



## ESTUDIO SOBRE MUJERES MIGRANTES EN *VIENTOS DE AGUA* DE JUAN JOSÉ CAMPANELLA

*Study on Migrant Women in Vientos de agua by Juan José Campanella*

**Mariela Sánchez**

[msanchez@fahce.unlp.edu.ar](mailto:msanchez@fahce.unlp.edu.ar)

*Universidad Nacional de La Plata y CONICET - Argentina*

*Recibido: 27-02-2021*

*Aceptado: 10-05-2021*

### **Resumen**

Este artículo se propone analizar los roles ocupados por (o asignados a) mujeres migrantes hacia España en la serie televisiva *Vientos de agua*, de Juan José Campanella (2005). El tema de las migraciones contemporáneas, muy presente en la realidad social pero, a su vez, en ocasiones soslayado, demanda mayor atención cuando se focaliza el rol satelital de la presencia femenina en ese contexto de desplazamiento. Si bien el siglo XXI se muestra como una época propicia para la deconstrucción de mandatos e imágenes preconcebidas, incluso en un lenguaje audiovisual actual como el de las series, prevalecen aún modelos que las representan atadas a roles prototípicos de servicio, acompañamiento, ámbito doméstico y satisfacción de las necesidades de otros.

**Palabras clave:** mujeres; migración; España; Argentina; serie televisiva; *Vientos de agua*.

### **Abstract**

This article aims to analyze the roles played by (or assigned to) migrant women to Spain in Juan José Campanella's television series *Vientos de agua* (2005). The issue of contemporary migrations, very present in social reality but, at the same time, sometimes overlooked, demands greater attention when focusing on the satellite role of the female presence in this context of displacement. Although the 21st century appears to be a propitious time for the deconstruction of mandates and preconceived images, even in a current audiovisual language such as that of the series, models that represent women linked to prototypical roles of service, accompaniment, domestic environment and meeting the needs of others still prevail.

**Keywords:** women; migration; Spain; Argentina; television series; *Vientos de agua*.

## 1. De agencias y agenciamientos. Algunas consideraciones teóricas y el riesgo de la excepcionalidad<sup>1</sup>

Este artículo se propone analizar la representación de roles ocupados por (o asignados a) mujeres migrantes hacia España a través de la serie televisiva *Vientos de agua*, de Juan José Campanella (2005).

El ya de por sí incómodo tema de las migraciones contemporáneas a España, muy presente en la realidad social, económica, sanitaria, educativa y laboral pero, a su vez, en ocasiones bastante soslayado, e incluso incómodo para las narrativas literarias y audiovisuales, requiere mayor atención cuando se focaliza una cuestión aún más específica, la del lugar subsidiario o satelital que se advierte a partir de cómo se expresa la presencia femenina en ese contexto de desplazamiento. Añadida esta cuestión al medio que funcionó como vehículo inicial de *Vientos de agua* –si bien actualmente puede accederse a la serie en otros formatos y soportes más allá del televisor en tanto aparato clásico para el visionado de series televisivas–, asumimos la premisa de que “[l]a televisión formula el lenguaje de la comunicación social” (Castells, 2000: 407), y en ese sentido este producto televisivo articuló conflictos evidentes pero, a la vez, en parte silenciados o parcialmente transmitidos en las sociedades de ambos lados del Atlántico.

Sobre la base de la afirmación anterior, se procede a explicitar a continuación la metodología por la que se optó en la elaboración de este artículo:

- Identificación de una serie televisiva en la que convergieran problemáticas asociadas a mujeres migrantes, fundamentalmente entre España y América Latina; pero también en otras trayectorias en las que se percibiera el par “centro-periferia”.
- Visualización y elección de *Vientos de agua* como caso representativo y productivo para la conformación de una línea de análisis tendiente a interpelar el tratamiento audiovisual del eje señalado.
- Consideración, como basamento teórico, del concepto de “agencia”, en adyacencia con el concepto de “agenciamiento” –referidos y referenciados oportunamente– para llevar adelante el desenvolvimiento del análisis.

---

<sup>1</sup> Este artículo surge del Proyecto de Investigación y Desarrollo “Memoria de migración, experiencia bélica y exilio. España y Argentina: representaciones literarias de y sobre mujeres en contextos de guerra, dictadura y destierro durante el siglo XX”, bajo mi dirección y la codirección de Virginia Bonatto. Se vincula, a su vez, con dos proyectos dirigidos por Raquel Macciuci en torno al eje “Diálogos transatlánticos. España y Argentina: campo editorial, literatura, cultura, memoria” de la Universidad Nacional de La Plata y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, y se inscribe en el plan de mi investigación en el marco del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

- Incorporación de conceptualización y reflexiones propias de los estudios de género explicitados puntualmente en el análisis de determinados desempeños de las mujeres migrantes.
- Nuevas visualizaciones de la serie y selección de pasajes, personajes y escenas susceptibles de conformar los puntos nodales de los conflictos registrados.
- Ejercicio de sinopsis mínima a los efectos de brindar información necesaria para la comprensión del estudio.
- Análisis de los personajes más pasibles de permitir un despliegue de la línea planteada.
- Elaboración de conclusiones y contemplación de nuevos interrogantes.
- En este trabajo y en el seguimiento de los pasos anteriores, si bien no se ha realizado la explicitación de aspectos teóricos y técnicos puntuales que refieran a una caracterización del medio audiovisual seleccionado, subyace la asunción de particularidades atinentes, algunas de ellas mencionadas y referenciadas en el desarrollo del análisis.

Si partimos del concepto de “agencia”, en términos generales, como traducción del inglés *agency* y definido como “capacidad de acción de los miembros de los grupos humanos en relación a los contextos en los que se insertan” (Belvedresi, 2018: 6), debemos advertir también que necesariamente subyace el entramado propio del “agenciamiento” acerca del que Gilles Deleuze y Félix Guattari teorizaban en *Mil mesetas* (1988). Para el presente encuadre, es preciso asumir que los roles femeninos, los preconceptos asociados a ellos y los funcionamientos que se producen en la dinámica de inserción en un sitio *otro* tienen lugar en tanto y en cuanto se deben a la existencia de enunciados en los que se constituye una complejidad, siendo la prevalencia de enunciados algo propio del “agenciamiento”.

La individuación, la posibilidad de aislar cada representación que escojamos, es necesariamente una abstracción que presupone la incumbencia –más o menos evidente, más o menos declarada, según sea el caso– de una trama signada por la multiplicidad y por condicionantes y factores contextuales imposibles de ser encapsulados en unicidades aisladas. Sin desconocer dicha condición *rizomática*, el abordaje basado en un método de individuación, que haga foco en personajes clave de la narrativa audiovisual seleccionada, dará cuenta también de una estructura constitutiva relacional.

Habiendo aludido al sustrato teórico de Deleuze y Guattari, ya en cierta medida clásico –pese a que el *Diccionario de la Real Academia Española* siga desconociendo el término “agenciamiento”–, es pertinente sintetizar un recorrido que, desde un marco epistemológico, nos permitirá arribar a la observación de la *agencia femenina* en particular. Rosa Elena Belvedresi explica que:

“El agente histórico, en cuanto agente social, realiza sus acciones inserto en una trama de otras acciones, frente a las cuales puede tomar la iniciativa (es decir, decidirse a actuar o no) o bien reaccionar a lo dado. Al actuar, tiene la capacidad de actualizar las condiciones de los entornos sociales en los que está posicionado y, al hacerlo, sus acciones contribuyen a la reproducción social. Pero además de su inserción en un contexto social que le precede, y que en tal sentido podría denominarse ‘objetivo’, el agente tiene la capacidad de considerar el mundo desde un punto de vista que entiende propio” (Belvedresi, 2018: 7).

De esto se desprende que la comprensión del marco en el que un agente se identifica en tanto subjetividad parte de una construcción cuyos componentes se desprenden de la red histórica y social que conforma el contexto en cuestión.

