

## El documental migratorio en la cinematografía española: *Balseros* y *En Construcción*<sup>1</sup>

Por Eduardo Tulio Baggio y Rafael Tassi Teixeira

### Resumen

El artículo explora los procesos de movilidad transterritorial y la intersección con los sujetos de los desplazamientos desde la perspectiva de las relaciones entre reflexibilidad estilística y condición errante en dos documentales corales en la historia de las películas migratorias: *Balseros* (Carles Bosch y Josep Maria Domènech, 2002) y *En Construcción* (José Luis Guerín, 2000). Ambos revelan la portabilidad migrante y las ficciones de origen, tanto en la sociedad de hospedaje como en los lugares de partida. La temática migratoria está establecida en las narrativas de los sujetos de la migración, sus dramas cotidianos, márgenes de la sensibilidad que hacen explícita la diacrítica de significados.

### Palabras clave

Transculturalidad; narrativas inmigrantes; documentales migratorios; cinema ibero-americano; cinematografía española

### Abstract

The article explores the transterritorial mobility processes and the intersection with the displacement subjects from the perspective of relations between stylistic reflectivity and errant condition in two corals documentaries in the history of migration films in Spanish context: *Balseros* (Carles Bosch and Josep Maria Domènech, 2002) and *En Construcción* (José Luis Guerín, 2000). Both films reveal the migrant portability and the fictions of origin both in the hosting society as in (multiple) departure places. The immigration issue is established in the narratives of the migration subjects, their daily dramas and small strangeness; sensitivity margins tighten the diacritical meanings.

## Keywords

Transculturality; immigrant narratives; migratory documentaries; iberoamerican film; spanish cinematography

## Resumo

O artigo explora os processos de mobilidade transterritorial e a intersecção com os sujeitos dos deslocamentos desde a perspectiva das relações entre reflexividade estilística e condição errante em dois documentários corais na história dos filmes migratórios: *Balseros* (Carles Bosch e Josep Maria Domènech, 2002) e *En Construcción* (José Luis Guerín, 2000). Ambos revelam a portabilidade migrante e as ficções de origem tanto na sociedade de hospedagem como nos lugares de partida. A temática migratória está estabelecida nas narrativas dos sujeitos da migração, seus dramas cotidianos, margens da sensibilidade que explicitam a diacrítica de significados.

## Palavras-chave

Transculturalidade; narrativas imigrantes; documentários migratórios; cinema ibero-americano; cinematografia espanhola

## Datos de los autores

Eduardo Tulio Baggio. Doctor en Comunicación y Semiótica por la PUC-SP con la tesis "De la teoría a la experiencia de realización del documental fílmico". Líder del grupo de investigación Cine: Creación y Reflexión (UNESPAR/CNPQ), miembro coordinador del GT La Teoría de los Cineastas de la AIM (Asociación de Investigadores de la Imagen en Movimiento) y profesor del curso Cine y Vídeo de la Universidad Estadual de Paraná (UNESPAR). [baggioeduardo@gmail.com](mailto:baggioeduardo@gmail.com)

Rafael Tassi Teixeira: Doctor en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid (2004). Profesor del Programa de Maestría y Doctorado (PPGCOM) en Comunicación y Lenguajes de la UTP/PR y Profesor Adjunto de la UNESPAR\FAP (Sociología del Arte y Estudios Culturales). Actualmente, es Vice-Coordinador (desde

2014) del Programa de Posgrado en Comunicación y Lenguajes  
(PPGCom\UTP). rafatassiteixeira@hotmail.com

**Fecha de recepción:** 29 de abril de 2016

**Fecha de aprobación:** 24 de mayo de 2016

*En Construcción* (José Luis Guerín, 2000) es una película documental pensada en el abordaje observacional, a pesar de usar también imágenes de archivo y situaciones de interacción entre el equipo de realización y los intervinientes. Paralelamente a su carácter de "observer" (Barnouw, 1983: 231), la película se aproxima a la ficción cinematográfica en una confusión premeditada y esencial, ya que al conducir la construcción de la *mise-en-scène* el director nos coloca ante una metáfora poderosa con el universo que aborda, una especie de *mise-en-abyme* metafórica.

