

# Identidades multifocales en *Vientos de agua* (2005): la emigración en el pasado y en el presente

VERENA BERGER  
*Universidad de Viena*

## Emigración e identidad en *Vientos de agua*

La miniserie televisiva *Vientos de agua* (2005), de Juan José Campanella, director de éxito del cine argentino conocido por películas como *El hijo de la novia* (2001), *Luna de Avellaneda* (2004) o *El secreto de sus ojos* (2009), es una coproducción argentino-española, realizada por el canal televisivo español Telecinco e Icónica Producciones, así como por las empresas argentinas 100 Bares Producciones y Pol-ka Producciones, en asociación con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) (Lamazares 2005).<sup>1</sup> De allí surge un “producto cultural híbrido” (Shohat/Stam 1994: 205), lo que en la actualidad se define como cine transnacional (Ezra/Rowden 2006: 4). Como realizador transnacional de cine y televisión, Campanella no solamente conoce los mercados audiovisuales de Argentina y de España, sino también aquel de los EE.UU., donde se graduó en la Escuela de Cine de la Universidad de Nueva York y ha seguido trabajando en series americanas reconocidas como *Law & Order* (2000-2010) o *Dr. House* (2007-2010). Fue en Nueva York donde le surgió la idea para el guion de *Vientos de agua*, inspirándose en la historia de su propio abuelo, un asturiano emigrado a Buenos Aires y casado con una gallega (Baragáño 2005; Wurgaft 2006), y en su propia biografía. De ahí que la miniserie de Campanella se convierta en “cine transnacional”, término aplicado a películas que, según Will Higbee y Song Hwee Lim (2010: 9), por un lado traspasan lo

---

VerenaBerger@lindner-edv.at

nacional a nivel de producción, distribución y exhibición, y por el otro integran herencias culturales o tratan temas como la migración, el exilio, la diáspora, así como cuestiones de etnicidad e identidad.

La emigración —el tema principal de *Vientos de agua*— generalmente viene acompañada por connotaciones como ‘desterritorialización’, ‘expatriación’, ‘destierro’, ‘exilio’, ‘extranjería’ y ‘otredad’. Según Iain Chambers, “la migración implica un movimiento en el que el lugar de partida y el punto de llegada no son inmutables ni seguros. Exige vivir en lenguas, historias e identidades que están sometidas a una constante mutación” (1994: 19). Como concepto, la emigración, por lo tanto, se define como una etapa biográfica de una persona en un ámbito geográfico determinado y en un período temporal limitado o infinito. El hecho de ser emigrante —voluntario o forzado— normalmente se debe a las circunstancias económicas, sociales, socio-políticas o religiosas del individuo que se somete al movimiento migratorio. Partiendo de esta base, la emigración —y más aún en su variante del exilio— también relaciona la biografía del individuo al proceso histórico de su época, siendo el exiliado toda aquella persona que tiene que abandonar un país por razones políticas. Como una de las variantes para la relación entre historia e individuo, la emigración de los exiliados sugiere un destierro doloroso o punitivo de la patria: “Though it can be either voluntary or involuntary, internal or external, exile generally implies a fact of trauma, an imminent danger, usually political, that makes the home no longer safely habitable” (Peters 1999: 19).

Mientras que, como subraya Zygmunt Bauman, la modernidad enfocaba la construcción y el mantenimiento de una identidad, en la era postmoderna se trata de evitar su determinación para posibilitar su constante de- y reconstrucción (1997: 132-133). El acelerado ritmo migratorio, que se experimenta en el presente como fruto de la globalización, relativiza “los contextos nacionales como condicionantes básicos de la identidad” (García Canclini 1992: 79) e impulsa la construcción de una definición contemporánea de la misma, situada entre localidad y globalidad. Como consecuencia de la desterritorialización del individuo surge una identidad nómada y fragmentada en el sentido de Stuart Hall (1994: 182-183), o policéntrica y multifocal, para hablar con términos de Néstor García Canclini (1997: 81-82). Partiendo de las biografías ficcionales de los dos protagonistas y la amplia galería de personajes secundarios, confrontados con cuestiones de alteridad y etnicidad, analizaremos a continuación la configuración de la identidad ante el fondo de las migraciones transcontinentales.

### ‘Zonas de contacto’: Narración, transgresión y estética

Entre otros, es en el espacio audiovisual donde se negocian los conceptos de identidad cultural, étnica y nacional, en la medida en que vienen condicionados por los contextos históricos que los rodean. En este sentido es importante valorar el papel que tienen tanto el cine como la televisión a la hora de elaborar representaciones y discursos mediáticos (Van Dijk 1997: 15) que contribuyen a forjar o cuestionar identidades. De ahí que, como medios de comunicación, se conviertan en un reflejo de la práctica social y puedan ser factores dinamizantes en el proceso de la reproducción de estructuras de poder, pero también reflexivos en el sentido de la construcción de discursos alternativos, como afirma Foucault (2000: 35).

Desde el punto de vista del género, *Vientos de agua* oscila entre televisión y cine –por calidad, coste de producción y la venta en DVD–, entre drama y melodrama, cine histórico –y, por lo tanto, docuficción–, entre cine biográfico ficcional y cine de autor. Clasificada como miniserie, *Vientos de agua* se diferencia de una telenovela por su corta duración, por tener un número de episodios previamente estipulado y por seguir una línea argumental con desenlace a lo largo de la misma.<sup>2</sup> Comparte elementos de la telenovela a nivel narrativo, por centrarse en temas como la vida familiar así como de una comunidad, y por el énfasis que brinda a las relaciones interpersonales. Como miniserie cinematográfica<sup>3</sup> que integra elementos propios de la televisión (serialidad, resumen del plot, *cliffhanger*<sup>4</sup>), *Vientos de agua* comercializa el tema de la migración con el fin de crear una memoria cultural transcontinental (Assmann 2006: 18).