Al explicitar e historiar la “agencia femenina”, Belvedresi refiere que “[l]as mujeres, en cuanto agentes históricas, se enfrentan, como otros agentes al momento de actuar, a la tensión entre abrir posibilidades o reproducir lo dado” (2018: 7). Pero inmediatamente agregará que hay particularidades que operan en ellas de una manera que está vinculada al hecho de ser mujer (sin dejar de tener en cuenta que ese “ser mujer” no es algo fijo y sempiterno sino una construcción). Así, habrá quienes se desenvuelvan, en tanto agentes, con una soltura y un alcance mayores al de otras en su accionar.

En algunos casos, será posible para las mujeres que sus vidas no se hallen absolutamente determinadas por el contexto en el que han nacido. Tendríamos aquí los ejemplos de mujeres que se rebelan frente a los moldes preestablecidos, seleccionando –y a veces, generando– líneas de acción que no son las esperables para ellas, como han sido las luchas por el sufragio, por el acceso a la educación, por el reconocimiento de la jornada laboral doméstica como trabajo, o por el ejercicio de sus derechos sobre sus cuerpos, por citar algunos ejemplos (Belvedresi, 2018: 8).

Ahora bien, la autora reconoce que hay un carácter de *heroicidad* en la identificación de casos sobresalientes. De algún modo, se desprende de lo expuesto que cierto accionar femenino tendiente a torcer el rumbo de lo establecido o a no reproducir rutinas previsibles tiene el sello de la excepcionalidad. Esa singularidad va en detrimento de que se tome el accionar femenino como algo más viable que lo que permite entrever lo ejemplar. La entronización de un accionar destacado que responda a lo que sale de predecibles moldes no solo da cuenta de aquello que destaca, sino también, y muy especialmente, de lo que queda subsumido en una indiferenciación de la que no se aguardan iniciativas propias.

Por otra parte, en términos de agenciamiento, y en particular en el de la mujer, éste se presenta muchas veces atado a la maternidad como mandato. En la textualidad fílmica que analizaremos, quien no se halla en ese rol es, tarde o temprano, conducida a ejercerlo, mientras que aquellas mujeres que por distintas elecciones o posibilidades de vida no se acogen a ser madres son percibidas como seres sueltos, un tanto a contramano y siempre con un mayor riesgo de quedar a expensas de una intemperie, literal y simbólica, que las aparta de un medio seguro y saludable.

Tanto en la trama que corresponde a las situaciones migratorias del siglo XX como a las del siglo XXI ocurre esto. Las que alzan la voz y dan muestras de un discurso divergente irán quedando en el camino de lo que se espera de una inmersión plena en el sitio de acogida. En este sentido, teniendo en cuenta otra fundamentación teórica que echa luz sobre este enfoque, antes de proceder al análisis de la serie televisiva *Vientos de agua* en la línea explicitada, es menester advertir, siguiendo a Joan Scott, que “La mujer como madre es la antítesis de la oradora pública. Mientras que la oradora lucha con su inapropiada masculinidad, la madre personifica la feminidad aceptable, cumpliendo como cumple con su designado papel reproductor.” (Scott, 2006: 129).

La hipótesis de punto de partida de la propuesta de lectura enfocada en la textualidad fílmica seleccionada aquí como objeto de estudio radica en que, a pesar de que el siglo XXI se muestra como una época claramente propicia para la deconstrucción de mandatos y de imágenes preconcebidas en lo que respecta a las mujeres migrantes, incluso en un lenguaje audiovisual muy actual como el del formato de las series prevalecen aún modelos que las encuentran y representan atadas a roles prototípicos de servicio, acompañamiento, ámbito doméstico, satisfacción de las necesidades de otros y procreación de hijos propios o cuidado de hijos ajenos.

En *Vientos de agua*, obra fundamental para registrar avatares y pormenores concernientes a temas migratorios, si bien los protagonismos no están focalizados en los personajes femeninos, se perciben problemáticas que reciclan situaciones especialmente atinentes a los desempeños en aquello que suele realizarse en espacios cotidianos y habituales, es decir, independientemente de una situación de desplazamiento y destierro, pero que se acentúan y se vuelven más complejos en contexto migratorio.

En el desarrollo del conflicto (o de los conflictos) de las mujeres representadas, nos hallamos frente a un foco central de la narrativa audiovisual y, para el caso de este estudio, de la ficción televisiva. Este factor muchas veces dado por sobreentendido, la manifestación del conflicto, en tanto implica captación y puesta en imagen y sonido de “todo tipo de situaciones o de sentimientos conflictivos [que] [p]ueden ser sufrimientos, dificultades o distintos problemas como peligros, fracasos, desdichas, o la miseria” (Lavandier, 2003: 25), impulsa el desenvolvimiento de las mujeres y la búsqueda de estrategias en los espacios en los que, sin mediar una voluntad propia, se encuentran.

Para notar cómo se establece una especie de círculo vicioso que revisita esos lugares y accionares a los que las mujeres de manera casi inerte aparecen asociadas, se procederá a especificar que son dos los ejes de desplazamiento transatlántico que articulan la serie: las mujeres *trasterradas* de Europa hacia Argentina y las mujeres procedentes de países encasillados como *del Tercer mundo* o *subdesarrollados* que han migrado hacia España. El análisis estará centrado en las migraciones contemporáneas a España y las concepciones más recientes de la serie en torno a las mujeres migrantes; pero no dejará de tenerse presente, como referencia y contrapunto, la existencia de toda esa otra cobertura temporal que, pese a remontarse al pasado siglo y a varias décadas atrás, no deja de ser reconocible en tramas más recientes.

## 2. Mujeres fuera de serie... en serie

### 2.1. *Vientos de agua*, ¿vientos de cambio?

A mediados de la primera década del siglo XXI, antes de la popularización de plataformas que harían de las series audiovisuales un medio que se instalaría con sobresaliente presencia, veía la luz un producto televisivo singular que conjugaba diferentes momentos históricos signados por desplazamientos transatlánticos, de España a la Argentina y viceversa: *Vientos de agua*, de Juan José Campanella. Sin dudas se trata de una expresión artística y cultural pionera en el registro de los avatares de las migraciones contemporáneas y en la puesta en paralelo con migraciones pasadas.

Las dimensiones sociales en general, económicas, familiares, sanitarias y educativas, entre muchas otras, fueron abordadas en esta serie con un detenimiento focalizado y, en muchos aspectos, muy profundo. En cuanto a distritos técnicos en los que no entraremos, es preciso al menos apuntar que cada uno de sus capítulos, de unos 75 minutos aproximadamente, da cuenta de un cuidado profesional autónomo, semejante al de una realización cinematográfica<sup>2</sup>.

Es, en esta línea, una realización estética que reconfirma algo que Vicente Sánchez-Biosca ha sostenido refiriéndose a un corpus específico en relación con series desde los años ochenta, en las que “en lugar de continuar la gradual simplificación narrativa que la historia del relato televisivo hacía previsible y que concluiría con una extrema miniaturización, se produce un salto a estructuras más complejas” (Sánchez-Biosca, 1995: 124-25). Esto también se condice con el reconocimiento, en las últimas décadas, de lo que Jason Mittel ha identificado como “innovative narrative devices” [dispositivos narrativos innovadores] (Mittel, 2006: 33), que se fueron haciendo progresivamente cada vez más frecuentes.

