IMÁGENES DE MIGRACIÓN EN ALGUNAS PELÍCULAS DOCUMENTALES RECIENTES: *EN CONSTRUCCIÓN, EL CIELO GIRA, AGUAVIVA, DIARIO ARGENTINO*

Beatriz Comella Dorda
URV, Tarragona

"Te lo dice una mujer que está sola. Los hombres no sirven. Se ríen de una, Carmen (…) Acá me voy a jubilar. Y, si se me acaba el trabajo, me voy a otro pueblo, pero andar más así, no" (Vecinas argentinas recién llegadas a Aguaviva)
Ariadna Pujol: *Aguaviva* (2005)

El cine español había presentado, durante muchos años (los de la Dictadura, y algunos anteriores) una imagen de migración hacia afuera: el ciudadano español que, falto de recursos, se marchaba del país en busca de una vida mejor. Sus puertos de destino: América o Europa –Francia y Alemania, sobre todo–. A veces, tras triunfar o malvivir, volvía a su tierra de origen, pues la añoranza era insoportable, y el cine lo presentaba de vuelta a casa, sintiéndola suya pero también ajena tras tantos años de ausencia. A menudo, el español retornado no era capaz de reconocer las nuevas realidades, no se acostumbraba a ellas y se sentía aún un poco extranjero.

Desde hace ya algunos años, la imagen es distinta: el inmigrante viene de fuera –Latinoamérica, Marruecos, África subsahariana, Europa oriental, Pakistán…– a instalarse en territorio español. Busca, como en otros tiempos hicieran los españoles, mejores condiciones de vida y trabajo; un futuro, en definitiva.

En muchos filmes de ficción de los últimos quince-veinte años aparecen ya estos personajes. Su tratamiento fílmico es diverso, como explican algunos autores[1], y, sobre todo,

1 Isabel Santaolalla, entre otros, aborda la cuestión de la "etnicidad" de algunos de los inmigrantes que aparecen en nuestro cine, desde los últimos ochenta, en: Santaolalla, Isabel (2002): "Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture". *Constructing Identity in Contemporary Spain, Theoretical Debate and Cultural Practice*. Oxford: Ed. Jo Labanyi, o en: Santaolalla, Isabel (2005): *'Los "otros'': Etnicidad y 'raza' en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias; Madrid: Ocho y Medio.

la visión, la imagen de sí mismos, que proyectan en los ojos de un espectador que, durante muchos años, se ha nutrido de imágenes bien distintas. Es precisamente ese imaginario el que está comenzando a cambiar, acostumbrándose a otras realidades nuevas, que ya se han asentado en la vida diaria, en la realidad material y externa al cine y que, por tanto, ya no son tan "nuevas" a los ojos del espectador que, no lo olvidemos, también es ya diferente.

El cine documental, el que verdaderamente certifica, documenta, esas nuevas realidades ya asumidas, no podía ser ajeno a todo ello. Cómo abordar esa aproximación al extranjero, al inmigrante, es una cuestión compleja e interesante, de la que se ocuparán las líneas que siguen. Sobre todo, a través de las propuestas que brindan algunas películas realizadas en los últimos años en el seno del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona. Un estudio que ha creado ya cierta "escuela", en el sentido de abrir caminos a la creación y a la experimentación, desde una forma fílmica, el cine de lo real, que había sido aún poco explorada en suelo español.

Una de las cuestiones capitales a la hora de hablar del cine de la realidad es la negociación con el otro, ese ser real, esa persona –no personaje aún–, que va a ser filmada y convertida, así, en personaje de ficción. El encuentro con el otro, su filmación, desde el cine de la realidad, es algo que preocupa, ya hace muchos años, a teóricos y cineastas. Uno de los que más se ha ocupado de reflexionar sobre ello, y de llevarlo a la práctica, ha sido Jean-Louis Comolli, quien fue, además, profesor en la primera edición del Máster citado, además de autor de la primera de las películas allí realizadas (*Buenaventura Durruti, anarquista*: 1999).

Louis Comolli entiende el cine documental como una plasmación del concepto de alteridad: el "Otro" que, desde el momento en que es filmado, interactúa con el filmador y hace que éste "desaprenda todo lo aprendido" en ese juego iniciático que es siempre la filmación de otro, que es desconocido y que empieza a ser conocido cuando empieza a ser filmado. "El trabajo del documentalista será, entre otras cosas, encontrar aquellas astucias narrativas que, precisamente, van a posibilitar que esa negociación se produzca" (Vilches, 2001: 295). Ese ejercicio de desaprender para volver a aprender implica un enorme esfuerzo pues, si cada filmación de otro es un "desaprender" para conocer al otro y saber cómo filmarlo, parece no haber pautas que puedan servir de manera general para todo el que filma.

Jean-Louis Comolli es un nombre capital para el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, sobre todo desde el punto de vista teórico.

