

Escenificando convivencias: la inmigración de hoy en España

Rosi Song
(Bryn Mawr College, USA)

Abstract The essay examines the representation of shared space among immigrants in contemporary Spain. It explores this space as a place of tension that affects both the visualization and the narration of the immigrant experience through the analysis of the TV series *Vientos de agua* (2006) by Juan José Campanella, and the documentaries *El otro lado: un acercamiento a Lavapiés* (2002) by Básel Ramsis and *Agua viva* (2006) by Ariadna Pujol.

Keywords Immigration. Representation. TV series. Documentary. Spain. Utopia. Migration and imagination.

En la serie de televisión de Juan José Campanella, *Vientos de agua* (2006), nos enfrentamos a dos historias simultáneas, dos ciudades y dos momentos históricos que representan mundos diversos, uno rural y otro urbano, conectados por vínculos afectivos, duras condiciones económicas y políticas y, sobre todo, la experiencia de la inmigración. La miniserie, una co-producción argentina-española, narra las aventuras de un padre y su hijo atrapados en un ciclo de migración forzada que se repite en el marco de dos generaciones. En *Vientos* los espectadores tienen la oportunidad de ver las dificultades a las cuales tuvieron que enfrentarse los inmigrantes de la primera mitad del siglo XX y las de aquellos más cercanos a su tiempo, la del siglo XXI. Los escenarios de encuentros, desencuentros y situaciones de convivencia que se retratan en la serie resultan reveladores a la hora de explorar la caracterización de sus personajes y los particulares atributos que se asignan a diferentes grupos de inmigrantes. Pero también revelan situaciones y espacios inusitados que nos instigan a repensar estas formulaciones y establecer nuevos parámetros para nuestra comprensión de la experiencia migratoria.

Reconocer el papel que cumple el espacio en la representación de la inmigración es importante ya que la escenificación del encuentro o desencuentro entre recién llegados y residentes ayuda a caracterizar este contacto. Estas localidades representadas y, sobre todo, imaginadas y montadas, nos ofrecen la oportunidad de considerar los elementos que constituyen estos espacios, tanto en términos de los estereotipos que manejan como la lógica a la cual responden. Estos espacios imaginados, por otro lado, se

conectan a espacios reales, aquellos que aparecen en documentales sobre la inmigración contemporánea en España como *Aguaviva* (2006) de Ariana Pujol o *El otro lado: un acercamiento a Lavapiés* (2002) de Básel Ramsis. Las historias que se narran en estas obras, como la llegada de inmigrantes a un pueblo de Teruel que sufre de despoblación y los vaivenes de la transformación del barrio madrileño a razón de sus nuevos residentes, nos permiten visualizar espacios desde donde examinar lo que implica una convivencia del día a día. Este contacto o interacción diaria está íntimamente ligado al imaginario de la representación del 'otro' y, como se discute en este trabajo, también estrechamente vinculado a los espacios que los contienen. Esta conexión entre localidad y recién llegado es justamente uno de los aspectos más interesantes de la mini-serie de Campanella porque en ella podemos entender la influencia del primero en la representación del inmigrante y a la vez plantearnos la posibilidad de ejercer otra mirada sobre estos momentos en que interactúan sujeto y espacio para formular modos de convivencia. De la misma manera, la documentación de espacios reales en el cual convergen inmigrantes y residentes se presta para una examinación de las tensiones que caracterizan estos encuentros y los modos de coexistencia que producen. A pesar de sus imperfecciones, estas experiencias sirven para reconocer en ellos los gestos de una realidad que se va transformando y que, de una manera u otra, sirven para cuestionar las nociones de normalidad que asumen sus habitantes.

Vientos de agua fue un programa muy popular en la Argentina cuando se transmitió en el año 2006 en la programación de los domingos por la noche (con un promedio de 11 puntos en el índice de la audiencia televisiva argentina) aunque no obtuvo el mismo resultado en España. En el trabajo de Josexo Cerdán y Laia Quílez (2009) así como en el de Verena Berger (2013) se documentan detalladamente los vaivenes de esta co-producción que, a pesar de sus complejidades y ambiciones, no obtuvo los resultados esperados. Después de tan solo dos capítulos en el popular horario de los martes por la noche, Telecinco cambió su programación a diferentes horas y después de unos cuantos episodios más para de transmitirla citando razones un tanto vagas sobre medidas de antipiratería. Más tarde, los 13 episodios que forman la serie completa se convierte en un programa de culto y uno de los paquetes de DVD más vendidos tanto en España como en la Argentina. Asimismo, a pesar de su baja audiencia en comparación al alto presupuesto de producción que nunca llegó a recuperar el capital invertido (se gastaron alrededor de 600.000 euros por episodio por un total de casi 8 millones), la serie fue bien recibida por la crítica. Tanto en la prensa española como en la argentina, ésta fue aclamada por su calidad de producción, su historia y los actores de primera que la protagonizaron. Por ejemplo, Javier Pérez de Albéniz de *El Mundo* escribió que la serie de Telecinco era:

la prueba de que, si se quiere (y se sabe), es posible hacer buena televisión.¹

Asimismo, éste reconoció la calidad cinematográfica de *Vientos de agua*, aspecto que el mismo director del programa enfatiza, ya que para él las entregas de la serie son como trece películas.² Juan José Campanella, conocido sobre todo por su película *El secreto de sus ojos* (2009), galardonada con un Óscar, y por la críticamente aclamada *El hijo de la novia* (2001), se esfuerza por plasmar en la serie una textura similar a la de los largometrajes y un montaje cuidadoso lleno de detalles que van enlazando las diferentes historias y momentos que se van narrando en ella.

Curiosamente, la caracterización de la serie en la prensa española difiere de la argentina, ya que se la describe más bien como una historia de exilios más que una de inmigración, connotación que vale la pena mencionar ya que ayuda a enmarcar el programa desde una perspectiva que la distingue entre otras narraciones migratorias. Así, por ejemplo, Sergi Pàmies la describe como una:

crónica de dos épocas con tierra y tiempo de por medio y, sin embargo, tan dolorosamente parecidas. La familia, la historia, los principios, los abusos de poder y la caza a la que el destino somete a los más débiles son los elementos de esta aventura sobre el exilio en sus múltiples variantes.³

La atracción de la serie se basa sobre todo en la narración de una historia que puede resultar cercana y familiar. El mismo Campanella, así como varios de los actores del programa, comparten en sus entrevistas contenidas en el paquete de la serie en DVD cómo sus propias familias han vivido historias similares y cómo este trabajo, de alguna manera, es un homenaje para ellos. La miniserie ofrece muchos temas de discusión que conecta historias familiares e históricas, además de la transformación de sus personajes a través de su experiencia migratoria. Así, por ejemplo, Cerdán y Quílez (2009) se enfocan en la función de la memoria en la serie y los paralelismos entre presente y pasado mientras que Berger (2013) examina el concepto de identidad multifocal para describir a los principales personajes del programa. Estas lecturas complementan la presente discusión de *Vientos* que se centra sobre todo en la relación entre los

1 Pérez de Albéniz, Javier (2006). «Vientos de agua» [online]. *El Mundo Blogs: el descodificador*, 13 de enero. URL <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/01/13/descodificador/1137111173.html> (2017-07-22).

2 Según las palabras del director en la entrevista que contiene el DVD de la serie.

3 Pàmies, Sergi (2006). «Asturianos Porteños» [online]. *El País*, 5 de enero. URL http://eskup.edicioneselpais.net/diario/2006/01/05/radiotv/1136415603_850215.html (2017-07-22).

espacios representados y los personajes que influyen en la construcción de un imaginario migratorio.

Las vivencias de la inmigración se retratan en la miniserie a través de una sucesión de viajes, iniciado primero por José Olaya (interpretados en su juventud y vejez respectivamente por los actores hijo-padre Héctor y Ernesto Alterio), quien debe huir de Asturias hacia la Argentina asumiendo la identidad de su hermano Andrés cuando éste fallece en un accidente minero. Su periplo concluye cuando su hijo Ernesto Olaya (interpretado por Eduardo Blanco) se ve obligado a inmigrar a España sin su familia, escapando de la crisis financiera del país del Cono Sur y, una vez asentado, invita a su padre de regreso a su pueblo nativo. Las dos crisis políticas y económicas que enmarcan esta saga familiar desarrollan temas que se identifican fácilmente con la experiencia migratoria: la lucha por la supervivencia, el racismo, la añoranza, la soledad y la solidaridad. Las conexiones entre estos dos momentos históricos son claramente reconocibles y hacen del contexto familiar un microcosmos de las relaciones personales que se establecen y se negocian en situaciones de desplazamientos involuntarios. La representación de estos espacios, ya sean rurales o urbanos, interiores o exteriores, de afectos familiares o de amistad, nos invitan a reflexionar sobre los vínculos que los articulan y el lugar que ocupan (o llegan a ocupar) dentro de una organización social aparentemente homogénea.

