

## Cine migrante y alteridad en la obra de Llorenç Soler

*Por Rafael Tassi Teixeira*

### **Resumen**

El trabajo hace una incursión por la reflexión teórico-analítica de las composiciones fílmicas de uno de los pioneros del cine migratorio documental, buscando aproximaciones de los discursos fílmicos en el análisis de las películas sobre inmigrantes del cineasta valenciano Llorenç Soler. Intentando establecer articulaciones entre narrativas cinematográficas, estilísticas documentales y convergencia socio-ficcional de las obras del cineasta, la propuesta del artículo se concentra en alinear perspectivas sobre la sistemática fílmica/reflexiva de Soler a través de sus películas documentales y ensayos sobre migrantes. Al mismo tiempo, se compromete a desarrollar un campo de diálogo entre las teorías migratorias contemporáneas y la contribución de Soler.

### **Palabras clave**

Teoría de los cineastas, Llorenç Soler, Documentales migratorios

### **Abstract**

This work makes an incursion into the theoretical-analytical reflection of the film compositions of one of the pioneers of documentary migratory cinema, the Valencian Filmmaker Llorenç Soler, seeking approximations of the filmic discourses in the analysis of immigrant films. In an attempt to establish articulations between cinematographic narratives, documentary stylistics and socio-fictional convergence of the works of the filmmaker, the article's proposal focuses on aligning perspectives on Soler's film/reflexive systematics through his documentary films and essays on migrants. At the same time, it

undertakes to develop a field of dialogue between contemporary migratory theories and Soler's contribution.

## **Keywords**

Theory of filmmakers; Llorenç Soler; Migratory documentaries

## **Resumo**

O trabalho incursiona pela reflexão teórico-analítica das composições fílmicas de um dos pioneiros do cinema migratório documental, buscando aproximações dos discursos fílmicos na análise dos filmes sobre migrantes do cineasta valenciano Llorenç Soler. Tentando tecer articulações entre as narrativas cinematográficas, as estilísticas documentais e a convergência socioficcional das obras do cineasta, a proposta do artigo se concentra em traçar alinhamentos perspectivos sobre a sistemática fílmica reflexiva de Soler através de seus filmes documentários e filme ensaios sobre migrantes. Ao mesmo tempo, compromete-se em desenvolver um campo de diálogo entre as teorias migratórias contemporâneas e a contribuição de Soler.

## **Palavras-chave**

Teoria dos Cineastas; Llorenç Soler; Documentários Migratórios

## **Datos del autor**

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).

**Fecha de recepción:** 21 de agosto de 2017

**Fecha de aprobación:** 20 de septiembre de 2017

## **Tesitura social y las márgenes**

El cine migratorio documental es un movimiento reflexivo e innovador bajo la perspectiva del cineasta Llorenç Soler<sup>1</sup>, desarrollado principalmente a partir de la década de 1980 (Larraz, 2006: 17; Francés, 2012: 26) estableciéndose como un diálogo entre el cine político español y el cine de lo cotidiano. Sus primeros márgenes, no obstante, se localizan en la etapa inicial de su obra fílmica (1966-70), momento en el que dos confluencias fundamentales del final del período franquista (Benet, 2012: 369) son establecidas indirectamente: por un lado, la importancia de la profundización fílmico-crítica ante los problemas sociales subyacentes al dominio de la realidad española de aquel momento; por otro lado, la determinación en arriesgarse contra los modelos artísticos que buscan la vertiente del experimentalismo ante la imposibilidad de un cine independiente (Romaguera-Ramió y Soler, 2006: 27)<sup>2</sup>.

En este sentido, la forma fílmica avanza sobre la condición de la imagen en el cine de Soler del primer periodo (1966-70) ante estas dos características conjugadas en un punto común de enfrentamiento y experimentación, todo ello a través de la asimetría con los parámetros de lenguaje estructurados y repetidos por el cine dominante.

Soler habita lo que, probablemente, es una necesidad de captar la imagen y responderla como denuncia de una realidad concebida sin fisuras, al mismo tiempo en el que alimenta el deseo de recurrir a una identidad cinematográfica en construcción, inspirándose en los grandes movimientos cinematográficos de la década de 1960 y sus características estilísticas-reflexivas<sup>3</sup>.

En cierto sentido, este cine de duplicación de imágenes-denuncia, basadas en la memoria social negada por los discursos oficializantes, se respalda en una voluntad artística que refleja una inevitabilidad mayor, caracterizada por la necesidad de canalizar las angustias sociales del momento. Es por ello que existe, en las películas de este periodo, como destaca Benet (2012: 371), cierta determinación insatisfactoria a la luz de una permanente revolución esteticista que, en el caso español,

no puede ocurrir completamente en la dimensión cinematográfica, con la emergencia del régimen franquista.