En el curso 1995-1996, antes de iniciarse el mencionado máster, Comolli estaba como profesor invitado en la Facultad de Comunicación en la Universidad Pompeu Fabra y fue entonces cuando puso en marcha una experiencia que tenía por título *Filmar l'altre*. Se trataba, como explica el propio Comolli [2], de

> Proveïr-se d'una petita càmera de video, d'una cinta, d'un trípode potser, per anar a filmar durant unes desenes de minuts aquell o aquella a qui s'havia tingut ganes de filmar i, en tots els casos, aquell o aquella a qui s'havia aconseguit de comunicar les ganes de filmar i de convertir aquestes ganes en ganes de ser filmat…Després tornar i mostrar sense muntar. (…) Es tractava d'aplicar a escala real les nocions centrals de la reflexió sobre el documental que són la inscripció-veritat, l'escena cinema-

2 Información obtenida del resumen de dicha conferencia, en la que se proyectaron fragmentos de los cortos documentales realizados por los alumnos, como La pintora, de Núria Esquerra, o L'actriu, de Marta Andreu, que puede consultarse en la web http://www.iua.upf.es

> togràfica i l'autoposada en escena, de verificar-ne l'aplicació pràctica, la posada en forma concreta. Passar de la idea a l'acte, i, en l'acte, retrobar la idea (…) Amb Mercè Ibarz [profesora en la Universidad Pompeu Fabra], que m'ha volgut assistir al llarg de tot el curs, vam proposar als estudiants de filmar una entrevista, un monòleg i un diàleg. En qualsevol cas, fer almenys dues d'aquestes tres formes de cinematografia de la paraula que impliquen la participació activa i conscient d'un o més personatges, escollits el més lluny possible de l'entorn immediat del realitzador."[3]

El trabajo académico de Comolli, ya en esa primera edición, presentaba un aspecto de aplicación práctica muy innovador. Las ideas que planteaba entonces serían de capital trascendencia, a saber: la noción de inscripción-verdad o, lo que es lo mismo, la "verdad" de lo que la imagen documental muestra y sobre lo que discuten tantos teóricos; el concepto de "autopuesta en escena", que tiene que ver indudablemente con el hecho de entrar en cuadro, hacerse presente, de alguna manera, en la propia imagen documental –en línea con esos tipos de documental que Nichols llama "interactivo" y "performativo", en los que la presencia del autor en cuadro es muy importante– o la idea de "escena cinematográfica", uno de los principios básicos en cualquier película.

Es evidente que estas ideas sobre las que reflexiona el autor francés han hecho mella en sus discípulos de entonces, y se ha seguido reflexionando sobre lo que implican una vez acabado ese período docente, de un par de años: el curso 1995-1996, en que fue profesor invitado de la Universidad; y el curso siguiente, en que desarrolló en la primera edición del máster su citada película; así como en otras muchas ocasiones en que ha sido invitado por el máster a impartir diversos seminarios.

Pero ese proceso de negociación, de "documentación" y planificación de las estrategias de captura y, más tarde, edición, de ese otro real, ser humano del profílmico que se convertirá en personaje de la diégesis, ha sido abordado de formas muy diferentes por los directores que han desarrollado su trabajo dentro de este máster. En algunos casos, la línea sigue de cerca la propuesta de Comolli, pero, en otros, la formalización apuesta por nuevos caminos.

Las líneas que siguen abordarán cómo estos cineastas se enfrentan a la presentación del inmigrante, sea su país de origen el que sea.

Una de estas películas en que aparece ese inmigrante es *En construcción* (José Luis Guerin, 2000). La película es el resultado de un largo proceso de dos años de reflexión sobre el cine y de convivencia con los vecinos. El director, ayudado por un equipo reducido de alumnos –entre los que se encuentra la ahora directora Mercedes Álvarez, de la que después se hablará–, aborda la construcción de un edificio en el emblemático Barrio Chino barcelonés, que estaba siendo en esos momentos objeto de un importantísimo plan de remodelación.

Asistimos al levantamiento de un piso tras otro y, con ello, a las impagables conversaciones que mantienen Juan, el encargado, que a veces se bebe una botella entera de coñac los domingos por la tarde –"la soledad machaca mucho, a la larga", le dirá más adelante su compañero–, con Abdel, el marroquí que, cuando en cierto momento nieve, ya cerca de fin de año, contemplará la nieve emocionado y manifestará que "la naturaleza está susurrando a Barcelona mediante la nieve". La presencia de los peones marroquíes habla también de una realidad creciente no sólo en Barcelona sino en toda Cataluña. En cierto momento, Abdel le

3 Respeto la traducción que alguien ha hecho al catalán de las palabras de Comolli, tal como aparece en la página web citada.