El viaje que inicia José/Andrés sirve de argumento central para las diferentes historias que se van entrelazando a lo largo de la serie y que van incorporando los eventos históricos que viven sus personajes en la primera mitad del siglo XX y luego a comienzos del XXI. Su huida de Asturias expone las penurias sufridas por los mineros a principios de siglo y la de otros inmigrantes a la Argentina escapando de la pobreza y la persecución religiosa. La vida cotidiana queda vinculada a estos eventos históricos por los obstáculos que deben superar los individuos que van siendo desplazados por ellos. Así, por ejemplo, tenemos la historia del húngaro Juliusz (interpretado por Pablo Rago) quien es el único de su familia que puede escapar de la persecución judía, la niña huérfana italiana Gemma (interpretada por Francesca Trentracarlini de niña y luego por Giulia Michellini) cuyo padre fallece luchando en contra del fascismo, la pianista francesa Sophie (Caterina Murino) que huye de la Segunda Guerra Mundial y la propia hermana de Andrés, Felisa (Bárbara Goenaga), quien llega a Buenos Aires después de pasar las penurias de la guerra civil española. En la miniserie es evidente que la historia sólo sirve de trasfondo general ya que lo que interesa son las experiencias y las necesidades de los inmigrantes y las comunidades que crean, estableciendo el apoyo emocional y los vínculos afectivos necesarios para sobrevivir en un nuevo país. Más adelante, cuando el hijo de Andrés, Ernesto, emigra a España tratando de solucionar su desempleo y el estado económico creado por *el*

corralito en la Argentina, éste también acaba en una comunidad parecida a la cual perteneció su padre. Allí vuelven a estrecharse vínculos afectivos y solidarios que no siempre pueden clasificarse dentro de categorías existentes que determinan lo que significa ser o pertenecer a una familia o cómo se comparte una vivienda. En esta más contemporánea aventura, Ernesto se encuentra con españoles bien intencionados pero ingenuos, inmigrantes de países de Latinoamérica, así como del Este de Europa y también del continente africano y asiático. En esta diversa convivencia se dan momentos de violencia y rechazo, pero también de solidaridad y afecto y que, a pesar de su marginalidad, funcionan como redes de apoyo y de contacto organizando un espacio urbano y humano diferente. Estos mapas afectivos y geográficos interesan porque son capaces de contarnos algo más sobre la experiencia migratoria que con frecuencia pasan desapercibidos en la discusión y representación de los inmigrantes en España. Estos momentos de convivencia ofrecen la oportunidad de valorar estos sujetos como seres humanos y observar cómo la cotidianidad que viven va borrando sus diferencias para familiarizarlos al mundo que conocen los espectadores. De hecho, a pesar del bagaje problemático del concepto de convivencia dentro de la historia de España, resulta útil su discusión en el trabajo de Hayley Rabanal (2014, 137) quien examina el término para considerar su posible aplicación al contexto contemporáneo de la inmigración en la península ibérica.

La historia de José Olaya y la de su hijo Ernesto narran una separación familiar, de penurias económicas y personales, de momentos de inestabilidad que ponen a prueba la fuerza e integridad de los personajes. Mientras que las experiencias del padre están claramente marcadas por los acontecimientos políticos de su época (la guerra civil española, la Segunda Guerra Mundial, el holocausto, el peronismo), las vivencias del hijo se enfocan en el ámbito personal, en una crisis de identidad personal y profesional.⁴ Aunque la política esté presente como causa de los desarraigos del presente, pierde el protagonismo de los años anteriores y el espacio representado marca esta diferencia: a los primeros inmigrantes se les ubica en espacios públicos, abiertos, a la luz del día y participando y disfrutando de actividades colectivas. A medida que va avanzando la serie es evidente que los personajes van haciendo suyo ese espacio exterior y expuesto a la vista de todos y desde este escenario idealizado parece que nunca se les recrimina su lugar de origen. En el tratamiento de esta inmigración el imaginario sobre ellos produce una comunidad cohesionada, que a pesar de las dificultades a las cuales tengan que enfrentarse, ellas no se deben a sus diferencias con los residentes de Buenos Aires. Es

4 El tratamiento general de los conflictos históricos también puede deberse a que la serie acaba truncándose por falta de apoyo financiero y el director se ve obligado a apresurarse a resolver las historias de sus personajes principales.

más, estas dificultades provienen de acontecimientos que pueden afectar a todos por igual, como pueden ser la política, el tratamiento discriminado hacia las mujeres o la enfermedad. Este tratamiento igualitario modula la percepción de los recién llegados que pierden rápidamente sus rasgos diferenciadores para ser considerados, simplemente, como cualquier otro ciudadano en la nación argentina. Sin embargo, en el caso de los inmigrantes representados en el presente, sus diferencias se mantienen hasta casi el último momento cuando la historia regresa a su punto original, cerrando el viaje de José/Andrés de regreso a su pueblo natal y en brazos de su antigua novia.