En este aspecto, cineastas españoles del periodo (Picazo, Saura, Esteva y Jordá, etcétera) están en un umbral de resistencia componiendo sus primeras películas como puntos de inflexión cargados de densidad simbólica y soluciones estilísticas que repercuten en un cotidiano asfixiante e ilusorio: las relaciones se convierten en respuestas a los procedimientos de secuencias de desencantos, y existe algo de desesperante bajo una capa de normalidad que molesta por ser narrativamente repetitiva.

Este enfrentamiento narrativo, se mezcla con una voluntad estilística innovadora entre potentes alegorías sociales y cinematográficas que unen un cine que se refleja en manifestaciones clandestinas y vanguardistas. Por tanto, el cine español del momento puede ser fuertemente provocador al avanzar sobre los propios y desconocidos límites, inspirándose en referencias cinematográficas internacionales (Godard) y construyendo obras poéticas y fílmicamente interesantes<sup>4</sup>.

En este sentido, Soler se mantiene fiel a una primera arquitectura cinematográfica que se revela, por la forma y por el contenido, un cine de fuerte negación de sometimiento - un cine de sensibilidades impregnadas por la intención de descubrir y frecuentar la frontera. El propio acto fílmico es el brío de esta descolocación insistente, donde la crítica se mantiene como teoría desestabilizante; aquí, prevalece la alteridad en una posición de optimismo para lo que no se conoce (o se conoce poco) y de oposición vehemente para lo que se sabe (intoxicante y hegemónica).

Las alteridades, según el cine de Soler, son libres por la idea - cinematográfica, tangible - de la representación como lugar de encuentro y creación, y no como instancia de disputa (Larraz, 2012: 270). En este aspecto, la voluntad de frecuentar y prolongar el Otro como a sí mismo, en sus formas más insospechadas tiene que ver con la condición única de Soler como un "despertencido". Por tanto, el cineasta como verdadero anónimo de sí mismo y de todos, que avanza y realiza una



# Cine Documental



circulación constante (e imprudente) por la capacidad de mantenerse fiel a una arquitectura sistémica y representacional<sup>5</sup>.

El documental, como propuesta artísticamente emancipadora y al mismo tiempo comprometido con la realidad social que lo rodea, muestra la contundencia estilística que Soler utiliza para conseguir superar especificidad y lograr alcance. En un tiempo paralelo en el que percibe que no podrá haber indiferencia a no ser en los lugares en los que la crítica no prolifera (el cine dominante, el cine documental), la vocación del cineasta es innegablemente la evocación de un estilo que arremete contra los estados de indiferencia. Las tres primeras películas de Soler (*Será tu Tierra*, 1965; *52 Domingos*, 1966; *D'un temps d'un país*, 1968) respaldan esta dimensión de praxiología de la crítica (el lugar del habla, la dimensión del ojo).

Son películas que invierten en el dominio del desorden de los sentidos y en la desestabilización ideológica. Pero no sobreviven apenas del enfrentamiento. Relatan, apuntan, denuncian, al mismo tiempo que interceden, frente a lo que está más protegido.

De esta forma, la construcción de la realidad será siempre mediada por la proposición conversacional. Comunicarse es lo más significativo en estos primeros filmes que apelan a la gramática de la convivencia, que no son apenas lecturas, sino respuestas raras a las anestias sociales. *Será tu Tierra*, 1965 y *52 Domingos*, 1966 son dos películas que incursionan en una dialéctica fundamental, exigiendo una recusa de la indiferencia: pensar el documental como un juego de espejos que dispone las posiciones abiertas y registradas en una circulación constante.

Según Soler, se trata de comprender lo que necesitamos descentrar. Organizar la transferencia de significados. Saber cuál es el local exacto de los procesos de mediación y por qué ellos, por la forma fílmica, pueden superar las categorizaciones más falsas. Por tanto, el cine de Soler en estas primeras películas, no es apenas un cine militante, reflexivo, que conoce su posición de anti-acomodación en la búsqueda por un

enfrentamiento constante con los sistemas vigentes. Tiene lugar como un cine de significados, de intento de crítica y teoría, al mismo tiempo, como si pretendiese conciliar especificidad y alcance.

El tríptico inicial (*Será tu Tierra*, 1965; *52 Domingos*, 1966; *D'un temps d'un país*, 1968), desea fundamentar una propuesta fílmica que no acepta la diferenciación que se volvería todavía más notable en la década de 1970: por un lado, el cine militante y de denuncia social, siendo Soler unos de los primeros cineastas europeos que desarrolla una obra de aproximación a los migrantes (internos y externos) y al problema de la incorporación segmentada (Portes, 2010: 85); desde otra perspectiva, el cine estilístico, experimental, que habla sin ningún complejo sobre composiciones narrativas y estados de lenguaje hegemónicos.