En conjunto, *Vientos de agua* abarca un espacio temporal de 67 años, concentrado en 13 episodios de 72 minutos respectivamente, casi 1.000 minutos en total. De este modo la serie cubre el período de 1934 a 2005, narrando el fenómeno de los movimientos migratorios cruzados en el pasado y en el presente a partir de una saga familiar. Para ello, Campanella centra la trama argumental en la emigración del minero asturiano José Olaya en 1934. Éste, tras la muerte accidentada de su hermano Andrés, en un acto de venganza hace volar la mina de carbón donde ambos trabajaban, y como consecuencia tiene que huir a Argentina adoptando el nombre del difunto. Con la ambientación del primer capítulo en el contexto histórico de 1934, *Vientos de agua* no solamente consigue representar la vida cotidiana en un pueblo de Asturias, sino también las huelgas mineras sofocadas con violencia por las unidades del joven Franco, un presagio de la Guerra Civil inminente. Esta emigración de José/Andrés Olaya es contrastada con la de su hijo menor Ernesto, un reputado arquitecto que, afectado por la crisis económica que sufre Argentina en 2001, emigra a Madrid en el presente. Con ello, *Vientos de agua* contextualiza la variedad de flujos migratorios en diversos

espacios geográficos y temporales, según el calificativo de contrapoder o contra-historia frente a la historia oficial (Ferro 1995: 31-38), abriendo al espectador la posibilidad a la reflexión fuera de los discursos dominantes y a la confrontación con discursos xenófobos y racistas. Por un lado, se tematiza la realidad social de la población inmigrante en España que “se ha multiplicado por cuatro, pasando de 0,9 millones en el año 2000 a los más de 4 millones del año 2007” (Merino Sanz 2009: 145). Y, por el otro, *Vientos de agua* no solamente evoca el pasado de Argentina y España como países de inmigración y emigración, sino que su rodaje se efectúa *a posteriori* de la debacle de la crisis económica y política en Argentina que dificultó la situación de los inmigrantes de los países limítrofes y catapultó a decenas de miles de ciudadanos a la emigración (González Martínez *et al.* 2007: 40; 45). De ahí que productos audiovisuales como la coproducción de Campanella exhiban “aspectos de la sociedad que los produce” (Sorlin 1996: 23) con el fin de reflejar los valores y las ideologías en el momento de la realización.

En *Vientos de agua*, los protagonistas, por lo tanto, se ven confrontados con el cruce de fronteras y de límites, moviéndose entre política y privacidad, entre aprendizaje y emoción. Tanto para el padre José/Andrés como para su hijo Ernesto, el trasfondo desencadenante para la partida de Asturias y de Buenos Aires, respectivamente, se debe a una transgresión a nivel histórico. Ante este telón de fondo Campanella desarrolla el drama de toda una saga familiar, utilizando el motivo de la emigración como punto de partida para la posterior reconstrucción del pasado y de la memoria, principalmente en la figura de José/Andrés. A partir de este contexto la serie contrasta diferencias y similitudes entre la emigración de europeos hacia América Latina a principios del siglo XX y la inmigración contemporánea en España.

En cuanto a los escenarios, *Vientos de agua* integra, por un lado, locaciones características del cine de migración: los *no-lugares* como espacios públicos de tránsito (De Certeau 1988: 97; Augé 1994: 92), como puertos, aeropuertos o estaciones de trenes. Y, por el otro, lugares que se inscriben en los parámetros clásicos de la telenovela, ya que allí se desarrollan las interacciones de un amplio abanico de personajes: los interiores de hogares, lugares de trabajo, restaurantes, bares, teatros, hospitales o escuelas. De este modo, Campanella crea la representación filmica de ‘zonas de contacto’ en el sentido de Mary L. Pratt, que evocan “the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjuncture, and whose trajectories now intersect” (1992: 7). De este modo, el cine que trata las migraciones, en primer lugar permite al lector una mirada sobre el espacio y la vida de los inmigrantes, frecuentemente irregulares y por lo tanto “invisibles” (Berger/Winkler 2012: 1-2). En segundo lugar, visualizan el contacto y la interacción entre el extranjero no autorizado con la gente del lugar así como con personas de otras culturas. En

último lugar permiten examinar y deconstruir estereotipos de la figura del inmigrante irregular a nivel temporal así como regional, por contrastar la situación en Argentina entre los años 30 y los años 50 con España a comienzos del siglo XXI. A partir de este contexto histórico y del *setting* de *Vientos de agua*, se construye la tripartición del esquema narrativo (Eder 2000: 26) que, además, representa el viaje como ritornelo con partida y regreso (Deleuze/Guattari 1992: 423-479):

Asturias	exposición	partida
Buenos Aires/Madrid	conflicto	iniciación
Asturias	solución	retorno