Es importante notar la diferencia en la representación de estos espacios compartidos ya que comunican una particular percepción de los recién llegados. En el caso de los inmigrantes en el presente de España, los lugares que éstos ocupan se limitan a espacios interiores, compartidos y utilizados por múltiples personajes. Las escenas que tienen lugar en el exterior del piso de Ernesto se filman durante la noche cuando el protagonista camina desolado por las calles de Madrid, o durante el día en parques que siempre se muestran vacíos, exentos de españoles y otros residentes que viven dentro de la legalidad burocrática. La diferencia entre los espacios que transitan los inmigrantes en la primera mitad del siglo XX y del XXI claramente afecta el comportamiento de los personajes y cuestiona su potencia como ciudadanos en el país de acogida.

A primera vista, la gran diferencia que separa la inmigración del padre y del hijo es el contraste entre el mundo rural y uno urbano. El Buenos Aires al que llega José es una ciudad ya moderna, muy diferente al pueblo que deja en Asturias. Curiosamente, aunque el hijo emigra de una ciudad a otra, parece repetir las experiencias de su padre. Néstor García Canclini (1997) ha discutido sobre la diferencia del espacio urbano y del rural en su *Imaginario urbano* y sus reflexiones nos sirven para contextualizar otro punto de vista para la experiencia migratoria. Para Canclini, una de las características que define un espacio rural son las fuertes relaciones grupales (colectivas) mientras que en el urbano dominan la fragmentación y las identidades múltiples (1997, 69). Canclini nos recuerda que es a través de esta identificación que pensadores como Gino Germani han caracterizado el espacio urbano como lugares de modernidad en los cuales predominan las relaciones selectivas y anónimas. Desde el punto de vista espacial, en lo que difieren son en la concentración social de sujetos diversos. Canclini (1997, 71) nos recuerda que Manuel Castells ha criticado este planteamiento porque ignora los procesos históricos y económicos que crean estas composiciones sociales. Favorecer estos procesos sobre otros, sin embargo, implicaría ignorar la subjetividad de los ciudadanos. Es por eso que Canclini está más de acuerdo con el sociólogo Alfredo Mela quien define el espacio urbano por su discursividad. Siguiendo las pautas de Mela, Canclini explica que las ciudades son:

lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización, con las pretensiones de racionalizar la vida social. Han sido sobre todo las industrias culturales de la expresividad, como constituyentes del orden y de las experiencias urbanas, las que han tematizado la cuestión. (1997, 72)

Prestar atención a la manera en que se articulan las experiencias contenidas en los espacios urbanos nos ayuda a identificar sus fronteras y las expectativas que los regulan. Canclini, desde un primer momento, sugiere cómo los esfuerzos por definir una ciudad (y sus múltiples experiencias) intersectan con su futuro. Es decir, una proyección de las dimensiones que abarcan la magnitud de una megaciudad (una megalópolis) lo que expone es una ansiedad sobre un crecimiento percibido como descontrolado por el agrupamiento de numerosos grupos heterogéneos y un multiculturalismo complejo (1997, 74). Aquí la diferencia marcadora ya no es lo rural o urbano sino la variedad de realidades que pueden vivir los habitantes de estos espacios. Lo importante no es la multiculturalidad o la multiétnia sino cómo diferentes formas (y modos) de la ciudad pueden coexistir en capas que son simultáneamente territoriales e históricas, indicando múltiples procesos de industrialización y desterritorialización que a la misma vez que afectan son empleados por sus residentes (78-82). Estas experiencias, por otro lado, suceden en enclaves pequeños, ya que los individuos no quedan conectados a la ciudad en toda su amplitud sino sólo en pequeñas secciones. Canclini sugiere una conexión entre la limitada experiencia de la ciudad y el desgaste de los lazos de solidaridad, la razón por la cual los habitantes van perdiendo el sentido de pertenencia hacia su entorno urbano (82). Sin embargo, en la representación de los espacios urbanos de la inmigración, los espacios delimitados y fragmentados son precisamente los que se convierten en sitios donde se forman conexiones y afiliaciones que funcionan para sostener a aquellos que viven en la marginalidad, ya sea por razones legales o económicas. Las afinidades afectivas que se dan en estos espacios son interesantes porque también pueden indicar la manera de plantear una nueva normalidad. Es por esta razón que, a pesar de la diferencia entre los momentos históricos y urbanos que ocupan padre e hijo inmigrante, hasta cierto punto comparten la misma experiencia por los lazos solidarios que encuentran o son capaces de establecer en sus nuevos destinos.

