

# ULKOMAALAINEN/UTLÄNNINGEN/ YABANCI (1979-1981-1983) – UN OBJETO DE ARCHIVO MIGRANTE EXTREMADAMENTE TÍPICO\*

JOHN SUNDHOLM

Este artículo está escrito en la línea del gran número de estudios recientes que han cuestionado y deconstruido nociones y prácticas preestablecidas para los archivos (fílmicos), a la vez que han puesto en práctica dicha crítica construyendo contra-archivos y mapeando alternativas existentes<sup>1</sup>. No obstante, a pesar de iniciativas tan importantes, que han sido relevantes para el estudio de cines migrantes y transnacionales y han vuelto cada vez más difícil reproducir una historia nacional—y a menudo nacionalista—convencional, todavía existen varios problemas fundamentales que afectan a la teoría y la práctica del archivo alternativo o diaspórico. Todo archivo, marginal o hegemónico, no es sólo un lugar de poder sino que también ejecuta ese poder, decidiendo lo que excluye o incluye, por no mencionar la cuestión fundamental acerca de qué constituye el objeto de archivo. Aunque estos son desafíos que afectan a cualquier clase de archivo, en mi opinión son particularmente influyentes cuando

se trabaja con cines migrantes independientes o minoritarios<sup>2</sup>.

Me dispongo a explorar las anteriores cuestiones tomando como ejemplo el film finlandés-sueco-turco *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* [Foreigner] (Muammer Özer, 1981). La película constituye un objeto cinematográfico desobediente que, del mismo modo que su autor, ha migrado de distintas formas a través de fronteras nacionales, idiomas y formatos hasta que el Instituto Sueco del Cine la digitalizó en 2020 en su versión finlandesa, *Ulkomaalainen*. Esta es la única de las cuatro versiones que fue estrenada como copia digital en otoño de 2021 en el festival anual Film Restored, organizado por la Cinemateca Alemana (*Deutsche Kinemathek*) en Berlín.

La trayectoria del film desde su(s) primer(as) versión(es) bajo el título *Utlänningen/Yabancı* y su posterior aparición en copias, negativos, cintas y archivos digitales, así como en su actual forma digital bajo el título *Ulkomaalainen*, convierten la película en un objeto extremadamente «típico» del

cine migratorio, no en el sentido estricto de la palabra, sino en el propuesto por David E. James en su ya clásico libro *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles* (2005). La afirmación de James según la cual las prácticas del cine minoritario, —«una coalición multicolor de cines demóticos: experimental, poético, *underground*, étnico, *amateur*, de oposición, anticomercial, obrero, crítico, artístico, huérfano y un largo etcétera» (2005: 13)—, constituyen la vanguardia más típica, es en esencia una paráfrasis de la aseveración de Viktor Shklovski acerca de *Tristram Shandy* como la novela más típica (Shklovski, 1991). De lo anterior no debería interpretarse que la novela de Sterne es típica en el sentido de constituir un ejemplo arquetípico del género (lo cual no es cierto), sino que en *Tristram Shandy* puede hallarse todo lo que caracteriza el género novelístico. La intención de James es, pues, mostrar que la heterogénea panoplia de prácticas cinematográficas minoritarias en Los Ángeles, que operan fuera de Hollywood aunque no necesariamente se oponen a ese centro comercial de producción cinematográfica, constituyen en efecto la verdadera vanguardia. De forma similar, mi propósito en el presente artículo es mostrar cómo *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* —que en 2020 alcanzó su forma final hasta la fecha como objeto de archivo en finés bajo el nombre *Ulkomaalainen*— pone en cuestión qué constituye un objeto de archivo, y engloba todo aquello que caracteriza la historia del archivo y la circulación de un film inmigrante de producción independiente, esto es, el más típico objeto fílmico migrante de archivo.

## HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA

Los films producidos de forma independiente por cineastas migrantes —ya sean profesionales, semiprofesionales o *amateur*— desafían la mayoría de las prácticas habituales en lo referente a los procedimientos académicos y de archivo. Ello

se debe a que los films de esta clase a menudo se han producido en condiciones difíciles con recursos limitados, un hecho que debe tenerse en cuenta durante su estudio. De esa forma, reflejan sus condiciones de producción y no son fruto del privilegio de un libre albedrío que escoge «una imagen pobre», «un aspecto descarnado» o formas alternativas de distribución. Además, los films de esta clase rara vez tienen la oportunidad de exhibirse ante el público general o llamar la atención de guardianes culturales tales como los críticos cinematográficos. A su vez, lo anterior se explica porque los films producidos de forma independiente por migrantes logran en contadas ocasiones algún tipo de distribución regular o establecida, y los pocos que la consiguen a menudo desempeñan un papel menor como parte marginal de un programa o contexto más amplio. También eso hace considerablemente difícil trazar la historia de su circulación.

La invisibilidad de estos objetos fílmicos a causa de sus condiciones de producción y distribución se ve reforzada por su carácter plurilingüe, es decir, su filmación en un idioma distinto al idioma o los idiomas hegemónico/s. Así, son considerados lingüísticamente extranjeros y «ajenos». Esta otredad lingüística (que es siempre producto de la hegemonía contemporánea en el uso de la lengua) es una de las principales razones por las cuales, tradicionalmente, los archivos nacionales han demostrado poco interés en films de esta clase y se han mostrado reacios a concederles el estatus de objetos históricos incluyéndolos en sus colecciones.

