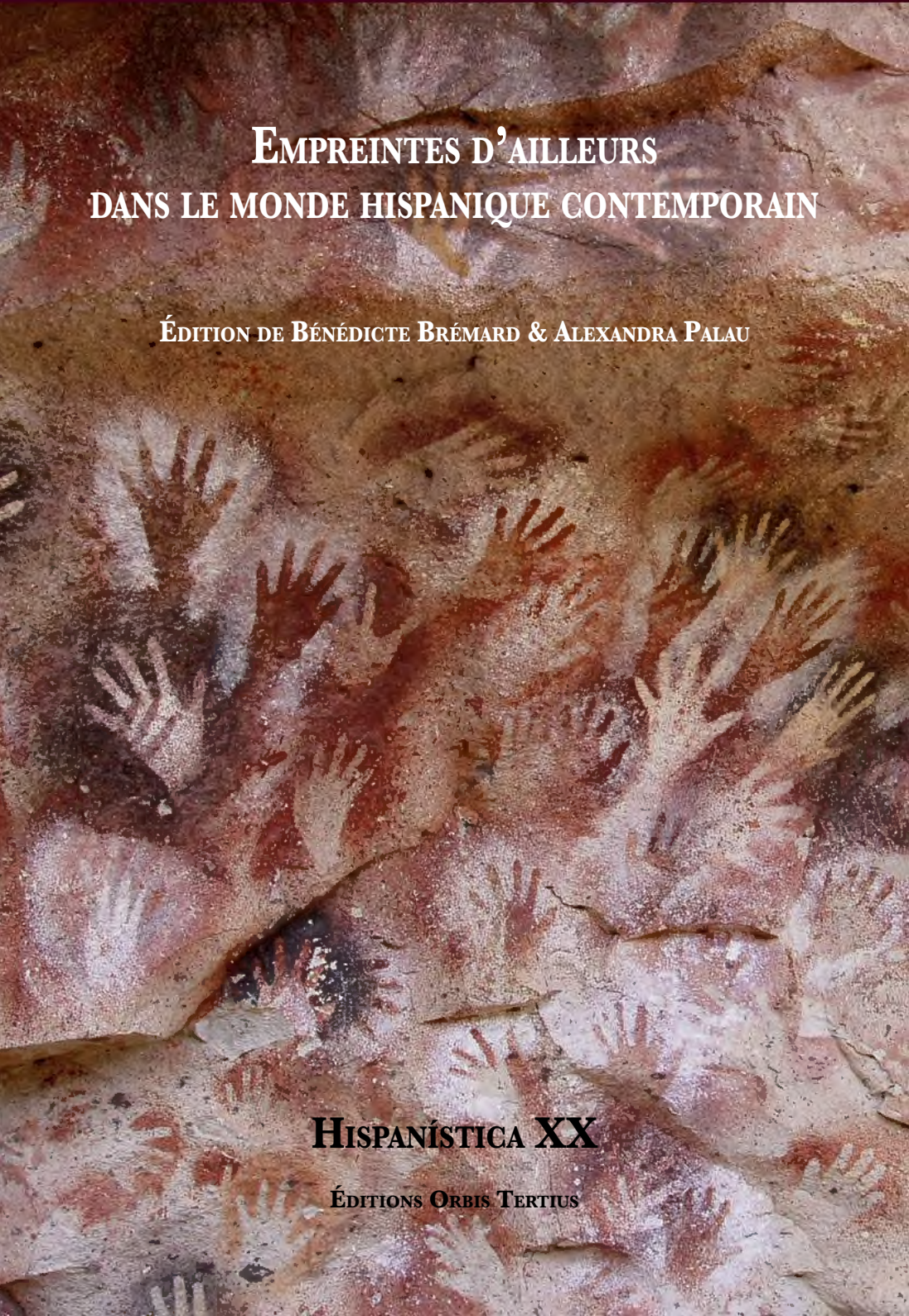


Empreintes d'ailleurs dans le monde hispanique contemporain

Édition de Bénédicte Brémard & Alexandra Palau

Hispanística XX

Éditions Orbis Tertius

Empreintes d'ailleurs dans le monde hispanique contemporain

Empreintes d'ailleurs dans le monde hispanique contemporain

Édition de Bénédicte Brémard et Alexandra Palau

Éditions Orbis Tertius

Empreintes d'ailleurs dans le monde hispanique contemporain
Hispanística XX, num. 39
Première édition : Décembre 2022

Ouvrage publié avec le soutien du
Centre Interlangues, Texte, Image, Langage – TIL, EA 4182
de l'Université de Bourgogne Franche-Comté.

Image de couverture :
Cueva de las manos, Río Pinturas, Argentina, 2005.

© Les auteurs, 2022
© Cueva de las manos, 2005
© Éditions Orbis Tertius, 2022

Tous droits réservés.
Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-266-1
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

Hispanística XX

La collection *Hispanística* XX propose, avec un rythme annuel, des travaux académiques de chercheurs portant sur le monde hispanique contemporain (XXe et XXIe siècles). Chaque numéro thématique réunit et croise des études, en variant les perspectives, qui proposent un éclairage sur toutes les grandes problématiques qui traversent les aires hispanophones. Ainsi accueille-t-elle des travaux signés par des historiens, des spécialistes de littérature, cinéma, arts de la scène, arts visuels mais aussi de formes artistiques hybrides ou intermédiales... Elle est le résultat des travaux de l'association Hispanística XX, réseau d'hispanistes créé à Dijon en 1983, sous l'impulsion de la Professeure Éliane Lavaud.

Hispanística xx

Revue spécialisée dans l'étude des cultures hispaniques des xx-xxie siècles
Langues admises : français et espagnol

Comité de rédaction

Direction

Bénédicte Brémard, Professeur à l'Université de Bourgogne

Conseil scientifique

Guy Abel (Grenoble III), Jean-François Botrel (Rennes II), Bénédicte Brémard (Dijon), Maria Teresa Cattaneo (Milan), Anne Charlon (Dijon), David Crémaux-Bouche (Grenoble III), Hélène Fretel (Dijon), Nathalie Galland (Dijon), Marie-Madeleine Gladieu (Reims), Pierre-Paul Grégorio (Dijon), Cécile Iglesias (Dijon), Luis Iglesias Feijoo (Saint-Jacques de Compostelle), Aline Janquart-Thibault (Dijon), Emmanuel Larraz (Dijon), Éliane Lavaud-Fage (Dijon), Jean-Marie Lavaud (Dijon), Benoît Mitaine (Montpellier), Laureano Montero (Dijon), Dorita Nouhaud (Dijon), Catherine Orsini-Saillet (Grenoble III), Alexandra Palau (Dijon), Evelyne Ricci (Paris III), Stephen G. H. Roberts (Nottingham), Judite Rodrigues (Dijon), Serge Salaün (Paris III), Jean-Claude Seguin (Lyon II), Eliseo Trenc (Reims), Francisca Vilches De Frutos (CSIC), Jean-Claude Villegas (Dijon), Marie-Claire Zimmermann (Paris IV).

Autres membres

Ángel Abuín González (Saint-Jacques de Compostelle), Jean-Paul Aubert (Nice-Sophia Antipolis), Manuel Aznar Soler (Barcelone), Túa Blesa (Saragosse), Jean-Pierre Castellani (Tours), Dru Dougherty (Californie, Berkeley), Wilfried Floeck (Giessen), José Manuel González Herrán (Saint-Jacques de Compostelle), Anne-Marie Jolivet (Paris), Jean Tena (Montpellier III), Georges Tyras (Grenoble III), Darío Villanueva (Saint-Jacques de Compostelle), Alet Valero (Toulouse-le Mirail), Cécile Vilvandre (Ciudad Real).

Administration

Pour toute correspondance, s'adresser à :
Hispanística xx
Faculté de Langues et Communication
4 boulevard Gabriel
21000 DIJON
Tél : 03.80.39.56.92 - Fax : 03.80.39.55.54
myriam.segura@u-bourgogne.fr
http://til.u-bourgogne.fr/

Table des matières

Avant-Propos
Bénédicte Brémard, Alexandra Palau 11

Etnotipos, identidad cultural e imaginarios nacionales: procesos de identificación y diferenciación
Géraldine Galeote 23

Primera parte
Improntas intelectuales

Tránsitos, exilios y refugios en el cine de Adolfo Aristarain
Carmen Becerra Suárez 45

El conflicto entre narrativa maestra histórica y memoria fílmica en el cine de Fernando Arrabal: *L'arbre de Guernica*/*El árbol de Guernica* (1975/1982)
John D. Sanderson 65

Segunda parte
Patrias y raíces

Enquête au cœur de la « Petite Afrique » du Pays basque : la saga du détective Touré de Jon Arretxe
Émilie Guyard 87

Vivre de l'autre côté de la frontière : expériences de l'exil et migrations dans *La hija del comunista* (2017) d'Aroa Moreno Durán
David Crémaux-Bouche 109

Herencia familiar e identidad en el exilio español en rda Entrevista a Aroa Moreno Durán sobre *La hija del comunista* (2017)
David Crémaux-Bouche 133

Tercera parte

Entre dos orillas

Les voix africaines d'Antonio Lozano (1956-2019) :
le migrant narrateur dans *Harraga* (2002)
et *Donde mueren los ríos* (2003)
Myriam Roche 147

Fronteras (*A escondidas*, 2014) de Mikel Rueda :
Rafa et Ibrahim, ou les empreintes inattendues de l'ailleurs,
entre altérité et ressemblance
Emmanuel Le Vagueresse 167

De *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) à *Mar de Plástico*
(Blázquez, Manzano, Ocaña et Tébar, 2015),
du grand au petit écran : intégration et exclusion
des immigré.e.s dans l'Andalousie agricole
Bénédicte Brémard, Flora Guinot 189

Huellas de África e identidad nacional:
coloquio en torno a *Memorias de Ultramar*
(Carmen Bellas y Alberto Berzosa, 2021)
Carmen Bellas, Alberto Berzosa
Brice Castanon-Akrami, Emmanuel Le Vagueresse 211

Cuarta parte
El lugar de los demás

Happening en la plaza del pueblo:
Malpartida Fluxus Village
Laureano Montero 227

Deberían ponerse en el lugar del otro y hablar más neutro:
el «español neutro» en discursos epilingüísticos
de videastas latinoamericanos/as
Nadège Juan 247

¿(In)visibilidad de los migrantes en el arte?
Intento de escapada de Miguel Ángel Hernández
como novela política
Catherine Orsini-Saillet 265

Otros tiempos: estéticas migratorias, videoarte
y el laboratorio de una novela
Miguel Ángel Hernández 283

Résumés 305

Avant-Propos

Les pays de langue espagnole ont connu depuis le XXe siècle différentes vagues migratoires : de l'exil politique aux migrations économiques, au sein du monde hispanophone ou en contact avec un Ailleurs linguistique (Europe, Amérique du Nord, Afrique...). L'espagnol est aujourd'hui la première langue étrangère étudiée dans les pays anglophones ; dans les échanges commerciaux, l'utilisation d'internet, la production d'articles scientifiques, il s'agit de la deuxième langue au niveau mondial[1].

Quelles empreintes culturelles ces mouvements migratoires et cette présence linguistique laissent-ils dans les territoires qui accueillent ces mouvements d'allers-retours ? Comment le mélange des influences invite-t-il à repenser les relations culturelles et identitaires ? Dans quelle mesure les hybridations artistiques et linguistiques participent-elles d'une reconfiguration de l'espace de création ?