Para la realización de su miniserie, Campanella emplea una narrativa convencional basada en el montaje en paralelo, hallándose su mayor logro en la creación de perspectivas múltiples a partir de “desdoblamientos y paralelismos” (Cerdán/Quílez 2009: 302). El primer y el último capítulo, con su ambientación en Asturias, respectivamente, subrayan la tripartición del esquema narrativo. El primer episodio, que nos traslada a los años 1934 y 2001, marca la exposición con las partidas de padre e hijo. Los episodios 3 a 12 se desarrollan en los espacios urbanos de las capitales de España y Argentina y representan conflicto e iniciación. El último capítulo tematiza el retorno de José/Andrés a su pueblo natal en Asturias y la integración de Ernesto a la sociedad huésped por la formación de una nueva familia con la también inmigrante colombiana Mara y el recién nacido hijo de ambos como desenlace y solución.<sup>5</sup> Dado que la narración oscila entre distintos niveles temporales, el director aplica texturas variadas para su representación filmica, de las que destacan el uso de imágenes en blanco y negro y el color sepia de tono cálido para retratar el pasado –además de otros efectos intermediales como fotografías, el “cine en el cine”, noticieros y prensa de la época–, que contrastan con los colores vivos de tono frío de las imágenes del presente. Con ello, Campanella intenta cumplir con el deseo de autenticar lo ‘real’ a través de una estética accesible en el sentido de Barthes (1984: 185), para reforzar el efecto de la veracidad del argumento. Adicionalmente, cada capítulo de *Vientos de agua* abre con unos créditos a manera de un álbum de fotos amarilleadas por el tiempo, en los que domina una paleta de colores monocroma de los que destacan tonos cálidos como el sepia y el rojo. De este modo, el director juega con la contraposición de escenas de diferentes períodos, sirviéndose, además, con frecuencia de círculos y manchas de color negro y rojo como eslabones entre las imágenes. Estos, a su vez, dan pie a la lectura de significados connotativos (Barthes 1986: 13-14) –peligro, agresión, guerra o muerte–, que subyacen a los hechos históricos que en *Vientos de agua*

enmarcan la narración del pasado, como las revueltas mineras en Asturias en 1934 y la muerte del hermano de José tras un accidente provocado por la actitud negligente de un capataz, la Guerra Civil Española o la Segunda Guerra Mundial.

La estética filmica anunciada en los créditos es continuada a lo largo de los 13 capítulos de la miniserie de Campanella. Hasta el episodio 9, a nivel de la representación del pasado dominan tonos cálidos como el marrón, el *beige*, el rojizo o el verde oliva, mientras que la visualización del presente se caracteriza por tonos fríos y oscuros como el azul y el violeta. Los contrastes sucesivos y patentes en las distintas paletas de colorización vienen a ser adicionalmente reforzados por la calidad de la iluminación, que a nivel del pasado se caracteriza por una luz suave y tenue, mientras que a nivel del presente domina la luz dura y subrayada (Casetti/Di Chio 1991: 89-90). Como códigos visuales, la iluminación y la textura de los colores aplicados evocan las referencias ideológicas a un pasado que por las tonalidades más cálidas se presenta como más esperanzador que la era postmoderna a comienzos del siglo XXI.

### La representación del emigrante en el pasado y en el presente

Según Chema Castiello, las películas dedicadas a la representación de la figura del inmigrante se pueden clasificar en tres categorías: Por un lado, se trata de filmes que reproducen las vías migratorias. En segundo lugar, menciona películas que tematizan conflictos culturales así como discriminación, racismo, xenofobia o violencia. Y, por último, menciona una tercera categoría de filmes en los que el conflicto cultural se convierte en contacto cultural, en coexistencia e integración (2005: 25).<sup>6</sup> *Vientos de agua* integra elementos de las tres categorías, lo que probablemente se deba al formato que ofrece un marco temporal, más amplio que el de un largometraje cinematográfico. En relación con la representación filmica de la figura del emigrante/inmigrante, en la miniserie de Campanella sobre todo se pueden distinguir varios niveles de semejanza y de divergencia respecto al pasado y al presente. Para ilustrar estos paralelismos así como diferencias, a partir del esquema de Castiello nos centraremos a continuación en los siguientes aspectos: la recepción a la hora de la llegada, el reconocimiento legal del inmigrante o su negación, la creación de redes sociales, la solidaridad en los círculos de los inmigrantes, el apego a objetos materiales y el papel de la lengua.

La emigración española a la Argentina tuvo su mayor importancia en los diez primeros años del siglo XX, disminuyendo posteriormente hasta la postguerra europea, cuando se vuelve a registrar un fuerte aumento. Entre 1930 y 1940, el decenio en el que se inicia la historia de *Vientos de agua*, el proceso inmigratorio fue el más bajo desde el comienzo de las migraciones hacia Argentina, con un

saldo de 73.000 inmigrantes llegados al país. En el mismo lapso el porcentaje de extranjeros se redujo del 23,5 al 18,4 por ciento sobre la población total, que había ascendido de casi 12 millones de habitantes en 1930 a casi 15 millones en 1943 (Zaida Lobato/Suriano 2000: 369). Una de las mayores diferencias entre los emigrantes que en el pasado partían para “hacer las Américas”, y aquellos que en la actualidad intentan realizar “el sueño europeo”, radica en su recepción. En Argentina, desde mitades del siglo XIX, la inmigración de europeos fue fomentada por el Estado para realizar el progreso del país –y con ello el proceso de ‘la barbarie a la civilización’–, con todo el desprecio que esto implicaba hacia la propia población indígena y criolla (Naranjo Orovio 2010: 24). Por el contrario, los países del Viejo Continente en la actualidad optan por la política de la “Fortaleza Europea” que pretende aislarse de su historia transcontinental, como lo había formulado el ensayista Predrag Matvejević (1998: 23-27). En *Vientos de agua* esta diferencia queda plasmada en la facilidad con la que José/Andrés pasa el control fronterizo en 1934, a pesar de viajar con el pasaporte de su hermano (episodio 3). Aunque el guardafronteras se da cuenta de la suplantación, lo deja entrar al país con el comentario indiferente: “Esto se parece a usted como el huevo a la castaña”. No es así para Ernesto: al llegar a Madrid no puede pasar por la entrada de ‘Ciudadanos de la UE’ y tiene que hacer cola con los viajeros llegados de otros países a pesar de su descendencia española (Cerdán/Quílez 2009: 303-30). Como ilustra el mismo episodio 3, la llegada de un emigrante a Buenos Aires fue facilitada a la hora de encontrar albergue en un conventillo, mientras que Ernesto en su búsqueda de alojamiento por teléfono fracasa por ser argentino. Solamente consigue encontrar un piso con la ayuda de una ciudadana española.