Estas tres primeras obras, narrando las expectativas de sujetos marginales (un grupo de migrantes en *Será Tu Tierra*, un anónimo aprendiz de torero en *52 Domingos*, un cantante políticamente comprometido en *D'un temps d'un país*) ante un país que busca proyectar una ideología de la pertenencia a partir de imágenes cosmopolitas, realizan un enfrentamiento con la propia discursividad. Lugares construidos fílmicamente con fuerte influencia de los círculos artísticos y de la idea de un cine anti monumental: lo mínimo y lo artístico convergen en un testimonio y en un experimentalismo sin confinamientos.<sup>6</sup>

De este modo, *Será Tu Tierra* abre toda una cinematografía que se interesará por la fuerza de lo común y la imagen de los sujetos subterráneos, que retratan las dificultades de acceso a las viviendas por parte de los trabajadores de una Barcelona cada vez más superficial, esterilizada en sus avenidas centrales. Revela los problemas de conseguir habitación digna por parte de los inmigrantes que viven en chabolas, en imágenes que serán paradójicamente criticadas ya que la película fue un encargo del Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona, manteniéndolo, por tanto, lejos de cualquier exhibición oficial.

52 *Domingos* a su vez, se introducirá en el universo de los aspirantes a toreros en una realidad paupérrima en la que el sueño de conversión en la profesión difícilmente alcanzable revela un fracaso eminente: la película explora la precariedad de la situación de estar al margen, y al mismo tiempo, trata con valor las ilusiones de los toreros neófitos.

*D'un temps d'un país*, la realización cinematográfica que cierra esta serie de primeras películas osadas (cámara con posición incómoda, ángulos oblicuos, planos largos, articulaciones verbales entre observadores-observados, etc.) muestra la figura de un canta-autor (Raimon) que se retrata a sí mismo ante canciones críticas al momento político del país, buscando contextualizar la trayectoria del artista (imágenes del barrio pobre donde nació, historia de la familia, influencias musicales) y sus posiciones ideológicas.

No obstante, es la siguiente película la que de cierta forma revela como el cine de Soler busca generar formas de reflexión en paralelo a una actitud artística. *El Largo Viaje Hacia la Ira* (1969) es un filme representativo del cine migrante y al mismo tiempo del cine de experimentación. Es una obra estilística en su concepción relacional ya que revela el proceso de desplazamiento a partir de secuencias con migrantes andaluces en la Barcelona del desarrollo sin reparto, a la luz de las dificultades de integrar los rostros anónimos del trabajo de la construcción civil<sup>7</sup>.

Las imágenes de primeros planos insistentes, los rostros divididos entre la necesidad de encontrar alguna posibilidad de sentir la seguridad perdida, la tierra próspera. *El Largo Viaje Hacia la Ira* (1969) describe las insistencias de los cuerpos sobre la dimensión del juego de la espera y de la falsa unidad de representación.

La cámara es cotejada con libertad sobre los cuerpos de los inmigrantes, todos clandestinos, todos considerados parias en un mundo en el que la única forma de sobrevivir es la fuerza física de los brazos - en el límite, el tránsito mudo sobre una especie de organización silenciosa, y abnegada, como única salida para

el sujeto que ya nace en tierra extraña. Una tierra en la que se desconoce el universo, un lugar que parece ser enteramente disponible como tierra prometida, y no obstante, se transforma en lugar de ausencias.<sup>8</sup>

*El Largo Viaje Hacia la Ira* (1969) revelará, por tanto, a un cineasta que comprende las soluciones estilísticas a partir de la vocación para la emergencia de los rostros retratados (fotogramas de las caras de los inmigrantes atravesando los andamios de la estación de tren), de la abertura al contingente (duración de los planos, miradas frontales a la cámara) y de la atmósfera de proximidad con un mismo y diseminado drama.

La película es estéticamente muy potente al conseguir desarrollar una cámara que está invariablemente alrededor de los cuerpos de los inmigrantes, pero también de los detalles de sus movimientos, de los interiores de las viviendas diminutas, de la dificultad de integrarse. Soler se posiciona como cineasta con vocación para el pensamiento social, al mismo tiempo en el que densifica una atmósfera de apertura para la indeterminación fílmica. No hay planos excedentes. No hay situaciones que no sean envolventes. El lenguaje cinematográfico, conjugado con la fuerte característica *amateur*, como apunta Benet (2012: 425), muestra un comportamiento con los sujetos retratados, al mismo tiempo que incide sobre los detalles de la supervivencia: los rostros marcan ausencias y entrelazan una alegoría sobre la imagen deshecha (la estación de tren solitaria a la que llegan de todas partes de la España de entonces). Están inspirados en el cineasta más importante para Soler en aquella época, Pasolini, y tratan de producir el pensamiento sobre la alteridad.