À l'issue de la guerre civile espagnole, les républicains prennent le chemin de l'exil vers les voisins géographiques (la France) ou les alliés linguistiques et politiques (le Mexique), comme le feront plus tard les opposants aux dictatures hispano-américaines (Argentine, Chili, Cuba) vers l'Europe ou les États-Unis. À ces mouvements s'ajoutent des migrations économiques de natures diverses : fuite des cerveaux en quête d'une situation professionnelle conforme à leurs attentes, arrivée de clandestins prêts à fournir une main d'œuvre bon marché

1 D'après le rapport 2018 de l'Institut Cervantes.

d'emplois précaires. La présence de diasporas hispanophones en France, aux États-Unis (en provenance de Cuba ou du Mexique), de celles d'Europe de l'Est ou d'Afrique en Espagne, créent des territoires de contact linguistique et culturel source de nouveaux phénomènes de métissage et d'hybridation qui peuvent être envisagés du côté de la culture d'origine ou de celle d'accueil. Face à une logique de l'effacement et de l'invisibilité de la condition d'étranger, les contributions réunies dans cet ouvrage ont pour objectif de rendre compte de la complexité mais aussi de la richesse de ces processus d'hybridation qui impliquent rencontres/interactions culturelles et reconnaissance de l'altérité. La notion d'hybridation définie comme « cette mise en variation continue des variables minoritaires qui s'agrègent à d'autres variables mais également *colonisent* (la colonisation des *vaincus*) les constantes majoritaires et les *désidentifient*[2] », s'avère centrale pour analyser l'incidence des mélanges et dialogues culturels sur les imaginaires esthétiques et les enjeux identitaires au sens où « les circuits nomades de l'hybridation déstabilisent les identités nationales et, plus largement, toutes les identités occidentales construites sur le mode de l'État-nation, en révélant des puissances d'agir inédites qui font rhizome[3] ».

La notion même « d'Ailleurs » mérite d'être repensée, lorsque des générations entières se construisent une identité recomposée, loin de leur terre d'origine, qui devient une construction plus imaginaire que réelle, filtrée par le prisme des générations antérieures. Au-delà des trajectoires individuelles, ces expériences de mobilité et les représentations qui en sont données influencent la dynamique des appartenances collectives et induisent une transformation des imaginaires sociaux à travers l'émergence de formes cosmopolites d'identité. Les enchevêtrements de communautés et les modèles culturels qui se croisent et interagissent participent ainsi d' « une cosmopolitisation imaginée, vécue et agie[4] ». Pourtant, ces processus

2 Guillaume Le Blanc, *Dedans, Dehors. La condition d'étranger*, Paris : Seuil, 2010, p. 162.

3 *Ibid.*, p. 163.

4 Bernard Debarbieux, *L'espace de l'imaginaire. Essais et détours*, Paris : CNRS Éditions, 2015, p. 215.

de décloisonnement se heurtent à une rhétorique nationaliste et cristallisent nombre de rapports de force car « la territorialité de l'État longtemps couplée avec celle de la nation monocolore se prête mal à l'émergence d'une société multicolore[5] ». Ces conceptions contrastées de la fabrication des identités provoquent des clivages et des tensions. En effet, face au désir d'intégration, à l'influence des dispositifs d'insertion — dont on pourra questionner la part qu'ils laissent à la culture d'origine —, les mouvements d'exclusion et la montée des nationalismes sont à leur tour producteurs d'un imaginaire de l'Ailleurs qui se nourrit de représentations culturelles et les alimente en retour. Comment se construisent les imaginaires nationaux ? De quelle identité culturelle l'Autre est-il l'incarnation ? L'identité (ou identification) collective se nourrit de la différenciation collective : c'est le mécanisme complexe de l'État-nation moderne, la mise en récit de « traditions inventées » et la création d'ethnotypes — qui frôlent parfois les stéréotypes — que démonte dans le texte introducteur à ce volume Géraldine Galeote, en insistant sur le caractère performatif — et faussement émancipateur — du procédé.

La réflexion sur l'identité en contexte de migrations se diffuse en premier lieu grâce aux intellectuels qui font part de leur propre expérience. C'est le leitmotiv de l'œuvre filmique du cinéaste argentin exilé en Espagne Adolfo Aristarain, et plus particulièrement de *Un lugar en el mundo*, *Martín (Hache)*, *Lugares comunes* et *Roma*, dont Carmen Becerra propose l'analyse. Cinéma de mots, d'après la critique, c'est surtout un cinéma de la déroute ou dérive identitaire qui se construit dans ces quatre films, mais aussi un cinéma de la mémoire spatiale de personnages en quête de leur place dans le monde, du lieu dont ils ne pourront plus partir.

Si les personnages d'Aristarain adoptent une forme de résistance, c'est l'amère expérience du rejet de ses compatriotes qu'a vécue Fernando Arrabal avec la sortie tardive de *L'arbre de Guernica/El árbol de Guernica* (1975/1982) en Espagne. Comme le montre John D. Sanderson, la mémoire individuelle d'Arrabal, élaborée depuis

5 *Ibid.*, p. 216.

son exil français, s'est heurtée au récit de l'Histoire officielle du franquisme (en 1975) puis de la Transition à son apogée avec le premier gouvernement socialiste élu en 1982.

Le choix d'un point de vue décentré et à contre-courant est aussi ce qui caractérise la série policière, riche de sept romans à ce jour, de Jon Arretxe, puisqu'il adopte le regard de Touré, voyant, gigolo et détective sans-papiers arrivé du Burkina Faso et qui enquête au cœur de la « petite Afrique », quartier de Bilbao habité par la population invisible des migrants. C'est l'objet de l'article d'Émilie Guyard qui ouvre un chapitre consacré aux notions de patrie et de racines. Détournant les codes du « polar basque » féru de repli identitaire alors en vogue, Arretxe construit une œuvre dissidente et citoyenne et atteint son but : donner la plus grande visibilité possible aux oubliés du récit national.

Le questionnement sur les racines est encore plus prégnant lorsqu'il structure toute une vie, comme c'est le cas pour la protagoniste de *La hija del comunista* (2017) d'Aroa Moreno Durán, fille d'un exilé espagnol installé en Allemagne de l'Est qui vivra des exils successifs. Dans une étude complétée par un entretien avec l'auteure, David Crémaux-Bouche met en évidence la façon dont l'expérience individuelle soulève la question de l'identité comme choix — voire comme manque, apatridie revendiquée ou « desexil » impossible — plus que comme héritage inné, extérieur et immuable.

La notion de ponts que l'on rencontre chez Aroa Moreno Durán revient comme fil rouge dans le troisième chapitre, un chapitre dont les objets d'études se situent précisément entre deux rives. C'est le cas d'Antonio Lozano, né à Tanger, Canarien d'adoption, et s'efforçant lui aussi de donner voix aux migrants à travers une œuvre littéraire qui se veut profondément interculturelle voire internarrative (car habitée par la voix des auteurs d'Afrique noire) comme l'explique Myriam Roche.

C'est non seulement entre deux rives mais entre tous les possibles d'une identité sexuelle en devenir que se construit le film de Mikel Rueda *Fronteras* (*A escondidas*, 2014). Emmanuel Le Vagueresse

analyse la rencontre avec l'Autre de deux adolescents, Rafael et Ibrahim, une rencontre qui, loin de s'arrêter au terrain culturel et géographique, prend le visage d'une révélation de soi-même à soi-même, où l'Eros est plus que jamais politique.

Les empreintes d'ailleurs sont le terreau où fleurissent les réflexions intersectionnelles : c'est ainsi que l'on retrouve la préoccupation pour le croisement entre discrimination des immigrés et marginalisation des femmes dans l'Andalousie agricole, du grand au petit écran, de *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) à *Mar de plástico* (Blázquez, Manzano, Ocaña et Tébar, 2015). Profondément empreintes de la violence des événements de El Ejido (2000), ces productions audiovisuelles, objets de l'article de Bénédicte Brémard et Flora Guinot, dressent le constat amer d'un territoire marqué par les relations de domination, d'exploitation, où l'espoir ne peut venir que des jeunes générations ou des femmes.

Les liens de fraternité et rejet qui unissent l'Espagne au continent africain remontent bien évidemment à une histoire coloniale, sur laquelle revient le film de Carmen Bellas et Alberto Berzosa *Memorias de ultramar* (2021). À partir de ce montage d'extraits de films familiaux tournés au Sahara, en Guinée Équatoriale et au Maroc, et appartenant aux archives de la Filmoteca Española, qui a permis sa diffusion à l'Université de Bourgogne le 18 novembre 2021, c'est toute une mémoire refoulée qui refait surface, une mémoire qui permet de faire le lien entre l'expérience individuelle voire intime — loin de l'Espagne franquiste — et l'histoire de l'imaginaire collectif d'une société hiérarchisée mais aussi, parfois, métissée.

C'est précisément à la place des autres que s'attache le dernier chapitre de cet ouvrage. Le documentaire *Malpartida Fluxus Village* (María Pérez Sanz, 2015) accompagne le retour au village de Malpartida des membres du mouvement avant-gardiste Fluxus qui y avaient installé leur musée à l'initiative de Wolf Vostell en 1976. Laureano Montero retrace le cheminement du film, du choc culturel initial entre l'Espagne rurale traditionnelle et le groupe d'artistes cosmopolite, à l'empreinte laissée par cette rencontre 50 ans plus tard, comme celui d'une utopie perdue au prix de

l'institutionnalisation (et sans nul doute, de la marchandisation) de l'art.

C'est également à un phénomène de standardisation que s'intéresse Nadège Juan, à travers l'étude linguistique d'un corpus de vidéastes hispano-américains. Entre promotion des institutions et nécessité commerciale d'un doublage standard, « l'espagnol neutre » gagne du terrain, ne serait-ce que par nécessité pragmatique : celle d'une compréhension globale. L'argument pratique n'exclut pas, néanmoins, une certaine forme de domination culturelle, la capacité à produire un discours neutre dénotant *in fine* la connaissance du voyageur qui a appris par contact linguistique à neutraliser son usage de la langue.

Catherine Orsini nous propose une approche originale du roman de l'immigration, perceptible en Espagne depuis les années 1990, à travers le premier roman de Miguel Ángel Hernández, *Intento de escapada* (2013). Ancré dans le monde de l'art contemporain, le roman est une invitation à réfléchir sur l'empreinte des migrations sur les pratiques artistiques dites subversives et engagées, qui elles-mêmes visent à dénoncer l'inaction de leurs contemplateurs et leur propre marchandisation.

C'est son double regard d'universitaire, historien de l'art et commissaire d'expositions, et d'écrivain que nous offre Miguel Ángel Hernández pour clore ce volume. Trois œuvres de vidéo-art lui servent d'ancrage pour développer une réflexion sur les esthétiques migratoires et plus particulièrement sur leur façon de mettre en scène non pas, comme on pourrait s'y attendre, l'espace, mais le temps : celui du déplacement, de l'attente, de la communication entre l'Ici et l'Ailleurs, celui qui résiste au temps occidental supposément global. Ce travail critique, matière à réflexion, est devenu à son tour matière à fiction puisqu'il a servi de « laboratoire » à l'écriture d'*Intento de escapada*.

Mais le cheminement intellectuel de Miguel Ángel Hernández, comme celui des différents auteurs de ce volume, nous conduit surtout à prendre conscience des limites des pratiques artistiques. L'art peut-il vraiment dénoncer les injustices ou simplement les

représenter ? Peut-il changer le monde — ou tout au plus notre perception du monde ? Parler de l'Autre, ou pour l'Autre, n'est-ce pas déjà, un peu l'utiliser ? Ce sont quelques-unes des nombreuses questions soulevées par les différentes contributions de ce volume, qui ne prétend pas nécessairement y répondre, mais tente, modestement, d'ouvrir un espace à l'Ailleurs.