Mientras que la representación filmica de la solidaridad entre los emigrantes con destino a Buenos Aires se percibe tanto en el viaje en barco como en las redes sociales que se forman entre ellos en los conventillos, a la hora de conseguir trabajo, de formar parejas y trabar amistades, el ambiente entre los inmigrantes en Madrid es retratado como crispado y desconfiado. Una buena muestra para ello es el episodio 6, cuando ocurre un robo en el piso compartido de Ernesto y Mara. Mara justo se había comprado un televisor de segunda mano, y Ernesto, como consecuencia del *corralito* y siguiendo el buen ejemplo de su padre, había guardado su dinero bajo el colchón de la cama. Primero cree que el ladrón fue Leonardo, un amigo colombiano de Mara, y más tarde su sospecha cae sobre un marroquí que supuestamente lleva sus zapatos, pero que los había comprado en otro sitio. Cuando finalmente, junto con su grupo de amigos rumanos, irrumpe en un piso lleno de mercancía robada, se tiene que dar cuenta de que los robos habían sido efectuados por la mafia argentina. De ahí que esta secuencia sirve para ilustrar cómo Ernesto empieza a relativizar contextos gracias a la multiplicación

de las perspectivas. La mirada distanciada y cada vez más crítica, tanto del país de origen y de sus compatriotas como de la sociedad de acogida, promueve la creación de una identidad multifocal: "Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that is [...] contrapuntal" (Said 1990: 366). La solidaridad entre los emigrantes del pasado ya existente desde el viaje transatlántico –por lo menos en conjunción con el factor "clase social"–, continúa existiendo en los conventillos, a la hora de conseguir trabajo –como en el episodio 5 cuando José/Andrés comparte trabajo y sueldo con su amigo anarquista Vidal–, y también cuando se trata de formar parejas y trabar amistades bi-culturales. A nivel del pasado los conflictos no son étnicos, sino políticos (franquistas, republicanos, anarquistas), lo que se hace patente en el episodio 5 cuando adeptos a Franco se enfrentan en un partido de fútbol a republicanos y anarquistas. A la vez, fuera de la unión existente en la comunidad de emigrantes judíos, es uno de los raros ejemplos que presenta *Vientos de agua* para el recurso del individuo a una identidad colectiva. Pero, a grandes rasgos, la miniserie no destaca la identidad colectiva, que, según los sociólogos Peter Berger y Thomas Luckmann, conlleva el "peligro de la hipostatización falsa (o reificadora)" (1993: 216).

Aun más relevante es el factor de la ilegalidad. De hecho, en la representación filmica del pasado no juega un papel importante, pero sí en el presente de los inmigrantes en España. Esto queda reflejado en el "no-reconocimiento" ('nonrecognition') de su situación, lo que, según Nancy Fraser (1997: 14) y Charles Taylor (1994: 25), significa ser invisibilizado por las autoridades y, por lo tanto, excluido de las interacciones en la vida cotidiana. En *Vientos de agua* el factor de la ilegalidad, que implica exclusión y la existencia en un espacio de tránsito constante, dificulta la búsqueda de trabajo de Ernesto –además de la necesidad de convalidar su título como arquitecto–, de modo que en el episodio 5 incluso acepta fingir ser un paleta ucraniano para poder participar en una obra de construcción. Tras haber conseguido un trabajo ilegal como dibujante en un estudio de arquitectos en el episodio 7, en una ocasión tiene que esconderse en un lavabo junto con un obrero paraguayo y una mujer de limpieza de Ucrania a causa de un control oficial. La exclusión por nacionalidad y por falta de legalidad también afecta a Ángel, otro amigo de Ernesto, en ese caso dominicano. Cuando en su trabajo como cocinero se lesiona gravemente, se niega a dejarse llevar al hospital por temor de ser descubierto como inmigrante irregular (episodio 10). Otro ejemplo es el caso del rumano Illie, que en el episodio 4, para poder quedarse en España, finge un robo en un supermercado, ya que un juicio prolongaría su estancia por otros 8 meses. No obstante, para su jefe español Ernesto ahora "es uno más" por poder participar en el mercado laboral. Niega la circunstancia de

la irregularidad que fuerza a los inmigrantes a tener que permanecer invisibles a las autoridades para no perder el trabajo o para no estar expuestos al peligro de ser deportados. A este nivel, la ilegalidad promueve la falta de identidad: En el caso de Ernesto, ni la nacionalidad argentina debida al *ius soli* ni el hecho de ser descendiente de españoles por el *ius sanguinis* promueven una solución rápida en su situación de inmigrante.

Para la formación de la identidad también es relevante la creación de redes sociales que tanto en el pasado como en el presente favorecen la supervivencia del recién llegado y la adaptación a las circunstancias. La constitución de relaciones íntimas (parientes cercanos, amigos, novios) según Edgar Morin tiene la función de una extensión y de un “doble” de uno mismo (2001: 69). A nivel del pasado, en *Vientos de agua* estas relaciones en parte ya se establecen a bordo del barco, donde José/Andrés y el judío húngaro Juliusz inician su amistad y donde ambos adoptan a la niña italiana Gemma, que más adelante será la esposa de Juliusz. A nivel del presente, como emigrante en la era de la movilidad rápida Ernesto realiza su viaje en avión. Por lo tanto tiene que prescindir de un contexto de solidaridad como aquel que en el pasado se podía crear durante un largo viaje en barco. Es gracias a la española Ana que consigue formar un círculo de amigos –casi todos inmigrantes procedentes de América Latina y de Rumanía– y establecer una relación amorosa con la colombiana Mara. De modo que estas nuevas relaciones sustituirán el círculo íntimo perdido a causa de la emigración y constituyen una parte decisiva en la formación de “identidades primarias” en el sentido de Richard Jenkins (1996: 24).