Finalmente, la alteridad migrante es observada como un recurso de la experiencia de forma fílmica a través de la "pluralidad de sentidos" (Benet, 2012: 427). La esfera de lo inacabado de sus primeras películas tiene que ver, por tanto, con una ampliación del concepto de alteridad metafórica - los cuerpos habitan la dimensión de la experiencia liminar del desplazamiento.



En este sentido, *El Largo Viaje* invierte en lo que sería importante en las obras del cineasta, reconocido como uno de los más longevos pioneros en retratar las condiciones de vida de los inmigrantes en la España franquista y posfranquista. La experiencia migrante de *El Largo Viaje Hacia la Ira* resonará, de cierta forma, en muchas de las películas de su carrera. Sobre todo porque es el punto inaugural de un acto de creación - Soler siempre entenderá el documental como una inspiración imposible de ser directamente obtenida - que diseminará una especie de entendimiento sobre la reflexión social y la marcación poética en las películas en las que se desplaza.

La defensa de los planos objetivos, en los que sobresalen los personajes anónimos en las historias cargadas de testigos libres, mezcla rostros e ideas, paisaje e interioridad, haciendo de la película una especie de naturaleza alegórica.

En este aspecto, la película, para Soler, jamás tendrá lugar en una relación simple entre observado y observable, porque el sentido dialógico de las imágenes está fundamentado en una voluntad de producir libertad. Si *El Largo Viaje Hacia la Ira* busca en la penuria de los inmigrantes las vidas en pausa, las imágenes son omnipresentes y cargan la elasticidad figurativa de la reflexión autobiográfica y del simbolismo manifiesto de estar siempre en proceso de circulación y arrastre (alejarse es una noción limítrofe en muchos filmes de Soler, ya que las figuras escogidas - gitanos, inmigrantes, 'parias', aspirantes a toreros, etcétera)

Entre desplazamientos y contingencias, en las película de Soler sobre inmigrantes (*El Largo Viaje Hacia la Ira; Ciudadanos bajo Sospecha*, 1990; *Apuntes para una Odisea Soriana Interpretada por Negros*, 2005; *Saïd*, 1999) hay un volumen significativo de imágenes a partir de una explícita relación entre el ensayo y el clasicismo (Guardia, 2012: 294).

No obstante, el hecho de rechazar la figuración se dimensiona de modo bastante precoz en la historia del cine documental español (Romaguera-Ramió y Soler, 2006: 33), entre un cine de posición más experimental y un cine que maneja los códigos más

convencionales - intentado combinar consistencia alegórica y fugacidad narrativa. Las derivas narrativas en los documentales de Soler sobre migración, tensan las presencias anónimas y las voces-testimonios. Pero, de forma intencionada, no hacen sociología de las migraciones porque la duración indeterminada de los planos, la atención a los detalles y la alegorización, problematizan y exploran la forma fílmica como un acto artístico.

Las películas de Soler, hablan de la condición de emergencia migrante; entre presencias y registros, el esquema etnográfico da lugar a la interpretación de la experiencia y, en este sentido, el filme también es un encuentro. Producciones sobre la condición invisible, sobre la 'oficialidad' de las historias institucionales que propagan ocultación y adhesión a una realidad mediatizada. Por eso, para Soler, el filme también es una película denuncia. Es a la vez una apertura a la experiencia autorreflexiva y dirigida al cuestionamiento de las historias de los que luchan por el reconocimiento y supervivencia<sup>9</sup>.

La ambivalencia intencional de los discursos migrantes y de la experiencia del propio cineasta como un "desplazado", hace parte de estas películas que consiguen disponer un entreacto de imaginarios (la realidad del artista, la acogida de lo cotidiano, la deriva de los personajes). Reflejados en la incertidumbre de la imagen como elemento de figuración de los rostros, la emigración se convierte en un asunto recurrente (Bienvenido León, 2012: 76) - la cámara está constantemente en situación de producción de lo inesperado. Las películas articulan una serie de micro relatos y sutiles condiciones observacionales de los que viven en situación de continua indefinición, de los que reciben la desconfianza como una tarjeta de visita (*Ciudadanos bajo Sospecha; Apuntes para una Odisea Soriana Interpretada por Negros*).

De cierta forma, esta perspectiva refleja una posición original sobre el campo del documental y la frontera entre lo fílmico y lo personal (el autor como un migrante, la migración como la propia vida). Por tanto, los documentales que hablan de los

migrantes a lo largo de la trayectoria ecléctica del cineasta, son articulaciones entre la visión de cómo enfrentar los límites del lenguaje y como retratar a aquellos que traspasan fronteras<sup>10</sup>.