El carácter de observación de la película acaba por generar un alto grado de transparencia en el discurso cinematográfico (Xavier, 1984), sugiriendo al público que la intervención por parte de los realizadores es baja. Se trata de una búsqueda por la exención ante los hechos que son objeto del abordaje documental. En la tradición del cine documental hubo películas que fueron radicales en este sentido; preconizaban que "el autor nunca debería interferir en los acontecimientos, no hacer uso de comentarios ni de entrevistas, ni de subtítulos, ni recurrir a la reconstitución de los hechos". (Penafria, 2004: 210). El caso de *En Construcción* es más sutil, especialmente porque hay una propuesta transitoria entre documental y aspectos de ficción.

Al transitar, en algunos momentos, entre lo que es propio del documental y lo que lo es de la ficción, el filme nos posibilita mirar hacia sus estrategias de abordaje. Esto tiene lugar, por un lado, cuando tenemos una "*decopauge*" típica de una ficción narrativa, como en algunos diálogos de la joven pareja protagonista (una prostituta y un albañil marroquí), donde se encuentran presentes elementos como la proximidad espacio-temporal y la fracción de la escena, características de lo que



# Cine Documental

se conoce como el montaje clásico del cine ficcional (Costa, 2006:44). Por otro lado, una secuencia con imágenes de archivo, montada como en la primera escena de la película, nos ofrece una postura típicamente documental.

Esta escena de abertura es un buen ejemplo de cómo pueden ser potentes las imágenes de archivo, inclusive en un documental como *En Construcción*, donde apenas tenemos esta secuencia con este tipo de imagen, con poco más de un minuto de duración. Sin embargo, esta secuencia es reveladora de la propuesta de la película, de la idea orientadora de abordar un proceso de alteración en un barrio de Barcelona y en las vidas de las personas que viven allí. Nos presentan las aseveraciones históricas del barrio de Raval a través de estas imágenes en el momento en el que aparecen y son articuladas por el montaje de la película, ya que, en principio, "una imagen de archivo es una imagen indescifrable y sin sentido hasta que no sea trabajada en el montaje" (França;Lins; Rezende, 2011: 57). Por tanto, el sentido dado por el montaje, fundamental en cualquier película, gana un valor más destacado en *En Construcción*, que nos conduce por la alternancia de las secuencias que abordan los diversos personajes y sus hábitats.

En diversas secuencias de la película prevalece el carácter de observación, bastante común en el cine documental desde los años 50. Al comienzo del documental hay una escena en la que un señor parece que está siendo grabado sin darse cuenta, mientras está solo en una calle y habla sobre la diferencia de la urbanización de Londres con relación a Barcelona. Otras escenas siguen el mismo patrón de observación casi voyeurística, con figurantes que parecen no darse cuenta de que les están grabando. Otros están claramente conscientes de que están siendo grabados en sus acciones del día a día, que serán parte fundamental del enredo que alterna las pequeñas narrativas cotidianas con la gran narrativa de la construcción, siempre manteniendo la distancia de observación.

Pero es en otro tipo de registro, el tercero que forma la estructura de la película, en el que encontramos algo

relativamente inusual y que trae la originalidad y contundencia para el documental. Se trata de la organización de la *mise-en-scène* en pro del destaque de algunos personajes, en especial el de una pareja bastante joven. La forma en la que son abordados e incorporan la narrativa general del filme sugiere una ruptura, un lugar propio para que puedan desarrollar su micro historia que se relaciona con la película como un todo, pero al mismo tiempo manteniendo la distancia. Exclusivamente para esta pareja existe un sentido casi ficcional al ser grabados en un régimen de "decoupage" muy particular, en el que sus acciones y diálogos son enmarcados por encuadramientos pensados para que puedan seguir cortes específicos en la edición y transfieran esta otra dimensión fílmica dentro del propio filme. Hay un distanciamiento en relación a los otros personajes que queda demostrado por la interacción de la pareja con los otros.

Uno de los aspectos más originales de la película de José Luis Guerín está justamente en el hecho de que su estructura multifacética, entre varios personajes, sigue una alternancia típica del cine clásico, en su estilo "altamente codificado" (Bordwell, 2005: 298), pero sin que estos personajes presenten, necesariamente, relaciones directas entre sí. De esta forma, tenemos una narrativa que usa principios de lenguaje de causa y efecto, en su paralelismo, pero sin que esta lógica causal se aplique al sentido narrativo, de relación entre los personajes. Lo que los une es el edificio en obras.