En la miniserie *Vientos*, una vez que Ernesto llega a Madrid, muy pronto se encuentra dentro de un nódulo de conexiones alternativas, un mundo lleno de inmigrantes ilegales. El protagonista se da cuenta de que ni su educación, su preparación y sus logros como arquitecto, ni la estructura tradicional familiar que lo apoya desde la distancia son capaces de aliviarle las dificultades con las que se enfrenta durante sus primeros meses en la capital española. Las penas por las cuales pasa Ernesto no son muy diferentes a las de los otros inmigrantes ilegales, menos preparados que

él, con la piel más oscura y sin sus destrezas lingüísticas. A pesar de su inicial rechazo hacia esos inmigrantes, los lazos que establece con este grupo de marginados son, al final, los que sostienen a Ernesto hasta lograr establecerse en su nuevo país. El espacio donde se extienden estas conexiones podría fácilmente identificarse como un lugar marginado y periférico, de la misma manera en que pueden caracterizarse los personajes que circulan por él. A pesar de ello, lo importante es notar la dinámica de estos lugares porque nos invitan a considerarlos no por lo que representan sino por la manera en que funcionan.

En su libro *Everyday Utopias*, Davina Cooper (2014) explora la noción de las utopías cotidianas. La utopía no como un 'objeto' logrado, sino como una orientación, una manera de negociar espacios, objetos y prácticas que suponen un paso hacia la esperanza, el deseo o la simple creencia sobre la posibilidad de una realidad diferente (2014, 3). Aunque esta orientación puede tomar formas reaccionarias o conservadoras, los estudios sobre la utopía se han concentrado sobre todo en buscar una manera de pensar sobre formas de vivencia más igualitarias, emancipadoras y democráticas (3). Siguiendo el trabajo de Ruth Levitas, para quien el anhelar, el sueño social y el deseo por el cambio son factores que contribuyen (o por lo menos deberían contribuir) a pensar en un futuro mejor, Cooper explora la conceptualización de la utopía como un hecho que puede darse en el día a día, en la cotidianidad de un espacio urbano o en unas interacciones que caen fuera de lo normal. Las utopías cotidianas son importantes porque capturan un sentido de esperanza y potencial, algo que anticipa algo más, algo que está más allá de lo realizable en el presente (4). Desde esta perspectiva, las utopías no interesan como posibles planos de construcción sino como un *ethos*, un proceso en el cual los fracasos son tan importantes como los éxitos y en el cual sobresale una constante necesidad de cambio y adaptación (4). Esta orientación puede verse como una manera de responder a nuevos deseos y necesidades. Para Cooper, conceptualizar la utopía desde esta manera cotidiana nos permite desafiar nuestras suposiciones sobre cómo deben ser o funcionar las cosas (4). Se puede inferir que, para esta autora, la utilidad de la utopía radica en normalizar algo que se puede concebir como 'fuera de lo normal'. De hecho, este proceso de normalización ayuda a ofrecer (y, más adelante, concretar) la posibilidad de diferentes modos de coexistencia. La posibilidad de entrever estos escenarios que no se ajustan a las normas corrientes, aunque sean en micro-formas o micro-estructuras, nos impulsan a transformar nuestra imaginación y proyección hacia el futuro.

Si bien Cooper se ocupa de ejemplos que no tienen que ver con el tema de la inmigración, su conceptualización de la utopía nos ayuda a repensar otros espacios de convivencia en el cual los modelos tradicionales de coexistencia que parecen estar en constante crisis. Digo 'constante crisis' porque es importante entender que las coexistencias, una vez normalizadas

por la experiencia diaria, quedan reintegradas a una convencionalidad que las hace invisibles. Es decir, la razón por la cual las escenificaciones de la experiencia migratoria pueden verse como espacios de crisis es porque son el resultado de un planteamiento en el cual se acentúan unas diferencias originadoras de un conflicto que ante todo parece imposible de resolver para poder retornar a una normalidad anteriormente mantenida. Se podría señalar que la posibilidad de la convivencia consiste precisamente en cambiar esta percepción y entender tanto el espacio como los sujetos que lo habitan como parte de lo cotidiano. En otras palabras, el proceso a través del cual podemos llegar a normalizar estos espacios es un factor importante a la hora de examinar la representación de los inmigrantes.