Bénédicte Brémard et Alexandra Palau
Université de Bourgogne
Centre Interlangues –TIL EA 4182

Etnotipos, identidad cultural e imaginarios nacionales: procesos de identificación y diferenciación

---

Géraldine Galeote
Université de Nantes, CRINI

El planteamiento propuesto en este trabajo se fundamenta en la idea según la cual la cuestión de las percepciones y representaciones identitarias, que dan lugar a la formación de las comunidades nacionales, se construyen en torno a la dialéctica identificación/diferenciación[1]. Podemos iniciar esta reflexión refiriéndonos al concepto de alteridad y al cuestionamiento en torno al rol del "otro" desarrollado por Patrick Charaudeau[2], en la línea de los filósofos contemporáneos, como Hegel[3], Edmund Husserl o Walter Benjamin, según el cual la identidad, es decir la toma de conciencia de sí mismo, no puede hacerse sin diferenciación. La diferencia « es ese estado de la determinación como distinción unilateral[4] ».

---

1 Géraldine Galeote es miembro del Proyecto I+D+i PID PID2019-105018RB-100 «Racismo y Discriminación: los Derechos Humanos bajo amenaza» , Ministerio de Ciencia e Innovación.

2 Patrick Charaudeau, « Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière », *in* Patrick Charaudeau (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant* : Paris, L'Harmattan, 2009, Disponible en línea en el sitio del autor: <www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite.html>.

3 «Algo deviene un otro, pero lo otro es también un algo y deviene por consiguiente un otro, y así sucesivamente hasta lo infinito», Georg Wilhem Friedrich Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 196.

4 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002, p. 61.

Identificarse a través del proceso de diferenciación

La percepción del otro como diferente es lo que permite que emerja la conciencia identitaria. Como lo subraya el germanista y filósofo Sébastien Hüsch, en un sentido epistemológico, es únicamente *ex negativo* como es definido y se puede definir al otro[5]. Cabe subrayar que, en este proceso de diferenciación, el otro puede aparecer como una amenaza para nuestra identidad, al relativizar los elementos que la sustentan y que pensábamos como universales, es decir nuestros valores, creencias, percepciones de nuestro entorno, etc.[6].

El proceso de diferenciación/identificación en la construcción de la identidad implica pues un carácter altamente relacional. No hay identificación sin vinculación al otro, cualquiera que sea la forma que tome dicho vínculo, o dicho de otra manera no hay identificación sin exteriorización. Por ello, la identificación siempre se produce en contexto. Este contexto puede entenderse como el grupo o comunidad, siendo la comunidad nacional uno de los referentes más importante.

En este contexto, tal y como lo indica el sociólogo Cyril Lemieux[7], ya se trate de las relaciones entre los grupos que componen una sociedad o de las relaciones entre las mismas sociedades, la manera en que sus miembros se identifican colectivamente se afirma principalmente a través de la manera en que se diferencian colectivamente. Se trata de un proceso en torno a tres tipos de modelización: los grupos que no somos (los «otros»), el grupo que somos («nosotros») y la relación entre ambos grupos (entre los «otros» y «nosotros»). En realidad, este mecanismo relacional permite crear una identificación

---

5 « Alors dans un sens épistémologique, c'est uniquement *ex negativo* que l'autre est défini et définissable », Sébastien Hüsch, « L'autre et le néant. Interculturalité et relativité », *in* Bénédicte de Buron-Brun (coord.), *Altérité, Identité, Interculturalité. Perceptions et représentations de l'Etranger en Europe et dans l'Arc Atlantique*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 17.

6 *Ibid.*, p. 17-26.

7 Cyril Lemieux, « L'identité est-elle un objet pour les sciences sociales ? », *in* Jean Gayon (dir.), *L'identité. Dictionnaire encyclopédique*, Paris : Gallimard, 2020, p. 119-132

colectiva, lo que se denomina identidad nacional en el marco de las comunidades nacionales.

> El contexto puede también entenderse como la cultura sobre la cual se basa dicho grupo o comunidad para crear la identificación. Magali Bessone, especialista de filosofía política, ha puesto de realce este aspecto al indagar sobre el vinculo entre la construcción de la identidad individual y su entorno: « Les identités individuelles narratives s'inscrivent dans des cultures, mobilisent des valeurs, se disent dans des langues, toutes situées, de telle sorte que le « moi » n'est jamais librement «désengagé» mais toujours très solidement ancré dans des contextes normatifs et des pratiques sociales[8] ».

El proceso de identificación exige también que existan significados comunes. La comunidad nacional representa el marco idóneo para poder elaborar un relato común de identificación/diferenciación. La cuestión del nacimiento y desarrollo de la nación y del nacionalismo suele abordarse, en particular en España, desde la perspectiva modernista[9]. Es decir que la nación moderna emergió, a finales del siglo xviii e inicios del siglo xix, con el progreso, las revoluciones liberales e industriales en las sociedades occidentales, a través del concepto de soberanía nacional. Con esta perspectiva se piensa pues la dicotomía entre sociedad premoderna o tradicional y sociedad moderna que encontrará su concreción organizativa en torno a la figura del Estado-nación.

La comunidad nacional o nación va a construirse en torno a representaciones del cuerpo social que le permite identificarse/diferenciarse. Para ello la comunidad nacional crea sus propios referentes, principalmente en torno a la existencia de una tradición, tal como lo ha estudiado el historiador Eric Hobsbawm, quien pone de realce el hecho de que la nación fabrica tradiciones. Nos proporciona una definición de lo que sería la «tradición inventada»: «debemos entender una serie de prácticas regidas habitualmente por

---

8 Magali Bessone, « Du je » au « nous » : désagréger l'identité, *in* Jean Birnbaum (dir.), *L'identité pour quoi faire ?*, Paris : Gallimard, 2020, p. 58.

9 Ver por ejemplo: José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid: Taurus, 2001.

unas normas aceptadas explícita o tácitamente y por un ritual de naturaleza simbólica, que tratan de inculcar a partir de su reiteración constante determinados valores y normas de comportamiento, lo que automáticamente implica un vínculo con el pasado[10]». Para ilustrar su propósito se refiere a un ejemplo paradigmático, la falsa idea de la vinculación de la monarquía británica, en su forma actual, con un pasado inmemorable, debido a los artefactos de sus ceremonias públicas. La creación de la tradición permite así otorgar a la comunidad nacional un carácter de inmutabilidad, estabilidad y de referenciamiento por la reiteración en el tiempo.

Por consiguiente, la nación crea sus propios símbolos y espacios que permiten materializar el imaginario nacional (el espacio público con las banderas, los himnos, los monumentos, etc.). En efecto, el imaginario nacional no puede encontrar concreción sino en configuraciones simbólicas y normas sociales con vistas a su recepción por los individuos que forman parte de la comunidad y comparten la idea de identidad nacional. Estos elementos van a ser asociados a un relato históricamente construido. En su obra más importante, *La institución imaginaria de la sociedad*, Cornelius Castoriadis, analiza esa potencia creadora del imaginario colectivo: «lo imaginario no es imagen *de*. Es creación incesante y esencialmente indeterminada de figuras/formas/imágenes[11]». Esta idea de creación de la comunidad nacional la encontramos en el ya conocido concepto del historiador Benedict Anderson «las comunidades imaginadas[12]».

No obstante, el carácter imaginario no significa que la comunidad no sea real, sino que su configuración en comunidad nacional parte de un pensamiento, que una vez plasmado en elementos concretos se materializa y hace emerger esta comunidad nacional.

El pensamiento nacional, que se forma esencialmente a partir del proceso de diferenciación, sería pues condición esencial para que

---

10 Eric Hobsbawn, «Inventando tradiciones», *Historia social* n°40, 2001, p. 203.

11 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires: Tusquets editores, 2013, p. 12.

12 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de cultura económica, 1993.

el nacionalismo pudiera tomar consistencia[13]. Ahora bien, dicho pensamiento nacional deberá encontrar un canal de difusión para poder dar lugar a la creación de una conciencia nacional. Benedict Anderson ya apuntó la trascendencia de la comunicación en la aparición de la comunidad nacional, en particular a través de la literatura o de la prensa, que permitieron a «una masa rápidamente creciente de personas pensar y relacionarse con los demás en términos profundamente nuevos[14]».

Así, junto a la materialización del pensamiento nacional en objetos, símbolos, rituales y prácticas, el discurso nacional transmitido desde canales de comunicación múltiples permite que la idea de identidad nacional se solidifique más allá del grupo más cercano y que se construyan representaciones culturales en torno a la idea nacional. Estas representaciones serán ampliamente compartidas y difundidas y fomentarán una idea de la nación, de lo que debe ser y de lo que no debe ser la nación. Anne-Marie Thiesse indaga en el enorme trabajo pedagógico que fue llevado a cabo por los países europeos para que la gran mayoría de la población aceptara e interiorizara esta identidad nacional: « le sentiment national n'est spontané que s'il est parfaitement intériorisé ; il faut préalablement l'avoir enseigné[15] ».

En efecto, se puede aplicar al proceso de creación de la identidad nacional la tesis defendida por los sociólogos Peter Berger y Thomas Luckmann según la cual la realidad se construye socialmente, es decir que la realidad percibida y vivida por los individuos es una construcción social[16]. La identificación nacional toma cuerpo dentro de la dialéctica entre interiorización y exteriorización, entre el individuo y la sociedad.

---

13 Joep Leerssen, *National Thought in Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

14 Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 46.

15 Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales*, Paris : Seuil, 1999, p. 14.

16 Peter Berger, Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité*, Paris : Armand Colin, 2012.

El recurso a los etnotipos y estereotipos en la construcción identitaria

El proceso de exteriorización, que se desarrolla en el ámbito social, a través de la acción o de la comunicación producida por el individuo, le sitúa con respecto a los demás. En los años 1950, se desarrolló la ciencia de la caracterología, en el ámbito de la psicología[17]. Su propósito era investigar, desde la perspectiva estadística, sobre el carácter de los pueblos, a partir del estudio de su población. Dentro de estos estudios se encontraba la caracterología étnica cuyo objetivo era construir etnotipos generales, es decir definir tipos característicos que pudieran caracterizar a cada pueblo o etnia. Entre ellos destaca el estudio de Paul Griéger, de 1961, titulado *La caractériologie ethnique. Approche et compréhension des peuples*[18]. En su introducción, Paul Griéger expresa claramente el fundamento de la caracterología étnica: « C'est dans ce vaste domaine de l'ethnopsychologie que s'inscrit la caractérologie ethnique. Elle est fondée sur ce fait incontestable que les individus d'un même groupe naturel possèdent des traits psychologiques caractéristiques[19] ».

La idea que sustenta esta argumentación es que dicha categorización permitiría un mejor entendimiento a nivel mundial, entre los pueblos, expresada en el prólogo de este trabajo:

> Comprendre un peuple, c'est justement saisir en lui son authentique originalité ; c'est le traiter comme un être vivant, doué d'un style propre et incomparable. L'intelligence de réalités ainsi vivantes, humaines, ouvrirait la possibilité d'harmoniser des forces antagonistes qui agissent au sein des nations polyethniques ou entre peuples ethniquement différents[20].

---

17 François Gauchet y Roger Lambert, *La caractérologie d'Heymans et Wiersma, étude statistique sur le questionnaire de M. Gaston Berger*, Paris : PUF, coll. du travail humain, 1959.

18 Paul Griéger, *La caractériologie ethnique. Approche et compréhension des peuples*, Paris : Presses Universitaires de France, 1961.