En un análisis minucioso de Longi Gil Puértolas, existe la constatación de que *En Construcción* no puede ser pensado de forma estructural de comienzo, medio y fin, sino que necesita ser entendido en sus personajes y sus relaciones con el edificio, el barrio y la ciudad, los cuales constituyen un ambiente más que un tema. Puértolas considera que la película contiene siete tramas: A - prostitutas del barrio chino; B - Atar y sus amigos; C - Juan e Iván; D - Juan Manuel y Sonia; E - Juan López, los albaneses y los niños; F - Abdel Aziz, Santiago Segade y Abdelsalam; G - agente inmobiliario y los nuevos vecinos (Puértolas, 2010: 31). Entre ellos, las distancias de los

orígenes étnicos, geográficos, económicos y sociales, como entre un inmigrante marroquí con formación académica y un gallego realista y alcohólico (Penafria, 2011: 252).

El cine cumplió un papel, como escribe D`Lugo (2012: 16), determinante en la contraofensiva del discurso de xenofobismos imaginarios sucesivos. *En Construcción*, una de las películas más destacadas de esta transformación, surgida al inicio de la década, apunta para el papel de la sociedad española frente a la producción de su nueva imagen (receptora de colectivos), estableciendo un puente profundamente sensible con la configuración intercultural y la lectura representativamente positiva de las intersecciones entre sociedades de espera y sociedades de llegada.

La cinematografía migratoria en España, en este sentido, aumenta con la percepción del fenómeno, y tal como presenta Santaolalla (2005), *En Construcción* es una de las películas que establece un punto de inflexión importante en los discursos comunicacionales en la España de entonces. Cine que prácticamente captura y avanza en las desconstrucciones de las relaciones binarias (autóctonos x distanciados), acercando la temática de la convivencia para el proceso de formación intercultural [el escenario del barrio barcelonés del Raval de los años 2000, a la luz de las intensas transformaciones sociales y arquitectónicas de la segunda mitad de los 90, que parece exhibir el propio proceso histórico cuando este resiste en las miradas extranjeras].

Con una serie de intersecciones que cohabitan la temática de la frontera - reconfiguraciones interétnicas, límites entre pasado y profano, interpelaciones metafísicas y poéticas transculturales - el filme de José Luis Guerín surge en la cinematografía española como un ejercicio metapoético de condición de la retórica de la destrucción (Jeudy, 1990). Exponiendo de esta forma, un barrio barcelonés configurado en el proceso de desplazamiento de los habitantes - el Raval encallado en un pasado que emerge constantemente, y no obstante, profano y distante - produce discursividades fílmicas a partir de capturas



poéticas: una pareja de jóvenes pobres que vive en un apartamento al borde de la demolición, un maestro de obras que toma medidas para un nuevo edificio mientras compañeros dialogan con un inmigrante marroquí, un anciano que, observador de restos, colecciona objetos descartados por el camino.<sup>2</sup>

De esta manera, *En Construcción* inaugura prácticamente (Escudero, 2014) un puente importante con el documental de creación, reverberando más tarde en películas sobre la dialéctica de lo cotidiano, transformándose en representación autofágica.<sup>3</sup> El documental explora la ruina como fundadora del imaginario histórico, según escribe Jeudy (1990: 18), en un "juego de muerte y memoria", establecido en las miradas de los vecinos de la Barcelona europeísta y la profundidad de las pequeñas historias que se derraman sobre las paredes que son retiradas: la joven prostituta y su relación amorosa con su novio, el albañil marroquí y su metafísica transcultural, un padre que anima a su hijo a un oficio predestinado a la inexistencia, un anciano coleccionista de objetos encontrados entre los escombros.

En la película de Guerin, la imagen de la trascendencia de la historia representativamente ocupada por la territorialización de la cultura, es observada como un proceso de construcción afectiva del encuentro con un pasado hecho de formas que irrumpen - los sólidos esqueletos que surgen de los descubrimientos inesperados - junto a la sorpresa por el propio proceso de excavación.

La poética migratoria es el factor de conexión colectiva entre un desorden de llegada y el estado de desubicación visto, en la película, en la voz del poeta marroquí que necesita imitar el sueño de pertenencia para neutralizar el trauma de la disolución del proceso negado del encuentro. Por la periferia de las imágenes, observamos los detritos de las construcciones muertas por el paso del tiempo, la serie de edificios dobles que surgen, antes de preservar la dinámica del pasado en los pequeños silencios que están en aquello que Jeudy (1990: 53) llama de "múltiples relaciones con objetos, locales y seres".