Además de ser tan invisibles como sus creadores, los objetos fílmicos migratorios son también objetos de estudio vulnerables e inestables, lo cual los vuelve particularmente complejos para los estudios cinematográficos. No obstante, tal y como argumenta Paolo Cherchi Usai en *La muerte del cine*, la idea del objeto fílmico como «la imagen modelo», una entidad estable y prístina, no es más que una abstracción ahistórica:

Si todas las imágenes en movimiento pudieran ser percibidas como Imagen Modelo (es decir, en la condición a la que se aspira para ellas, en una intención visible en cada una de sus porciones incluso antes de su consumo efectivo), no sería ni necesaria ni posible ninguna historia del cine (Cherchi Usai 2005: 21)<sup>3</sup>.

Otra implicación de la afirmación de Usai, cuyos defensores más destacables han sido los partidarios de la llamada Nueva Historia del Cine, es que deberíamos abandonar nuestro énfasis en el cine como texto y objeto de interpretación para pasar a contemplarlo como objeto(s) en circulación<sup>4</sup>. Lo anterior es particularmente adecuado para describir los objetos fílmicos, puesto que con frecuencia han circulado en forma de copia individual, en calidad de objetos precarios que por ello ponen de manifiesto las redes y relaciones sociales de las que dichos films forman parte y que constituyen su condición vital. Por esa razón, la cuestión no es sólo cómo circula un film y cuál es su acogida, sino también cómo cambia el objeto fílmico en sí. Así, la historiografía de estos films es más bien una historiografía de relaciones sociales y culturales, de usos y prácticas, mientras que el objeto fílmico en sí está a menudo en flujo constante, siempre migrando. Ello plantea algunos retos cruciales para la práctica archivística y pone en cuestión algunos procedimientos fundamentales del archivo, puesto que el film es un objeto fugitivo que se preserva y fija como objeto fílmico original para servir como expresión de la historia. La paradoja es que este procedimiento a menudo contradice lo que la historia del film y sus múltiples copias y cintas constituyen realmente.

## PRODUCCIÓN

La historia de la producción, re-producción, distribución y circulación de *Ulkomaalainen* es larga y complicada. Abarca un largo periodo de tiempo que implica distintas geografías y material hete-

rogéneo, puesto que el film ha aparecido en distintas versiones a lo largo de los años. El film fue originalmente rodado en Finlandia y Turquía en el periodo que va de 1973 a 1978<sup>5</sup>.

*Ulkomaalainen* es una película semidocumental que fue editada y dirigida por Muammer Özer, quien también interpreta el papel principal. La mayor parte del metraje fue rodado por Özer y su amigo de la infancia, Kemal Çinar; Özer rodó la mayor parte del metraje documental, mientras que Çinar se encargó de las escenas de ficción (que a menudo protagoniza el propio Özer). También contribuyeron al trabajo de cámara la mujer finlandesa de Muammer, Synnöve Özer, (que no tenía formación cinematográfica previa) y Oguz Makal (que se convertiría en uno de los académicos más destacables de los estudios cinematográficos en Turquía). Fue Makal quien rodó las breves secuencias en Super-8 que muestran una manifestación por el Día del Trabajador en Turquía. Además, hay una cantidad considerable de «metraje encontrado» y otras clases de material visual preexistente. Se emplea también gran cantidad de material de una película de propaganda turca desconocida, aunque Özer también utiliza imágenes de periódicos y revistas turcos. En general, esta forma polivocal, multimaterial y semiprofesional de rodar refleja las condiciones de la producción: *Ulkomaalainen* fue totalmente autofinanciada y por tanto dependió de una red de amigos y de un uso dilatado de material preexistente.

Özer empezó a trabajar en su película cuando era estudiante en la Universidad de Arte y Diseño de Helsinki, que en aquella época era la única escuela de cine en Finlandia. Özer había llegado a Helsinki como refugiado, tras aprovechar la oportunidad de escapar cuando fue temporalmente liberado de prisión a la espera de someterse a juicio en Turquía. Había sido torturado durante su estancia en prisión. Antes de marcharse de Turquía, había realizado algunos cortometrajes y anuncios, y al llegar a Finlandia siguió filmando breves documentales políticos. En comparación con

el resto de su filmografía en esa época, *Ulkomaalainen* fue, con diferencia, su proyecto más ambicioso. No obstante, no lograría acabar la película en Finlandia y, en 1978, después de graduarse de la escuela de cine, los Özer decidieron trasladarse a Suecia, que ofrecía más oportunidades para la realización cinematográfica. El Instituto Sueco del Cine y la emisora pública de televisión no sólo gozaban de recursos materiales muy superiores para hacer cine: Suecia también había establecido cooperativas y organizaciones como *FilmCentrum* y el Taller de Cine de Estocolmo (*Filmverkstan*), que distribuían o producían documentales y cortometrajes. Debido al aumento de la inmigración (en contraste con Finlandia, que en aquella época era un país predominantemente emigrante, en especial a Suecia), había también una profusión de organizaciones culturales para inmigrantes<sup>6</sup>. Los primeros años de Muammer Özer en Suecia resultaron ser muy productivos, y tiempo después lograría rodar varios largometrajes en Turquía coproducidos por Turquía y Suecia hacia finales de los 80 y principios de los 90<sup>7</sup>.