19 *Ibid.*, p. 14.

20 *Ibid.*, p. XV.

El límite de esta argumentación es que el recurso al etnotipo para caracterizar a los pueblos desemboca en una categorización y, por ende, en una esencialización de los pueblos que se pretenden categorizar. La representación creada a través del etnotipo se sustenta en un imaginario colectivo que toma cuerpo y se hace realidad. Joep Leerssen, que ha trabajado mucho sobre esta cuestión desde la perspectiva de la imagología —es decir el estudio de las representaciones del extranjero en la literatura —, ha resaltado que la falacia de esta explicación caracterológica reside en su razonamiento circular. Una vez que la identidad étnica es una característica esencial y no un atributo incidental, cada acto se enmarcará en este trasfondo étnico y cada individuo será visto como un representante de su nación[21].

En efecto, una característica fundamental del etnotipo es su carácter performativo. Ahora bien, en el proceso de diferenciación/identificación correlativo al proceso de estereotipicación, interviene también la noción de «entatividad», desarrollada por Georges Schadron; es decir que un estereotipo sólo puede desarrollarse si el grupo en cuestión parece constituir una entidad. Así, no se puede estereotipar si no se tiene primero una teoría sobre en qué se basa el grupo y qué lo diferencia de otros grupos, es decir, si no se ha identificado claramente la entidad « grupo »:

> Des sujets confrontés à un ensemble de personnes dont le sort nécessite une justification commencent par se représenter ces personnes comme une entité jugeable, puis leur attribuent des caractéristiques qui correspondent à la situation à justifier. Nous avons aussi pu montrer que l'essentialisation d'un groupe rend ses membres plus influençables et plus susceptibles de se conformer à l'image de ce groupe et aux attentes dont il fait l'objet, ce qui les condamne à devenir ce que le stéréotype leur prescrit[22].

---

21 Joep Leerssen, «Imagology : On using ethnicity to make sense of the word», *in* Géraldine Galeote (coord.), *Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale*, *Iberical*, n°10, Otoño 2016, p. 13-31.

22 Georges Schadron, « De la naissance d'un stéréotype à son internationalisation », *in Discriminations : perspectives de la psychologie sociale et de la sociologie*, *Cahiers de l'Urmis* [En línea], 10-11 de diciembre de 2006, <https://doi.org/10.4000/urmis.220>.

Estas reflexiones pueden vincularse con un estudio realizado por Gilles Boetsch y Jean-Noel Ferrie sobre la fotografía colonial[23] en el cual muestran cómo las imágenes de los fotógrafos utilizadas como ilustraciones por los antropólogos se presentaban como fotografías de «tipos» en vez de ser presentadas como una representación de individuos en un lugar y un momento determinado. Citan, por ejemplo, la creación del tipo árabe de los alrededores de «Argel» que se utilizó como título de ciertas fotografías. Esto contribuyó sin duda a la creación y consolidación de ciertos etnotipos.

En el trabajo que llevamos a cabo con la historiadora Maitane Ostolaza sobre los estereotipos pusimos de realce que la relación entre los estereotipos y las identidades nacionales sigue caminos multidireccionales: del grupo hacia el exterior o del grupo hacia otros grupos, pero también del grupo hacia el interior a través de un proceso de interiorización por parte de un determinado colectivo de imágenes o visiones que han sido desarrolladas por otros[24]. Existe, pues, en este proceso de estereotipización una posible complementariedad, o incluso entrelazamiento, entre la construcción de heteroimágenes y la de autoimágenes. Esta última hipótesis correspondería a la mayoría de las identidades nacionales subestatales o poscoloniales, que acaban interiorizando los estereotipos construidos por las ideologías hegemónicas. De este modo, la cuestión de las relaciones de poder es sumamente importante, ya que la construcción y el uso de los estereotipos suele contener patrones de valor que se reflejan en las relaciones sociales, pero también en el ordenamiento jurídico. Así pues, los estereotipos pueden ser el motor de la legitimación de los sistemas, el tratamiento discriminatorio de quien se considera diferente, la expresión de una forma particular de alteridad marcada por el etnocentrismo.

---

23 Gilles Boetsch, Jean-Noel Ferrie, « Du daguerréotype au stéréotype : typification scientifique et typification du sens commun dans la photographie coloniale », *Hermès,* 2001, p. 169-175.

24 Géraldine Galeote, Maitane Ostolaza, « Stéréotypes et solidification des imaginaires nationaux : regards croisés », *Amnis*, Número extraordinario, 2018, <https://journals.openedition.org/amnis/3241>.

El estereotipo es también un fenómeno generador de procesos de mitificación, fijación de identidades colectivas e incluso de coacción cuando está presente en la legislación[25]. Esta cuestión de la mitificación y fijación de la identidad colectiva es perceptible, por ejemplo, en la imagen de un pueblo vasco independiente y libre que se unió a «otros pueblos desde una independencia primigenia frente a celtas, íberos, romanos, árabes y castellanos[26]». En este caso se evidencia que el estereotipo es un fenómeno de larga duración, a través de un mecanismo de duplicación. No obstante, puede variar con el tiempo y adquirir nuevos significados según los diferentes contextos históricos. Por lo tanto, no es un fenómeno totalmente fijo, como suele describirse. Es un fenómeno realmente complejo. El historiador francés Jean-François Sirinelli compara los estereotipos a organismos vivos: « ils naissent, s'enracinent — ou pas —, s'altèrent, ou se transforment, se dégradent et — parfois — disparaissent[27] ». Esta cuestión de la variación es muy interesante porque está claramente vinculada al hecho de que el estereotipo implica una «interacción dialógica que se lleva a cabo incesantemente con los Otros[28]».

En realidad, los estereotipos son conectores, a través de diversos canales de expresión y comunicación. Esta potencialidad de difusión y circulación hace que desempeñen un papel importante en la formación y consolidación de los procesos de identidad.

---

25 Véanse sobre este aspecto Javier De Lucas, «Identidad, ciudadanía y derecho: del estereotipo al fobotipo», *in* Géraldine Galeote y Maitane Ostolaza, *Stéréotypes et solidification des imaginaires nationaux: regards croisés*, *ibidem.*

26 Benjamín Tejerina Benjamín, Joseba García Martín, «La mirada del otro. La construcción de la identidad nacional, los estereotipos y la imagen de lo vasco: del enigma a la complejidad», *in* Géraldine Galeote y Maitane Ostolaza, *Stéréotypes et solidification des imaginaires nationaux : regards croisés*, *op.cit.*
Para una visión crítica véanse Jon Juaristi, *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca,* Madrid: Taurus, 1987.

27 Claude Gauvard, Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire de l'historien*, Paris : Presses Universitaires de France, 2015, Entrada « Stéréotypes ».

28 Xavier Andreu Miralles, « Diálogos asimétricos. Una propuesta de análisis de la imagen romántica de España », *in* Géraldine Galeote y Maitane Ostolaza, *Stéréotypes et solidification des imaginaires nationaux: regards croisés*, *op.cit.*

Los estereotipos deben pues entenderse en un marco transnacional en la medida en que las opiniones estereotipadas se construyen y circulan a través de las fronteras políticas nacionales. No obstante, los mecanismos de estereotipación, su expresión y las prácticas individuales y colectivas que inducen pueden verse muy bien desde el nivel micro, en contextos locales específicos. Como apunta Marcel Grandière :

> La stéréotypie affecte ainsi durablement la vie des sociétés sur plusieurs niveaux : elle crée des stéréotypes sociaux, construit des catégories, conçoit des modèles (ou anti-modèles) pour susciter des comportements et des modes de pensée : les élites y prennent une part ; elle trace des images fortement dessinées (parce que répétées) des différents éléments qui constituent l'outillage intellectuel des peuples ; elle établit les représentations de la différences, en façonnant des clichés identitaires [29].

Así, los investigadores que hemos trabajado sobre los estereotipos, cualquiera que sea su perspectiva, estamos de acuerdo en que los estereotipos son herramientas para construir significados. El estereotipo tiene pues un valor heurístico real. No obstante, no es sólo un fenómeno puramente intelectual y cognitivo, porque se mezcla con elementos emocionales, sentimientos compartidos.

Las emociones como variable en la construcción discursiva de la imagen del migrante

Las emociones son también un factor esencial en el análisis de las identidades nacionales y los procesos asociados de construcción de la identidad[30]. En efecto, la convivencia en la sociedad se alimenta de emociones compartidas. La base misma de la identidad, el sentimiento de pertenencia, implica los sentimientos del individuo

29 Marcel Grandière, Michel Rolin, *Le stéréotype outil de régulations sociales*, Angers : Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 8.

30 Géraldine Galeote, María Llombart Huesca, Maitane Ostolaza, *Emoción e identidad nacional: Cataluña y el País Vasco en perspectiva comparada*, Paris: Editions Hispaniques, Col. Histoire et Civilisation, Institut d'Etudes Hispaniques, 2015.

hacia el grupo al que se siente unido pero también hacia el grupo que va a identificar como diferente en su proceso de identificación. Las especificidades de la construcción de la identidad del grupo se basan pues en gran medida en los afectos que sienten las personas que lo forman.

La presencia de esta emoción, añadida a la construcción y utilización de etnotipos, está muy presente en la cuestión migratoria. Así, la construcción de la figura del inmigrante recién llegado a España o que ha intentado llegar a España y su clasificación en categorías y subcategorías simbólicas, desde la primicia de que dicha llegada plantea un problema para la sociedad española, es recurrente tanto en el discurso político como en el discurso mediático, alimentándose ambos mutuamente en una retórica que alterna discursos del miedo y discursos de compasión tal y como ya lo han apuntado autores como Enrique Santamaría, Teun Van Dijk o Ricard Zapata-Barrero, en sus estudios relativos a los discursos sobre inmigración en España[31].

Emergen dos tipos de discursos que finalmente se complementan: el del inmigrante asociado a lo delictuoso o criminal y el del inmigrante como víctima por la actuación de personas ajenas a la sociedad española. La estructura polimórfica de la inmigración irregular implica que este fenómeno sea sumamente complejo, lejos de la visión uniforme y simplificadora proporcionada a la población autóctona con un objetivo de instrumentalización. La información, generalmente ilustrada con fotos o imágenes de inmigrantes que llegan en pateras o saltan las vallas permite ofrecer a la opinión pública una realidad visible de la inmigración irregular aunque simplificada.

Esta información parcial construye un relato en torno a la metáfora de la invasión: la inmigración es masiva y llega por

31 Véanse en particular: Enrique Santamaría, «Inmigración y barbarie. La construcción social y política del inmigrante como amenaza», *Papers 66*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 59-75; Teun Van Dijk, Ricard Zapata-Barrero [Eds.], *Discursos sobre la inmigración en España. Los medios de comunicación, los parlamentos y las administraciones,* Barcelona: Cibod, 2007; Ricard Zapata-Barrero, *Fundamentos de los discursos políticos en torno a la inmigración*, Madrid: Trotta editorial, 2009.

oleadas aunque la mayoría de inmigrantes irregulares suelen llegar en situación regular. En España, titulares en periódicos nacionales tal como en *El País* del 22 de julio de 2021 «Más de 200 migrantes subsaharianos consiguen entrar en Melilla en un nuevo salto a la valla» con el subtítulo «Es la tercera entrada colectiva que se produce en menos de dos semanas en la ciudad» proporciona al ciudadano español la imagen de un fenómeno inquietante, de gran magnitud y continuo que amenaza a la sociedad española.