# Cine Documental

El "traumatismo de la destrucción", como dice Jeudy (1990: 34), transporta para el centro de la desaparición la objetificación idealizada de lo nuevo, mientras los recursos utilizados imponen un esquema de contemplación casi etnográfico de los habitantes del barrio, que escavan sus propios lugares como si escavasen los cementerios en los que los muros están dormidos. Ante el deseo transformativo y europeísta de la Barcelona pos-Juegos Olímpicos, por tanto, la película muestra la práctica de la hecatombe y la simbolización de un nuevo proceso que, reconfigurado a partir de la contención subrepticia de lo propio, surge como la febril descaracterización de lo que un día fue el lugar relacional de la identidad.

De este modo, el documental de Guerín, realizado junto a muchos alumnos y colaboradores, piensa la idea de la transformación no a partir de la angustia de la desaparición sino de la práctica de los múltiples sentidos que coexisten entre local y comunidad. Con sus ojos dirigidos al descascarillado de las casas y de los apartamentos, la película avanza y profana la condición estética, al mismo tiempo que critica la nueva idealización cultural. Se desarrolla cuando la sustitución del centro de la cultura es repetida por una lógica estratigráfica que olvida pensar en las temporalidades y la duración de la imagen - de la ruina, de la sedimentación - como uno de los pilares de la organización de la consciencia.

La temática de la migración se revela en estas formas al exponer, en los diálogos poetizados del inmigrante africano, una crítica del acceso a lo nuevo como una vía de lo social basado en la desechabilidad y en la lógica de la obsolescencia. La rígida duración de la imagen, en una cultura técnica que administra los lugares como capas de supervivencias hechas de destrucciones sucesivas, es uno de los énfasis abiertos del filme de Guerín, al exponer cómo las imágenes no organizadas a partir de los espectros que las volvieron necesidades, llevan a la autodestrucción de la realidad.

*En Construcción*, por tanto, se basa en la potencialidad de los diálogos migratorios y en los juegos de miradas autóctonos,



*despertencidos* y *escafandristas*, que reorganizan el acontecimiento transformativo (la modificación imperiosa de los lugares) por el modo en el que observan la desocialización de la memoria. En el nuevo patrimonio de un real que surge por la retirada abrupta de la imagística colectiva - permitida apenas en los escombros - el acontecimiento es borrado por los efectos de la destrucción, sin dejar espacio para que los habitantes continúen produciendo el pensamiento histórico.

El monólogo del migrante marroquí, en el centro de la noche, en un edificio en ruinas, expone la incidencia del imaginario que se derrama siempre hacia el movimiento de interpretación de la realidad. La "memoria quiere sus ruinas" (Jeudy, 1990. P. 134) y la duración de esta posibilidad, según observada en el documental de Guerín, se concentra como la necesidad emergente de formar la comprensión histórica en la configuración de los relatos, comprendiendo que las identidades culturales crecen en el lugar en el que las expresiones de lo vivido pueden ser, al iniciarse, establecidas sobre el valor simbólico de la disposición de la convivencia.

## **Temática migratoria, representaciones icónicas y la liminalidad de la ausencia en *Balseros*.**

*Balseros* (Carles Bosch e Josep Maria Domènech, 2002) es un documental que acompañó el proceso de salida, trayectoria e adaptabilidad de siete cubanos y sus familias durante los días anteriores a la inmersión oceánica, utilizando balsas de confección artesanal improvisadas para cruzar el mar en busca del sueño americano. Codirigido por Carles Bosch e Josep Maria Domènech, con colaboración en el guion de David Trueba, el documental fue inicialmente realizado para un programa de televisión, con duración de treinta minutos. Cinco años más tarde, con los mismo realizadores volviendo a la isla y al estado de Florida para acompañar las historias de vida de los siete cubanos emigrados y el desarrollo con sus respectivas familias, las cuales se quedaron atrás, la película fue ampliada.

# Cine Documental

Se trata de un documental grabado durante varios años, desde 1994, año en el que muchos cubanos se lanzaron al mar en un intento de llegar a los Estados Unidos, hasta el inicio de los años 2000, cuando muchas de las expectativas de estas personas ya estaban concretadas o habían desaparecido. Con el foco puesto en siete personajes principales y sus relaciones familiares, los directores abordan esta historia multifacética siguiendo diferentes "modos de representación" (Nichols, 2005: 135), observando, participando y exponiendo sus puntos de vista, especialmente a través de las elecciones del uso del lenguaje cinematográfico. En la abertura de la película, que sirve también para presentar los créditos, hay una sucesión de imágenes recortadas y que se sobreponen, evocando un sentido nostálgico. Esa nostalgia surge tanto de la banda sonora melancólica como de lo que las imágenes describen, como encuentros, la vida urbana antigua de la Habana, o el propio desplazamiento de las balsas que están huyendo.