En cuanto a las discriminaciones de la figura del inmigrante, destaca también el nivel de la expresión verbal. A nivel de la representación del pasado y del presente, ocurre con la reducción a generalizaciones verbales, como el hecho de que a todos los españoles se les suele llamar “gallegos”, indiferentemente de su procedencia, y al uso de expresiones despectivas, como cuando la compañera de un amigo argentino de Ernesto, afincado en Madrid desde hace mucho tiempo, durante una cena en un restaurante exclama: “¡Mírame como estoy, enamorada de un sudaca!” (episodio 3). No obstante, Campanella también incluye la deconstrucción de estereotipos: cuando los nazis alemanes exigen al capitán que traslade a los viajeros de la tercera clase para que no les molesten, la protesta por parte del judío húngaro Juliusz es acompañada por la acción conjunta de los otros inmigrantes que exclaman: “Todos somos judíos” (episodio 2). Esta secuencia encuentra su paralelismo cuando Ernesto, ante las blasfemias de un taxista bonaerense en contra de los inmigrantes bolivianos en medio de una protesta callejera por las consecuencias de la crisis financiera, para sorpresa de éste le revela con acento rioplatense: “Soy boliviano” (episodio 2).

Otro factor determinante para la identidad, según el sociólogo chileno Jorge Larraín, es el apego afectivo a objetos materiales (2000: 25). En el caso de *Vientos de agua*, en ambos niveles temporales intervienen sobre todo fotos, retratos, piezas musicales o los recuerdos de paisajes. Un ejemplo para ello es una secuencia durante el viaje transatlántico: Juliusz le muestra a José/Andrés con nostalgia la única foto que le queda de su familia. La misma le será regalada a José/Andrés por Gemma en el episodio 12 como “lo más valioso que tenemos”, cuando ante la inminente muerte de Juliusz el matrimonio se va de viaje a Europa. El mismo valor tienen para José/Andrés los recuerdos de los paisajes verdes y del mar cantábrico, lo que se percibe en una secuencia del episodio 1 en la que el espectador ve a José y a su hermano Andrés en el año 1934 contemplando el mar, comparándolo con una ventana a través de la cual se ve Argentina. A nivel estético esta metáfora es usada como enlace entre pasado y presente, en base a una sobreimpresión y un *match cut* que se convierte en un cartel con una foto de la vista de la misma cala y la inscripción “Quedará en tus recuerdos Asturias”, colgado en el piso de José/Andrés en Buenos Aires en 2001.

A la vez, *Vientos de agua* también cumple con las grandes pasiones que caracterizan el melodrama al integrar varias historias de amor: en la vida de José/Andrés aparecen cinco mujeres importantes: Henar, la asturiana y prometida de José/Andrés antes de su partida; Laia, la catalana casada por poderes con un hombre mayor argentino y prostituta que conoce en el viaje en barco; la abogada argentina Clara; Sophie, inmigrante francesa, judía y pianista que será su gran amor, y finalmente la médica argentina Lucía. En el presente Ernesto se debate durante algunos episodios entre su esposa Cecilia en Buenos Aires y Mara, una inmigrante colombiana con la que comparte piso en Madrid. Además, dominan también las historias de amor entre el judío húngaro Juliusz y la italiana Gemma, así como entre Felisa, la hermana de José/Andrés, y su amigo anarquista Vidal. De este modo, el discurso sobre la emigración y la inmigración pasa a segundo plano para destacar la finalidad del melodrama como formato destinado al gran público. Como afirma Rebeca Padilla de la Torre, “[e]l discurso de la telenovela es atractivo para sus audiencias porque les permite participar mediante un juego lúdico de la representación ‘melodramática’ de la vida y de su cultura” (2004: 34). Como consecuencia, la miniserie *Vientos de agua* también puede ser leída como *cinéma engagé*: representa la migración en entornos urbanos como Buenos Aires y Madrid – destacando el tema del inmigrante irregular y sin papeles. A la vez el director entreteteje historias de amor y elementos del romance, factores que según Isabel Santaolalla son característicos para la mezcla genérica en el nuevo cine social (2005: 136).

Otro ejemplo, que además implica el nivel narrativo, por semejanza en cuanto a las constelaciones de figuras, temas y la construcción de diálogos, nos

lo brinda la siguiente secuencia del episodio 8. Las peleas que se desatan entre José/Andrés y su esposa judía-francesa Sophie en el pasado, y entre Ernesto y su esposa argentina Cecilia en el presente, ilustran el constante vaivén entre tiempos y espacios, resuelto con el montaje en paralelo. Los nexos que Campanella crea en *Vientos de agua* se complementan no solamente en imágenes, ambientaciones y contextos, pero también en palabras que se retoman en ambos niveles. Adicionalmente, esta secuencia de unos 70 segundos de duración es significativa para otro aspecto relevante en la miniserie: el conflicto de géneros en ambas generaciones. José/Andrés rechaza la participación de Sophie en una orquesta de tango —en sí ya un producto cultural híbrido por tener raíces en la cultura alemana (el bandoneón) y española (el tango andaluz) (Klein/Haller 2008: 60)—, y Ernesto rechaza la posibilidad de que su esposa tenga una relación con otro hombre en Buenos Aires mientras que él mismo la engaña con Mara, y con “toda España”, como le reprocha su amiga española Ana. El machismo, que reina en ambas épocas, también se hace patente cuando Ernesto se muestra sorprendido de que Mara conozca el teorema de Pitágoras y que una mujer bella y exótica pueda ser licenciada en matemáticas (Cerdán/Quílez 2009: 308). De este modo, *Vientos de agua* también tematiza aspectos de la otredad del género femenino en ambas generaciones.