El recurso a esta imagen invasiva es también utilizada por las elites políticas. El entonces líder del Partido Popular en España, Pablo Casado, declaró que «no es posible que haya papeles para todos y que España pueda absorber millones de africanos[32]». Las dos fuentes de autoridad que son las elites político-institucionales y los medios de comunicación construyen paulatinamente el estereotipo del inmigrante en situación irregular que viene a invadir España y que por su gran número podría un día desestabilizar la cohesión social. Esto está muy presente en la campaña electoral francesa para las elecciones a la Presidencia de la República, de abril de 2022, con la irrupción de Eric Zemmour en la escena política. Vemos, a través de este ejemplo, cómo se construye una estereotipificación —los migrantes son invasores— a través de un proceso de diferenciación —los otros, los migrantes invasores que no deben formar parte de la sociedad de acogida— que se difunde paulatinamente en la sociedad para alimentar una identificación nacional.

Podemos decir que la construcción de la imagen del migrante es un ejemplo paradigmático del recurso al proceso de diferenciación para crear una identificación nacional, en su expresión más radical con la teoría del reemplazo, tal y como lo relata el escritor Michel Houellebecq en su obra de ficción *Soumission*[33].

En este recurso a la estereotipificación en el ámbito de las migraciones, la cuestión sumamente importante que se plantea es la del posicionamiento del migrante en este proceso de diferenciación y la manera como puede hacer frente a la limitación en la cual le sitúa el etnotipo. Podemos plantear algunas pistas interesantes al respecto.

---

32 *El País,* 30 de julio de 2018.

33 Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris : Flammarion, 2015.

En primer lugar, iniciar esta reflexión desde la premisa de que la migración, cualquiera que sea su causa, supone un complejo proceso adaptativo clasificable en tres fases: la transformación del grupo que migra del entorno de origen al de destino; las consecuencias en el entorno de destino; las consecuencias en el entorno de origen.

Se trata pues de personas que salen de un contexto para instalarse en otro contexto y que, por tanto, deberán encontrar los recursos necesarios y las capacidades para adaptarse a su nuevo entorno. Los comentarios del filósofo Carlos Gurmendez sobre el estado en que se encontraba el filósofo vasco Eugenio Imaz al exiliarse a Méjico puede ilustrar la dificultad de dejar su entorno de origen:

> Conocí a Eugenio Imaz en París, al final de nuestra guerra civil, el año 1939, en el local de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que estaba situado en la Avenida Georges V. […] Pero, aun recuerdo su acento de tristeza cuando me dijo que echaría mucho de menos su tierra vasca, a la que le unían profundas y entrañables vivencias. «No sé —agregó— si podré resistir mucho tiempo el exilio». Fueron sus últimas palabras[34].

Este relato pone de realce toda la desazón, la inquietud interior de este hombre desterrado que debe abandonar su tierra natal. Vemos cómo el exilio —y más globalmente el proceso migratorio— supone salirse de su contexto, con el cual se tiene una relación íntima, intensa y esencial[35]. En este ejemplo sentimos que existe una verdadera ruptura en el proceso exiliar.

Para atenuar el impacto de esta ruptura o hacer que no exista, los migrantes pueden recurrir a estrategias que permitan crear continuidad en el proceso migratorio del entorno de origen al entorno de destino. Uno de los recursos posibles es la creación de redes sociales de apoyo o integración de personas pertenecientes a un mismo origen, a las cuales pueden recurrir los migrantes en la sociedad de destino, de forma más o menos permanente.

---

34 Citado en José Angel Ascunce Arrieta, *Topías y utopías de Eugenio Imaz, historia de un exilio*, Barcelona: *Anthropos*, 1991, p. 138.

35 Véanse los 24 relatos propuestos en la obra de José Ángel Ascunce Arrieta, *Los hijos del exilio vasco: arraigo o desarraigo*, San Sebastián: Saturraran, 2004.

Rosa Aparicio y Andrés Torno llevaron a cabo un estudio empírico, *Las redes sociales de los inmigrantes extranjeros en España*, en el cual estudiaron el papel desempeñado por las redes informales en las que participan los inmigrantes a través de sus vínculos familiares, sociales o geográficos como herramienta de integración social. Sus conclusiones son sin ambigüedad:

> Un nuevo tipo de integración toma forma, en que los inmigrantes van avanzando en su conectarse con españoles nativos sin dejar de estar fuertemente conectados con los connacionales de sus países de origen. Y no sólo es grande la amplitud y densidad de esas redes de parentesco y paisanaje; ellas muestran además que están resultando duraderas. Y contribuyen a ello por su parte los españoles mismos, porque en su discurrir cotidianamente operativo diferencian, incluso cuando no discriminan, a sus interlocutores de los distintos países, asumiendo que en cierta forma siguen ligados a las formas de vida en que se socializaron[36].

Esta cuestión de la duración de las redes en la sociedad de destino, no solo en el momento de la llegada de los migrantes, se evidencia de forma acentuada en la comunidad china. Vemos cómo los migrantes chinos se concentran geográficamente en las megalópolis, tal como el barrio 13 de París, Soho en Londres o Chinatown en Nueva York, dando lugar a un *entre-soi* que se puede entender como una forma de poner a distancia el estereotipo del migrante/problema, al limitar la convivencia con la sociedad de destino. De forma más general, este tipo de estrategia tiende a limitar la vulnerabilidad de los migrantes en su nuevo entorno de la sociedad de acogida. Así, como lo subrayan los autores de un estudio sobre el *Impacto de las redes sociales de apoyo sobre la vulnerabilidad de los inmigrantes*, tomando el caso español:

> El tamaño de la red de inmigración tiene efectos mitigantes del nivel de vulnerabilidad en los ámbitos económicos, social ambiental

36 Rosa Aparicio y Andrés Torno, *Las redes sociales de los inmigrantes extranjeros en España, un estudio sobre el terreno*, Documentos del Observatorio permanente de la inmigración, Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2005, p. 146.

> y personal y efectos contrarios en el ámbito familiar. Globalmente, el efecto de la red se muestra atenuante del riesgo y por consiguiente en la vulnerabilidad global del inmigrante que acude a CRE (Spanish Red Cross)[37].

En efecto, el hecho de que se creen etnotipos y estereotipizaciones que den lugar a una representación del migrante con caracteres inmutables, definiéndolo a través de la diferenciación y la reificación del grupo al cual se le adscribe, provoca una verdadera vulnerabilidad de los migrantes en su nuevo entorno. En esta situación el migrante se sentirá discriminado en la sociedad de acogida.

El gobierno español lleva a cabo, desde hace algunos años, un estudio sobre la percepción de la discriminación por origen racial o étnico por parte de sus potenciales víctimas. El último estudio, de 2020, nos proporcionó datos interesantes sobre dicha percepción y el vínculo que establecen los propios migrantes entre su origen étnico y la discriminación de la cual son víctimas. A la pregunta ¿Cree usted que ha sido discriminado/a por su color de piel y rasgos físicos, costumbres y comportamientos culturales, creencias religiosos e indumentaria? aportan mayoritariamente la respuesta «color de piel y rasgos físicos» (82% del grupo de África no mediterránea, 71% del grupo de población gitana, 69% del grupo asiático del este, 59% del grupo andino y 57% del grupo afro-caribeño y afro-latino). «Las costumbres y los comportamientos culturales» llegan en segunda posición delante de «las creencias religiosas e indumentaria».

Aunque haya que poner estas cifras en una perspectiva interseccional, es decir la combinación de varios factores que intervienen en los actos de discriminación (origen, sexo, edad, etc.), podemos considerar que son ilustrativas de la vivencia del etnotipo como instrumento de diferenciación nacional, que sustenta una reacción discriminatoria contra los migrantes en la sociedad de acogida. Por otra parte, esto crea un sentimiento de vulnerabilidad en la población migrante, como ya lo hemos apuntado anteriormente.

---

37 Carlos Martínez de Ibarreta Zorita, Raquel Redondo Palomo, «Impacto de las redes sociales de apoyo sobre la vulnerabilidad de los inmigrantes. Un análisis del caso español», *Migraciones*, (Revista del Instituto de Estudios sobre Migraciones), Universidad Pontificia Comillas, nº 29, junio 2011, p. 87.

Por consiguiente, este estudio pone de realce que el grado de racismo percibido es más alto entre los grupos poblacionales más discriminados, es decir los dos grupos de personas africanas y afrodescendientes. Ahora bien, este mismo estudio destaca que los migrantes consideran que la imagen creada no es debida únicamente a los nacionales de la sociedad de acogida sino también a grupos de su mismo «colectivo» que actúan «conforme a estas percepciones negativas, reforzando las mismas en el imaginario colectivo. En algunos casos, mencionan que por la actitud de unos pocos se juzga de manera homogénea e injusta a toda la población del mismo grupo, dando origen a los prejuicios[38]».

Estos datos hacen hincapié en la cuestión de la recepción del etnotipo o estereotipo por el grupo estereotipado, a quien se le ha asignado unos rasgos o caracteres identificativos por diferenciación del grupo nacional, en la mayor parte de los casos en una perspectiva de «dominación», es decir en la manera en que dicho grupo interiorizará la clasificación atribuida y corresponderá a ella, en todas sus vertientes, es decir incluso en sus aspectos negativos.

La historiadora Elisabeth Roudinesco, en *Soi-même comme un roi. Sur les dérives identitaires*, analiza cómo tanto los procesos de esencialización de la diferencia como los de lo universal, acaban por crear una violencia en la sociedad, de la identidad contra la identidad:

> Rien n'est plus régressif pour la civilisation et la socialisation que de se réclamer d'une hiérarchie des identités et des appartenances. Certes, l'affirmation identitaire est toujours une tentative de contrer l'effacement des minorités opprimées, mais elle procède par un excès de revendications de soi, voire par un désir fou de ne plus se mélanger à aucune autre communauté que la sienne. Et dès lors que l'on adopte un tel découpage hiérarchique de la réalité, on se condamne à inventer un nouvel ostracisme à l'égard de ceux qui ne seraient plus inclus dans l'entre-soi. Ainsi, loin d'être émancipateur, le processus de réduction identitaire reconstruit ce qu'il prétend défaire[39].

38 *Ibid.*

39 Elisabeth Roudinesco, *Soi-même comme un roi. Essai sur les dérives identitaires*, Paris : Seuil, 2021, p. 20-21.

Al encontrar sus raíces en un proceso de diferenciación la dinámica de identificación, en la cual se inscribe toda construcción identitaria, puede efectivamente conducir a derivas en las cuales se plasman todo tipo de representación del Otro —el estereotipo o etnotipo siendo una de las concreciones más ilustrativas— y todo tipo de emociones. La creación de las representaciones identitarias es pues multidireccional y responde a objetivos múltiples.

Improntas intelectuales

Tránsitos, exilios y refugios en el cine de Adolfo Aristarain

---

Carmen Becerra Suárez
Universidad de Vigo

La difícil realidad económica y política por la que atravesaron España y Argentina en diferentes períodos de la historia contemporánea originó importantes flujos migratorios entre ambos países. Este hecho es particularmente perceptible en Galicia. A pesar de que no se dispone de datos fiables hasta la segunda mitad del siglo XIX, los demógrafos pueden acreditar con cifras que entre 1870 y 1970 se produjo una intensificación constante[1]. La inmensa mayoría de los historiadores concuerdan en señalar el fenómeno migratorio como uno de los aspectos más relevantes de la población gallega:

> La continuidad e intensidad de la corriente migratoria gallega no admite ninguna duda a lo largo de toda la edad contemporánea, y así lo demuestran tanto las estadísticas de salidas de emigrantes como el análisis de los saldos migratorios intercensuales en los que se reflejan las pérdidas netas que sufre una población determinada. En el caso de Galicia resulta que entre 1870 y 1970 se registró un saldo migratorio neto de casi 1.200 000 habitantes, lo que significa que, en tan corto periodo de tiempo, uno de cada cuatro gallegos nacidos en Galicia no regresaron, siendo, como es lógico, muchos más, los que fueron emigrantes, pero también volvieron[2].