La primera secuencia después de los créditos, presenta una dinámica fílmica muy típica en el cine documental, las imágenes de carácter observacional mezcladas con una voz que no sabemos de quien es, pero que reemplaza al narrador, de una voz over, algo propio de un documentalista que asume el papel de "catalyst" (Barnouw, 1983: 253). Posteriormente, el emisor de esta voz se revela, apareciendo como interviniente, en una relación también muy típica de interacción y participación.

Derivado de ideas de investigación participativa venida de las ciencias sociales y de la antropología, "El documental participativo nos da una idea de lo que es, para el cineasta, estar en una determinada situación y como ésta situación consecuentemente se altera" (Nichols, 2005: 153). Muchas veces este modo presenta, como característica principal, el uso de entrevistas. Es la "ética participativo-reflexiva" (Ramos, 2005: 174). En filmes documentales participativos existe una expectativa de que el mundo sea "representado por alguien que se comprometa activamente, y no por alguien que observa discretamente, reconfigura poéticamente o monta

argumentativamente este mundo" (Nichols, 2005: 154).

En seguida, todavía en la secuencia inicial, se destaca una música que hasta ese momento hacía de fondo para la voz propagada. Además de la melodía melancólica, la letra dice "apenas tristeza en mi corazón", reforzando el sentimiento que estaba siendo aludido en la narración que describía las penurias pasadas en Cuba en 1994, después del fin de la ayuda de la Unión Soviética. Y entonces, surge una nueva voz, como otro narrador, que también se revelará como un interviniente. Cita acontecimientos que considera absolutamente insólitos en Cuba, como las protestas ante el hecho de que la balsa *Rebla*, que hacía la travesía de la bahía, hubiese sido interceptada por la guardia costera cubana después de haber sido secuestrada, con el fin de huir hacia los Estados Unidos. Enseguida entra una imagen de archivo de un pronunciamiento para la televisión, hecho por Fidel Castro, en el que dice que a las barcas no se las volverá a impedir salir de Cuba.

En este punto inicial de la película ya han sido presentados los estilos de abordaje y los recursos del lenguaje cinematográfico que serán usados en todo el filme, siendo principalmente escenas de observación, entrevistas - muchas veces mostradas apenas con una voz diegética y con la imagen del entrevistado cubierta por otras imágenes - las músicas de la banda sonora no diegética y las imágenes de archivo. Estas tendrán varias configuraciones, desde trechos televisivos como el pronunciamiento de Fidel, pasando por imágenes producidas por los que intervienen en la película, hasta partes de videos realizados por el propio equipo del documental, pero que fueron usados como archivo, permitiendo la relación entre familiares separados por las fronteras, en lo que se caracteriza como uno de los recursos más interesantes y originales de la película.

Después de la primera secuencia, que es compleja en sus recursos y que sirve como contexto, los personajes son introducidos uno a uno. Se muestra la situación en la que están y como es su relación con la búsqueda de una nueva vida, o cómo está estructurada su familia antes las innúmeras separaciones

causadas por la división entre Cuba y Estados Unidos. Hay también muchos momentos en los que la construcción fílmica denota una relación de complicidad entre los directores y los intervinientes, como cuando uno de ellos escribe una nota para su madre diciendo que se marchó en una barca que consideraba segura. Es evidente la alta interacción entre el equipo de realización y el interviniente en la construcción de la *mise-en-scène* ya que la nota es escrita en frente de la cámara, en una observación fílmica improbable, ya que no había sido preparado para la película.

Las imágenes y sonidos de archivo son fundamentales para el filme. En primer lugar, porque como el período de realización del documental se prolonga por cerca de ocho años, las propias imágenes producidas por el equipo de la película a partir de 1994 adquieren un sentido de archivo con el desarrollo de la narrativa. Si, al comienzo de la película, estas imágenes tienen un carácter de presente, del momento narrado, con el paso del tiempo diegético pasan a tener un carácter de pasado, de archivo rescatado para la construcción de una narrativa fílmica. Son las imágenes y los sonidos de las balsas siendo construidas, de los diálogos entre familiares y amigos buscando recursos mínimos para hacer las embarcaciones precarias y los momentos épicos en los que los cubanos y sus balsas se lanzan al mar, lo que supone la aceptación al arriesgar las propias vidas en busca de mejores condiciones en los Estados Unidos.