Desde las primeras escenas y a lo largo de los 13 capítulos que constituyen la serie televisiva *Vientos de agua*, se entrelazan dos ejes de relato. En un tiempo de enunciación ubicado en los inicios del siglo XXI, el personaje de Ernesto Olaya, interpretado por el actor argentino Eduardo Blanco, decide marcharse de Buenos Aires y probar suerte en España a raíz de la crisis económica argentina del año 2001, que ha golpeado a su núcleo familiar. Por otra parte –parte

---

<sup>2</sup> En realidad, si bien la realización general y la dirección de varios de los capítulos corresponden a Juan José Campanella, y que las portadas de los DVD explicitan “de Juan José Campanella”, hay capítulos que se deben a la factura de otros directores. No se establecerá en el presente trabajo una puntualización individualizada a este respecto, ya que el foco estará puesto en cuestiones argumentales transversales del relato, que cruzan el desarrollo de la historia bajo la dirección general de Campanella; pero cabe hacer la aclaración y observar que, en otro tipo de estudio quizá sí sería necesario un mayor detenimiento en esta particularidad de la dirección múltiple, práctica recurrente en el formato de las series audiovisuales actuales. De hecho, hay algunos aspectos de género que podrían leerse en ese sentido. Por dar solo un ejemplo sobre un capítulo que más adelante se citará con detalle, el capítulo 7, que se detiene en temas de género como el trabajo sexual clandestino de una inmigrante senegalesa en España, ha sido dirigido por Paula Hernández.

fundamental, por cierto, y en permanente alternancia con los acontecimientos del siglo XXI–, en un pasado que se remonta a casi siete décadas atrás, el personaje del padre de Ernesto, llamado Andrés Olaya –que de mayor estará interpretado por Héctor Alterio, mientras que durante su juventud y primera adultez, por Ernesto Alterio–, se dispone a cruzar el Atlántico desde España hacia Argentina. Esta apresurada partida debe encararla tras haber intentado vengar la muerte de su hermano por la explosión de una mina en Asturias, donde ambos se encontraban trabajando en condiciones de alto riesgo. Los espectadores accedemos a esa retrospectiva a través de los ojos del propio migrante pionero, ya anciano (Andrés Olaya, en realidad llamado José, pues sabemos desde el comienzo que, a instancias de su madre, ha adoptado el nombre del hermano muerto para salir con su documentación de España). Andrés –en lo sucesivo lo llamaremos así, ya que es el nombre con que siempre se lo identifica– da muestras de estar sufriendo a comienzos del siglo XXI una patología de la memoria, ligada a su avanzada edad, y recuerda de manera muy vívida acontecimientos distantes.

Las dos trayectorias migratorias narradas en la trama de la serie, de Buenos Aires a Madrid en el pasado más inmediato, de Asturias a Buenos Aires en el pasado remoto, impulsan una progresión cronológica articulada y sostenida hasta el final, un desenlace en parte abierto que tiende un puente en el que las historias de sendos protagonistas migrantes, padre e hijo, se encuentren de una manera más genuina. El objetivo del hijo, Ernesto Olaya, una vez que descubre que hay un pasado familiar que desconoce, es que su padre logre desbloquear y transmitir lo que los espectadores visualizamos desde los primeros capítulos: un largo silencio marcado por los horrores, los miedos y las instancias más traumáticas que subyacen a su desplazamiento de España hacia América en la década de los treinta del siglo XX, con el trasfondo del sufrido trabajo minero en Asturias y, posteriormente, con la Guerra Civil española y sus consecuencias, que arrasaron con la familia que había permanecido en España.

La trama que concierne a la migración reciente, la del siglo XXI hacia y en España, parece estar mucho más transparentada en el relato. No hay, en principio, secretos ni puntos ciegos. Se supone que todas las cartas están a la vista y que asistimos al despliegue de conocidas penurias de los *sin papeles* y a la precaria solidaridad por parte de los más débiles ante un sistema en el que encuentran oportunidades a la vez que permanentes amenazas de expulsión. Sin embargo, es interesante observar además algunos roles puntuales de sujetos que conforman el día a día de ese destierro cercano en el tiempo.

Las mujeres devienen un factor de análisis para advertir situaciones que parecen replicar un estado de circunstancias en cierta medida semejante a aquel al que estuvieron sometidas otras mujeres reflejadas en la serie, aquellas de las lejanas décadas del siglo XX que forman parte del otro eje conductor de la historia. Madres, esposas, trabajadoras sexuales, asistentes al servicio del bienestar de otros. Los cuerpos de las mujeres, también en los desplazamientos de la contemporaneidad, cargan con un lastre de mandatos que es importante advertir y analizar.

## 2.2. “Madresposas” en tránsito

En la fusión del neologismo “madresposas”, incluido en el título del libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (Lagarde, 2005), están los dos lugares que los cuerpos de las mujeres ocupan de manera preponderante en una concepción machista que sigue manifestando sus resabios, y con el agravante del factor migratorio, el término ve más delineado su perímetro contenedor y amoroso a la vez que limitante. La madre y la esposa –y de manera más potenciada la madre y a la vez esposa– definen su lugar, ya desde su denominación, en el vínculo con otro<sup>3</sup>. En las migraciones de principios y mediados del siglo XX era de esperar que estuviera bastante digitado el destino de los cuerpos y las voluntades de las mujeres migrantes de Europa a Argentina, como es el caso de *Vientos de agua*.

La aspiración –de mínima y de máxima– de cada mujer solía estar supeditada a la compañía masculina. El casamiento y la posterior maternidad eran objetivos *naturales*. La serie deja espacio a modelos disidentes pero, en realidad, también en esos casos, que son minoritarios y hasta cierto punto marginales, orbita siempre una aspiración romántica de emparejamiento con un compañero que redunde en la constitución de una familia tipo. No debemos soslayar que hay representación de mujeres que desarticulan el diseño de lo impuesto, pero también ocurre que se ha grabado con mucha vehemencia la herencia de lo que se guardaba de las mujeres hacía no tanto tiempo:

“A finales del siglo XIX y comienzos del XX, la representación cultural dominante sobre las mujeres se basaba en el discurso de la domesticidad que evocaba el prototipo femenino de la perfecta casada, cuyo rol primordial era el cuidado del hogar y la familia. La representación cultural más frecuente de las mujeres era la de ‘ángel del hogar’, proveedora seráfica que sostenía a la familia. Conforme a este modelo, las mujeres debían ser modestas y sumisas y dedicarse amorosamente a sus hijos, maridos o padres, pero también debían desempeñar eficazmente su función de gobernantas de la casa” (Nash, 1999: 25).

Como antecedente del recorte en el que nos centramos aquí, enfocado en las migraciones hacia España y en la representación de las mujeres migrantes en este país, cabe mencionar que también en dirección de Europa hacia América tenemos, en la línea argumental que corresponde al siglo XX, mujeres que atisbaron algún apartamiento de lo esperable y padecieron las consecuencias. Se produce algo así nada menos que en las dos esposas de Andrés Olaya. El deber social que las ata a ser fundamentalmente “guardianas de la familia” (Nash, *Ibíd.*) se manifiesta con giros trágicos.

La madre de los primeros dos hijos de Andrés Olaya es Sophie (interpretada por la actriz italiana Caterina Murino), una inmigrante francesa de origen judío que ha huido del nazismo

---

<sup>3</sup> El concepto que fusiona ambos términos nuclea a las mujeres vinculadas a “la realización normativa reconocida culturalmente como maternidad y como conyugalidad” (Lagarde, 2005: 39).

hacia Argentina. Tiene una hija, también francesa, y una marcada vocación artística. Ejecuta con enorme destreza el piano y todo va bien mientras su actividad se circunscribe al dictado de clases a los niños del barrio.

De puertas adentro parece estar permitido que lleve adelante su talento; pero la vida se complica, al punto de generarse situaciones de violencia verbal doméstica, cuando los deseos de Sophie aspiran a trascender el perímetro del hogar. La mujer es invitada por músicos vecinos que ensayan diariamente y forman una pequeña orquesta de tango. Sophie había ido aprendiendo de oído las melodías que ensayan los vecinos y estos se ven conmovidos por la ejecución que les llega desde la casa colindante, al punto de que solicitan los servicios de la persona a la que oyen a través de las paredes.