Tras llegar a Suecia, Özer entró en contacto con el taller *Filmverkstan* de Estocolmo y de inmediato comenzó a trabajar en cortometrajes que retrataban la experiencia inmigrante en Suecia. También completó *Ulkomaalainen* en dos versiones, con diferentes narraciones en *off*, una en turco y la otra en sueco, producidas sin ayuda del taller cinematográfico. Las películas acabadas eran de una duración considerable, 88 minutos, algo bastante poco común para un documental que debía ser distribuido en 16mm.

---

**TRAS LLEGAR A SUECIA, ÖZER ENTRÓ EN CONTACTO CON EL TALLER FILMVERKSTAN DE ESTOCOLMO Y DE INMEDIATO COMENZÓ A TRABAJAR EN CORTOMETRAJES QUE RETRATABAN LA EXPERIENCIA INMIGRANTE EN SUECIA**

---

La versión sueca hace gala de una polivocalidad muy acentuada, puesto que ninguno de los tres narradores en *off* hablan sueco estándar. La esposa de Muammer, que forma parte de la minoría suecoparlante de Finlandia, tiene un acento distintivo, y las otras dos voces, ambas masculinas, representan una alteridad incluso más marcada: Muammer sabía poco sueco en la época, y lo habla a duras penas en el film, mientras que el amigo finlandés de los Özer, Erkki Rynänen, tiene un marcado acento finés.

El uso de narración en *off* y la ausencia de diálogo otorgan un claro carácter documental y didáctico al film. No obstante, la trama principal es ficticia y la película transita libremente entre la ficción y el documental, empleando por igual imágenes documentales directas y secuencias simbólicas de estilo subjetivo y expresionista. Después de un prólogo alucinatorio en el que se nos muestra un hombre que va a colgarse de un árbol en medio de un páramo helado, la película nos presenta a un joven turco que llega a Helsinki en busca de trabajo. Su sueño es ganar dinero y conseguir libertad y fortuna. La narración recorre en paralelo las dos líneas principales del documental y la ficción. La primera utiliza una narración en *off* e imágenes que relatan los esfuerzos del inmigrante por encontrar empleo, obteniendo los permisos de trabajo y residencia necesarios. El imaginario subjetivo y expresionista se acompaña de música o efectos de sonido que representan la experiencia del migrante en el nuevo país. La sensación de aislamiento del migrante aumenta hasta que éste recuerda la situación política en Turquía, su país natal. Este cambio de perspectiva tiene lugar cuando un amigo de la infancia se pone en contacto con él, enviándole cartas y paquetes con revistas y periódicos sobre el conflicto político que sigue vigente en su patria. Su situación en Finlandia no mejora y, finalmente, cuando recibe un telegrama que le informa de la muerte de su amigo, se da cuenta de que también tiene que tomar parte en el conflicto político de su nuevo país: no como inmigran-

te, sino como trabajador, y sin dejarse tentar por las promesas de un capitalismo consumista cuya única consecuencia posible es la reificación de su mundo vital y sus condiciones socio-emocionales.

## CIRCULACIÓN Y REEVALUACIÓN CULTURAL

Según Muammer Özer, las dos primeras versiones de *Ulkomaalainen* fueron proyectadas en unos cuantos festivales minoritarios tanto en Suecia como en Turquía<sup>8</sup>. No he logrado encontrar documentación sobre ellos, salvo por una proyección en Suecia durante un ciclo que duró diez días en diciembre de 1979, titulado *Människa på väg* [Humano en Marcha]. Este ciclo de proyecciones por y sobre inmigrantes fue co-organizado por la Asociación Cultural del Inmigrante y la Cruz Roja sueca en el Instituto Sueco del Cine. Es característico del contexto sueco que se pusiera el foco exclusivamente en la inmigración, aunque la versión de 1979 de la película incluía contenido abiertamente político. Se pone el foco en la economía política de la migración y, en la versión sueca, una voz femenina en *off* presenta un análisis marxista de la dinámica capitalista y la explotación de la mano de obra barata migrante. No obstante, la película no sólo trata la cuestión de la migración y la circulación de mano de obra barata desde una perspectiva política marxista, sino que también adopta una postura clara frente a la turbulenta situación política en la Turquía de los años 70. *Ulkomaalainen* también difiere de las historias habituales sobre migrantes por la forma en la que establece su contrapartida geográfica, esto es, el lugar de origen del inmigrante. Özer no muestra un hogar privado que ha dejado atrás y por el que siente nostalgia, sino una lucha política que su protagonista ha abandonado. Parte del metraje de Turquía es muy gráfico y muestra cuerpos mutilados, pero Özer también da espacio a dos de las figuras más legendarias de la izquierda militante de principios de los 70, Mahir Çayan y Deniz Gezmiş, que fue-

ron ejecutados en 1972 por el régimen militar (de hecho, Çayan y Özer fueron encarcelados en la misma prisión militar en Turquía)<sup>9</sup>. El uso que la película hace de la poesía de Nazim Hikmet y la música de Ruhi Su, ambos célebres radicales que pasaron años encarcelados por sus opiniones y actividades políticas, contribuye a subrayar el hecho de que es esa patria política y emocional la que el migrante ha dejado atrás.