---

1 Con la excepción del decenio 1930-1940 derivada de las consecuencias de la Gran Depresión (Crisis del 29), la Guerra Civil española y el período inmediatamente posterior.

2 Bermejo, J. C., y otros, *Historia de Galicia*, Madrid: Caixa de Aforros de Galicia/Editorial Alhambra, 1981. La cita en p. 235.

Es frecuente que la explicación para este éxodo masivo, venga apoyada, en unos y otros estudios de diverso signo, en tres razones: la primera, con toda probabilidad de carácter romántico, es el espíritu aventurero del pueblo galaico; la segunda, el atractivo de los países receptores en los que ya se habían enriquecido algunos de sus vecinos; y la tercera, sin duda la más realista, es el hambre, la necesidad. Sobre este tema señala Ruy Farías:

> Lejos de los tópicos que atribuían el éxodo masivo de los gallegos a ultramar a su extrema pobreza, y aunque la casuística incluye una enorme diversidad de situaciones, es posible sintetizar los elementos que constituyen el marco general de oportunidades y procesos macroeconómicos y macrosociales que condicionaron a los gallegos a emigrar a la Argentina […]. Ante todo, un "malestar económico" basado en la insuficiencia y las limitaciones de expansión del sector secundario y terciario gallego, y en las restricciones de las capacidades de crecimiento de la agricultura y ganadería tradicionales, a lo que se sumó la ruina de algunas industrias domésticas. Segundo, la existencia de una tradición migratoria en varias regiones del país desde la Edad Moderna. Tercero, la mejora en las condiciones del transporte terrestre y marítimo, y el notable abaratamiento del coste de los pasajes transatlánticos, particularmente a partir de la introducción del vapor. En cuarto lugar, el extraordinario crecimiento económico argentino entre el último tercio del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial[3].

Pero, fuera una u otra la razón o la suma de todas ellas, el ingente número de emigrantes gallegos y el hecho de que, históricamente, el gallego haya sido el grupo étnico-regional europeo más numeroso de todos los que llegaron a Argentina, explica la designación de "gallego" o de "gaita" a todos los españoles residentes en este país trasandino.

Ahora bien, existen además otras causas que explican la expatriación de los españoles, al margen de cual fuese su comunidad de origen. Estoy aludiendo a aquellas personas o pequeños grupos

3 En, «Migraciones y exilios gallegos en la Argentina (ss. XVIII-XXI): algunos comentarios a la bibliografía sobre el tema», en *Olivar*, vol. 17, nº 25, 2016, p. 1-24. La cita en p. 3-4.

humanos, que abandonan un lugar para refugiarse en otro con el fin de librarse del control de la censura[4], de la cárcel, de quien sabe qué inhumanos castigos, o incluso de la muerte. Dicho con claridad, hablo de migrantes económicos frente a exiliados políticos[5]. Sé bien que no es comparable, ni cuantitativa ni cualitativamente, este último movimiento con el de los numerosos colectivos que conforman la diáspora migratoria, pero es igualmente cierto que ambos grupos recorrieron idénticos caminos del océano para instalarse en nuevos territorios desde los que recordar su tierra común: la memoria acudía al rescate, a la salvaguarda de la esperanza, a la ilusión de un futuro regreso.

Pasados los años el viaje cambiará de dirección y también el origen de los viajeros. Aunque el itinerario de las corrientes migratorias fundamentales fue Europa-América, muy pronto se establecieron desplazamientos en sentido inverso.

> El ciclo abierto en Argentina entre las postrimerías del gobierno de Isabel Perón (Rodrigazo, represión de las AAA[6], atentados de

---

4 Ley de prensa de 1938, dictada por el ministro de Gobernación, Ramón Serrano Suñer y promulgada el 22 de abril de 1938, en plena Guerra Civil, aunque fue anunciada como transitoria permaneció en vigor hasta 1966. En su preámbulo, dice que la prensa debe "transmitir al Estado las voces de la nación y comunicar a ésta las órdenes y directrices del Estado y de su Gobierno, siendo la Prensa órgano decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva". Para ejercer el control sobre lo publicado se utilizan, entre otros medios, la censura previa. (Cfr. Justino Sinova, *La censura de prensa durante el franquismo*. Madrid: Espasa Calpe, 1989).

5 Matización en el significado sostenida por, entre otros, Manuel Aznar Soler: "El exilio republicano de 1939 fue, por tanto, un verdadero exilio y no una 'emigración' económica, es decir, un exilio de 'refugiados' políticos que huían de la represión, la cárcel o la muerte a que los condenaba aquella Victoria". En, «*La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos», Cuadernos AEMIC*, nº3, 2002, p. 9-22. La cita en p. 11.

6 Alianza Anticomunista Argentina, creada en 1973 bajo el mandato de López Rega (conocido como "el brujo", por su afición al esoterismo), en su etapa como Ministro de Bienestar Social, cargo que ostentó durante los gobiernos de Héctor J. Cámpora, Raúl Alberto Lastiri, Juan Domingo Perón y (después de la muerte de este) de Isabel Perón.

> grupos armados de oposición, etc.) y la irrupción de la brutal dictadura militar[7] generó un significativo flujo de migración entre Argentina y España. (…) Así, entre 1976 y 1986 las cifras oficiales muestran un incremento medio anual del 13,9%. Al final de dicho proceso había unos 20.000 inmigrados que llegaron a España con nacionalidad argentina[8]. A este contingente hay que sumar a quienes —en volumen desconocido— arribaron portando la nacionalidad española, aunque hubieran nacido en Argentina[9].

El carácter transnacional y bidireccional de estos desplazamientos origina transformaciones sociales, políticas, económicas[10] y culturales, tanto en el país emisor como en el receptor, creando un nuevo espacio social poblado por sentimientos de proximidad que se sustentan en el uso de una lengua común y en la religión. Beatriz Figallo habla de "fertilización intelectual mutua" para referirse a ese rico intercambio cultural entre ambas naciones[11].

---

7 Durante la dictadura de Videla (Miembro de la Junta Militar de Gobierno que detenta la presidencia de Argentina desde el 24/03/1976 hasta el 10/12/1983), España fue, junto con México, Venezuela y Francia, el país de recepción del exilio argentino.

8 De esta época (apertura democrática en España) data el apelativo "sudacas", que no solo designaba a los argentinos sino también a chilenos y uruguayos, las tres nacionalidades con mayor presencia en España.

9 En el año 2000 eran casi 80.000 los argentinos empadronados en España. Dos años más tarde, tras la intensificación del flujo migratorio provocado por el llamado "corralito", eran 131.903 los censados. En enero de 2005 el número de argentinos residentes en España era de 257.000. Véase, Walter Actis y Fernando Esteban, «Argentinos en España: Inmigrantes a pesar de todo», en *Migraciones. Publicación Del Instituto Universitario De Estudios Sobre Migraciones*, nº 23, 2008, p. 79-115. La cita en p. 85.

10 Durante la Guerra Civil, el sitiado Madrid republicano recibió importantes cargamentos de carne argentina para aliviar la hambruna. Terminada la contienda, Argentina concedió amplios créditos al Gobierno franquista para capear su calamitosa situación de carencia de alimentos, divisas y materias primas.

11 Me refiero, por ejemplo, a las visitas a Argentina de Ortega y Gasset y la comparecencia frecuente en la prensa periódica de Unamuno. Pero, además, libros, revistas culturales, espectáculos teatrales, cinematográficos y musicales realizaron viajes de ida y vuelta. Recordemos también la enorme repercusión que alcanza, en la segunda y tercera décadas del XX, la presencia en los escenarios

Los vínculos culturales que por las circunstancias mencionadas han generado las cinematografías de una y otra nacionalidad resultan obvias, a poco que se repase la colaboración entre ambas o la presencia y difusión de películas en las salas de cine o en festivales nacionales o internacionales. María Jesús Ruiz y Alfredo Caminos afirman a este respecto:

> España se nutre de aportes artísticos argentinos relevantes, sobre todo a partir del golpe de estado de 1976, aunque, para ser más precisos, la situación ya arranca desde la persecución política acometida en 1975 tras el fallecimiento del presidente Perón y el advenimiento de la triple A y sus amenazas. Esta migración coincide también con la muerte de Francisco Franco en España, lo cual determina profundas transformaciones en todos los ámbitos y, evidentemente, se enriquece el terreno cultural y, por ende, el cinematográfico[12].

Y sostienen, además, que las películas del argentino Adolfo Aristarain son, quizás, las más emblemáticas. Pues bien, ¿cuáles son las huellas de tales vínculos en la producción cinematográfica de Adolfo Aristarain?

A partir de la década de los ochenta, tras un largo período de oscurantismo y terror, de tensión económica y social, que fue desapareciendo lentamente tras el llamado Proceso de Reorganización Nacional[13] y la reclamación popular del regreso de las instituciones democráticas, el cine argentino comenzará a transitar por un camino

---

de Madrid, Barcelona y otras ciudades del cantante de tangos Carlos Gardel. (Véase, Beatriz Figallo Lascano: *Argentina-España. Entre la pasión y el escepticismo,* Buenos Aires: Teseo, 2014)

12 «Cine argentino y español: difusa nacionalidad de actores y personajes», en *Perspectivas de la comunicación,* vol. 1, nº 1, 2008, p. 113–119. La cita en p. 115-116.

13 Junta militar constituida por los comandantes de las tres Fuerzas Armadas que gobierna Argentina entre la destitución de Estela Martínez de Perón (marzo 1976) y el gobierno de Raúl Alfonsín (diciembre 1983), elegido por sufragio universal. Alfonsín es el responsable de la creación de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas, el juicio contra los integrantes de las tres primeras Juntas militares y la Ley de Punto Final.

cada vez menos subordinado al poder, más independiente y con mayor libertad narrativa.

Por aquellos años, un todavía joven realizador y guionista, Adolfo Aristarain (1943), se acercaba a la cuarentena de su vida después de trabajar en más de treinta títulos (en montaje, sonido y producción, primero y, más tarde, como ayudante de dirección) y de haber estrenado en 1978 su primer largometraje, titulado *La parte del León*, en plena dictadura militar. Poco a poco irá evolucionando hacia un cine más personal y políticamente comprometido con títulos como *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982); la primera alcanzó un enorme éxito, la segunda apenas tuvo eco alguno, posiblemente porque su estreno se produjo «seis días después del comienzo del conflicto de las Malvinas y que el héroe en realidad, fuera un antihéroe, un asesino», conjetura Francesc Vilaprinyó[14]. De su paso por el mercado estadounidense, que no le acarreó más que disgustos, es el thriller *The Stranger* (1987)[15], película cuyo accidentado rodaje y azarosa trayectoria no solo se revela en un cambio de título[16] sino incluso en que el propio realizador impidió su estreno en Argentina. Después de este episodio, pasará una larga temporada sin rodar durante la cual ha de sortear dificultades de toda índole hasta que, por fin, inicia un proyecto que culminará con el estreno de *Un lugar en el mundo* (1991), con la que obtendrá el reconocimiento internacional de crítica y público. Tras el paréntesis que supuso *La Ley de la frontera* (1995) y el nuevo éxito con *Martín (Hache*) (1997), rodará todavía dos películas más: *Lugares comunes* (2002) y *Roma* (2004), hasta el momento su última producción. Mi reflexión se centrará en estos cuatro últimos largometrajes.