En un principio, los músicos vecinos dan por sentado que lo que oyen es la ejecución de un pianista hombre. Esa es la primera señal de alarma de que algo se supone *fuera de lugar*. Una vez que la orquesta accede a presentaciones en vivo, con gran éxito, la mujer debe ocultar su identidad y tocar de espaldas al público. En realidad, ya para su primera entrevista con los músicos se había vestido de hombre y cortado el cabello. Pero lo más importante es que ha desafiado a su marido.

**Figura 1. Sophie (Caterina Murino)**



Fuente: Telecinco y 100 Bares Producciones, 2005.

Andrés Olaya se opone de manera ferviente a la actuación de Sophie en público y a la frecuentación de escenarios que considera prostibularios. Cuando el marido termina accediendo y comprendiendo el desempeño artístico de la madre de sus primeros hijos es debido a que una antigua amante, Laia, también inmigrada en Argentina, lo convence.

Finalmente, la orquesta de tango empezará a saborear un éxito que le augura crecimiento y presentaciones en otros sitios; pero en la primera salida de la ciudad de Buenos Aires, los músicos sufren un accidente automovilístico en el cual hay una víctima fatal: la única mujer de la orquesta, Sophie. El destino trágico parece haberle pasado factura por ese asomo de libertad que tuvo el *atrevimiento* de desarrollar.

La mujer que se convertirá en la siguiente esposa de Andrés Olaya, Lucía, interpretada por la actriz argentina Valeria Bertuccelli, no es en términos estrictos una mujer migrante; pero en un punto intentará llevar adelante una migración interna y ejercer su vocación, la medicina, en un pueblo de las afueras de Buenos Aires. Esa decisión la toma antes de casarse y se debe a que Andrés –con quien está iniciando una relación– no consigue superar, tras cuatro años de ocurrido, el fallecimiento de su anterior mujer –Sophie, la pianista que pagó demasiado caro su apartamento del hogar– y no se compromete en una nueva relación. Lucía, aún estudiante de medicina, se marcha entonces de la ciudad, pero al poco tiempo Andrés irá a *rescatarla* tras enterarse de que está gravemente enferma. La encuentra no solo internada y víctima de una fiebre muy alta que pone en peligro su vida, sino también detenida por las fuerzas policiales, debido a su compromiso social y a su activismo político.

Así es como concluye el sueño revolucionario de esa vocación de otra mujer que quiso desobedecer mandatos y moldes establecidos. En una primera lectura, podríamos concluir que por fin el hombre ha elaborado el duelo por su anterior esposa y ha salido de su estancamiento para pasar a valorar a la mujer que se convertirá en la madre de su tercer hijo, Ernesto Olaya, el otro protagonista de *Vientos de agua*, el emigrante argentino en España de comienzos del siglo XXI. Ahora bien, no puede dejarse de lado que también en esta ocasión la mujer ha pagado el precio de su libre albedrío. La persecución, la enfermedad y el peligro de muerte son las respuestas que se presentan en estos atisbos de independencia. En la migración en la que se refleja la época contemporánea, son otras, por supuesto, las motivaciones y las libertades. Hay espacio para plantearse separaciones y nuevos comienzos de maneras menos drásticas, pero también las “madresposas” están llamadas a ocupar ese doble rol preconcebido en lo que hace a finales ordenadores que implican un acomodamiento de la historia.

Mara (interpretada por la actriz colombiana Angie Cepeda), emigrante que trabaja en un bar de la capital española y que se muestra siempre empática y generosa con quienes llegan a Madrid y se encuentran con todas las dificultades propias de la carencia de documentación requerida, en más de una ocasión debe doblegarse a las exigencias represivas del entorno. Su despliegue a lo largo de la serie denota una desenvoltura que se expresa también en su cuerpo, espontáneo, amable y cercano, esquivo a toda pose prefabricada. Sin embargo, hay momentos en los que debe contenerse y, en cierto modo, enmascararse.

**Figura 2. Mara (Angie Cepeda)**

*Fuente: Telecinco y 100 Bares Producciones, 2005.*

En alguna ocasión, por ejemplo, se cambia de ropa pensando en la mirada ajena. Cuando en una fugaz visita llega a España la esposa de Ernesto Olaya, Mara se siente observada con desconfianza y muda la minifalda por unos pantalones vaqueros. Además, miente flagrantemente al afirmar que vive allí –en el mismo piso que Ernesto– hace sólo tres días. Lo hace para no despertar celos en la argentina recién llegada; pero la inercia de su memoria corporal no miente y la esposa de Ernesto nota que la soltura con la que Mara se maneja en la casa y la velocidad con la que encuentra las cosas revelan que lleva allí más tiempo del que afirma.

Por su parte, Cecilia, la “madresposa” (esposa de Ernesto Olaya, madre de sus hijos), que ha cruzado el Atlántico desde Argentina hacia España para ver a su marido después de un año en el que él se ha insertado laboralmente en Madrid, con la idea de instalarse allí y llevar luego a su familia, se enamoró en Buenos Aires de un médico del hospital en el cual ella trabaja como partera (como para que quede clara la función de la mujer, también en este desempeño a cargo de la perpetuación de la especie).

Cecilia tiene a su hija en un país (Alicia ha decidido quedarse en Argentina) y a su hijo en otro (Tomás siguió a su padre en la migración a España), por lo cual la “madresposa” siente el deber de mantener unida a la familia; pero al mismo tiempo reconoce que por primera vez se plantea la posibilidad de torcer el rumbo de esa estructura. La distancia –física y simbólica– impuesta por la migración de su marido ha alterado el modelo que siguió por más de veinte años unida a él. Cabe notar que, de todos modos, ella intentará otra vez reflatar la institución familiar cuando, un año después, su marido viaje a Buenos Aires para divorciarse de ella, previo común acuerdo.

El rol de la “madresposa” parece ser más fuerte que todo intento de romper los moldes. Es notorio cómo la mujer queda un tanto anclada a esa aspiración permanente a que las cosas vuelvan a ser como eran. Ya desapasionada respecto del romance con el médico, la esposa del emigrante, en el viaje de Ernesto hacia Argentina, que tiene como objetivo una acordada y amistosa disolución del lazo matrimonial, generará un acercamiento plagado de confusión. En una escena en la que los miembros de la (ex)pareja argentina constituida por Ernesto y Cecilia, a punto de divorciarse, despiertan en un hotel de Buenos Aires y está claro que ha habido entre ellos un encuentro sexual, lindante entre una rutina de despedida y el asomo de una posibilidad de reconciliación y continuidad del matrimonio, suena el teléfono. Los cuerpos desnudos de ambos en la cama tardan en reaccionar y es finalmente Cecilia quien responde.

Es interesante un detalle aparentemente menor pero que adquiere relevancia en este contexto: en realidad Ernesto se halla más cerca del teléfono y sería esperable que fuera él quien contestara, pero demora más en despertarse y Cecilia, literalmente, pasa por encima de su cuerpo y atiende, a las 7 de la mañana, una llamada que está destinada a su ex marido. Estas precisiones, en principio prosaicas, revisten más importancia si se considera que, en ese horario, lo más probable es que se trate de una llamada proveniente de España, y concretamente de la compañera actual de Ernesto, la inmigrante colombiana Mara. Queda entonces expuesto el evidente reencuentro que se produjo entre el emigrante argentino retornado por motivos de trámites y su ex mujer, que han pasado la noche juntos. Océano mediante, se está produciendo en este punto una disputa en la que el migrante cuyo retorno a España había sido puesto en duda se debate entre dos mujeres, dos modelos de vida y dos patrias. Poseedor ya de la doble ciudadanía, debido a que su padre es español, el hombre tiene en sus manos la carta para decidir.