En último lugar, mencionaremos el plurilingüismo que caracteriza a la migración como tema en sí y a la miniserie de Campanella por su presencia constante. Un ejemplo para ello es el segundo episodio, que relata el viaje en barco en 1934. Aparte del español y del asturiano (bable),<sup>7</sup> en muchas secuencias se hablan otras lenguas europeas. Mientras la tripulación comunica en francés, los viajeros de la primera clase —básicamente nazis— usan el alemán. El resto de los emigrantes se expresa en lenguas como ídish, húngaro, ruso o italiano. El uso de varias lenguas se mantiene a lo largo de la miniserie: Gemma recurre al dialecto comasco para revelar la falsa identidad de un director de orquesta que en 1947 se refugia en Buenos Aires y oculta haber sido miembro de la SS (episodio 8); y Sophie, además de su marcado acento francés, canta nanas en su lengua materna. Dominan por lo tanto en *Vientos de agua* los conceptos del inmigrante como “traductor” (Hall 1992: 278) que se sitúa entre lo “transnacional” y lo “translacional” (Bhabha 1994: 173): Todas las figuras representadas en la miniserie recorren ocasionalmente al uso de sus lenguas maternas, pero todas dominan dos o varias lenguas y con ello dos o varias identidades. El único personaje que se aleja de sus orígenes es José/Andrés, quien después de su llegada a Argentina incluso asiste a un curso de lengua española junto con otros inmigrantes y pierde progresivamente su acento asturiano.

Al contrario de las secuencias que se desarrollan en el pasado, el presente destaca por el uso de diversas variedades del español, no solamente de España,

sino también de Argentina, Colombia y República Dominicana, además de otras lenguas de inmigrantes como el ucraniano, el rumano o el chino. El predominio de inmigrantes latinoamericanos en la representación filmica se explica por la cercanía cultural entre América Latina y España y por tener una lengua en común, como remarca Isabel Santaolalla: “Para la sociedad española, lo hispanoamericano, incluso cuando está marcado [...] por un componente “racial”, representa lo familiar dentro de lo diferente” (2005: 214).

## Conclusión

La miniserie de Campanella bien pone en primer plano la identidad individual, lo “individualmente único”, o la identidad vista desde la perspectiva de los sujetos. Es allí donde se forma lo que Pizzorno (1989: 318) denomina *identidad biográfica* y Lipiansky (1992: 121) *identidad íntima*. Son precisamente estas “relaciones íntimas”, de las que las “relaciones amorosas” constituyen un caso particular (Brehm 1984: 169), las que permiten crear aquel nivel de intimidad donde suele producirse la llamada “auto-revelación” recíproca (entre conocidos, camaradas, amigos o amantes). Y es en este nivel donde se construye un conocimiento más profundo del propio yo así como del “otro” (“Dime quién eres: no conozco tu pasado.”) por lo que la narrativa autobiográfica de tono confidencial que aplica Campanella en su miniserie —aunque sea ficcional— contribuye sustancialmente a relevar el proceso de la formación de identidades multifocales.

En resumen, al perfilar la complejidad de las redes sociales de las comunidades emigrantes, tanto a nivel diacrónico como sincrónico, *Vientos de agua* ofrece al espectador múltiples perspectivas en el sentido de las teorías de la transculturalidad (Welsch 2000) y de la glocalización (Robertson 1995: 28) que integran localidad e globalidad. En ambos niveles la identidad es representada como un hecho social contextualizado en el tiempo y en el espacio, y, por lo tanto, como una categoría que, a nivel individual y colectivo, cambia adaptándose al entorno. Lo que destaca *Vientos de agua* es la interpretación audiovisual postmoderna del concepto de la identidad. Esto se debe al hecho de que, tanto en la narración como en la visualización, la miniserie subraya la fragmentación y fluidez de la identidad individual en el sentido de Stuart Hall, Homi Bhaba o Zygmunt Bauman. Construido como un viaje de ida y vuelta, el paralelismo entre diferentes épocas y espacios se concentra en la metáfora del “caminante eterno” (Bauman 2005: 104) que se adapta a la pluralidad de sistemas culturales existentes. El mayor logro de la miniserie de Campanella, por lo tanto, probablemente consiste en poner en primer plano el hecho de que los movimientos migratorios son un componente histórico y constitutivo de la humanidad.