José Luis Guerin con Abdel Aziz el Mountassir en una foto del rodaje.

dirá a su joven compañero marroquí Abdelsalam –nuevo en la obra y vecino del barrio, como tantos entonces y ahora–: "sólo nos traen aquí para trabajar". Abdel (Abdel Aziz El Mountassir) no responde en absoluto al arquetipo de inmigrante marroquí que algunas películas de ficción habían presentado (*Las cartas de Alou*: Montxo Armendáriz, 1990; *Saïd*: Llorenç Soler, 1998, entre otras): un hombre alejado de su país, que añora a los suyos y cuyas costumbres son diferentes de las de los ciudadanos del país de acogida. Un arquetipo, por otro lado, que presentaba ya en esos filmes una visión distinta de ese otro inmigrante, mirado quizás con miedo desde otras películas –de ficción–, con rechazo o con indiferencia por los españoles. El personaje de Guerin es un hombre de ideas marxistas, ateo y con un sentido poético, filosófico, de la existencia. Un personaje, en definitiva, trabajado, con matices, a pesar de lo poco que aparece realmente en cuadro, en una película de muchos personajes y, sobre todo, de muchos tiempos vacíos de ellos en que la cámara se detiene, morosa, sobre los materiales de la construcción, sobre las paredes y las pintadas, sobre los suelos y las calles de un barrio en plena transformación.

Otro de los filmes en que aparece ese inmigrante, también de procedencia marroquí, es *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004), película centrada en el pueblo natal de la autora, Aldealseñor (Soria). Un pueblo que se está despoblando, pues los últimos habitantes son ya mayores y los pocos jóvenes que habían vivido allí han marchado hacia otros lugares. Una película, de nuevo, que habla del espacio y de las gentes a él vinculadas.

Una secuencia mostrará la conversación que mantienen un pastor marroquí y un atleta de la misma procedencia que se encuentra allí para entrenar, pues corre con el equipo de su país la maratón, habiendo quedado tercero en el último mundial. Es Hicham Chate. Hablan

sobre la vida de ambos y el pastor invita al otro a su casa, en el vecino pueblo de Carrascosa, a tomar té y degustar la comida que su mujer les preparará. Se muestra admirado de la cantidad de países que el otro debe conocer, como atleta internacional que es. La conversación es en árabe y se traduce en subtítulos al castellano. Son los habitantes de una sociedad que está empezando, poco a poco, a ser parte del mundo global en que vivimos, perdiéndose las identidades o identificándose con otras. Un tema que preocupa a la autora. Algunos momentos cercanos a esta secuencia muestran el nacimiento de una ovejita negra, esas que había dicho el pastor marroquí al atleta que procedían de su país. Volvemos de nuevo a ver al marroquí trabajador que sustituye al ciudadano español en trabajos que éste rechaza. Pero también el marroquí cosmopolita, el atleta internacional que entrena en tierras sorianas, de clima duro y calma. Nuevos modelos que están empezando a aparecer poco a poco.

Aquí, igual que en el filme anterior, la autora invirtió mucho tiempo (casi un año) en el proceso de documentación, que implicaba la convivencia con los vecinos, para ganar su confianza, para explorar las posibilidades, y, sobre todo, para ir perfilando qué se quería mostrar, a pesar de que, como es lógico, sería el proceso final de montaje el que daría color definitivo al filme. Un montaje en el que, no por casualidad, intervendría de forma importante Lupe Pérez García, autora de otro de los filmes de los que se hablará.

Pero el filme que aborda con mayor fuerza, como asunto central, la cuestión de la inmigración, es *Aguaviva* (Ariadna Pujol, 2005) La película es un documental sobre Aguaviva, un pueblo de la provincia de Teruel, a unos veinte kilómetros de Calanda, donde el alcalde había promovido un plan para repoblar la localidad, pues su población estaba envejeciendo rápidamente y ya casi no quedaban niños. Hizo entonces un llamamiento al que acudieron familias rumanas, chilenas y argentinas, sobre todo. Les ofrecía trabajo y vivienda. El documental se planteó porque un conocido de uno de los dos productores era del pueblo, aunque vivía en Barcelona. La idea era acudir allí cuando las cámaras de la televisión se hubieran marchado de la localidad. El asunto produjo un gran eco mediático, al que contribuyó que algunas familias argentinas, no contentas con las condiciones, decidieran abandonar la localidad.

La película, según explica la propia autora (entrevista personal[4]), fue de cocción lenta. Explica que estuvo un año y medio yendo al pueblo, sola, para hacerse con el espacio y la gente. Que estaba tres o cuatro días, hablaba con unos y otros, jugaba a las cartas con las señoras…y hasta iba a misa cada domingo.

Tras este trabajo inicial de documentación, el guión fue tomando cuerpo, al hilo de lo que unos y otros podían ofrecer, sin prisas: "Quería crear lazos y vínculos personales con los que luego serían los protagonistas de la película y tomar ideas para dar cuerpo al guión"[5]. De hecho, ella me explicaba, y contestaba así a los interrogantes que no sólo yo me planteaba tras ver la película[6], que los rumanos tienen una presencia escasa, casi sugerida, pues resulta difícil entrar en sus mundos, quizás como resultado de ese resquemor que tienen hacia los

4 Este estudio es en parte resultado del trabajo de investigación que condujo a la tesis doctoral de su autora: *Mirar la realidad. Una aproximación al Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (1997-2009)*, presentada en la Universitat Rovira i Virgili, de Tarragona (enero de 2010). Para su realización se hicieron varias entrevistas con directores, profesores y alumnos del máster.