Diferente es el caso de Mara, que a pesar de haber sido quien lo inició en cuestiones esenciales de supervivencia como inmigrante neófito, se encuentra aún en la débil situación de una *sin papeles*, en el sentido de que su visa de turista ha vencido hace tiempo, fue sorprendida por las autoridades españolas en su lugar trabajo –clara infracción, ya que técnicamente no está autorizada para trabajar– y deberá marcharse de España, a menos que sobrevenga una solución que formalice su situación. Una vez más, el rol de esposa, la dependencia del amparo de un hombre y una documentación que la vincule a él, son los medios que solucionan la precariedad de la mujer.

El día anterior, Ernesto había conocido, también mediante una llamada telefónica, la actual situación de Mara: la intimación de las autoridades y la posible solución mediante el casamiento con un ciudadano español. No queda muy claro si por debilidad, nostalgia de su amor de más de veinte años con la esposa de la que se va a divorciar o temor a asumir el mencionado compromiso con Mara en España, Ernesto sucumbe a la seducción de su ex mujer, Cecilia, en Argentina. Y tampoco queda claro, momentáneamente, si cumplirá con su promesa de volver ni si accederá a contraer matrimonio con Mara y compartir así los beneficios de su flamante ciudadanía española.

Lo que sí queda claro es que el poder de decisión de hacia dónde se decantará esta disputa entre dos mujeres permanece en el campo de acción del hombre.

Ante el incierto panorama, Mara tuerce el rumbo de la espera, actúa y se desenvuelve, una vez más, de manera resolutiva. Opta por casarse con un músico español (interpretado por José Miguel Monzón Navarro, más conocido por su nombre artístico: El Gran Wyoming), amigo de ambos (de Ernesto y de ella), que accede a formalizar un matrimonio arreglado, haciéndole de este modo un gran favor para poder permanecer en España, la tierra en la que Mara se ha asentado y trabaja desde hace años.

O sea que, si bien ejecuta una decisión sin esperar el beneplácito ni la ayuda de su compañero sentimental actual (el argentino Ernesto), la mujer tiene que falsear su verdadera situación sentimental para esgrimir el *título* de esposa que le permite la legalización de su residencia. Pero además, en un *plus* de configuración de imagen femenina que termina de redondear todo lo que se espera de la mujer, Ernesto regresa de Argentina a España y, tras una primera escena de indignación por el reciente y precipitado casamiento con el amigo, se unirá nuevamente a Mara tras la revelación de que ella está embarazada.

Todo el pasaje del casamiento, arreglado solo para poner en orden la documentación, es algo limítrofe entre, por un lado, el patetismo de la desgraciada situación de una inmigrante que ve amenazado su proyecto de vida en España y, por otro lado, la comicidad que aporta el personaje del amigo peninsular, el músico que accedió a casarse con ella. Los efectos cómicos se ven acentuados por una reciente parálisis que inmovilizó la mitad izquierda del cuerpo del músico por un derrame cerebral, que él atribuye a que se esforzó demasiado en comprender cómo Ernesto no se entregaba sin dudarlo al amor de Mara. En su nueva situación, la inmigrante colombiana en España, para la obtención de la legalidad, no solo pasará a ser esposa (apócrifa, por cierto), sino también, en un refuerzo de su acendrada circunstancia actual, “madresposa”.

Mara, una mujer libre, desenvuelta, independiente, siempre dispuesta a ayudar a otros, a proporcionarles colaboración en materia de techo, comida y trabajo, paradójicamente encuentra su final ordenador, su *Deus ex machina* de comienzos del siglo XXI, en el amparo de al menos tres varones. Por un lado, el amigo español que accede a casarse con ella por un tema de papeles; por otro, el compañero sentimental, argentino-español, que no sucumbió a la seducción de su ex mujer y regresó a España, tal como había prometido; finalmente por el niño que nacerá, español también, y que además llevará el (presunto) nombre del abuelo español: Andrés.

Es interesante recordar que en ese homenaje al abuelo español hay también algo de apócrifo, o al menos un oblicuo, ignoto e impensado homenaje a otro sujeto, ya que –recordemos sintéticamente– el abuelo que emigró de España hacia Argentina en realidad se llama José y en la década de los treinta del siglo XX reemplazó, a instancias de su madre, la identidad de su hermano Andrés, que era quien iba a emigrar y que murió en Asturias como consecuencia de la explosión de la mina y como corolario de la desidia de los poderosos en relación con los trabajadores.

### 2.3. *Actuar para vivir* (en otro sitio)

*Y en un fatal primer acto nacemos  
cambiando siempre el vestuario y el juego.*  
(“Actuar para vivir”. Canción. Letra de Juan Carlos Baglietto)

Así como Mara debe ocultarse, apresurarse a arreglar un matrimonio, velar por la ocultación de otros migrantes como ella, latinoamericanos, africanos y de Europa del Este, su amiga Ana, joven española interpretada por Marta Etura, también se enmascara, pero por otros motivos que implican, asimismo, algún tipo de desplazamiento. Además de favorecer estrategias encabalgadas entre la ilegalidad y la empatía de hondos sentimientos humanitarios para ayudar a inmigrantes desprotegidos, Ana trata de llevar adelante su vocación de actriz.

Ahora bien, en un momento crítico, de fuerte discusión con su padre, que ha ido a Madrid a visitarla desde el pueblo y que se opone a esa vocación, Ana revela que ha optado por la actuación para tapar la penosa situación familiar en la que se percibe encerrada. Encuentra la felicidad en la interpretación, al ser otra, porque así logra abstraerse de la mala relación con un padre caracterizado por una sistemática incomprensión represiva. La migración interna de Ana a Madrid –ya que ella no es oriunda de la capital española– le da, al menos en principio, ese aire de libertad que implica un distanciamiento y un respiro. Sin embargo, queda claro que eso no es suficiente y que el hecho de huir no acarrea la superación de los inconvenientes.

**Figura 3. Ana (Marta Etura)**



*Fuente: Telecinco y 100 Bares Producciones, 2005.*

Ana se involucra sentimentalmente con Tomás, el hijo de Ernesto, que siguiendo los pasos de su padre se ha marchado de una Argentina en aguda crisis socioeconómica y decide probar suerte en España. Pero la relación entre Tomás y Ana es conflictiva desde el comienzo. Si bien se supone que representa un modelo opuesto a esa estructura, el joven se muestra controlador e intolerante, y por momentos, aunque con otros valores, tiene un comportamiento opresivo semejante al del padre de Ana.

Cuando apenas se conocen, Tomás acusa a Ana de estar rompiendo la posibilidad de que su padre, Ernesto, vuelva a reunirse con su madre, Cecilia. Tomás culpa a Ana de estar destruyendo la familia. Si bien queda fuera de escena y *justificado* por los efectos de una noche de exceso de alcohol, sabemos además, a través del relato de Ana, que Tomás le ha gritado: “¡Putá!”. Luego sobreviene una petición de disculpas y la relación se encamina pero la calma es temporaria. Como espectadores asistimos a un noviazgo que se va tornando obsesivo por parte de Tomás, que la cela y está demasiado pendiente de los movimientos de Ana.

El cuerpo de la actriz solo se siente libre en el escenario. Otra vez, en la capital, como en su pueblo, está encerrada y a instancias de la vigilancia y el visto bueno de un hombre. La joven, que inicialmente se sintió muy atraída por el hijo de Ernesto y que lo sedujo hasta ser correspondida, paga cara su *osadía*. El muchacho, a pesar de que el relato abunda en detalles que pueden llevar a los espectadores a comprenderlo y *disculparlo* (la situación de la familia dividida, la reciente llegada a otro país, océano mediante, la presión para que estudie, cuando no es su voluntad, la pérdida de lucidez con más de una situación de exceso de consumo de alcohol), no deja de dar señas de un hostigamiento que termina cansando a Ana. Ella, una vez más, se alejará, en este caso de España. Consigue una beca para estudiar teatro en Londres, en uno de los sitios más prestigiosos para tal fin. No sabemos si solo se tratará de otra huida y de la pesquisa de otros enmascaramientos.