## NOTAS

- 1 El primer capítulo de *Vientos de agua* fue emitido por Telecinco en horario estelar el 3 de enero de 2006 (Rodríguez 2005), pero la miniserie fue retirada rápidamente “para evitar que se continúe pirateando a través de Internet” (S.A. 2006). El estreno de *Vientos de agua* en Argentina fue realizado el 22 de mayo del mismo año por Canal 13 (Trzenko 2006) y se emitió con éxito hasta agosto (Longo 2006), además de convertirse en una de las series televisivas más vendidas de 2006 (Pérez-Lanaz 2006).
- 2 Según José Ángel Cortés Lahera, una miniserie tiene entre 2-3 hasta 13 capítulos, de 60 a 90 minutos de duración (1999: 180-181).
- 3 La grabación de *Vientos de agua* fue realizada en un período de “34 semanas, es decir, un promedio aproximado de 2 semanas y 5 días de grabación por capítulo. 15 días de grabación por capítulo resulta mas [sic] que excesivo, pero esto nos demuestra que Campanella no estaba haciendo televisión, sino que hacía cine. Solo difería en el medio que iba a transmitir el producto” (Zoryez et al. 2006).
- 4 En los estudios filmicos y televisivos el *cliffhanger* tiene la función de aumentar el suspenso para atraer al público. Para ello, comúnmente la acción de un episodio termina en el punto culminante de la acción y su desenlace se desarrolla en el siguiente capítulo. De este modo, se pretende garantizar el índice de audiencia del siguiente episodio de una serie televisiva, una telenovela o una miniserie.
- 5 Con el implícito tema de la familia, *Vientos de agua* se inscribe en una larga tradición del cine argentino: “A lo largo de la historia del cine argentino la familia como lugar único de felicidad y realización personal, tanto como de seguridad y expresión de los valores deseables para una sociedad (proclamado por el Modelo de integración familiar), fue puesta en crisis en numerosas oportunidades, mostrando también su contracara como lugar de asfixia o impedimento para la concreción de logros individuales” (Magnasco et al. 2006).
- 6 La categorización de Castiello viene a ser análoga al modelo de cine diaspórico, exílico y étnico de Naficy (2001: 11-17).
- 7 Respecto a la decisión de recurrir a la figura de un emigrante asturiano y no gallego, Campanella argumenta: “De las corrientes inmigratorias, la más identificable para los argentinos es la gallega. Quienes trabajaban en la miniserie dudaban. Hubo un par de elementos que inclinaron la balanza hacia Asturias. La idea siempre fue serles fiel a todos los idiomas y dialectos. Se habla italiano, pero también genovés o comasco, por ejemplo. Y el bable, que es el dialecto asturiano, es menos cerrado y más parecido al castellano [...]. Pero además, Asturias es España, el resto es tierra reconquistada. Y hubo revueltas mineras en el '34, que fueron la mecha que encendió la Guerra Civil. Así que tomamos el mundo minero de Asturias” (Russo 2006).

## BIBLIOGRAFÍA

- Assman, Aleida 2006, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Múnich, Beck.
- Augé, Marc 1994, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Francfort, Fischer.
- Baragaño, Teresa 2005, “No vengo a dar una lección a los españoles”, en: *El País*, 31 de

- julio, URL: <[http://elpais.com/diario/2005/07/31/radiotv/1122760802\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/07/31/radiotv/1122760802_850215.html)> (12.07.2012).
- Barthes, Roland 1984, "L'effet de réel", en: Ídem, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, París, Seuil, 179-197.
- Barthes, Roland 1986 [1982], *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.
- Bauman, Zygmunt 2005, *Verworfenes Leben: Die Ausgegrenzten der Moderne*, Hamburgo, Hamburger Ed.
- Berger, Peter / Luckmann, Thomas 1993, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Berger, Verena / Winkler, Daniel 2012, "Clandestino: The Cinema of Irregular Migration and the Question of Space: France, Italy and Spain", en: *PHIn* 61, 1-14, URL: <<http://web.fu-berlin.de/phin/phin61/p61t1.htm>> (12.07.2012).
- Bhabha, Homi K. 1994, *The Location of Culture*, Londres, Routledge.
- Brehm, Sharon 1984, "Les relations intimes", en: Moscovici, Serge (ed.), *Psychologie Sociale*, París, Presses Universitaires de France, 169-177.
- Casetti, Franceso / Di Chio, Federico 1991, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- Castiello, Chema 2005, *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*, Madrid, Talasa.
- Cerdán, Josetxo / Quílez, Laia 2009, "Vientos de agua: la construcción de la memoria como narración histórica de las migraciones en Historias de la pequeña pantalla", en: López, Francisca / Cueto Asín, Elena / George, David R. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 293-316.
- Chambers, Iain 1994, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Clifford, James 1999, *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa.
- Cortés Lahera, José Ángel 1999, *La estrategia de la seducción. La programación en la neotelevisión*, Pamplona, Eunsa.
- Certeau, Michel de 1988, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1992 [1980]), *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlín, Merve.
- Eder, Jens 2000, *Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, Hamburgo, LIT.
- Ezra, Elizabeth / Rowden, Terry 2006, *Transnational Cinema: The Film Reader*, Londres / Nueva York, Routledge.
- Ferro, Marc 1995, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- Foucault, Michel 2000, *Die Ordnung des Diskurses*, Francfort, Fischer.
- Fraser, Nancy 1997, *Justice Interruptus*, Nueva York, Routledge.
- García Canclini, Néstor 1992, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana.
- García Canclini, Néstor 1994, "Identidad cultural frente a los procesos de globalización y regionalización: México y el Tratado de Libre Comercio de América del Norte", en: Moneta, Carlos J. / Quenan, Carlos (comps.), *Las reglas del juego. América Latina. Globalización y regionalismo*, Buenos Aires, Corregidor, 167-185.
- García Canclini, Néstor 1997, *Imaginario urbanos*, Buenos Aires, Eudeba, 81-82.
- González Martínez, Elda / Merino Hernando, M<sup>a</sup> Asunción 2007, *Historias de acá. Trayectoria migratoria de los argentinos en España*, Madrid, CSIC.
- Hall, Stuart 1992, "The Question of Cultural Identity", en: Ídem (ed.), *Modernity and its Futures: Understanding Modern Societies*, Londres, Polity Press, 273-325.
- Hall, Stuart 1994, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften*, Vol. 2, Hamburgo,