5 Vilaró, Dani "*Aguaviva*, un viaje emocional a la diversidad y a la convivencia" (http://www.migrar.org)

6 Por ejemplo, a Hilario J. Rodríguez, quien atribuye la falta de presencia rumana a problemas lingüísticos, en el artículo: Rodríguez, Hilario J. (septiembre de 2006) "*Aguaviva*. Destruyendo comunidades, perfilando identidades", *Dirigido por,* 20.

otros –heredado tal vez de las épocas de represión soviética– o, más probablemente, porque entrar en el país en unas condiciones no muy legales (comentaba, por ejemplo, que ellos mismos funcionan en un sistema de mafias realquilando habitaciones a sus compatriotas, a los que también les cobran por facilitarles la entrada en España) no permite su aparición en cuadro.

Ariadna Pujol decide, antes de iniciar el rodaje, y una vez pergeñado el guión con los personajes que sabe más juego le van a dar, seguir una técnica de documental "observacional", en que los retratos de los personajes no se presentarán con una voz *en off* explicativa ni se usará la técnica de la entrevista, sino que se irán dibujando conforme los veremos actuar y moverse, en sus ámbitos habituales, en su concepto del máximo respeto hacia ellos, a quienes no se debe ni violentar ni mostrarse tampoco excesivamente complacientes con ellos. Este término medio del respeto es difícil de conseguir –afirma–, pues no sabes a veces si la imagen, el retrato del personaje, corresponde a la visión que tú te creas de él, a la que él se crea de sí mismo y le gustaría ofrecer a los otros, o a qué. Estamos ante esa cuestión tan compleja que ya al principio de este estudio se planteaba Comolli, en esa actividad que proponía a los primeros alumnos del máster: cómo retratar al otro.

La película, tras los créditos, se abre con un plano de situación en que vemos el pueblo entre la niebla, en silencio. No hay apenas banda sonora.

Las calles vacías muestran enseguida un elemento que tendrá una función importante en todo el filme: la cabina telefónica. Será el lugar donde los recién llegados hablen con sus familiares y amigos en tierras lejanas. Es importante observar que éstos carecen de teléfono móvil para comunicarse con su patria, por lo que la cabina se erige en confesionario y testigo de confidencias, de llantos y sonrisas.

La siguiente secuencia, marcada por el ruido de un fuerte viento, presente en varios momentos de la película, muestra la cocina –grande, fría, moderna– de un restaurante vacío. Está medio abandonada, pero sobre ella se oyen *over* unas voces con un fuerte y cerrado acento argentino que hablan sobre las posibilidades que la gestión del restaurante les abrirá. Esas voces aparecen subtituladas en castellano, decisión que Pujol atribuye al hecho de no entenderse lo que las voces dicen, debido a las limitaciones técnicas de la primera fase de rodaje, aunque se muestra sorprendida ante la interpretación que yo le brindo: quizás, como acaban de llegar, aún tienen el acento muy cerrado, mientras que, cuando lleven más tiempo, se habrán contagiado algo de nuestro acento y nos resultarán más comprensibles.

En la secuencia con que entramos ya definitivamente en la vida de Aguaviva vemos a una inmigrante argentina hablando por teléfono con alguien, a quien explica lo ocurrido los últimos días a raíz de la reciente muerte y entierro de su tía: la sorpresa que le ha producido ver cómo las gentes del pueblo se acercaban al funeral, aunque su tía no llevaba allí más que escasos seis meses. Pero estos momentos pueden llevar a engaño, pues a continuación asistimos a las palabras que los señores del pueblo, sentados en la plaza, intercambian sobre los problemas que tanta inmigración pueden generar, ya que no hay trabajo para todos.

Se va alternando, durante toda la cinta, entre las vidas de los lugareños, sobre todo a través de estas señoras, y las de los inmigrantes: la familia de los chilenos (que ya habían tenido que emigrar desde su país a Argentina) que gestionan el bar y la piscina en verano, y en la que la madre –sola, el padre llegará mucho después– convive con sus hijas y su madre, y discute con ella porque no quiere vivir más que para su familia; y la de los argentinos que regentan el restaurante y tienen una hija pequeña, con la que su madre pasea por las calles del pueblo.

Las conversaciones entre las niñas (argentinas y chilenas) informan de los problemas de papeles que tiene el padre de una de ellas, de cómo se encuentran allí, de lo que echan en falta su patria…Este sentimiento de añoranza se va haciendo cada vez más patente entre los inmigrantes latinoamericanos, sobre todo en la charla distendida que tienen en el restaurante que regentan, ante unos mates. Una de las contertulianas llega a decir que, cuando pueda, se volverá a su casa, porque no se acostumbra al sitio.

Y también la tristeza de los padres –que han pasado unas semanas con los hijos y nieta en Aguaviva– por tener que marchar.

No estamos ante una película complaciente que muestre las maravillas de un pueblo que ofrece todo a unos recién llegados. De hecho, Ariadna Pujol me explicaba que la decisión de la repoblación la tomó el alcalde unilateralmente, sin consultar con los vecinos, y que algunos de los inmigrantes acabaron marchando. Este alcalde no aparece en el metraje, ya que, si bien se le hizo una larga entrevista durante el rodaje, se quiso dar voz a los verdaderos protagonistas: la inclusión del alcalde como personaje hubiera dotado al filme de un enfoque político, quitándole protagonismo a la dimensión emocional que interesaba retratar. En realidad, el filme trata del miedo al otro, de la desconfianza que genera la llegada de personas desconocidas, que se convierten en vecinos, irrumpiendo de este modo en la vida de otros; de los procesos de reajuste y adaptación que todo ello supone.