No queda aclarado si habrá genuinos aprendizajes o apenas fugaces circunstancias de felicidad al intentar todo el tiempo *ser otra*, estar en otro cuerpo y en otra conciencia; pero al menos la muchacha logra imponer su voluntad de marcharse sola y explicar a Tomás que ese es su proyecto y que desea llevar a cabo la experiencia sin ataduras y sin él.

#### **2.4. La renta de los cuerpos: trabajo sexual, servicio, violencia y resignación de mujeres migrantes**

Nos referimos en primer término a mujeres migrantes en su rol de “madresposas”, es decir, aquello que mayormente la sociedad espera de ellas, incluso a riesgo de impostaciones de legalidad. A continuación aludimos a otra expresión de simulación y de desplazamiento, la de una mujer que siente la necesidad de ser otra y que lo consigue (o lo intenta) por medio de la actuación. Esa pretensión de insulto que recibía Ana por parte de Tomás, “puta”, es otro rol al que las mujeres migrantes pueden verse conducidas.

Los cuerpos de las mujeres migrantes son de manera más directa impelidos a comportarse de una determinada forma, y en el ejercicio del trabajo sexual, esos cuerpos no son sometidos solo de forma física, en un intercambio siempre desparejo de fuerzas y de poder, supeditado al capricho y la voluntad del cliente, sino que hay además un agravante dado por la figura del proxeneta que administra y controla –y supuestamente, muy supuestamente, cuida– el trabajo de las prostitutas.

Gayle Dubin señala que “el lugar para empezar a desenredar el sistema de relaciones por el cual las mujeres se convierten en presa de los hombres está en las obras, que se superponen, de Claude Lévi-Strauss y Sigmund Freud” (Dubin, 1986: 96). Dubin agrega que

“[...] la domesticación de las mujeres, bajo otros nombres, está largamente estudiada en la obra de ambos [Lévi-Strauss y Freud]. Leyéndola se empieza a vislumbrar un aparato social sistemático que emplea mujeres como materia prima y modela mujeres domesticadas como producto” (Dubin, 1986: 96-97).

Esto se suma a la puntualización de que ninguno de los dos forjó una mirada crítica al respecto. La discusión sobre el ejercicio de la prostitución sigue siendo tema de debate al interior de diversas agrupaciones feministas. No podemos sintetizar aquí en detalle las diferentes posturas pero, a grandes rasgos, están quienes bregan por la abolición total de la prostitución, por considerarla en todos los casos una opresión, y quienes identifican una elección en el *libre* ejercicio, que implicaría el derecho de llevar adelante un oficio entre otros<sup>4</sup>.

A este respecto, es pertinente al menos referir que esto es algo que interpeló a las mujeres en España desde hace mucho tiempo, y de manera muy puntual desde organismos que reflexionaron especialmente sobre el rumbo de la agencia femenina –aunque no lo plantearan con esta terminología– en relación con la prostitución. La organización de mujeres anarquistas Mujeres Libres<sup>5</sup>, por ejemplo

“[...] condenó enérgicamente la opresión sexual interclasista que ejercían los hombres sobre las mujeres, contradiciendo de ese modo la idea predominante en la izquierda de que la prostitución era una institución burguesa. Estas anarquistas entendían que era una consecuencia de la doble moral sexual que toleraba las relaciones sexuales prematrimoniales o extramaritales en los hombres en tanto que las condenaba en las mujeres” (Nash, 1999: 125).

---

<sup>4</sup> El énfasis en la palabra “libre” se debe a que también conlleva mucha discusión el alcance de esa libertad de elección.

<sup>5</sup> Perteneciente a CNT-FAI (Confederación Nacional del Trabajo - Federación Anarquista Ibérica). Mujeres Libres tuvo incluso una iniciativa denominada “Liberatorio de prostitución”, destinada a la creación de hogares que acogieran a las trabajadoras sexuales “para la rehabilitación” (Nash, 1999: 7).

En una simbólica y solidaria homologación, la mencionada agrupación aspiraba a acabar con la diferencia entre las mujeres. No admitían que algunas pudieran etiquetarse como “decentes” y otras no. La única salida eran una primera fase de igualdad y un objetivo prioritario que consistía en que dejara de existir la prostitución:

“Al generalizar la categoría de prostituta para englobar a todas las mujeres, Mujeres Libres consideraba que ninguna mujer podría ser decente hasta que no se hubiera erradicado la prostitución. Su eliminación constituyó, así, una ‘misión liberadora’, específica de género” (Nash, 1999: 125).

Requeriría un estudio pormenorizado detenernos en la complejísima problemática de las trabajadoras sexuales, algo que por supuesto sobrepasa las posibilidades de este análisis, pero sí es factible mostrar cómo se representa cuando además subyace una red de desprotecciones causadas por la vulnerabilidad de las mujeres procedentes de otro país y de otro continente.

En *Vientos de agua*, pese a que las historias centrales sostienen –y es lógico para la trama que así lo hagan– los avatares de los protagonistas –hombres migrantes en uno y otro sentido transatlántico, padre e hijo–, hay un enorme despliegue en la cobertura de detalladas situaciones femeninas. Los cuerpos de varias mujeres migrantes sufren violencia física, la expresión verbal de algunas mujeres se ve limitada por no dominar el idioma español, los movimientos de unas cuantas mujeres dependen de lo que los hombres hagan o no con ellas.

Cabe recordar en este punto que el presente artículo se centra en mujeres migrantes a comienzos del siglo XXI, por lo que, para el caso de la serie argentina, con excepción de algunos contrapuntos en los que nos hemos detenido, la atención está puesta en este trabajo solo en la trayectoria migrante hacia España en los albores del presente siglo. Esto no quita que en el sentido contrario esté reflejada la prostitución en Argentina, que también, por supuesto, echa mano del trabajo y de la vulnerabilidad de mujeres migrantes. Hay pasajes específicos, en la memoria de Andrés Olaya, que exponen aristas de la prostitución de mujeres europeas en Buenos Aires durante el siglo XX.

Un personaje central a este respecto es el de Laia, emigrante catalana a la que Andrés conoce en la travesía atlántica de España a América, y que si bien socioeconómicamente nunca llega a estar tan expuesta como Adetoun –la joven senegalesa a la que nos referiremos más adelante– se sostiene desde el inicio de la inmersión en Argentina a expensas de su cuerpo. Con los años irá mejorando su posición pero siempre habrá en relación con Laia un dejo de percepción que la ha encasillado como mujer que se desempeña en el terreno de lo prohibido y lo que no corresponde a una “señora”.

**Figura 4. Laia (Pilar Punzano)**

*Fuente: Telecinco y 100 Bares Producciones, 2005.*

Volviendo al siglo XXI, la mujer migrante de *Vientos de agua* en la que se focaliza una violenta y extrema escena de abuso es una trabajadora sexual proveniente de Senegal que se encuentra en un local nocturno de Madrid. Una noche, Ernesto Olaya, el inmigrante en España postcolapso económico argentino en 2001, es impulsado por sus compañeros y superiores del trabajo a salir de juerga. Ernesto, que es arquitecto, ha conseguido, después de algunas dificultades de inserción inicial, trabajo en un estudio en el que otro firma los planos que él diseña. Mientras no obtenga la ciudadanía, es ilegal que trabaje.

Una noche en la que se celebra la firma de un proyecto, Ernesto invita a cenar a sus compañeros españoles. Está claro que es la primera vez que puede invitarlos (y en realidad lo hace a expensas de la ayuda de Mara, que trabaja allí como camarera). En esa cena se producirán algunas fricciones que, si bien podrían parecer en principio una digresión, dan cuenta de determinadas miradas sobre la migración que merecen atención.