Así, en lo tocante a su contenido general, *Ulkomaalainen* no es un típico film migrante, puesto que el relato de la situación política en Turquía, el período previo al golpe de 1971 y sus secuelas constituyen una parte considerable de la historia. No obstante, temática y sobre todo estilísticamente, es un ejemplo representativo de la realización cinematográfica independiente, exiliada y migrante, con una estética que muestra una correspondencia directa con el concepto de «cine acentuado» acuñado por Hamid Naficy (2001). El estilo de la película se caracteriza por una estética que refleja las condiciones de su producción. Tiene una estructura abierta y es fragmentaria, autobiográfica y multilingüe, características que según Naficy son un reflejo de la posición del migrante y responden a su situación como persona desplazada por la diáspora. Sin embargo, el entrelazamiento de los dos discursos distintos del documental y la ficción, en el que la didáctica política es especialmente reseñable, nos insta a adoptar una perspectiva distinta frente al cine migrante y del exilio, un acercamiento que esté menos anclado en una posición textual y estética. En este punto, es oportuno señalar el trabajo de Zuzana M. Pick sobre el cine migrante y del exilio de Chile en los 70 y 80, una investigación anterior a Naficy puesto que fue publicada en los 80 (Pick, 1987, 1989)<sup>10</sup>.

Una de las peculiaridades del cine chileno de los 70 y 80 es que fue realizado principalmente en otros países, lo cual ha obligado a la Cineteca Nacional de Chile a coleccionar films realizados por exiliados chilenos durante los años del régimen de Pinochet. Pick no estudia el cine migrante

y de exilio como un cine necesariamente encarnado en, y expresado a través de, ciertas convenciones estilísticas o narrativas, sino que estudia el exilio siempre desde el punto de vista de la cultura y la producción. Su tesis es que un cineasta exiliado debe «reevaluar la práctica cultural», lo cual implica que no sólo debe cambiar su idioma y estética, sino también someterse a un proceso más fundamental: reevaluar no sólo sus métodos y habilidades sino también quién es y dónde está, y en consecuencia reflexionar sobre cómo articular y comunicar esa nueva experiencia (una reevaluación que no necesariamente conduce a la realización de cine acentuado) (Pick, 1987: 54). La situación es fundamentalmente nueva, en un sentido existencial, material y político. Muammer Özer la ha descrito como una nueva transformación, aunque una transformación caracterizada por la subordinación: cuando uno se ve obligado a aprender un nuevo idioma en la edad adulta, es «como un niño en un país nuevo» (Özer, 2001: 8). Otro inmigrante turco, el autor turco-alemán Emine Özdamar, lo ha expresado de forma más poética: según ella, en el idioma extranjero «las palabras no tienen infancia», una idea que también subraya las implicaciones temáticas de la pérdida y la alienación (Özdamar, 1998: 44).

Una parte esencial de la reevaluación de la práctica cultural que se pone en relieve es la renegociación de lo que consideramos que constituye la llamada brecha entre sujeto y objeto, tan importante en el cine y en la estética cinematográfica: la cuestión de qué está dentro y qué está fuera, qué es objetivo o subjetivo, imaginario o real. ¿Vemos la pantalla como una ventana que nos muestra un mundo que nos rodea? ¿Vemos una ordenación narrativa de las imágenes o secuencias, o más bien una serie de imágenes que redirigen nuestra mirada hacia nosotros mismos? Una de las características más llamativas de *Ulkomaalainen* es la persistente mezcla de documental y ficción, de metraje encontrado y puesta en escena, que sugiere de ese modo

---

## ÖZER RECORTÓ LA PELÍCULA HASTA REDUCIRLA A MÁS DE LA MITAD DE SU DURACIÓN ORIGINAL EN 1981 A FIN DE AUMENTAR SUS POSIBILIDADES DE PROYECCIÓN

---

la presencia constante de un mundo con el que debemos renegociar nuestra relación. Y para el cineasta migrante ello no es sólo una cuestión estética, sino que también afecta al objeto fílmico en circulación, puesto que su falta de acceso a los canales preestablecidos de circulación también le obliga a repensar dónde exhibir sus películas y en qué forma y formato. La reevaluación que Pick considera como la principal condición del cine migrante y del exilio es, así, una práctica en un sentido directo y material, además de los rasgos estéticos y estilísticos (definidos por Nancy como «acentuados»), que, por supuesto, también forman parte de la reevaluación de esa práctica. El cineasta migrante debe aprovechar cualquier oportunidad de hacer una película y conseguir que sea distribuida, y debe estar dispuesto a revisar copias a fin de llegar a un público más multitudinario. Como migrante, no puede dar por sentada ninguna relación sujeto-objeto, y tendrá que estar siempre preparado para renegociar su relación con la sociedad que lo rodea.

Fue por ese motivo por el que Özer recortó la película hasta reducirla a más de la mitad de su duración original en 1981 a fin de aumentar sus posibilidades de proyección. La primera versión tenía una narración turca en *off* que por lo visto también había llegado a festivales minoritarios, aunque de nuevo la documentación al respecto es escasa. En 1983, surgió la oportunidad de que Özer emitiera la película en la televisión sueca como parte de un hueco en la parrilla destinado a inmigrantes finlandeses. Los finlandeses eran, en esa época, el colectivo inmigrante más numeroso en Suecia, lo cual proporcionaba al país mano