Una de las secuencias centrales del filme se desarrolla en la escuela, donde los alumnos son de distintas procedencias. La maestra ha colgado en las paredes dibujos que los niños han realizado de sus respectivos países porque, parecen querer decirnos maestra y directora, no se pueden cortar los vínculos emocionales tan rápidamente. La escena remite directamente a *Ser y tener* (Nicolas Philibert, *Être et avoir,* 2004). La conversación gira en torno a Rumania: un niño rumano, que habla un castellano aún precario, explica cómo es su país: hay gallinas, mucha gente…pero no hay euros. Es el único momento en que vemos y oímos a un rumano de Aguaviva. En otras ocasiones, oiremos sus voces en rumano, a través de las ventanas abiertas de las casas, desde fuera, en alguna noche calurosa de verano. O los veremos sentados, silenciosos, en el baile. Los rumanos están, así, siempre, fuera de campo.

A la secuencia que muestra a las señoras sentadas en casa de Felisa mirando en la televisión la boda real, con sus sabrosos comentarios, sucede otra que muestra las calles silenciosas, de noche, con las voces de los rumanos a través de esas ventanas abiertas o a una argentina hablando por teléfono desde la cabina telefónica. Alternancia de personajes, de distintas procedencias, pero que apenas se mezclan.

Vemos también cómo la mayor de las hijas de la chilena que lleva el bar de la piscina se ocupa de sus hermanos, pone la lavadora…Se ha hecho adulta antes de tiempo, forzada por las circunstancias de su familia. Ella es quien se abraza emocionada a su padre, cuando finalmente llega desde Argentina, momento que se recoge en uno de los pocos *travellings* de la película, pues su autora quería seguir de cerca tan emocionante ocasión, y no estaba segura de poderlo hacer desde la relativa lejanía con que se habían filmado otras secuencias del filme. Anteriormente hemos presenciado cómo ha mejorado su estatus social: habla con él desde un teléfono móvil que la madre va pasando a cada uno de los hijos.

Las pintadas aparecen en esta película para informarnos del sentir de los vecinos. A la pintada que reza "Ni argentino, ni rumano...", se contrapone un cartel que indica el nombre de la calle Buenos Aires o las palabras del cura en misa cuando pide a los asistentes "por el mundo de le emigración".

Los acontecimientos festivos dan pie a la introducción de la banda sonora. A la procesión popular de Semana Santa, con sus tambores, sucede el alfombrado con flores de las calles del pueblo, el día del Corpus, y los vecinos de cada país plasman los colores de su bandera en un tapiz de flores. En ese momento se oye uno de los dos temas sonoros, el que se inicia con el último redoble de tambor y continúa con los sonidos del acordeón que recuerda al bandoneón argentino. Fusión musical que nace de la diégesis para continuar en la extradiégesis y que intenta explicitar la fusión forzada a que les somete la convivencia. Así, la directora que rechaza el uso de la banda sonora la utiliza ahora para documentar una realidad vivencial.

En esa fiesta del pueblo, los lugareños hablan sobre las diferencias entre rumanos –más trabajadores, más dóciles– y los argentinos. Conversación que precisamente presencian los rumanos en silencio.

Tras las secuencias en que el cura, en el restaurante, intenta tranquilizar a la señora argentina, que llora porque una sobrina suya de dieciocho años ha muerto en su país, los momentos finales: más conversaciones, más llamadas telefónicas, y un interesante plano final en que un anciano del pueblo mira con unos ojos entre tiernos, extrañados y reprobadores a unos niños inmigrantes que juegan en la calle, sentados en un banco del pueblo. Imagen que, por otro lado, remite inmediatamente al cartel de la película: el futuro.

En palabras de Hilario R. Rodríguez, "la importancia de *Aguaviva* no estriba tanto en su mirada nostálgica hacia un pasado desaparecido o a punto de hacerlo; más bien está en la idea de futuro que ofrece su exploración del presente" (2006:20).

Por otro lado, tal como manifiesta la autora, a pesar de que el tema le hubiera dado para hacer una película de denuncia, política, social o lo que se quiera, su propósito era reflejar la emoción, el sentimiento de unas gentes que se ven obligadas a convivir, tal como señala también Imma Merino, quien resalta cómo en todo momento Ariadna Pujol sabe colocar la cámara con la distancia justa (2006). Colocar la cámara con la distancia justa de ese otro que es, en definitiva, el tema central del filme: aquel que llega de fuera e invade nuestro territorio, el otro con quien debemos aprender a convivir y que, a su vez, se siente desplazado, fuera de su lugar.

Por último, una propuesta diferente, nacida en el mismo máster: *Diario argentino*, estrenada en abril de 2007, película de Lupe Pérez, argentina afincada en Barcelona desde el año 2002, cuando la crisis la obligó a emigrar junto a su marido y a sus dos hijos, y que es una reflexión sobre la realidad de su país.