No es el tema específico de este artículo, pero viene a colación la percepción que tienen los colegas de Ernesto Olaya, sobre todo el que firma los planos por él, acerca de los inmigrantes en general, para contextualizar una situación que se agravará cuando se trate de mujeres. Remedando la pronunciación argentina, uno de los tres españoles presentes en la cena se burla de su colega argentino y expone una innegable postura discriminatoria que los otros dos compañeros intentan amortiguar y que derivará en un desencuentro de opiniones mayor. En el intercambio que a continuación se transcribe con bastante detalle, el argentino y los tres españoles junto a quienes trabaja en el estudio de arquitectura hablan de algo que comienza de forma risueña y finaliza con gran tensión:

“- ‘¡Che, traéme otra botella de vino!’ [...] [En itálicas, énfasis para señalar los términos pronunciados por el español con marcada articulación argentina] ¿Quedó algún argentino en Buenos Aires? [También en tono burlón, ante lo cual Ernesto inicialmente celebra y se ríe, aunque se lo nota incómodo].

[Otro compañero del estudio de arquitectura:] - Es una invasión. ‘Dáme tu mina, dáme tu mina’ [siendo *mina* una forma coloquial, de origen lunfardo, de referirse a la mujer].

[El tercero, apaciguando la conversación:]

- Bueno, no son solo argentinos. Hay inmigrantes de todo tipo.

[El primero nuevamente:]

- ¿Pero qué dices, hombre? Los argentinos son como nosotros, no son inmigrantes.

[El segundo, irónicamente en respuesta a quien hizo la apreciación anterior:]

- Sí, son blanquitos... [Silencio incómodo]. Ay, ¿pero qué te pasa hombre? ¿Por qué eres tan facha? ¿Qué problema tienes con los inmigrantes, tío?

- ¿Yo? Ninguno. Siempre y cuando sea gente como Ernesto, que viene a trabajar, a hacer las cosas bien. Porque hay otros que solo te vienen a levantar el trabajo. Vos no... [de nuevo remedando acento argentino al emplear el voseo].

[Y Ernesto interviene:] - Bueno, la verdad que cualquiera... Al menos yo, no sé, con tal de darle de comer a mi familia, me meto en una patera. No sé, ¿ustedes no?

[Largo e incómodo silencio, en este caso de los tres comensales españoles. Luego uno de ellos retoma, desdramatizando:]

- Bueno, la multiculturalidad, eso está muy bien.

[Y otro:] - Bueno, creo que sí. Si no, fíjate por dónde viene, por la derecha [en referencia a la camarera que se acerca, que es, por cierto, la colombiana Mara]” (Campanella, 2005: capítulo 7, 0:11:45 - 0:12:33).

Sigue a este intercambio una escena muy machista y discriminatoria en la que se interroga a Mara acerca de su procedencia, y el propio Ernesto –llevado por la intención de quedar bien con sus colegas– se burla de la inhabilidad de la muchacha para abrir el vino. En el punto culminante del enojo que se advierte en Mara, el colega de Ernesto que parecía más tolerante, cuando la joven le pide a Ernesto que lo acompañe un minuto a la cocina, remata con un “¡Ten cuidado que secuestros hay muchos en Colombia!” (*Ibíd.*, 0:13:12 - 0:13:16).

Esa misma noche, en un club nocturno al que se dirigen después de la cena, se producen unas pocas conversaciones en las que los colegas españoles de Ernesto se muestran aún más machistas que antes, pero a la vez tentados por el atractivo de las mujeres de distintas nacionalidades que allí bailan, entretienen a los clientes y, presuponemos –si bien queda fuera de escena–, ejercen la prostitución.

El que parecía un poco más serio invita así al argentino: “Pero fíjate. ¡Mira a estas rusas! ¡Son como mamushkas! ¡Pero qué pibones! ¡Cómo están!” (*Ibíd.*, 0:18:16 - 0:18:21). Y el mismo que se refería antes más despectivamente a los inmigrantes le ofrece a Ernesto los servicios de las trabajadoras de ese lugar: “Las mejores son las negritas. Hay un par de ellas que están...

¿Quieres una? Yo te la traigo.” (*Ibíd.*, 0:18:25 - 0:18:28). Ernesto, muy incómodo, decide retirarse y es abordado por una mujer de origen africano, que no habla español, está lastimada y se encuentra escapando desesperadamente de un hombre. El inmigrante argentino en principio arranca el automóvil para preservarla, luego se resiste a seguir protegiéndola pero recapacita y accede a ayudarla. Huye con ella en el automóvil, que pertenece a la empresa para la cual Ernesto trabaja, y después, mediante una dificultosa comunicación que incluye lenguaje gestual y apenas algún intercambio de palabras reconocibles por los interlocutores que le dan asilo por esa noche –Mara y Ernesto–, y posteriormente Ana, sabremos que la joven se llama Adetoun<sup>6</sup>, procede de Senegal y tiene familia en Holanda. En Adetoun se manifiesta la expresión máxima de la desesperación de la mujer migrante: no hay salida ni tampoco posibilidad de verbalizar una llamada de auxilio.

Si logra ser –en parte– comprendida, es porque todo su cuerpo da cuenta de una situación de peligro y de abuso (está lastimada, no deja de llorar, y exclama “Hombre malo. Fóllame. Fóllame mucho”), pero no habla más que unas pocas y sueltas palabras de español, entonces no hay forma de canalizar con detalle su catarsis.

Los eventuales protectores, Ernesto, Mara y Ana, se hallan también en situación de vulnerabilidad, sin duda muchísimo menos extrema; pero no dejan de ser, respectivamente, dos inmigrantes aún ilegales en Europa (el argentino –que a esa altura aún no ha obtenido la ciudadanía española– y la colombiana) y una joven idealista española que ayuda de manera no del todo protocolar.

---

<sup>6</sup> Curiosamente, el nombre de la mujer que interpreta a Adetoun no aparece en el elenco del capítulo en el que actúa, el capítulo 7. No hay rastros de su nombre real y esto llama la atención, porque el detalle con el que se desglosan las actuaciones es bastante pormenorizado. El capítulo presenta al inicio los nombres de los actores que representan a los protagonistas y también al elenco principal, en este caso, con sus imágenes respectivas, y al final del capítulo están los listados de las actuaciones de reparto, divididas entre “Pasado” y “Presente”. En este capítulo, las únicas interpretaciones referentes al presente son “Prostituta rubia” y “Borracho puticlub”. Adetoun brilla por su ausencia y, tal como se volverá a perder en la noche del puticlub, se pierde en los títulos. Esta cuestión es señalada en esta nota al pie porque excede el análisis en sí; pero no es un detalle menor y, si bien no tenemos elementos para descartar del todo un error técnico, es extraño que tampoco otros nombres de personajes inmigrantes ilegales sean referenciados en el reparto. Se trata de personajes que también tienen letra: dos empleados del estudio de arquitectura que en un momento deben encerrarse con Ernesto en el baño porque ha llegado una inspección, y comparten un intercambio muy emotivo en el que los tres (los otros dos empleados y Ernesto) se muestran fotos y hablan de sus familias, todo con un evidente olor nauseabundo de fondo (que da la idea de que algo huele mal, no solamente en el baño sino también, simbólicamente, en el trato que se les da a estas personas). ¿Serían en realidad quienes representaron esos papeles, así como Adetoun, inmigrantes ilegales? ¿Hace la serie un guiño de empatía y protección hacia migrantes trabajadores y sufridos? A riesgo de que la idea sea una sobreinterpretación o apenas una hipótesis germinal, no dejan de ser llamativas estas ausencias. Cabe mencionar, por ejemplo, que a diferencia de este faltante, para el elenco del “Pasado” son especificados en el mismo capítulo, con todo detalle, los nombres de cada una de las integrantes de un coro de niñas. La formularia frase final, después de los títulos, que reza “Todos los hechos y personajes de esta historia son ficticios. Cualquier semejanza con la realidad o personas vivas o muertas es mera coincidencia” es, de todos modos, una formalidad o casi una licencia antipoética.