de obra barata que se encargaba de las mismas tareas que el personaje interpretado por Özer en *Ulkomaalainen*. Otro cortometraje, *Jordmannen* [El hombre de la tierra] (Muammer Özer, 1980), que también retrata una experiencia inmigratoria y que Özer rodó y finalizó tras llegar a Suecia, ya se había emitido en la televisión pública sueca en 1980, y volvió a emitirse en 1984 en las franjas de programación en finés de los sábados por la mañana. Mientras que *Jordmannen* fue subtitulada (consta de diálogo y de narración en *off*), a *Ulkomaalainen* se le añadió narración en *off* en finés puesto que no tenía diálogos. Se emitió en la televisión sueca el día 26 de noviembre de 1983, un sábado por la mañana, en forma de cortometraje de 37 minutos, como parte del programa de 90 minutos titulado *Finska program* [programas finlandeses], precedida por un cortometraje documental sobre el boxeo en Finlandia y seguida de las noticias de la semana en finés. Es el material de esa copia (los negativos de imagen y sonido) lo que ha sido conservado en el archivo del Instituto Sueco del Cine y que, por tanto, constituye hoy día el objeto de archivo a partir del cual se ha realizado la copia digital actual. En otras palabras, el material preservado de la película consiste en un negativo de imagen y dos bandas sonoras distintas, una en turco y otra en finés. Aunque no he logrado rastrear la historia completa de la circulación de la versión turca, la finlandesa fue realizada de forma exclusiva para su emisión en Suecia. Así, no hay versión corta de *Ulkomaalainen* con narración en *off* en sueco, y por ello la película ha constituido un objeto lingüísticamente «extranjero» cuando se ha mostrado en Suecia.

Cuando *Ulkomaalainen* se recortó hasta alcanzar su duración actual—no puede describirse como una reedición, puesto que la versión corta mantiene el orden de las secuencias—, no sólo logró una nueva pertenencia lingüística, sino que también obtuvo nuevas posibilidades de circular. La filmación en 16mm era siempre una ventaja si la duración no superaba los 60 minutos, porque la copia

cabía en una sola bobina y ello permitía aprovechar al máximo la tecnología portátil que todavía se consideraba el proyector de 16mm en los 80. Özer había intentado aumentar las oportunidades de distribución transfiriendo la película a una cinta U-matic, que la cooperativa sueca *FilmCentrum* también obtuvo para su distribución. No obstante, las posibilidades que U-matic ofrecía en la época eran en realidad más limitadas que las de una película en 16mm, ya que aquella nunca gozó de la misma popularidad en escuelas y asociaciones que el proyector de 16mm, más económico y portátil. Por otra parte, una de las consecuencias cruciales de la versión corta de *Ulkomaalainen* fue no sólo que era más adecuada para la tecnología de 16mm, de uso más extendido, y para la normativa televisiva sobre la duración de programas, sino también que consolidaba la inmigración como el eje central del film. El motivo era que el nuevo montaje del film subrayaba su carácter acentuado (en el sentido de Naficy) y era más fragmentario a causa de su metraje mucho más reducido. Y a causa de sus condiciones de distribución y circulación, la película adoptó una forma más apropiada para el cine migrante (o acentuado), por así decirlo.

## OTRA VIDA EN EL ARCHIVO

Del mismo modo que los films inmigrantes producidos de forma independiente son excepcionales en cuanto a su producción, distribución y circulación efectiva, también son excepcionales como objetos de estudio. La trayectoria y la historia de *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* constituyen un ejemplo paradigmático de este fenómeno. Las teorías consolidadas de la práctica archivística, como la que establece el revolucionario libro de Giovanna Fossati *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición* (2021a), reflejan las insuficiencias de las prácticas archivísticas habituales. A pesar de ello, las categorías que emplea el libro de Fossati son útiles para explorar la problemática de un objeto de archivo migrante como el film de Özer.

---

**AL TRABAJAR CON CINES MIGRANTES DE PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE, EL ACTO DE DETERMINAR EL ORIGINAL ES UNO DE LOS FINES PRINCIPALES DEL ARCHIVO, PUESTO QUE ES UNA FORMA DE OTORGAR RECONOCIMIENTO AL FILM Y A SU AUTOR**

---

Fossati distingue cuatro acercamientos al archivo de cine: «film como original», «film como arte», «film como dispositivo» y «film como innovación tecnológica» (Fossati, 2021a: 188-203)<sup>11</sup>. De esas cuatro categorías, las primeras tres guardan una relevancia directa respecto de una película como *Ulkomaalainen*. La perspectiva «film como original» puede considerarse la idea fundacional del archivo. Cuando se afirma que hay un objeto original, se está estableciendo un artefacto y defendiendo su preservación. Como argumenta Fossati, aunque desde luego la idea del original puede cuestionarse y problematizarse, defender la originalidad de un artefacto es un propósito necesario para la práctica de archivo (Fossati, 2021a: 188-194). Al trabajar con cines migrantes de producción independiente, el acto de determinar el original es uno de los fines principales del archivo, puesto que es una forma de otorgar reconocimiento al film y a su autor. No obstante, como en el caso de *Ulkomaalainen*, la cuestión del original no es realmente relevante cuando hay distintos originales, con versiones posteriores considerablemente diferentes que también pueden postularse como originales. En cualquier caso, el marco conceptual del «film como original» constituye una parte tan importante de la idea institucional de la herencia cultural y de cualquier archivo nacional que es difícil de ignorar. Es imprescindible hacer una afirmación de esa clase respecto de un film para que sea reconocido.