En muchos casos, la capacidad de comprensión o de aceptación a situaciones desconocidas depende de la cotidianidad a las cual están sujetos los individuos que se encuentran en ellas (i.e., todos necesitan comer, dormir, etc.). En la narrativa sobre la inmigración y su representación, tanto en su expresión ficticia como documentada, resulta significativo notar cómo el lugar que los recién llegados ocupan siempre está marcado sobre todo por sus diferencias con otras localidades habitadas por sus ciudadanos. Es en este espacio se hacen físicamente visibles las barreras que separan un grupo de otro, poniendo en evidencia los estereotipos que rigen sobre unos y otros. Paradójicamente, también son estos los sitios donde los sujetos migrantes se encuentran y establecen lazos filiales, conexiones íntimas que funcionan como puntos de contacto, identificación, refugio y protección. Más allá del gesto denunciador que caracteriza la representación visual de estos espacios, ya sea de forma ficticia o real, lo cierto es que también pueden señalarse como expositoras de una dinámica particular donde resalta un potencial sobre otras formas de organización social. Dicho de otro modo, además de la lógica de la cotidianidad que rige sobre estas estructuras de convivencia, hay que aprender a distinguir momentos de solidaridad y de soluciones alternativas que se encuentran para las necesidades con las que se enfrentan los inmigrantes. Aunque esta organización no sea suficiente y falle en sus intentos, lo importante es la posibilidad de tantearla. Desde este punto de vista, tal vez pensar en los espacios representados desde el marco conceptual de la utopía es un paso esencial para poder hacer legible los gestos de transformación que contienen. La utilidad de esta perspectiva es que estas representaciones dejan de ser sitios de crisis o de situaciones imposibles para plantearse como momentos de aprendizaje y de imaginación sobre los diferentes escenarios de nuestra realidad cotidiana y compartida.

Volviendo a los espacios que aparecen en la miniserie *Vientos de agua*, podemos notar que ellos juegan un papel importante en la manera en que las diferencias entre los personajes de la serie se van borrando a través de las conexiones que se van creando entre ellos. Por ejemplo, cuando en el episodio 7, Ernesto está trabajando de arquitecto, pero como todavía

no tiene sus papeles en regla cuando llegan inspectores para examinar la documentación de los empleados lo mandan a esconderse en los baños donde se encuentra con los limpiadores del edificio (41'15"-43'11"). A pesar de sus diferencias, en este espacio se establece una conversación primero difícil, pero luego enternecedora cuando pronto se sobrepasan esta separación social y comparten fotos de sus familias traspasando barreras de clase y lengua. Es la suma de momentos y espacios como éstos lo que acaba transformando a Ernesto, quien la misma noche anterior recoge a una mujer africana en su intento de escapar del club donde la tienen trabajando (episodio 7, 21'05"). Hay que señalar que el efecto acumulativo que caracteriza a los programas en serie, como ha observado Linda Williams, ayuda en esta labor de transformación precisamente por la continuidad y duración de sus episodios en que se puede ir construyendo un mundo particular (2014, 10-13). Un mundo cuya realidad va adquiriendo su propia lógica capaz de explicar (y contener con gran variedad de detalles) los dramas que viven sus personajes. Es así que la miniserie *Vientos* puede interpretarse como momentos en que espacio y sujeto van recreando situaciones que, a pesar de las circunstancias difíciles que tratan, también nos permiten cuestionar precisamente las estructuras que originan estos conflictos e imaginar posibles alternativas. El mundo que resulta de la convivencia de los personajes de *Vientos* no es perfecto, el núcleo familiar de Ernesto se rompe aunque éste forme un nuevo con su compañera de piso colombiana Mara (Angie Cepeda) y un hijo nacido en tierra española, realmente no sabemos lo que sucede con los otros miembros de su familia o su comunidad inicial. Pero tal vez cabe imaginar que nosotros, los espectadores, a través de las experiencias vividas y compartidas por Ernesto en los diferentes espacios madrileños, así como lo había vivido su padre en Buenos Aires una generación antes, hayamos podido atisbar la posibilidad de superar prejuicios y reconocer momentos que rompen con nuestra lógica diaria. Una cotidianidad a la cual no deberíamos estar tan subyugados como para no dejarnos ver la posibilidad de diferentes maneras de organizar nuestra realidad social.

Si en la ficción podemos identificar estos espacios alternativos que podrían considerarse, siguiendo la definición de Cooper (2014), utópicos, en el caso de los documentales, los espacios 'reales' que se ven en ellos adquieren otro significado. Aunque las situaciones de tensión o conflicto que se presentan parecen sugerir momentos que no tienen resolución, también queda capturada una realidad de coexistencia. En otras palabras, aún en condiciones que parecen imposibles, lo que los documentales nos muestran son encuentros entre individuos que a pesar de pertenecer a diferentes colectividades se ven obligados a negociar una convivencia, ya sea positiva o negativa. Es también en esta intersección entre espacio y subjetividad donde el marco de la utopía cotidiana nos ayuda a reconocer un instante de posibilidad que rompe con el antagonismo creado entre dos

grupos, un binarismo basado en la diferencia que separa un colectivo de otro. Es así que, por ejemplo, en el documental sobre Lavapiés de Ramsis, aunque los entrevistados no lo noten, es evidente que el choque diario entre los vecinos va produciendo una normalidad que se vuelve familiar y propia para los que comparten este barrio y deben coexistir en él. Si bien esta 'normalidad' siga originando conflictos y enfatice las diferencias que separan a los vecinos, el día a día se convierte en una experiencia valiosa por su capacidad de transformación.