El plano que abre la película, muy parecido al que la cierra, son las manos de la protagonista y directora sobre una superficie de pared gris. Sobre ese plano fijo se oye una voz *en off*

–la de la propia Lupe, con su acento porteño ya algo tamizado por los años de permanencia en España– que explica el pequeño problema que tiene de orientación, debido quizá a una leve dislexia: no es capaz de distinguir derecha e izquierda, por lo que debe siempre recordar con qué mano escribe –es diestra– para saber cuál es cuál. Ello –añade– quizás no tenga sólo un origen disléxico; quizás –insiste– se debe a algo de la historia de su país, esa historia agitada y dolorosa, que ella no recuerda, pero que debió causar esa ligera disfunción. Para averiguarlo se propone emprender un viaje a Argentina, donde vive su madre. Asistimos entonces a la despedida de su familia –marido e hijos– en el aeropuerto de Barcelona (ella vive en Mataró, se dirá más adelante). Al aeropuerto de Buenos Aires la va a recoger su madre, Teresa, y juntas viajan en tren hasta Mar del Plata, donde ahora vive ésta, para reunirse allí con Mario, el marido de su madre.

Lupe visita con Mario y su madre diferentes lugares que traen recuerdos a su mente. La voz *en off* de la propia Lupe va transmitiendo sus sentimientos en torno a estos espacios. Se trata de una voz íntima, subjetiva, algo desordenada. Una especie de conciencia que se alterna durante el filme con la voz *real* de la protagonista, la que conversa –o discute, a menudo– con su madre y con Mario. La dualidad de voces presenta de esta manera al espectador una doble mirada: la de la vivencia real, exterior, de cara a la madre, a Mario, a su amiga Ariadna; y la de la vivencia íntima, ese proceso de interiorización de la vivencia externa que implica un intento de comprensión, de exploración de la parte sensible, profunda, de la Lupe emigrada y dolida. Todo ello se combina también con un montaje que alterna dos *tempos* distintos. Dos voces que frecuentemente están en disonancia, al menos aparente. Lupe discute con su madre y con Mario porque no entiende sus planteamientos políticos: son de generaciones distintas y, sobre todo en el caso de Mario –afiliado a un partido de izquierdas y muy desilusionado y dolorido por la reciente historia argentina: ha llegado incluso a pasar tres días en prisión sin comer ni ir al lavabo y, al haber sido liberado sin motivo conocido, sus compañeros de partido lo creen un chivato, cosa que le duele profundamente–, los planteamientos son irreconciliables. Aun así, el cariño entre ellos está por encima de todo. Esa voz íntima, que viene dada desde fuera –*en off*– se superpone a imágenes diversas, sobre las que reflexiona. Imágenes que son en muchos casos de tipo documental: Perón, Alfonsín, Menem…desfilan por la pantalla, mientras Lupe va explicando no las propias imágenes (como correspondería a un documental expositivo clásico) sino cómo vivió o cómo ve ella y qué sintió y siente ahora al respecto de esas imágenes. Viene a ser una memoria interior de la historia, con la particularidad de ser frecuentemente suavizado todo por un inteligente y elegante sentido del humor[7].

La subjetivización de la historia es, por tanto, muy grande. Y el juego se repite en varios momentos: a las imágenes de archivo, documentales, sobre diversos episodios de la historia reciente de Argentina –mayoritariamente de la televisión– Lupe Pérez superpone diversas estrategias que le permiten tanto mostrarnos su percepción subjetiva –con opiniones claras, que no esconde– de las mismas cuanto llevarlas ingeniosamente al terreno de lo humorístico para así aligerar su contenido. La decepción de la ciudadana argentina Lupe Pérez es llevada al terreno de la cuasi autoparodia, distanciándose de un clásico y aburrido documental de crítica política. Estas estrategias consisten, por un lado, en la presentación de las imágenes tal y como ella las vivió; por otro, en el comentario *over,* superpuesto, en el que la autora ironiza sobre los hechos, culpando a menudo a los propios argentinos, cuya inercia y conformismo

7 Tal como señala la productora ejecutiva Marta Esteban en la web de la película (http://www.diarioargentino.com).

han conducido a menudo a esa situación. Tal y como ella misma destaca en las notas que escribe sobre el personaje de Mario en la web de la película, éste "repite sarcástico que el problema de nuestra generación (los treintañeros como yo y sus hijos) es que *deseamos la revolución…mientras la haga otro*"[8]. De hecho, en algún momento surge una fuerte discusión entre Lupe y su padrastro, pues éste les recrimina a ella y a su amiga Ariadna, que está comiendo con ellos en un restaurante, que no hacen nada para arreglar las cosas y defiende enérgicamente a Hugo Chávez como modelo de político que debe imitarse.