---

14 Véase, *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013. La cita en p. 70. <https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/12/10/entrevista-a-adolfo-aristarain-el-estilo-aparece-cuando-no-se-lo-busca/>.

15 Un año antes, en 1986 rueda para TVE la serie *Las aventuras de Pepe Carvalho*, en ocho episodios. Se trata de una adaptación, hecha por Aristarain, de la saga homónima de Manuel Vázquez Montalbán. El famoso detective está interpretado por Eusebio Poncela.

16 El título original era *Deadly*.

Los personajes de Aristarain, espejo de una sociedad sometida a un estado represivo, los problemas que plantea, los argumentos utilizados contienen un guiño cómplice, una señal más o menos simbólica que proporciona al espectador materiales con los que contar hechos que la realidad política de aquellos años impedía mostrar abiertamente. Su cine, al que un amplio sector de la crítica califica como "cine de palabras", podría condensarse en la frase de despedida del profesor Robles (protagonista de su película *Lugares comunes*), a quien inesperadamente han jubilado. El profesor en su última clase aconseja a los estudiantes: "Despierten en sus alumnos el dolor de la lucidez, sin piedad, sin límites".

Un lugar en el mundo (1991)

Así pues, cuando Adolfo Aristarain estrena *Un Lugar en el mundo* (1991) en su equipaje se acomodaban ya años de experiencia, de sólida formación, de reconocimiento artístico, pero también de huidas y encuentros, de refugios y fracasos, situaciones y estados emocionales de los que esta película ofrece una buena muestra. El filme, que "narra la historia de una utopía: la lucha contra los deseos explotadores de una multinacional sobre un valle que da de comer a infinidad de campesinos"[17], está protagonizada por Mario y Ana (una pareja de exiliados de la dictadura que ha retornado a su país después de su exilio en Madrid), su hijo Ernesto, Nelda (una monja nada convencional dedicada a los pobres y desheredados), y un geólogo español de izquierdas, llamado Hans[18], recién llegado y contratado por el cacique para expropiar tierras de la comunidad de laneros, grupo de personajes que coinciden durante un corto periodo de tiempo en Valle Bermejo (provincia de San Luis), un lugar de la Pampa[19]. La historia, narrada mediante un largo flash

17 Texto extraído de <www.mcnbiografias.com>.

18 Martín llama "gaita" a Hans (hijo de un aviador de la Legión Cóndor), utilizando el más clásico sinónimo de gallego y español en Argentina.

19 Mario y Ana proceden de Buenos Aires, representan a una de esas parejas de vida muy urbana, ideológicamente comprometidos que defienden cierto partidismo algo sectario y radical en el que la lucha armada es un factor de cambio. Ahora, son dos exiliados que han dejado atrás otra vida y, por ello, viven el

back por Ernesto, nacido en Madrid durante el exilio de sus padres, que ahora vuelve desde Buenos Aires donde estudia medicina, al espacio en el que se desarrolló su infancia y adolescencia para visitar la tumba de su padre, posee una estructura en tres actos de muy desigual duración: en el primero, desarrollado en un corto lapso de tiempo, vemos la llegada de Ernesto en un autobús a Valle Bermejo. Allí toma una bicicleta para recorrer el pueblo. La cámara se detiene en el arco de madera que da entrada a la propiedad de Andrada, el cacique. El espacio, todo lo que ve le llevará a revivir parte de su infancia y adolescencia, vivencias que conforman el largo segundo acto. En el tercero, último y muy breve, accedemos a los pensamientos de Ernesto ante la tumba de su padre.

El discurso cinematográfico respeta el punto de vista del narrador que, por entonces, era todavía un niño[20]. Esa restricción de saber, su lógico desconocimiento de parte de lo sucedido, genera numerosas elipsis obligando a que sea el receptor quien llene los vacíos creados por la información que la limitada visión le proporciona. Mediante la voz en *off* oímos sus pensamientos, centrados en luchar contra el olvido como una prioridad existencial.

---

fracaso, la derrota tal vez, pero, en cualquier caso, un sentimiento de pérdida. Hans, el español escéptico y desencantado, que aquí parece asumir la contradicción de trabajar para el enemigo para luego, con aparente indiferencia ante el destino, cambiar de bando, mostrando no solo cierta fragilidad ideológica, sino sobre todo la enorme complejidad humana, encarna al hombre libre, contestatario, un tanto anárquico y absolutamente romántico.

20 Es en Valle Bermejo donde le vemos compitiendo en velocidad con el tren en su carreta, escena que se repite una y otra vez del mismo modo, desafiando el peligro, la muerte. Para un sector de la crítica estas escenas son una metáfora de los obstáculos y de los retos que la vida impone y que, arriesgando y con determinación, se pueden superar. Que la carreta le gane al tren significa que los campesinos, con un modelo social basado en la solidaridad y la justicia social pueden ganarle al progreso y al neoliberalismo. Para otro sector en estas escenas hay un homenaje de Aristarain al western, concretamente a *Raíces profundas* (George Stevens, 1953): 1. El forastero que llega, el niño que lo admira, la madre que respeta a su esposo, pero que se enamora del forastero, la lealtad del forastero al amigo, al otro; 2. Contraste entre el enorme espacio abierto y los pequeños detalles íntimos que hacen progresar las relaciones entre los personajes.

La película constituye un reflejo de los movimientos migratorios internos en Argentina, desde la ciudad a las regiones periféricas, que simbolizan la búsqueda de la espiritualidad, de una sociedad más justa, de la utopía, una utopía que la ciudad niega. Estos lugares se convierten en espacios abiertos a nuevas posibilidades, a la esperanza, a la relación con el otro, a la transformación. En este caso, Valle Bermejo, situado en una provincia olvidada, permite la construcción de los cimientos de un mundo mejor[21]. Pero, en una segunda línea argumental, también conocemos importantes detalles del exilio exterior sufrido por la pareja, narrado por Ana, la madre, en un momento de máxima tensión emocional para el que únicamente se recurre a la interpretación actoral[22].

Ahora bien, no sólo los adultos protagonizan el exilio, también el narrador ha conocido y tal vez experimentará de nuevo un proceso similar ya que considera la posibilidad de desplazarse a Europa para continuar su formación; los primeros (en Madrid y en Valle Bermejo) no decididos por él, este sería voluntario, pero ambos ocasionan situaciones de desarraigo.

En el epílogo, mientras Ernesto reflexiona frente a la tumba de su padre, vivo en su recuerdo, el plano, mediante un corte neto, muestra a Mario de espaldas al tiempo que escuchamos en *off* a Ernesto: "Me gustaría que me dijeras cómo hace uno para saber cuál es su lugar. Yo por ahora no lo tengo. Supongo que me voy a dar cuenta cuando esté

---

21 Aristarain utilizará esta misma concepción del espacio, años más tarde, en su película *Lugares comunes.*

22 Como subraya Stella Maris Poggian, "La compresión tiempo-espacio sitúa al relato audiovisual en el dilema de su propia enunciación. Cuando *Ana* (Cecilia Roth) habla del exilio también deberá recordar los hechos trágicos que se desencadenaron a partir de la desaparición de su hermano. Esta secuencia de alto nivel dramático sólo recurrirá a planos medios y primeros planos de la actriz. El relato deberá ser interpretado-imaginado por el espectador" («Cine y memoria. La evocación del exilio argentino y la guerra civil española desde la perspectiva de Adolfo Aristarain y Carlos Saura». *XII Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*. Dpto. de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009, pp. 1-26. La cita en pp. 8-9. <https://cdsa.aacademica.org/000-008/1228.pdf>.

en un lugar y no me pueda ir. Supongo que es así. Ya va a aparecer. Todavía tengo tiempo de encontrarlo." Aristarain nos sitúa ante dos generaciones que se cruzan y una emerge mirando el pasado. Ernesto necesita de ese pasado para reconocerse y encontrar su identidad.

Martín (H) (1997)

Esa búsqueda de identidad, del lugar al que pertenecer son los temas fundamentales desarrollados por Aristarain, seis años más tarde, en *Martín* (*Hache*). En esta película, coproducida por Argentina y España, el argumento justifica de manera lógica el desplazamiento de los personajes de uno a otro lado del océano, considerando las diversas circunstancias sociopolíticas del país sudamericano. La historia narrada es la siguiente:

Martín Echenique es un director cinematográfico bonaerense, un antiguo exiliado afincado en España desde hace más de veinte años. En Buenos Aires vive su exmujer, que se ha vuelto a casar y tiene otro hijo, y el hijo de ambos, que también se llama Martín, aunque todos le conocen como Hache (de hijo) para distinguirle de su padre. Hache es un joven desorientado, sin rumbo ni horizonte, que no sabe qué hacer ni dónde está su lugar. Hospitalizado a consecuencia de una sobredosis por la que está a punto de morir, Martín vuela a Buenos Aires para verle, a pesar de su firme propósito de no volver nunca. Una vez recuperado Hache, la madre exige que se vaya a vivir a Madrid, en su casa no hay lugar para él. Martín regresa a España con su hijo. Ya en Madrid Hache conoce a Alicia, la amante argentina de su padre, y a Dante, su mejor amigo, un actor español bisexual, tan amoral como leal, que vive de acuerdo con lo que piensa. La estancia en España y, fundamentalmente, la influencia de aquellos con quienes comparte su vida proporcionarán a Hache una salida en el oscuro túnel.

Examinada de cerca, comprobamos que la película sitúa en primer plano la búsqueda de la identidad y la recuperación de la memoria histórica, en este caso, desde una perspectiva generacional. Martín, el padre, porque ha abandonado hace muchos años su país, al que detesta, y no se consiente a sí mismo el reencuentro con el pasado, se niega a recordar. Hache, el hijo, al que se le ha negado ya nominalmente una identidad propia, busca, sin lograrlo hasta el

momento, su lugar a uno y otro lado del Atlántico. La marcha y el retorno obedecen en los dos casos a razones diferentes, pero ambas significan y materializan un proceso de búsqueda.

> HACHE:
> ¿No extrañás? ¿Nunca te dieron ganas de volver?
>
> MARTÍN:
> No se extraña un país, se extraña el barrio en todo caso, pero también lo extrañás si te mudás a diez cuadras... El que se siente patriota, el que cree que pertenece a un país es un tarado mental. La patria es un invento. ¿Qué tengo que ver yo con un tucumano o un salteño? Son tan ajenos a mí como un catalán o un portugués. Son estadísticas, números sin cara. Uno se siente parte de muy poca gente, tu país son tus amigos y eso sí se extraña, pero se pasa.
> Lo único que yo te digo es que cuando uno tiene la chance de irse de Argentina la tiene que aprovechar. Es un país donde no se puede ni se debe vivir: te hace mierda. Si te lo tomás en serio, si pensás que podés hacer algo para cambiarlo, te hacés mierda. Es un país sin futuro, un país saqueado, depredado. Y no va a cambiar. Los que se quedan con el botín no van a permitir que cambie.
>
> HACHE:
> Que la patria es un verso, estoy de acuerdo. Pero en lo otro sos muy pesimista. Todo puede cambiar. No creo que estemos mucho peor que otros países.
>
> MARTÍN:
> La Argentina es otra cosa. No es un país, es una trampa. Alguien inventó algo como la zanahoria del burro. Lo que vos dijiste: puede cambiar. La trampa es que te hacen creer que puede cambiar. Lo sentís cerca, ves que es posible, que no es una utopía, es ya, mañana y siempre te cagan. Vienen los milicos y matan 30.000 tipos. O viene la democracia y las cuentas no cierran y otra vez a aguantar y a cagarse de hambre y lo único que podés hacer, lo único en que podés pensar es en tratar de sobrevivir o de no perder lo que tenés. El que no se muere, se traiciona y se hace mierda. Y encima te dicen que somos todos culpables […].