- Argument (eds.: Ulrich Mehlem / Dorothee Bohle / Joachim Gutsche).
- Higbee, Will / Lim, Song Hwee 2010, "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies", en: *Transnational Cinemas* 1:1, 7-21.
- Jenkins, Richard 1996, *Social Identity*, Londres, Routledge.
- Klein, Gabriele / Haller, Melanie 2008, "Café Buenos Aires und Galería del Latino. Zur Translokalisierung und Hybridität städtischer Tanzkulturen", en: Funke-Wieneke, Jürgen / Klein, Gabriele (eds.), *Bewegungsraum und Stadtkultur. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld, transcript, 51-74.
- Lamazares, Silvina 2005, "Una historia de inmigrantes en dos tiempos", en: *El Clarín*, 2 de setiembre, URL: <<http://edant.clarin.com/diario/2005/09/02/espectaculos/c-01011.htm>> (12.07.2012).
- Larrain, Jorge, 2000, *Identity and Modernity in Latin America*, Cambridge, Polity Press.
- Lipiansky, Edmond Marc 1992, *Identité et communication*, París, Presses Universitaires de France.
- Longo, Fernanda 2006, "Mano a mano con los recuerdos", en: *El Clarín*, 5 de agosto, URL: <<http://edant.clarin.com/diario/2006/08/05/espectaculos/c-00301.htm>> (12.07.2012).
- Magnasco, Andrea / Stechina, Carla / Touza, Germán / Zylberman, Dana 2006, "Rupturas y continuidades en la representación de la familia. Cuatro ejemplos del cine argentino de los últimos años", en: *El Ángel Exterminador. Revista Digital de Cine*, Año 1, Nº 2, URL: <<http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.2/familia.htm>> (12.07.2012).
- Matvejević, Predrag 1998, *Il Mediterraneo et l'Europa*, Milán, Garzanti.
- Merino Sanz, María Jesús 2009, *Inmigración y consumo. Estilos de vida de los inmigrantes en España*, Madrid, ESIC.
- Morin, Edgar 2001, *L'Identité humaine*, París, Seuil.
- Naficy, Hamid 2001, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press.
- Naranjo Orovio, Consuelo 2010, *Las migraciones de España a Iberoamérica desde la Independencia*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- Padilla de la Torre, Rebeca 2004, *Relatos de telenovelas. Vida, conflictos e identidades*, Guanajuato/Guadalajara, Universidad Autónoma de Aguascalientes/Universidad de Guanajuato.
- Pérez-Lanaz, Carmen 2007, "Las series de ficción, reinas del DVD", en: *El País*, 24 de febrero, URL: <[http://elpais.com/diario/2007/02/24/cultura/1172271601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/02/24/cultura/1172271601_850215.html)> (07.10.2012).
- Peters, John Durham 1999, "Exile, Nomadism and Diaspora. The Stakes of Mobility in the Western Canon", en: Naficy, Hamid (ed.), *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, Nueva York, Routledge, 17-41.
- Pizzorno, Alessandro 1978, "Identità e interesse", en: Sciolla, Loredana (ed.), *Identità*, Turin, Rosenberg & Selier, 139-154.
- Pratt, Mary Louise 1992, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge.
- Robertson, Roland 1995, "Globalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", en: Featherstone, Mike/Lasch, Scott/Robertson, Roland (eds.), *Global Modernities*, Londres, Sage, 25-44.
- Rodríguez, Mercedes 2005, "El estreno de la serie *Vientos de agua* aspira a enriquecer la ficción española", en: *Diario de León*, 30 de diciembre, URL: <[http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/el-estreno-de-serie-vientos-de-agua-aspira-a-enriquecer-ficcion-espanola\\_235620.html](http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/el-estreno-de-serie-vientos-de-agua-aspira-a-enriquecer-ficcion-espanola_235620.html)> (07.10.2012).
- Russo, Sandra 2006, "Antes y ahora, el desarraigo es tremendo", en: *Página 12*, 11 de junio,

- URL: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-2795-2006-06-11.html>> (12.07.2012).
- S.A. 2006, "Telecinco retiró *Vientos de agua* para 'evitar el pirateo ante de lanzarla en DVD'", en: *Vertele!*, 5 de febrero, URL: <[www.vertele.com](http://www.vertele.com)> (07.10.2012).
- Said, Edward 1990, "Reflections on Exile", en: Ferguson, Russell/Gever, Martha/Minh-Ha, Trinh T./West, Cornel (eds.), *Out of There. Marginalization and Contemporary Cultures*, Nueva York/Londres, MIT-Press, 357-366.
- Santaolalla, Isabel 2005, *Los "otros": etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*, Zaragoza, Prensas University of Zaragoza.
- Shohat, Ella/Stam, Robert 1994, *Unthinking Eurocentrism*, Nueva York/Londres, Routledge.
- Sorlin, Pierre 1996, *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós.
- Taylor, Charles 1994, "The Politics of Recognition", en: Gutman, Amy/Taylor, Charles (eds.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton, Princeton University Press, 25-61.
- Trzenko, Natalia 2006, "Con destinos cruzados", en: *La Nación*, 21 de mayo, URL: <<http://www.lanacion.com.ar/807744-con-destinos-cruzados>> (12.07.2012).
- Van Dijk, Teun A. 1997, "The Study of Discourse", en: Ídem (ed.), *Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, Vol. 1, Londres, Sage, 1-34.
- Welsch, Wolfgang 2000, "Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung", en: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 26, 327-351.
- Wurgaft, Ramy 2006, "La serie que inspiró el abuelo emigrante", en: *El Mundo*, 8 de enero, URL: <<http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/328/1136903653.html>>
- Zaida Lobato, Mirta/Suriano, Juan (comps.) 2000, *La cuestión social en Argentina, 1870-1943*, Buenos Aires, La Colmena.
- Zoryez, Giselle/Luppino, Silvia/Campos, Germán 2006, "Cuando la televisión tiene alma de cine", en: URL: <<http://www.monografias.com/trabajos46/television/television.shtml>> (12.07.2012).

## FILMOGRAFÍA

Campanella, Juan José 2005, *Vientos de agua*, Argentina/España.

Copyright of Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe is the property of Instituto Sverdlin de Historia y Cultura de America Latina and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.