Cooper (2014, 5) insiste en que aquellos que participan de las situaciones en las que hay que negociar espacios, objetos y prácticas que acaban produciendo una realidad diferente lo logran sin poder ver realmente esta transformación como la verían los otros fuera de su comunidad. Los de dentro viven estas experiencias desde una normalidad que no viene de una participación activa sino como resultado de la inmersión. Es decir, los involucrados no están actuando constantemente o estableciendo nuevas prácticas, sino que simplemente existen en ese espacio. El estar expuesto a una determinada dinámica es lo que posibilita nuevas formas de normalización y, por lo tanto, de los deseos y las subjetividades de los ciudadanos (5). Estos espacios que hay que negociar tienen el efecto de distanciar al individuo de su propio mundo, el que conocen y habitan. Pero también es éste el proceso que les permite cuestionar y repensar las realidades que se les había sido familiar hasta ese momento (5). Obviamente no se trata de una acción directa o explícita, sino el planteamiento de una nueva manera de comprender estos espacios: a medida de que nuevas instancias de coexistencia también hay que reconocer que van ofreciendo otras posibilidades para compartir y existir en diferentes realidades. Como sugiere Cooper (2014, 5), el escenario de la utopía no indica un espacio inverosímil (cuyas improbabilidades puede definirse de muchas maneras) sino espacios concretos que siguen funcionando a pesar de todo.

La existencia de estos espacios, a pesar de su aparente imposibilidad, es lo que hace a Cooper (2014, 6) caracterizar los espacios de utopía cotidiana como agujeros negros sociales, que absorben todo (y a todos) lo que entran aunque no aparezcan en mapas oficiales. Si bien esta invisibilidad se debe a su generalmente insignificante dimensión, lo importante es reconocer que siguen ahí. Son a veces visualmente identificables (como es el caso de Lavapiés en Madrid o el Raval en Barcelona), pero muchas veces su falta de conexión a instituciones públicas y otros cuerpos oficiales les hace pasar de manera desapercibida (6). Cooper recurre a lo que escribe Lawrence Grossberg en su libro *Cultural Studies in the Future Tense* (2010) sobre el poder transformador de lo cotidiano, del vivir día a día, la experiencia de lo no catalogado, habitual y rutinario, en lo que no pensamos mientras lo hacemos o vivimos, y conforman todas esas actividades cuyas temporalidades no notamos y que forman parte del tejido social (Cooper 2014, 6). Y no solo lo forman, sino que lo diario debe entenderse

como un proceso a través del cual las personas y las instituciones (ya sean de élite o no) rutinariamente crean juntos una realidad (6).

Pensando en los documentales de Pujol o de Ramsis mencionados a inicio de este ensayo, la llegada de los inmigrantes a un pueblo aragonés y a un barrio madrileño expone las vicisitudes que se originan a raíz de este arribo. Si en el pueblo de Teruel la despoblación de la aldea es la razón que inicia la llegada de los inmigrantes, el proceso a través del cual éstos llegan a establecerse se observa en planos generales que, sobre todo, acentúan el vacío de su paisaje que comunica asimismo la distancia – física y cultural – que separan a sus nuevos y antiguos habitantes. En el caso del documental de Ramsis, los espacios de convivencia son varios en los cuales se mezclan interiores y exteriores, compartidos y segregados, pero que intentan sugerir, a pesar de sus contradicciones, que entre el rechazo y la discriminación, y la aparente falta de comunicación, el espacio que va cambiando en torno a estos grupos permite si no una convivencia armónica sí su coexistencia. Una coexistencia que deja marcas físicas en sus edificios y calles, en la música que se oye, en los olores que se perciben en sus calles. Por ejemplo, las reglas internas que se aplican al parque donde se reúnen a tocar música los inmigrantes en Lavapiés, es un espacio en el cual los habitantes tienen que constantemente negociar o para poder iniciar esta negociación, llegar primero a un acuerdo sobre su función dentro del barrio. Podríamos argumentar que la representación de los inmigrantes tiene que ver con frecuencia con el espacio que ocupan (o llegan a ocupar). No hay que olvidar que, como explica Cooper (2014, 7), en los espacios que se negocian lo que predomina es un interés por el pragmatismo, uno orientado a la supervivencia y lo mejor que uno puede lograr según sus condiciones, tratando de promover y mantener reglas internas, sistemas, estructuras adjudicativas y convenciones sociales. Por más grandes que resulten las diferencias entre los vecinos, lo que predomina son al final necesidades que los unen, la necesidad del descanso o la limpieza de un lugar público que deben compartir todos.