En definitiva, la película se convierte en portavoz crítica de la insensibilidad interna de los textos, objeto de estudio revelada en los testimonios cogidos sin pretensión etnográfica, sin exceso de obsesión por el registro. Como escribe Escudero (2014: 29), la alteridad pesimista se explora en la película a partir de las construcciones sobre la identidad paradigmática. *Ciudadanos bajo Sospecha*, desarrolla la realidad social ante su heterogeneidad constitutiva (Nair, 2010: 51). Siempre en primeros planos profundos, el filme diseña los límites entre texto e imagen, y trata los sujetos filmados en relación a su capacidad de pensar los límites de la experiencia migratoria<sup>11</sup>.

En este aspecto, *Ciudadanos...* expone frontalmente la necesidad de descategorizar la figura de los sujetos filmados, pensados como potencias humanas, rostros con voz y con nombre. Y por tanto, la película no deja de ser un filme que señala la poca profundidad del tratamiento mediático - una mirada sobre mano de obra y no sobre llegada de culturas - justamente en un momento de nueva edificación europea (el nuevo mito de la europeización posterior a la caída del muro). Al crear una película sobre los inmigrantes africanos en Barcelona 1990, Soler problematiza la ciudadanía como un proceso de residencia, y no de nacionalidad.

El discurso de Agnes Agboton, senegalesa casada con un barcelonés, escritora y madre de dos hijos, revela la fuerza de los estereotipos cuando la insistencia metadiscursiva propaga la idea de choque cultural (Zapata-Barrero, 2007: 48). El encuadre irrumpe en una aproximación humana y lenta de la voz femenina, en una sintaxis de registro visible y registro oculto: el uso de imágenes fotográficas familiares acompaña el testimonio sobre la propia historia como la historia de la experiencia del tránsito, dispuesta a romper barreras socio-históricas.

Bajo esa óptica, *Ciudadanos...* es una película sobre narraciones de corte literario porque la voz es figura clave para pensar el

dominio de las representaciones migrantes dentro del ámbito de la posesión de los discursos (mediáticos) que anulan la subjetividad de aquellos que, en la España de la década de 1990, son vistos a partir de la idea colectiva invasionista. Si la película busca las voces migrantes africanas desde la temática de la nostalgia de la pertenencia, la zona de sentidos entre texto, rostro y voz, dialectiza la experiencia de la alteridad a partir de la ciudadanía plural (Portes, 2010: 85).

La película critica la idea de la insistencia en la visión de choque, cuando los inmigrantes hablan abiertamente del pertenecer como un proceso abierto, ante la visión de que el buen inmigrante, como escribe Nacify (2001: 33) y también Teixeira (2016: 15) sobre el cine diaspórico, es aquel que vuelve sin dejar rastros.

Quince años después, el tercer documental de Soler sobre la alteridad migrante, *Apuntes para una Odisea Soriana interpretada por Negros* (2005), profundiza en la densidad de las declaraciones de *Ciudadanos* al configurar las relaciones de un grupo de africanos en la provincia de Soria, lugar en el que el propio Soler buscaría exilio voluntario cinco años antes. Caracterizada por ser una de las regiones menos pobladas de España y con una de las menores densidades demográficas del país, es un espacio que continua necesitando personas para seguir manteniendo, mínimamente, los recursos regionales: la película explora la dificultad de interpretación de los inmigrantes dentro del alcance de las representaciones negativas.

*Apuntes...* destaca la trayectoria de cuatro inmigrantes africanos aislados en la Soria profunda, contrastando las experiencias interculturales con el racismo y la xenofobia incipientes. Soler observa la condición de la alteridad diferencialista, interponiendo las expectativas de los inmigrantes con los diálogos de los ciudadanos sorianos. Existe una apertura al dejar narrar la formación de los extrañamientos, cotejando derivas entre los personajes negros y el entorno lleno de representaciones del pasado: la exposición de los inmigrantes en

contraste con las fiestas tradicionales y ceremonias católicas antiguas, las fracturas entre el tiempo de esperar para ser admitido en una sociedad cerrada y construida a partir de la idea de choque.

En este sentido, *Apuntes...* redimensiona la cuestión de la presencia inmigrante en la España de la primera mitad de los años 2000, a través de un juego entre ficción y realidad, interponiendo memoria, sentido e imaginario al recorrer los testimonios de los inmigrantes y de los sorianos. Con ello se pretende pensar en la sistematicidad negativa de los regímenes de incorporación en expresiones unilaterales<sup>12</sup>.

La película explora los diferentes niveles de los relatos y contrasta la historia de la posesión de imaginarios en un trato vocacional que muestra que nada corresponde a la dimensión histórica de la región: tradicionalmente tierra de emigrantes y a pesar de la sentida necesidad demográfica y económica, sigue responsabilizando el inmigrante.