Para la perspectiva del «film como arte», Fossati identifica dos significados diferentes (Fossati,

2021a: 194-198). La fidelidad del archivo hacia el cine como medio, el imperativo de que una película sea archivada en su formato original, o bien la noción de que una película constituye un producto único creado por un autor y por lo tanto debe preservarse de una manera fiel a las intenciones originales del director. Puesto que un film como *Ulkomaalainen* es un objeto precario en migración, se ha visto obligado a aparecer en distintas formas y formatos, todos ellos de igual importancia para el director o para los implicados en la realización del mismo. Así, una teoría archivística sensata que presupone un objeto estable no es capaz de lidiar con un film tan volátil como *Ulkomaalainen*.

Mientras que tanto la perspectiva del «film como original» como la del «film como arte» se basan en la idea de que hay un artefacto individual que será objeto de preservación, de almacenamiento y de reconocimiento, la tercera categoría de Fossati, «film como dispositivo», gira en torno a la exhibición y la programación (Fossati, 2021a: 198-201). El dispositivo es la situación en la que «la película se encuentra con el usuario», lo cual, según Fossati, «permite observar las películas de un modo diferente, es decir, en tanto objetos dinámicos en los que artefactos materiales y conceptuales van unidos» (Fossati, 2021a: 198). «Film como dispositivo» implica que cada vez que se exhibe una película ésta adquiere un nuevo significado, una idea que subraya el desafío al que se enfrenta cualquier práctica archivística cuando se encuentra frente a un objeto como *Ulkomaalainen*. Aunque Fossati tiende a centrarse en la idea de mostrar el mismo objeto en diferentes espacios y a través de distintas tecnologías y formatos mediáticos, podría argumentarse sin problema que los distintos formatos de *Ulkomaalainen* constituyen dispositivos diferentes, modos diferentes de mediar y comunicar una narrativa particular para públicos y comunidades lingüísticas diferentes, en forma de cinta, copia o archivo digital.

Por supuesto, las tres perspectivas, «film como original», «film como arte» y «film como dispositi-



vo», se solapan. También expresan tres formas distintas de implementar políticas archivísticas. La idea del «film como original» se halla en el núcleo mismo de la autoridad de un archivo, pero la cuestión es cuánto contribuye realmente a nuestra comprensión del significado de un film concreto, puesto que éste no debería estar—y de hecho no está—ligado a un objeto o a una copia en particular. Lo que muestra *Ulkomaalainen* es que un solo film siempre da pie a diferentes películas—en términos de recepción, distintas copias o cintas y versiones—y que estas forman parte de la historia de ese determinado film. Como sugería el archivista Enno Patalas, todas esas pobres copias en 16mm de clásicos mudos del cine alemán que tenían música pregrabada y se proyectaron a la velocidad equivocada en los 50 deberían ser objeto de archivo porque «esas versiones forman parte de la historia de esos films en la misma medida que sus supuestas versiones ‘originales’» (Patalas, 1998: 29). Patalas concluye así que «cada copia es una especie de ‘original’, y cada reproducción es única» (Patalas, 1998: 38). Sin embargo, no debería considerarse que ese argumento se alinea con la célebre parábola de Borges sobre la creación de un mapa a escala real, *Del rigor en la ciencia*, la fantasía científica de ser capaz de cartografiar la historia en su totalidad. No obstante, especialmente para el cine migrante marginal o minoritario e independiente, la afirmación de Patalas tiene un significado completamente válido y directo puesto que tanto las copias como las proyecciones son inferiores en número, al ser una cultura cinematográfica en una posición subordinada, una cultura marcada por la excepción y la vulnerabilidad en la que, en virtud de ello, cada ocasión adquiere mayor significado. La cuestión es cuánto de lo anterior puede reconocerse en la nueva vida de archivo de la versión actual de *Ulkomaalainen*, la versión modificada de un film anterior que sólo proporciona una perspectiva de su historia como film, y que reproduce esa nueva historia cuando se proyecta en su actual formato digital.

## CONCLUSIÓN: OTRAS VIDAS DE ARCHIVO

*Ulkomaalainen* es un típico film migrante y de exilio y artefacto de archivo, dada su historia como objeto cinematográfico y su trayectoria en relación a ciertas cuestiones de herencia cinematográfica y reconocimiento histórico. El hecho de que sea una película que existe en varios idiomas pero que no pertenece a ninguna parte lo convierte en un ejemplo característico de esta clase de film. *Ulkomaalainen* no fue completado hasta que Özer se trasladó a Suecia y, como se ha mencionado anteriormente, tenía una duración original de largometraje e incluía una narración en *off* en sueco que representaba una polivocalidad acentuada en su uso de dicho recurso. La ausencia de diálogo subraya las aspiraciones documentales y didácticas del film, pero también acentúa el desplazamiento del migrante y permite que el film viaje entre culturas. Siempre es más fácil subtítular un film que sólo tiene narración en *off*, o podría incluso crearse una narración en otro idioma. Cuando no hay diálogo, el idioma nunca está encarnado por la gente que aparece en pantalla, y por ello el film puede migrar más fácilmente.