Otro de los recursos que la directora emplea frecuentemente es la alternancia o mezcla de imágenes documentales de mítines o discursos de algunos políticos con imágenes caseras con su familia. Esa contraposición entre el ámbito público y el privado tiene la finalidad de ofrecer de forma directa la influencia que en su vida personal han tenido los acontecimientos políticos de su país, algo que otros creadores están también utilizando en los últimos años: lo privado como símbolo de lo público. Y ello ocurre cuando, una vez hayamos conocido a su familia argentina y visitado los lugares de su infancia con su madre y Mario, Lupe recuerde, a partir de lo que está viviendo, su vida anterior. En estos momentos, se alterna el presente: sus vivencias reales en Mar del Plata durante esas vacaciones sin su marido e hijos, a los que frecuentemente llama desde cabinas telefónicas y a cualquier hora (su marido le reprocha en cierta ocasión que le despierte cuando allí es de noche), con el pasado, a través de las imágenes que los muestran y desde esas dos perspectivas ya explicadas: las imágenes documentales tal como ella las recuerda, y los vídeos caseros que evidencian la relación con su padre, con su marido Carlos –que firma la dirección de la fotografía del filme–, el nacimiento de su primer hijo Yuri, la emigración a España y el nacimiento de su segundo hijo Ciro.

Otro elemento llamativo es la presencia de banda sonora extradiegética. Compuesta por Germán Cancián, tiene una función claramente emocional. El predominio de melodías cuya poca instrumentación (fundamentalmente cuerda) crea una cadencia lenta, cercana a la melancolía, acompaña los sentimientos de la autora en ese viaje a los recuerdos y añoranzas que es la película. Porque, a pesar del humor, de la decepción política, de la crisis, hay una mirada de añoranza, que se plantea con toda claridad cuando Ariadna –la amiga socióloga que ha renunciado también a trabajos en el extranjero mejor pagados porque "es muy difícil" dejar la patria– le pregunta si tiene ganas de volver, a lo que Lupe no sabe qué contestar, si bien inmediatamente se dirige a una cabina para plantearle el retorno a su marido, que entonces dormía. Lupe mira los espacios de la infancia silenciosamente y nosotros los miramos con ella.

Uno de los elementos con un claro valor simbólico que une a España con Argentina es el mar. Lupe, nada más llegar a Mar del Plata con Teresa y Mario, baja del coche y, a pesar del frío –allí es invierno– desciende por las rocas hasta la orilla, hasta que casi le llegan las olas a los pies. Contempla el mar sin pronunciar palabra y sabemos entonces lo importante que es para ella. Más adelante, realiza un curso de submarinismo, a pesar del accidente que tuvo de pequeña, cuando pasó el primer verano sola con su padre en Miami, y que conocemos a través de las recriminaciones que le hace su madre. De alguna manera, se trata del intento de la adulta Lupe de superar las dificultades. Vemos incluso, cuando ya le toque sumergirse a ella en el frío mar, después del monitor, el miedo que aún tiene. No es más que un símbolo claro: Lupe es una persona valiente que quiere superar sus dificultades. En teoría, por eso ha viajado a la Argentina: para descubrir el origen de su disfunción con la orientación; lo que,

8 (http://www.messidor.net/diario).

evidentemente, es una excusa para explicar la historia reciente de su país a través de sus ojos. A Mar del Plata se traslada también su madre, una vez perdidos sus ahorros del famoso "corralito", lo que, según explica, le impide viajar más a menudo a casa de su hija y nietos. Ha sido ella precisamente –dice– la que impulsó a su hija a emigrar cuando vio los problemas que tenía para encontrar trabajo. Su madre está viviendo, como Lupe Pérez nos explica en la web del filme, un "exilio interior", lejos de Buenos Aires, su ciudad.

Hacia el final, Lupe acompaña a su madre, que hace marcha todas las mañanas por el paseo marítimo: su madre lleva tal velocidad, que Lupe no la puede seguir. Quizás está queriendo decir que, después de todo lo que su madre ha vivido de la historia de su país (siendo, además, profesora de historia), se ha hecho tan fuerte que ella, su hija, es ahora, a pesar de su juventud, un ser mucho más débil.

Y a una localidad con mar se irá a vivir Lupe en España: Mataró. El mar puede ser la libertad, o el puente que la comunica con lo que hay al otro lado, su patria.

A pesar de su problema con la orientación, Lupe parece tener las ideas muy claras, algo que provoca continuas discusiones con su madre y con Mario, pues no entiende por qué ellos votaron en su momento a Ménem, por ejemplo, cuando se demostró su corrupción e ineficacia. Ellos se empeñan en hacerle comprender que la historia debe verse con suficiente perspectiva para entenderla bien, y que, en aquellos momentos, los argentinos no imaginaban cómo iban a ser las cosas. Este intento autojustificatorio de los mayores aporta otro de los puntos interesantes de la película: la visión de la historia desde todos los puntos de vista posibles. Cuando se da el de la autora, ya se ha visto, se presenta ese juego humorístico en que se combinan materiales de archivo –retocados o no– con vídeos caseros e imágenes del viaje a Argentina en tiempo real. En cambio, cuando se da la visión de los otros, ello no es posible y sólo se escuchan sus voces cuando dialogan –o discuten– con la propia Lupe. De esa manera, a pesar del intento de objetivación por la presentación de varios puntos de vista, en realidad sigue siendo el terreno de la subjetividad más absoluta.