En segundo lugar, las escenas de archivos de televisión, como los pronunciamientos de Fidel Castro y de Bill Clinton, que son fundamentales porque posibilitan dialogar con lo que sucedía en la época. Esta es una estrategia narrativa que permite a los directores de *Balseros* incluir la película en un contexto mediático y de poder, que sirve para conseguir la amplitud y la importancia de las repercusiones de los actos de los balseros, así como delinear un recorrido de acciones y reacciones, de causas y efectos.

Una tercera forma de utilización de los registros audiovisuales en *Balseros*, la más intensa y original, se da como

# Cine Documental

medio de comunicación entre los cubanos que permanecieron en la isla y los que están en los Estados Unidos o con los que están en Guantánamo. Los trechos de video que Carlos Bosch y Josep Maria Domènech ofrecen a sus intervinientes, de un lado y de otro, son como cartas audiovisuales que exceden fronteras llevando voz, corporalidad y presencia. Todos estos atributos perdidos después de la separación de entes familiares que dejaron de verse, de oírse y de tener contacto corporal.

El documental se organiza, en torno de media hora, en un ir y venir entre Cuba, Miami y Guantánamo. De esta forma, la película opera superando las fronteras mediante la exhibición de imágenes y sonidos entre los familiares separados, a través, fundamentalmente, del montaje que crea paralelos entre los espacios y tiempos que permiten mostrar cómo están unos y otros, los que se marcharon y los que se quedaron.

Las imágenes en video se convierten en puentes al permitir la visualización y audición de unos por los otros, cubanos que se quedaron y que huyeron, hijos y madres, padres e hijos. Lícitamente, los directores de la película alcanzaron un lugar que, al ser una forma de traspasar fronteras, también es un punto de vista original para el documental. Se trata del uso pertinente de una oportunidad de construcción fílmica diferenciada y que posibilita registrar momentos fuertes e íntimos, como cuando uno de los intervinientes que está en Guantánamo dice que está ansioso para hacer el amor con su mujer. En el filme, este trecho de video es mostrado con el chico diciendo eso ante las cámaras, pero además en un plano realizado posteriormente en el que su mujer ve el video y así *Balseros*, consigue acceder a algo diferenciado, íntimo y potente.

Otra escena destacada en la que el recurso de los videos grabados entre familiares es utilizado, muestra a Miriam Hernández, que estuvo viviendo y trabajando en Miami, viendo un fragmento de video con imágenes de su hija de poco más de un año, en las que está corriendo en un patio y se cae. En este exacto momento, Miriam se lleva un susto y hace un amago de levantarse. Esto muestra el poder del diálogo promovido por la película a

través de los videos exhibidos como forma de comunicación entre los parientes que están distantes. En aquel exacto momento, Miriam parece ignorar, pues ya está en Miami, la distancia temporal y espacial que el video (previamente grabado en Cuba) le ha presentado. Su intención es levantarse y ayudar a su hija, pero, la verdad, la separan centenas de kilómetros y varios días de distancia de cuando ocurrió el hecho que el video muestra.

La utilización de músicas extra-diegéticas en películas documentales, a pesar de ser común, también es bastante criticada por el hecho de potenciar un alto grado de interferencia de los realizadores en las situaciones abordadas. *Balseros* es un gran ejemplo de este potencial. Sin ningún recelo, los realizadores optan por impregnar la película con músicas en las que sus letras denotan interpretaciones, como el ya citado verso "apenas tristeza en mi corazón" en la secuencia en la que se trata de las dificultades en Cuba en 1994, o en el estribillo repetido en muchos trechos de la película que dice "un coche, una casa, una buena mujer", aludiendo a lo que pretendían los cubanos que huyeron.

La forma en la que las músicas extra diegéticas son insertadas en el filme busca, claramente, marcar las emociones que serán transmitidas en cada trecho. Los directores siguen el camino de exponer a los espectadores lo que pretenden que sea sentido. Pero es muy curioso que el final de la película sea un silencio antagónico, organizado para marcar las emociones con músicas del resto del documental.

En este proceso de "decoupage" de la propedéutica cinematográfica, el documental revela un doble efecto de los procesos de desplazamientos humanos: el polo de partida nunca es retirado completamente de la formación mental de los individuos, así como el universo de adaptabilidad en el país de acogida es mucho más difícil de lo que se podría imaginar en un inicio.