Los primeros planos pausados inscriben la película a metafóricamente: Soler explora los gestos mínimos y las miradas físicas para valorizar la presencia de los inmigrantes cuando andan, observados como si caminasen desnudos en plena Soria, en medio de sus tradiciones y festividades santas<sup>13</sup>.

La acción fílmica se denota en el cuidado con el que las voces inmigrantes son entretejidas en las estrategias del retrato, de la preferencia por los primeros planos lentos, en las bases subliminarias de los sucesivos rostros humanos que vemos con el inseparable trabajo de pensar la forma fílmica en relación a las fisionomías.

En este sentido, no existe exceso en la sensorialización de la diferencia. La película siempre quiere el diálogo que la sociedad no propone. De cierto modo, los planes son dilatados porque la voz puede ser inesperada y emergente. El relato es el impulsor de ausencias, de las dinámicas intertextuales entre los discursos migrantes y los pesimismo de los autóctonos.<sup>14</sup>

En *Apuntes para una Odisea Soriana Interpretada por Negros*, el uso de los testimonios *in situ*, el acompañar fílmico de los

inmigrantes en las calles sorianas, la presencia de planos sin voz, inscribe la película en una especie de fisiología de cuerpos que no son vistos (como sujetos) y sujetos que son observados, olvidando la memoria histórica de sus propias condiciones (migrantes, desplazados).

*Apuntes* es, por tanto, una película sobre la urgencia periódica de las migraciones en las realidades sociales pasadas y contemporáneas. Expone la fuerza de los relatos y de las trayectorias de vida dedicadas a las condiciones de las fronteras, de los impedimentos sucesivos en la participación intercultural. Pero nunca es una relación simple entre lo expuesto y lo interpretable. Las discursividades migrantes son emergentes porque se refieren, al mismo tiempo, a la dimensión personal y a la alegoría cinematográfica.

En este sentido, *Apuntes...* trae la condición humana en relación a la condición personal. La presencia personalista, incondicional de los inmigrantes se ensaya sobre la forma narrada - en la que el observador también es observado y está en el exilio.

### **Conclusión: El compromiso con la 'soldadura' de la diferencia**

La temática migratoria atraviesa cuatro décadas de filmografía en Soler. Proviene de la naturaleza errante del cineasta para cuestionar los límites entre la ficción del territorio y la rudeza de la frontera. Esta condición se asienta en la perspectiva de que la mirada hipertrofiada de los autóctonos, se limita a reproducir los nacionalismos estableciendo estándares de inclusión y exclusión como elementos clave de la política de identidad.

Desde *El Largo Viaje Hacia la Ira* (1969) a *Apuntes para una Odisea Soriana Interpretada por Negros*, 2005, la alteridad inmigrante es disecada a partir de una proposición - reflexiva, sensible, propia e intuitiva - que observa a aquellos que son constantemente observados sobre el peso de la alegoría. Sus rostros anónimos imposibilitados de construir sus propias imágenes, sus propios cuerpos limitados a la objetificación. El cine migratorio documental es, por tanto, un movimiento



# Cine Documental



reflexivo e innovador en la perspectiva de Soler, que se establece como un diálogo entre cine político español y cine de lo cotidiano.

De cierta forma, refleja una argumentación original sobre el campo del documental y la frontera entre lo fílmico y lo personal - el autor como migrante, la migración como la propia vida. Soler, un cineasta errante y trasfronterizo, pionero en manifestarse contra todas las formas de reduccionismo y categorización, trata en muchas de sus películas sobre el problema de la reflexión social y de la profundidad de la experiencia.

En este sentido, *Largo Viaje Hacia la Ira; Ciudadanos bajo Sospecha*, 1990; *Apuntes para una Odisea Soriana Interpretada por Negros*, 2005; e incluso *Saïd* (1999), que es una construcción ficcional interpuesta por el lenguaje del documental, se resisten a ser apenas cautelosas, vívidas y humanas valorizaciones de las subjetividades negadas.

Son películas que se inscriben como tales en múltiples procesos de aprendizaje de la alteridad más radical: desde el cinematógrafo a su relación entre lo orgánico (el cuerpo del cineasta) y la indeterminación.

En este aspecto, en Soler, toda forma fílmica se establece cuando se piensa en ella como un proceso de apertura. Las películas con temática migratoria son filmes sobre esa imposibilidad de enfrentarse a la relación.

Es justamente ese deseo de relación, de diagramar sentidos y miradas a partir de las ganas de estar junto al otro, de escucharle, de aprenderlo mil veces. Las películas que trabajan directamente con la producción de los desplazamientos migratorios, en la obra de Soler, repudian la posibilidad de pertenecer sin estar inscrito, en un digno esfuerzo por escuchar al otro.