Lupe Pérez aporta algo nuevo en esta visión de la emigración: el diario personal, pero el diario filmado, aquel que sigue la línea de Mekas o Akerman por los caminos de la más absoluta subjetividad. Lupe Pérez no pretende ser objetiva. No quiere explicar la historia de su país, ni la situación de los argentinos en España. Lo que pretende es explicar cómo ha afectado esa historia a su vida, cómo se sintió entonces y cómo se siente ahora. Y aún va más allá al intentar invocar a los fantasmas del pasado para así exorcizarlos. De alguna manera, el pasado le sirve para vivir mejor el presente.

Por otro lado, el grado de intimidad al mostrar imágenes de la vida familiar: las excursiones con sus hijos, la playa, la lactancia de su niño aún bebé… acercan a la autora al diario filmado. Diario filmado que, en su singularidad, en la individualidad de las vidas que explica, se convierte en un modelo general, en un retrato íntimo con el que muchos otros seres humanos se pueden sentir identificados, lo que aumenta su interés de forma muy clara. Pensemos en Alan Berliner, quien al buscar otras personas en la guía telefónica con su mismo nombre, y citarlos a todos en su casa, no hace más que convertir su propia individualidad en una generalidad. De esta manera, igual que hace Chantal Akerman cuando se filma a sí misma dentro de casa o Johan Van der Keuken cuando filma a los anónimos habitantes de Ámsterdam en su vida anónima y diaria o a su propia familia, Lupe Pérez eleva a categoría universal su propia vida individual.

En definitiva, las películas aquí estudiadas ofrecen distintas maneras de abordar un fenómeno creciente en nuestro país y que había estado aún poco presente en el cine de la realidad.

La inmigración es vista desde la aproximación al personaje, al ser humano, con el que se ha seguido un proceso de convivencia y negociación previo muy importante, adoptando, de alguna manera, las propuestas de Jean-Louis Comolli, a las que se han incorporado elementos personales y creativos. El personaje inmigrante presente en estos filmes es rico, tiene matices que lo hacen único, y que esquivan los estereotipos, si bien en algunos casos la aproximación ha sido imposible, por lo que aparece como *en off,* en fuera de campo (los rumanos de *Aguaviva*). Esa unicidad lo convierte, precisamente, en símbolo de un colectivo, en universal.

Una visión, por tanto, nueva en nuestra filmografía, ya que hasta ahora el inmigrante había aparecido en el cine de la realidad, y más aún en el de ficción, para mostrar sólo su precariedad, su situación vital dolorosa, la añoranza por su patria o para ser visto con recelo, con miedo o con simple rechazo por los habitantes de la tierra que lo acoge. Idea esta última que no se obvia tampoco en las películas aquí consideradas, pues responden a una realidad innegable que un cine de lo real no puede por menos de reflejar. Pero, aun así, ese rechazo es compensado en la diégesis por la humanidad, la ternura, del personaje. Aunque los marroquíes de *En construcción* recuerden que sólo se les quiere para trabajar, la relación que mantienen con el resto de trabajadores es fluida, normalizada: son otros trabajadores más.

El caso de *Diario argentino* ofrece, además, una aportación totalmente nueva en nuestro país –aunque con posterioridad a este filme haya aparecido algún trabajo que aborda de forma similar la cuestión, como *Mi vida con Carlos*, de Germán Berger Hertz, 2010–: la visión desencantada de su propio país de una inmigrante en el nuestro, algo que ya ha aparecido en filmografías de otros países con una más larga historia de inmigración (Francia es un buen ejemplo). Pero, junto a ello, la añoranza de esa patria abandonada, en una mezcla de sentimientos que se confunden y disuelven así el sentimiento de pertenencia, de identidad. Habrá que esperar seguramente alguna década para que empiecen a aparecer trabajos realizados por ciudadanos españoles, hijos de inmigrados marroquíes, latinoamericanos o rumanos, algo que aportará con seguridad una visión nueva, distinta, de todo lo que aún se sigue viendo como extraño.

BIBLIOGRAFÍA:

COMOLLI, Jean-Louis (2001): *Ficción y documental*, en Vilches, Lorenzo (Comp.) (2001): *Taller de escritura para cine*, Barcelona: Gedisa, 293-330.

MERINO, Imma (26-07-2006): "*Aguaviva:* Una mirada a la complexitat del món" (http://www.vilaweb.com)

RODRÍGUEZ, Hilario J. (2006): "*Aguaviva.* Destruyendo comunidades, perfilando identidades", *Dirigido por,* 20.

SANTAOLALLA, Isabel (2002): "Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture". *Constructing Identity in Contemporary Spain, Theoretical Debate and Cultural Practice*. Oxford: Ed. Jo Labanyi.

— (2005): *'Los "otros'': Etnicidad y 'raza' en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias; Madrid: Ocho y Medio.

VILARÓ, Dani: "*Aguaviva*, un viaje emocional a la diversidad y a la convivencia" (http://www.migrar.org)

Páginas web: http://www.iua.upf.es; http://www.diarioargentino.com