Otra peculiaridad de *Ulkomaalainen* radica en el hecho de que el film nunca ha sido proyectado en el país en el que se realizó la mayor parte de su metraje, y que la comunidad inmigrante de Finlandia ha constituido el principal contexto de su exhibición en Suecia. En Turquía, *Yabancı* se ha proyectado en festivales cinematográficos minoritarios. Por lo tanto, el film ha estado fuera de lugar y nunca ha existido en relación con la sociedad que lo rodeaba. En 2020, cuando el Instituto Sueco del Cine digitalizó el film y Filmform (el archivo sueco para films y vídeos de artistas) aceptó encargarse de su distribución, fue reconocido como parte de la herencia cinematográfica de Suecia. El formato digital lo hace más accesible, pero sólo puede dar testigo de parte de una complicada historia de migración que comprende varios países y diferentes condiciones de producción. Así, *Ulkomaalainen*

plantea cuestiones interesantes acerca de las políticas archivísticas, la herencia cinematográfica, la historia del cine y la historia de la circulación y distribución cinematográfica. Dichas cuestiones no pueden resolverse nunca como tales, sino que deberían abordarse mediante programación que las planteara de nuevas maneras, es decir, proyectando versiones distintas en contextos distintos.

*Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* es un film con dos contextos de producción principales: Finlandia y Turquía. Sin embargo, aunque narra la historia de un migrante turco en Finlandia, el film sólo tiene una verdadera historia de proyección pública en Suecia, país en el que fue emitido en televisión en un contexto que se dirigía a otra comunidad inmigrante. La película plantea cuestiones no sólo acerca de su lugar de pertenencia, sino también acerca de la forma como construimos y reproducimos una herencia cinematográfica, lo que reconocemos como objetos y comunidades históricas en el marco de una nación y de un aparato archivístico nacional como el Instituto Sueco del Cine. Puesto que el Instituto es la organización cinematográfica más potente de Suecia, su reconocimiento histórico de *Ulkomaalainen* tiene una importancia considerable. Esta política del reconocimiento ha comenzado a recibir apoyo gubernamental e institucional en los últimos años, y la digitalización del film se debe en parte a ese cambio de política cultural. Con el propósito de abrazar la diversidad y la historia multicultural de Suecia, el Instituto Sueco del Cine también ha comenzado a destinar recursos para hacer que artefactos como *Ulkomaalainen* sean accesibles y reconocerlos como parte de la herencia cultural del cine sueco. Aunque digitalizar y archivar la película es desde luego un paso positivo, no basta con establecer *Ulkomaalainen* como un mero objeto histórico al que ahora disponemos de acceso. Para un objeto de archivo migrante tan representativo, las diferentes versiones y formas también deberían hacerse accesibles para exponer su alambicada historia y reconocer su historia migratoria y

material. El archivo y la programación están conectados, y puesto que un objeto migrante extremadamente típico como *Ulkomaalainen* es un objeto fugitivo, esa conexión debería sacarse siempre a la luz para exponer la complicada trayectoria de *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı*. Su historia y su programación no deberían limitarse a una copia digital, sino expandirse a múltiples copias, a otras vidas de archivo.

## NOTAS

- \* Este artículo es fruto del proyecto de investigación titulado «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación, y el Fondo Europeo de Investigación y Desarrollo.
- 1 Vid., por ejemplo, Blouin y Rosenberg (2011), que llevan a cabo un repaso general desde el punto de vista del archivista. En su reciente llamado a un acercamiento global a la herencia audiovisual, Giovanna Fossati menciona varios proyectos de archivo alternativos y diaspóricos (Fossati 2021b). El artículo de Fossati también contiene una autocrítica de su trabajo pionero publicado en 2009 *From grain to pixel* (editado posteriormente en español en 2019 y 2021, siendo esta segunda edición la consultada para esta traducción).
  - 2 Vid. Andersson y Sundholm (2019), pp. 115-130 y Sundholm (2021).
  - 3 En la versión original de este artículo, escrito en inglés, las citas del libro de Cherchi Usai provienen de su edición en dicho idioma, aparecida en 2001. Para consultar dichas referencias en el idioma original y según esa edición, consúltese la versión inglesa del presente artículo, descargable en este mismo número de *L'Atalante*.
  - 4 Dos antologías pioneras sobre la Nueva Historia del Cine son Maltby, Biltereyst y Meers (2011) y Biltereyst, Maltby y Meers (2019).
  - 5 La película también incluye un segmento muy breve en Alemania, filmado por Özer, que residió brevemente en Múnich antes de regresar a Turquía y ser encarcelado.

- 6 Vid. Andersson y Sundholm (2019), donde se estudian diferentes asociaciones y organizaciones que cobraron importancia para cineastas inmigrantes en Suecia.
- 7 *En handfull paradīs/Bir avuç cennet* [Un puñado de paraíso] (1987); *Kara Sevdalı Bulut/Det förälskade molnet* [La nube enamorada] (1990); *Hollywood-rymlingar/Hollywood Kaçakları* [Fugitivos de Hollywood] (1998).
- 8 Entrevista con Muammer Özer, 15 October 2021.
- 9 La Turquía de los 60 se caracterizó por una creciente radicalización política que llevó a enfrentamientos violentos entre la izquierda y la derecha, y al surgimiento de grupos militantes extraparlamentarios. Mahir Çayan y Deniz Gezmiş lideraron dos facciones de izquierdas, el Partido-Frente Popular de Liberación de Turquía y el Ejército Popular de Liberación de Turquía, que en 1970 comenzaron a emprender lo que se ha descrito como guerra de guerrillas (Zürcher 2004). La agitación condujo a un golpe militar en marzo de 1971 y al comienzo de una década turbulenta y violenta que hundió al país en una guerra civil casi ininterrumpida a lo largo de los 70. En 1980, tuvo lugar otro golpe militar.
- 10 Para leer una discusión y crítica del concepto de Naficy «cine acentuado», vid. Andersson y Sundholm (2019).
- 11 En la versión original de este artículo, escrito en inglés, las citas del libro de Fossati provienen de su edición en dicho idioma, aparecida en 2009. Para consultar dichas referencias en el idioma original y según esa edición, consúltese la versión inglesa del presente artículo, descargable en este mismo número de *L'Atalante*.