## **Bibliografía**

Benet, Vicente (2012), "Entre Compromiso Social y El



# Cine Documental

Experimentalismo: El Estilo de Los Primeros Filmes de Llorenç Soler" en FRANCÉS, Miquel (eds.). *La Mirada Comprometida*. Madrid: Biblioteca Nueva.

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

Francés, Miquel (eds.) (2012), *La Mirada Comprometida*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Guardia, Isadora (2012), "Arriesgar la Vida: El Compromiso Clandestino con La Realidad en la Obra de Soler (1968-1970)" en Francés, Miquel (Org.). *La Mirada Comprometida*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Larraz, Emmanuel (2006), "Les Images de la Galice dans les Documentaires de Lorenzo Soler". *Hispanística XX*, número 23, p. 35-53.

Larraz, Emmanuel (2012), "La Soledad Creativa de un Soriano de Adopción" en FRANCÉS, Miquel (eds.). *La Mirada Comprometida*. Madrid: Biblioteca Nueva.

León, Bienvenido (2012), "Contar Historias Reales: una Radiografía de la Narrativa de Llorenç Soler" en Francés, Miquel (Org.). *La Mirada Comprometida*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Macdougall, David (1999), *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Naficy, Hamid (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporing Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

Nair, Sami (2010), *La Europa Mestiza: Inmigración, Ciudadanía, Codesarrollo*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

Nash, Mary (2005), *Inmigrantes en Nuestro Espejo: Inmigración y Discurso Periodístico en la Prensa Española*. Barcelona: Icaria



Antrazyt.

Portes, Alejandro (2010), "Immigration Theory for a New Century: Some Problems and Opportunities". *Journal of Political Economy*. v. 70. p. 83-93.

Romaguera I Ramió, Joaquim; Soler, Llorenç (2006), *Historia Crítica y Documentada del Cine Independiente en España: 1955-1975*. Barcelona: Laertes.

Teixeira, Rafael (2016), *Cine Diaspórico Iberoamericano: Fronteras, Itinerarios y Transculturalismos*. Barcelona: Editorial UOC-InCom UAB.

Todorov, Tzvetan (2013), *El Miedo a los Barbaros*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Torreiro, Casimiro. Del Tardofranquismo a la Democracia (1969-1982) (1995), en Torreiro, Casimiro; Gubern, Román; Monterde, José Enrique; Perucha, José Pérez; Riambau, Estebe (eds.) *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra.

Youngblood, Gene (1970), *Expanded Cinema*. Nueva York: P. Dutton & Co.

Zapata-Barrero, Ricard (2007), *Discursos sobre la Inmigración en España: Los Medios de Comunicación, Los Parlamentos, las Administraciones*. Barcelona: Fundación Cidob.

## Notas

---

<sup>1</sup> Llorenç Soler nace en Valencia (1936) y desarrolla sus actividades de director, realizador de documentales para cine y televisión, profesor (Escuela de Valencia) y teórico de cine, pintor y poeta, ensayista y 'hombre de los márgenes', como a él le gusta declararse, a lo largo de más de cuatro décadas de trabajos como artista comprometido con un pensamiento social. La fuerza de su mirada como cineasta, enfatizada principalmente en sus trabajos como documentalista de cine fronterizo, aparece en más de cien obras audiovisuales, incluyendo películas fundamentales de su primera etapa como documentalista: *52 Domingos* (1967), *El Largo Viaje Hacia la Ira* (1969), *Sobrevivir en Mauthausen* (1975), *Gitanos sin Romancero* (1976), etc., hasta filmes más recientes

sobre ensayos poéticos y reflexiones de personajes olvidados: *Francisco Boix: Un Fotógrafo en el Infierno* (2000), *Max Aub: Un Escritor en su Labirinto* (2002), *Del Roig al Blau* (2005), *El Hombre que Sonreía a la Muerte* (2006), *Veinte Proposiciones para un Silencio Habitado* (2007). Además, tiene tres obras de ficción en largometrajes: *Said* (1999), *Lola Vende Cá* (2000) y *Vida de Familia* (2007) y una extensión de obra ensayística conceptual en libros sobre la teoría del documental.

<sup>2</sup> El período franquista se determina por la funcionalidad fílmica incorporada en dos polaridades cinematográficas mayoritarias, como discute Torreiro (1995: 378): películas bajo el respaldo de visiones oficialistas del gobierno dictatorial y películas con posiciones - más latentes o más manifiestas - de crítica a la visión intervencionista del régimen. En relación al cine independiente, tal y como escribe Benet (2012: 372), se encuentran cineastas que buscan la realización de un cine social directo - que prima por el choque y por la narratividad que denuncia los modelos hegemónicos capitalistas - y directores que dirigen esta ruptura a partir de modelos experimentales, avanzando sobre expresividades estilísticas y códigos fílmicos dominantes.