Michael Ugarte (2006, 12) ha observado que en el documental de Ramsis la dinámica de una convivencia cuya dificultad no se evade sino que se traduce en una postura ética que lo que intenta es explorar y cuestionar estos obstáculos de comunicación entre los diferentes grupos. Los ocho ‘cuentos’ que organizan el arco narrativo del documental sitúan las diferentes voces en un barrio en transición, en el cual el desarrollo económico y urbano ha empezado a desplazar a los residentes antiguos mientras ha fomentado la llegada de inmigrantes de Marruecos, Europa Central, Latinoamérica, Asia, África, e India y Pakistán. El espacio de Lavapiés es también contestado por grupos de okupas que luchan por mantener una existencia de resistencia además de espacios de refugios para grupos como mujeres y niños. Ugarte identifica Lavapiés como el espacio ‘perfecto’ para una reflexión en un momento de cruce real y simbólico de

culturas, tradiciones e idiomas (12). Pero a lo largo del documental y los espacios que se registran a través de sus diferentes montajes, entre ellos la instalación de una cámara a la salida del metro de Lavapiés hacia un pequeño parque que captura el ir y venir de gente a lo largo de 24 horas, testimonian más que un espacio de reflexión, uno de acción, un espacio en el cual la actividad no cesa ni la gente deja de circular. Es en esta activa convivencia, a pesar de sus dificultades, a pesar de sus fallas de comunicación, donde se ensaya el gesto utópico de un espacio compartido. No es sorprendente, como nos recuerda uno de los entrevistados, que es en los espacios contestados, marginados, «allí donde ha habido guetos, es donde se han desarrollado los proyectos panafricanistas y los proyectos políticos de cualquier índole» (2002, 86'06"-16").

Finalmente, es significativo que antes de que el documental concluya con el 'cuento final', donde desde un fondo en negro empiezan a oírse voces simultáneas, se reciclan fragmentos de las historias que hemos oído sugiriendo un ciclo de repetición. El documental, en realidad, no se acaba porque estas historias se han ido e irán repitiendo siempre. Es así que adquiere significado la definición que ofrece otro de los entrevistados del documental de Ramsis sobre Lavapiés:

Gueto, mestizaje, no sé qué, no? Quizá alguna vez es que la gente tiene que refugiarse en un sitio para aprender, de sí mismo, no? Estamos en un período de aprendizaje, estamos intentando acercarnos, pero es un, un trabajo, no de (señalándose la cabeza), es trabajo humano, de día a día. (2002, 103'07"-32")

Reconocer el trabajo cotidiano, el potencial de estas relaciones difíciles que van creando alternativas a través de los choques y los momentos incómodos y ofensivos, y que se crean a raíz de las diferencias que percibimos de unos a otros, es justamente parte de la labor – ya se llame utópica o progresiva – que hay que tener presente como inevitables en las discursividades que caracterizan y marcan los espacios de convivencia tanto hoy como en el futuro, ya sean en espacios urbanos o rurales, en representaciones ficticias o reales.

Bibliografía

- Berger, Verena (2013). «Identidades multifocales en *Vientos de agua* (2005): La emigración en el pasado y en el presente». *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 24(1), 33-48.
- Cerdán, Josetxo; Quílez, Laia (2009). «Vientos de agua: la construcción de la memoria como narración histórica de las migraciones». López, Francisca et al. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 293-316.
- Cooper, Davina (2014). *Everyday Utopias. The Conceptual Life of Promising Spaces*. Durham: Duke University Press.
- García Canclini, Néstor (1997). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires (Costa Rica): Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Rabanal, Hayley (2014). «Rethinking Integration in Contemporary Spanish Film: *convivencia* and the Cosmopolitan Outlook in Chus Gutiérrez's *Retorno a Hansala* (2008)». *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 20(2), 135-59.
- Ugarte, Michael (2006). «'Soy tú. Soy él': African Immigration and Otherness in the Spanish Collective Conscience» [online]. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 30(1), 170-89. URL <http://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1620&context=sttcl> (2017-07-22).
- Williams, Linda (2014). *On the Wire*. Durham: Duke University Press.

Filmografías

- Aguaviva* (2006). Dirigido por Adriana Pujol. España. Alea Docs & Films.
- El otro lado: un acercamiento a Lavapiés* (2002). Ramsis, Bases. España. Dayra Arts.
- Vientos de agua* (2005). Dirigido por Juan José Campanella. Argentina; España. Telecinco, Pol-ka, 100 Bares.