La relativización de la admiración por el país norteamericano, también queda en evidencia en el seguimiento de los procesos de vida de los siete inmigrantes, expuestos a jornadas de trabajo de más de doce horas diarias, con los



consiguientes problemas lingüísticos y aculturativos de adaptación inestable, junto con las grandes distancias sociales, además de los cuadros de sufrimiento mental intensificados por la ausencia de lazos familiares. Gradualmente, subliminares y frontalmente expuestos en los relatos de los inmigrantes, proliferan las situaciones de abandono y de sentimiento de culpa por la salida debido a la nostalgia por el lugar dejado atrás, la distancia entre el sueño americano, los mitos fundacionales de origen y la posición social recién encontrada.

En este aspecto, *Balseros* trata y acompaña la quiebra de los procesos de desplazamientos internacionales cuando son establecidos en universos de salida y llegada, para poder resolver las angustias sociales potencializadas por la máquina del imaginario migratorio. Las historias de vida, en la película, se entrecruzan con los éxitos relativos de las empresas migratorias, ya que es el propio proceso ambiguo de las migraciones, negativas y positivas para ambos lados, las que exhiben cómo las transiciones de existencia se alinean con los procesos de cambio de localidad. En este sentido, el flujo de realidades, escandalizadas con las perspectivas de salida, deconstruyen los sentidos míticos del viaje y potencializan ejercicios de interrogantes de la condición periférica y errante.

Por establecerse dentro de una ambigüedad fundamental, construida a partir del revisionismo del sueño inmigrante y del éxito relativo de la empresa migratoria, el documental fue bien recibido en los dos países<sup>4</sup>. La estructura documental abre con un enfoque periodístico en la primera mitad, atrás de la noticia y sus protagonistas. El impulso de la partida basado en la existencia inmersa en desesperación, desde la realidad cubana, es acompañado en las entrevistas de los sujetos que preparan, en una secuencia de la película, embarcaciones construidas con cualquier material encontrado para alimentar el sueño exasperado de abandono insular.

La alteridad diaspórica, en este aspecto, es observada en las distancias entre los imaginarios de partida (en los diálogos migrantes, se sueña con casas con jardines, coches deportivos,

supermercados llenos de productos, etc.) y las dificultades de llegada. La producción de las balsas, en los momentos anteriores a la partida rumbo al mar, son realizadas sin ninguna orientación náutica, y el ímpetu diaspórico - aliado a la desesperación y miedo de que Castro, de un momento a otro "cierre las puertas" nuevamente - muestra una sociedad cohibida por la necesidad del impulso y voluntad de modificación por la determinación migratoria.

Pero, probablemente, la resonancia de *Balseros* está concentrada en la visión de la duplicidad de los procesos de desplazamientos, observados cuando, el equipo de rodaje acompaña, cinco años después, las trayectorias de vida de los cubanos en los Estados Unidos. La crudeza y las dificultades del proceso migratorio, su telón de fondo social y los estados mentales de los inmigrantes en los Estados Unidos - algunos de ellos encontrados en un campo de refugiados en la base de Guantánamo - rompen con la estructura inicialmente periodística del documental y muestran la "observación de la realidad" en la quiebra y en la durabilidad de las empresas migrantes, establecidas sobre la condición de partida y del anhelo por un cambio.

Abriendo espacio para el redimensionamiento de la historia personal junto con las potencialidades de los sujetos en desplazamiento, *Balseros* se establece sobre la distancia física del esfuerzo de la partida y la condición extraterritorial de una pertenencia que jamás llega completamente. Los diálogos migrantes, cinco años después, de Oscar, Rafael, Miriam, Guillermo, Juan Carlos, Mericys y Misclaida, reflexionan sobre la culpa de la partida y el estado de errancia que la dinámica de la soledad impone sobre los cubanos en Estados Unidos. La inmersión total en el trabajo, la fisura de las relaciones humanas que abren fracturas mayores en el sentido del *desgarro* parcialmente subjetivo, y la nostalgia de la pérdida de los lazos, son estados reflexivos explorados en las experiencias migratorias de los cubanos expatriados. En este sentido, los procesos migratorios tienden a ser vistos a partir de los

itinerarios referenciales de los inmigrantes como elementos extranjeros que necesitan, unilateralmente, sufrir la acción del orden realizado con la presión aculturativa por la sociedad de recepción. De este modo, tales procesos son observados como un paso desde la posición asimilacionista hacia la posibilidad de integración, colocando en un segundo plano la discusión sobre el propio papel aculturativo de ese posicionamiento.