<sup>3</sup> *Cinéma Verité*, *Cinema Novo*, *Cine Marginal*, *cine underground*, *pop-art*, *Cinétracts*, *cine lúmico español*, *cine performático*, etc.

<sup>4</sup> El cine que se inspira en los procesos de intermedialización y en el concepto de 'cine expandido' de Younblood (1970: 124), diseccionando el propio aparato cinematográfico como vinculación a una ideología dominante y avanzando sobre formas fílmicas en cierto sentido conectado al cine de los primeros vanguardistas históricos (Man Ray, Fernand Léger, Dziga Vertov, Oskar Fischinger, Buñuel y Dalí...).

<sup>5</sup> Aquello que se procesa en un cine intertextual (Macdougall, 1999: 63)

<sup>6</sup> Tal y como apunta Benet (2012: 260), la asistencia frecuente a los círculos artísticos y la influencia del *cineclubismo* de la década de 1960, el entusiasmo con los movimientos de vanguardia y las relaciones con el cine experimental, deben haber contribuido fuertemente para que los primeros filmes de Soler busquen esta mediación de referencias.

<sup>7</sup> Una película que de cierta forma resuena treinta años después en el documental de José Guerin "*En Construcción*" (2000), a partir de una Barcelona que sigue necesitando a sus inmigrantes, parias, anónimos, a los márgenes del desarrollo inmobiliario, en este caso, en el barrio del Raval.

<sup>8</sup> Ahora, más de cuarenta años después, en el documental de Iciar Bollain "*En Tierra Extraña*" (2014), cuando la búsqueda de la tierra prometida resuena en un mundo repentinamente inhóspito, en el extranjero cada vez más distante, en la voz de uno de sus personajes: "Maldita patria que no da de comer a sus hijos...eso me dijo un español, a lágrima suelta, en Alemania y nunca se me olvida".

<sup>9</sup> Las películas secuencialmente posteriores a la década de 1960 (*Filme sin Nombre*, 1970; *Carnet de Identidad*, 1969; *El Altoparlante*, 1970) como intensificadoras de una etapa en la que la crónica social comprometida se perfila por la reflexión sobre la cuestión de la (auto) imagen como una imagen de la representación (in)comunicativa de una historia de ausencias; la película-denuncia entremezclada con un cine aforístico, detalle a detalle sobre los procesos de significación de un mundo cada vez más extraño y nocivo a la figura de la alteridad positiva.

<sup>10</sup> Frontera en un sentido liminar y relacional al mismo tiempo, punto de articulación en el que el enfrentamiento tiene lugar bajo una forma más directa y constante.

---

<sup>11</sup> El paisaje de la detracción original, sus causas específicas, sus deseos comunes; este es el punto central en la articulación de los discursos, varias veces impregnados de nostalgia, varias veces escritos con la posición ante la pérdida de referencias que es todo el proceso de desplazamiento, al mismo tiempo que contempla la apertura a lo nuevo; la voluntad - infelizmente unilateral - de integración, el ansia por la definición y reconocimiento como sujeto y como cultura (Todorov, 2013: 32).

<sup>12</sup> Los testimonios de los sorianos sobre la "amenaza" de la presencia del "exceso" de negros en las calles, la utilización de expresiones que provienen de los medios para intentar interpretar un fenómeno particular y subjetivo: expresiones mediáticas reproducidas en las oralidades como "avalancha", "invasión", etc.; Mary Nash (2005: 105) escribe sobre la densidad de estas expresiones y terminologías, retiradas fundamentalmente de los medios norteamericanos y franceses, para ayudar a crear un discurso nominológico que sustenta una visión descontrolada y bastante distante de la realidad social (la presencia necesaria de los inmigrantes) por parte de los medios de comunicación españoles.

<sup>13</sup> La propia discusión, subyacente en toda la película, sobre la cuestión de la "autoctonía" y de la presencialidad es emergente en la meditación auto-crítica de la imagen. Al revelar momentos de ruptura entre discurso y representación, la película señala la imprevisibilidad del lugar del encuentro como una riqueza que se pierde en la preferencia por la dramatización de la alteridad en bases mediáticas.

<sup>14</sup> No se desarrolla tergiversación en este formato, porque el documental narrado es salvajemente construido por la subjetividad urgente, reivindicatoria, necesaria. Pequeños aforismos que buscan la dignidad partida de la realidad no comprendida porque no se acepta, por parte de los que miran (más que ver) la dimensión individual y humana de aquel que llega. Es decir, de aquel que aporta, que trae y permite el conocimiento.