## REFERENCIAS

- Andersson, L. G., Sundholm, J. (2019). *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking. Minor Immigrant Cinemas in Sweden 1950-1990*. Intellect. <http://www.jstor.org/stable/j.ctvj4svn5>
- Biltereyst, D., Maltby, R., Meers, P. (eds.) (2019). *The Routledge Companion to New Cinema History*. Londres: Routledge.
- Blouin, F., Rosenberg, W. (2011). *Processing the Past. Contesting Authority in History and the Archives*. Oxford: Oxford University Press.
- Cherchi Usai, P. (2005). *La muerte del cine*. Barcelona: Laertes.
- Fossati, G. (2021a). *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición*. Madrid: Filmoteca Española, 2ª edición.
- Fossati, G. (2021b). For a Global Approach to Audiovisual Heritage. A Plea for North/South exchange in Research and Practice. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 10 (2), 127-133.
- James, D. E. (2005). *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley: University of California Press.
- Maltby, R., Biltereyst, D., Meers, P. (eds.) (2011). *Explorations in New Cinema History*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Özdamar, E. (1998). *Mutterzunge*. Colonia: Kiepenhauer & Witsch.
- Özer, M. (2001). *Att vara eller icke vara filmare – det är frågan... Den förlorade generationen*. Estocolmo, informe no publicado.
- Patalas, E. (1998). On «Wild» Film Restoration, or Running a Minor Cinematheque. *Journal of Film Preservation*, 56, 28-38.
- Pick, Z. M. (1987). Chilean Cinema in exile 1973-1986. The Notion of Exile: A Field of Investigation and its Conceptual Framework. *Framework*, 34, 39-57.
- Pick, Z. M. (1989). The Dialectical Wanderings of Exile. *Screen*, 30 (4), 48-65.
- Shklovski, V. (1991). The Novel as Parody. En Shklovsky, *Theory of Prose* (pp. 147-170). Champaña & Londres: Dalkey Archive Press
- Sundholm, J. (2021). History in the Making: Minor Immigrant Film Studies as Memory Activism. In Juvonen, A. and Lindemann Lino, V. (eds.), *Negotiations of Migration: Reexamining the past and present in Contemporary Europe* (pp. 167-184). Berlín: Walter de Gruyter.
- Zürcher, Erik J. (2004). *Turkey. A Modern History*. 3ª edición. Londres: I.B. Tauris.

## ULKOMAALAINEN/UTLÄNNINGEN/YABANCI (1979-1981-1983) – UN OBJETO DE ARCHIVO MIGRANTE EXTREMADAMENTE TÍPICO

### Resumen

El presente artículo explora la historia y la trayectoria archivística del filme finlandés-sueco-turco *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* [Extranjero], realizado por el inmigrante turco Muammer Özer. Mediante un estudio de la conexión entre la historia de su producción y la de la distribución de sus distintas versiones, se argumenta que la película constituye «un objeto de archivo migrante extremadamente representativo». Esta clase de película es siempre un objeto fugitivo, y por ello tanto el archivo como la programación debe tener en cuenta la heterogeneidad de su historia así como sus múltiples formas y versiones.

### Palabras clave

Muammer Özer; Archivo; Historiografía; Programación; Migración.

### Autor

John Sundholm es profesor de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Estocolmo y ha publicado numerosos ensayos y artículos sobre cines minoritarios y estudios de la memoria. Su último libro es el estudio colaborativo *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking: Minor Immigrant Cinemas in Sweden 1950-1990* (2019). Sundholm también trabaja como programador y, desde 2002, dirige el único evento regular de cine experimental internacional en Escandinavia, AVANT. Contacto: John.sundholm@ims.su.se.

### Referencia de este artículo

Sundholm, J. (2022). *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* (1979-1981-1983) – un objeto de archivo migrante extremadamente típico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 103-114.

## ULKOMAALAINEN/UTLÄNNINGEN/YABANCI (1979-1981-1983) – A MOST TYPICAL MIGRANT ARCHIVAL OBJECT

### Abstract

This article explores the history and archival trajectory of the Finnish-Swedish-Turkish film *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* [Foreigner], made by the Turkish immigrant Muammer Özer. By examining the connection between the history of its production and of the distribution of its various versions, it is argued that this film constitutes "a most typical migrant archival object". This kind of film is always a fugitive object, and thus both archiving and programming has to consider its heterogeneous history as well as its multiple forms and versions.

### Key words

Muammer Özer; Archive; Historiography; Programming; Migration.

### Author

John Sundholm is professor in Cinema Studies at Stockholm University and has published widely on minor cinemas and memory studies. His latest book is the co-authored *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking: Minor Immigrant Cinemas in Sweden 1950-1990* (2019). Sundholm also works as a programmer and since 2002 has been the director of Scandinavia's only regular international experimental film event, AVANT. Contact: John.sundholm@ims.su.se.

### Article reference

Sundholm, J. (2022). *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* (1979-1981-1983) – a most typical migrant archival object. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 103-114.

recibido/received: 22.12.2021 | aceptado/accepted: 11.03.2022

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)