La película de Carles Bosch y Josep María Domènech, expone con detalles las estesias comunicacionales negadas en la evolución del proceso de desplazamiento en los sujetos de las migraciones, observando sus vidas en los Estados Unidos y la permanencia de sus familiares en Cuba. Náufragos entre dos mundos distantes por la complejidad migratoria, el sueño inmigrante de los siete *balseros* es relativizado por el acompañamiento gradual de las experiencias de la diáspora. Existe tensión narrativa en las voces que son lentamente abiertas con la intención de pensar en los contextos de salida y de adaptabilidad difícil. La película se posiciona con la ventaja de esperar el cómputo del tiempo para observar los efectos de la transición de fronteras.

## Referências Bibliográficas

Barnouw, Erik (1983), *Documentary: a history of the non-fiction film*, Oxford University Press, New York.

Bordwell, David (2005), "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos" en Fernão Pessoa Ramos (ed.), *Teoria Contemporânea do Cinema (Volume II)*, Editora Senac, São Paulo.

Costa, Flávia Cesarino (2006), "Primeiro Cinema" en Fernando Mascarello (ed.), *História do Cinema Mundial*, Papirus, Campinas/SP.

D'lugo, Marvin (2012), "El Cine sobre La Inmigración: Crónicas de um Género Anunciado" en Maria Val Liew, Mónica Cantero-Exojo y José Carlos Suárez (eds.), *Fotogramas para La*

# Cine Documental

Multiculturalidad: Migraciones y Alteridad en El Cine Español Contemporáneo. Cine Derecho, Valencia.

Escudero, Pablo Martín (2014), *Cine Documental e Inmigración en España: Una Lectura Sociocrítica*, Comunicación Social ediciones y publicaciones, Madrid.

França, Andréa; Lins, Consuelo; Rezende, Luiz Augusto (2011), *A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo*, Revista Galáxia, n. 21, p. 54-67, São Paulo.

Geertz, Clifford (1978), *A Interpretação das Culturas*, Zahar, Rio de Janeiro.

Jeudy, Henri-Pierre (1990), *Memória do Social*, Forense Universitária, Rio de Janeiro.

Nichols, Bill (2005), *Introdução ao Documentário*, Papirus, Campinas/SP.

Penafria, Manuela (2011), *O Documentário Espanhol: uma análise de En Construcción*, de José Luís Guerín, Revista Doc Online, n. 11, dezembro de 2011, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 248-256.

---

(2004) *O plano-sequência é a utopia*. "O paradigma do filme Zapruder" en MÍDIA BR, Livro da XII COMPÓS - 2003, André Lemos, Ângela Pryston, Juremir Machado da Silva, Simone Pereira de Sá, Brasil. Editora Meridional (ed), pp. 207-222.

Puértolas, Longi Gil (2010), *En Construcción*, José Luis Guerín (2001), Nau Llibres, Ediciones Octaedro, Colección Guías para ver y analizar cine, Valencia, Barcelona.

Ramos, Fernão Pessoa (2005). "A cicatriz da tomada" en Fernão Pessoa Ramos (ed.), *Teoria Contemporânea do Cinema* (Volume II), Editora Senac, São Paulo.

Santaolalla, Isabel (2005), *Los Otros: Etnicidad y "raza" en el Cine Español Contemporáneo*. Prensa Universitaria, Zaragoza.

Schnapper, D. La (2004), *Comunidad de los Ciudadanos: Acerca de la Idea Moderna de Nación*, Alianza, Madrid.

Xavier, Ismail (1984), *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra, Rio de Janeiro.

---

<sup>1</sup> Texto basado en presentación en el XXVIII Simposio Nacional de Historia (UFSC/UDESC - 2015).

<sup>2</sup> En la secuencia inicial, con la cámara observando el propio proceso de excavación, se encuentran esqueletos y artefactos arqueológicos de la época romana, junto al movimiento de captura de la dinámica de las temporalidades de escucha; los vecinos del Raval se detienen sobre un andamio para observar y comentar los restos encontrados, convirtiéndose en espectadores y personajes de un tiempo que se escurre frente a la cámara.

<sup>3</sup> Como, por ejemplo, las películas hasta la mitad de la década de 2000, *El Cielo que Gira* (Mercedes Álvarez, 2004) y *La Leyenda Del Tiempo* (Isaki Lacuesta, 2005).

<sup>4</sup> Balseros fue premiado tanto en Cuba (Premio del Jurado del Festival de la Habana) como en los Estados Unidos (Premio del Público del Festival de Miami).