**Figura 5. Ana (Marta Etura), Adetoun (¿?), Mara (Angie Cepeda) y Ernesto (Eduardo Blanco)**

Fuente: Telecinco y 100 Bares Producciones, 2005.

La protección y la salud oficiales (policía y hospital) les están vedados a la mujer senegalesa, que debería, en circunstancias normales, dirigirse a esas instancias institucionales. Su cuerpo herido y la amenaza de un proxeneta violento impiden todo amparo reparador. El acceso a una curación o a una denuncia implicaría la inmediata deportación. Muy pronto, los improvisados *tres mosqueteros* que la contuvieron en un momento crítico se encuentran con que, resignada, Adetoun ha regresado al club nocturno, exponiendo otra vez su cuerpo a la vejación y el castigo. La aparente autoflagelación es en el fondo una asunción más realista que la pose romántica de Ernesto, que de manera efímera pero esperanzada se había propuesto el irrealizable sueño de ir a Holanda a buscar a un familiar de Adetoun. No solo no se podrá viabilizar ningún tipo de *rescate*,<sup>7</sup> sino que además queda demostrado que también los desplazamientos del argentino son limitados y que traspasar fronteras es algo que por el momento le está vedado.

### 3. Conclusiones: ¿Historia sin fin?

Este detenimiento en pasajes específicos de la serie televisiva *Vientos de agua* supuso un recorrido, no siempre supeditado a una estricta progresión cronológica, que respondió a focalizar la agencia femenina de mujeres que migraron con el anhelo de una vida más promisoría que la que se les brindaba en sus lugares de origen. El señalamiento crítico de determinadas zonas de la

<sup>7</sup> Ana se ofrece a ayudar por medio de una amiga que tiene una ONG, pero reconoce también lo inviable de una solución radical y responde tragicómicamente a la idealista propuesta de Ernesto: “Sí, claro, dos ilegales y una puta en coche a Holanda. Si quieres vamos en mi coche, que no tiene seguro” (Campanella, 2005: capítulo 7, 0:48:48 - 0:48:54).

narración en las que se registran actitudes sexistas y xenófobas en ningún modo ha tendido a registrar aspectos negativos de la serie en sí, que tiene una cuidadosa e innegable factura técnica y artística, en la cual resulta claro el enorme trabajo colectivo y el profesionalismo evidenciados en múltiples detalles a lo largo de los 13 capítulos.

Tampoco estos aspectos negativos se marcan como algo privativo de una u otra nacionalidad, ya que tanto a una como a otra orilla del Atlántico abundan en la serie conductas xenofóbicas como así también conmovedores gestos de solidaridad. El análisis, en cambio, apuntó a registrar la emergencia de nodos argumentales de una narrativa que muestra a las mujeres en reciclados y aparentemente sempiternos agenciamientos, expuestas a la reproducción de enclaves de alcance limitado, de dependencia de las decisiones y acciones de otros, y de entrega y servicio.

Así como el título de la serie remite a un movimiento de ida y vuelta, el de la travesía transatlántica que demarca en uno y otro sentido las trayectorias migrantes de los protagonistas, también resulta de ida y vuelta el destino de las mujeres que se ven condenadas, en su inmersión en los espacios en los que pretenden torcer el rumbo de mandatos y preconceptos, a la repetición de modelos y estructuras. No es algo que aparezca en primer plano en términos argumentales, pero *Vientos de agua* brinda, como se desprende del detalle dedicado en este trabajo a personajes femeninos, una oportunidad para reflexionar críticamente sobre aquello que, de un siglo a otro y en cuestiones esenciales, permanece estancado o sin la suficiente desarticulación.

Tras haberse cumplido la primera década del siglo XXI, Joan Scott se preguntaba, al repensar su clásico artículo “Gender: A Useful Category of Historical Analysis” (1986) si la categoría de “género” seguía siendo, tantos años después, una categoría útil:

“La pregunta de si el género sigue siendo una categoría útil para el análisis –ya sea histórico o de otro tipo– me parece que no depende de la palabra en sí, sino de los usos críticos que seguimos haciendo de ella. Con demasiado frecuencia, ‘género’ connota un enfoque programático o metodológico en el cual los significados de ‘hombre’ o ‘mujer’ se toman como fijos; el objetivo parece ser describir roles diferentes, no cuestionarlos. Creo que género sigue siendo útil sólo si va más allá de este encuadre, si se toma como una invitación a pensar de manera crítica sobre cómo los significados de los cuerpos sexuados se producen en relación el uno con el otro, y cómo estos significados se despliegan y cambian. El énfasis debería ponerse no en los roles asignados a las mujeres y a los hombres, sino a la construcción de la diferencia sexual en sí” (Scott, 2011: 98).

Volviendo a las condiciones relacionales de la fundamentación teórica inicial de esta lectura sobre la narrativa de la serie televisiva *Vientos de agua*, las palabras de Scott incitan a revisar críticamente esas connotaciones en las que los significados se toman como algo estanco para nombrar, señalar y propiciar la continuidad de roles definidos de manera acrítica e incluso inerte. Una realización audiovisual como esta, que ha sido muy alabada pero también considerada en España como “serie maldita de nuestra ficción” (Mejino, 2016), desafía –incluso tal vez sin habérselo propuesto específicamente– la naturalización de agenciamientos, asignación de roles y presuntos deberes de mujeres expuestas a las vulnerabilidades de la migración.

**BIBLIOGRAFÍA**

Belvedresi, Rosa Elena (2018): “Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas”. En: *Epistemología e Historia de la Ciencia*, vol. 3, n° 1, pp. 5-17. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/index.php/afjor/article/view/19865> [26/02/2021].

Campanella, Juan José (2005): “Vientos de agua” [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina - Asturias y Madrid, España: Telecinco y 100 Bares Producciones / con Pol-ka Producciones en asociación con Icónica / Coproducida por el INCAA.

Castells, Manuel (2000) [1997]: *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen I: La sociedad red*. Madrid: Alianza. Traducción: Carmen Martínez Gimeno y Jesús Alborés.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2010) [1988]: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. Traducción: José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta.

Lagarde, Marcela (2005) [1990]: *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.

Lavandier, Yves (2003): *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias (EDIUNSA).

Mejino, Lorenzo (2016): “Vientos de agua: La excepcional serie maldita de nuestra ficción”. En: *El Diario Vasco*, 8 de enero. Disponible en: <https://blogs.diariovasco.com/series-gourmets/2016/01/08/vientos-de-agua-la-excepcional-serie-maldita-de-nuestra-ficcion/> [26/02/2021].

Mittel, Jason (2006): “Narrative Complexity in Contemporary American Television”. En: *The Velvet Light Trap*, n° 58, pp. 29-40.

Nash, Mary (1999): *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.

Rubin, Gayle (1986): “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía’ política del sexo”. En: *Revista Nueva Antropología*, vol. VIII, n° 30, pp. 95-145.

Sánchez-Biosca, Vicente (1995): *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, Relato y Cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Scott, Joan W. (1986): “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”. En: *American Historical Review*, n° 91, pp. 1053–1075.

\_\_\_\_\_. (2006): “El eco de la fantasía: La historia y la construcción de la identidad”. En: *Ayer*, vol. 62, n° 2, pp. 111-138. Disponible en [https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/62-5-ayer62\\_MasAllaHistoriaSocial\\_Cabrera.pdf](https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/62-5-ayer62_MasAllaHistoriaSocial_Cabrera.pdf) [26/02/2021].

\_\_\_\_\_. (2011): “Género, ¿Todavía una categoría útil para el análisis?”. En: *La manzana de la discordia*, vol. 6, n° 1, pp. 95-101. Disponible en: <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i1.1514> [26/02/2021].