Hache terminará encontrándose a sí mismo, en la distancia configura su identidad por medio de referencias territoriales a Buenos Aires. En la secuencia final, de unos cinco minutos de duración, que podríamos titular "despedida de Hache", lo comprobamos:

> Hache (despedida):
> En Madrid siento como que no pertenezco, que no formo parte del lugar, siento que estoy obligado a hacer algo, no sé qué, para que la ciudad me acepte, y que voy a tener que hacerlo muchas veces para conseguirlo [...]. En Buenos Aires me siento aceptado, siento que puedo estar ahí sin pensar en qué lugar estoy, que tengo permiso para hacer lo que sea.... La ciudad es mía, está adentro mío y yo estoy adentro de la ciudad... Tengo un lugar para mí, lo sé y que no tengo que hacer nada para conseguirlo. Es una boludez, pero me siento protegido...

Frente a un país en crisis, Martín muestra el escepticismo y el descreimiento de quien intentó en el pasado cambiar las cosas y no lo logró, mientras que Hache intuye ahora que, a pesar de todo, hay que intentarlo: la utopía sobrevive como resistencia.

Lugares comunes (2002)[23]

Si en *Un lugar en el mundo* se decide dónde vivir, en *Lugares comunes* se elige dónde morir. La película, de nuevo coproducida por España y Argentina, está basada en una novela inédita, escrita por Lorenzo F. Aristarain[24], titulada *El renacimiento*. La historia narrada sucede durante la recesión económica más profunda y larga de la historia argentina, que se había iniciado en 1998, durante el gobierno de Carlos Menen, y que alcanza el punto más crítico en

---

23 *Lugares comunes*. Argentina — España, 2002. Dirección: Adolfo Aristarain. Guión: Adolfo Aristarain y Kathy Saavedra (según novela de Lorenzo F. Aristarain *El renacimiento*). Estreno en Argentina: 12-09-2002. Estreno en España: 04-10-2002.

24 Primo carnal del director, Lorenzo Aristarain fue un prestigioso geólogo argentino que, tras su jubilación se dedicó a la literatura; ya había colaborado en el guion de *Un lugar en el mundo* en todo lo relacionado con la profesión y el trabajo de Hans, el geólogo español.

diciembre del 2001 con el llamado "corralito[25]". Los protagonistas acusan las consecuencias y la situación de asfixia económica y política que vive la población durante esos años.

Fernando Robles, argentino, y Liliana Rovira, española, son un matrimonio de clase media e ideológicamente de izquierdas. Vivieron en Madrid en los años setenta, como exiliados políticos. Ahora, tras la inesperada jubilación forzosa (cese) de Fernando de su puesto como profesor en la Universidad, y la imposibilidad de encontrar un nuevo trabajo se encuentran en una situación económica cada vez más precaria y apremiante. Por otro lado, la labor de Liliana, como asistente social en Lanús, municipio del conurbano bonaerense, permite comprender, con una única y muy breve escena, de qué cruel manera la crisis y el recorte de presupuestos estatales repercuten sobre las capas más bajas de la sociedad. Así las cosas, después de vender su departamento, deciden abandonar Buenos Aires, comprar una chacra en la provincia norteña de Córdoba e instalarse en una zona aislada, con el disparatado y romántico proyecto de cultivar lavanda. El hijo de la pareja (Pedro), que vive con su mujer e hijos en Madrid, intenta convencer a sus padres para que también se trasladen a España, pero ellos optan por la migración interna. Primero el exilio en el exterior, ahora el refugio en los márgenes olvidados del país.

En su artículo sobre migración en el cine argentino en los comienzos del siglo xxi, Susana Schmidt ya señala que, en esta película, "hay una reflexión sobre la crisis realizada desde la perspectiva de Fernando, personaje principal[26]", quien ahora, ante el desastre que se les viene encima, apunta en su cuaderno de notas:

> No sé si lo que nos pasa es una historia que valga la pena contar. No sé si hay una historia o si esto será un diario o un cuaderno de

25 Así conocida la ley, impuesta por el gobierno de Fernando de la Rúa, en diciembre de 2001, según la cual se restringía extremadamente la libre disposición de dinero en efectivo o de cualquier cuenta bancaria.

26 «Historia reciente y cine. Relatos migratorios en los albores del siglo XXI argentino», in Eduardo Rey y Patricia Calvo (Coord.), *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*. Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 2010, p. 1542- 1554. La cita en p. 1548.

> notas. Sé que hay desorden, decepción, desconcierto. Hay un país que nos destruye. Un mundo que nos expulsa. Un asesino difuso que nos mata día a día sin que nos demos cuenta. No tengo una respuesta. Escribo desde el caos, en plena oscuridad.

Fernando titula sus cuadernos con la frase *El asesino difuso*, el mismo epígrafe con el que Martín encabeza las páginas que contienen la lista de razones para vivir que entrega a su hijo, Hache, cuando cree que ha intentado suicidarse; pero también se titula *El asesino difuso*, la última novela de Góñez, el escritor protagonista de la película *Roma.* Este intertexto prueba la existencia de un vínculo entre las tres películas, un eje temático que las vertebra. Para Bértold Salas, "este es el nombre que en el universo aristarainiano reciben el absurdo y las trampas de la vida, que a muchos hace desistir de la utopía, mientras que a otros invita a ajustar objetivos y esfuerzo y seguir en la batalla[27]."

En una entrevista para *La Periódica Revisión Dominical,* publicada el 10 diciembre de 2008, el periodista afirma: "De alguna forma, *Lugares comunes* está en las antípodas de *Un lugar en el mundo*. En *Un lugar en el mundo* el ideal es colectivo y se desenvuelve en una traición de las mismas masas para con sus ideales, mientras que, en *Lugares comunes*, la acción idealista parte del individuo, se resuelve en el ámbito inmediato y las cosas parecen funcionar mucho mejor". Pero Aristarain, que no está de acuerdo con esta interpretación, responde:

> No estoy de acuerdo con tu visión de *Lugares Comunes*. Las cosas parecen funcionar mejor, pero el personaje vive una derrota irreversible. Sabe que lo de cultivar lavanda es una tontería en la que no cree. De hecho, creo que es la historia más negra que he escrito, ya que es la historia de un suicidio premeditado, aunque hecho con cierto disimulo para no herir a los que ama[28].

---

27 En «Al menos una batalla: la utopía de la resistencia en los filmes de Adolfo Aristarain», en *REPERTORIO AMERICANO*. Segunda nueva época N° 24, enero-diciembre, 2014, p. 115-131. La cita en p. 127.

28 Martín Abadía, Roberto Santander y Ana Baena, «Entrevista A Adolfo Aristarain», en *La periódica revisión dominical*, 10-12-2008. <https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/12/10/entrevista-a-adolfo-aristarain-el-estilo-aparece-cuando-no-se-lo-busca>.

Desde mi punto de vista, Aristarain lleva razón. Fernando sobrepasará los límites de la resistencia; a pesar de lo aparente, de los fantásticos proyectos que parece iniciar con perspectiva de futuro, ya se la han acabado las fuerzas, asume su patético destino y se deja morir. El desenlace de la historia es trágico.

Una vez más el exilio es un tema recurrente. Como subraya Gerardo Bolzán, la película evidencia "lugares comunes entre Argentina y España en un ir y venir. Intercambio cultural. España es ahora la América de entonces, donde está la salvación, al menos económica. En Argentina ha quedado la decadencia[29]".

No quisiera abandonar esta película sin antes destacar un aspecto, a mi juicio, de gran interés y que la dota de mayor realismo: los actores (Federico Luppi y Mercedes Sampietro) interpretan personajes de la misma nacionalidad que representan, de manera que, en los diálogos, podemos observar la utilización de modismos y rasgos característicos de la lengua española y de su variante porteña.

Roma (2004)

En 2004 el director argentino estrena *Roma*, hasta el momento su último largometraje. La película es una nueva coproducción hispano argentina, cuyo guion fue escrito por Aristarain, Mario Camus y Kathy Saavedra. El discurso, que se sitúa en dos épocas: los años 50 y 60 en Buenos Aires y la actual en un pueblo próximo a Madrid, cuenta la historia de Joaquín Góñez, un escritor argentino exiliado en España desde finales de los años sesenta y su relación, cada vez más estrecha y afectuosa, con Manuel, joven aspirante a periodista y escritor al que contrata como corrector literario de la autobiografía que está escribiendo, único recurso que encuentra para conseguir algo de dinero, ya que hace tiempo que no publica nada nuevo, para retirarse definitivamente. Por medio del flash-back asistimos a la reconstrucción de sus recuerdos, la situación política de Argentina en los sesenta y los setenta, sus amores y sinsabores, su existencia a

29 En «Exilio y desencanto en la Argentina actual: *Lugares comunes*, de Adolfo Aristarain», en *filmhistoria Online*, vol. 13, nº 1, 2013. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12476>.

la deriva y, sobre todo, conocemos a Roma, su madre, su amor y apoyo incondicional, la mujer que orientó su vida en una etapa de tristeza, miedo, confusión y desconcierto. La evocación del pasado por Joaquín está trufada por la escritura de Manuel y las charlas de ambos en el presente.

Los diálogos, además de proporcionar la información necesaria para el adecuado avance de la historia, desvelan la identidad de los personajes y ponen de relieve las diferencias y semejanzas entre las dos variantes del castellano. Sirvan como ejemplo dos escenas; la primera transcurre en un restaurante durante un almuerzo:

> MANUEL:
> Es curioso que no tenga acento porteño
>
> JOAQUÍN:
> Piensa que son… desde el 67, son treinta y siete años que hace que estoy aquí. Es cuestión de supervivencia, perder el acento era fundamental para ser admitido, para conseguir trabajo. En esos años todavía no nos llamaban *sudacas*. Pero nos habíamos ganado fama de *chantas*: ventajeros, arrogantes, mentirosos. No todos somos así, pero parece ser que vinieron los peores.

La segunda sucede en el despacho del director de la editorial Omega, para la que Joaquín trabajaba como traductor, cuando van a publicar su primera novela. Después de haber leído el texto, el director le dice en un tono airado: "En un mes, como mucho, quiero todo esto en castizo, como debe ser. La acción transcurre en Madrid, coño. En castellano de verdad, y no en argentino. Y lo que es peor: en porteño."

Por otra parte, la narración muestra la cercanía e intercambio cultural entre España y Argentina, y a la inversa, las conexiones entre ambas orillas atlánticas desde los años cincuenta a la actualidad.

El film, como admite su director, está lleno de datos y detalles autobiográficos: su madre, el Parque Chas, el barrio de su infancia, la muerte de su padre, la librería de la calle Corrientes[30] donde se reunía con sus amigos, y una serie de referencias musicales —el

30 El librero está interpretado por el muy admirado Marcos Mundstock, integrante de Les Luthiers, ya fallecido.

tango (Piazzolla) y el jazz (Coltrane)— y literarias que le acompañaron siempre. Y podría resumirse en las palabras de José Miccio cuando, al final de su artículo sobre el cine de Aristarain, concluye que, en esta película, "El padre es la historia. La madre es el mito, algo perfectamente lógico dentro de este mundo, ya que la historia es escritura y el mito oralidad, y la oralidad corre, como el agua y la música. *Roma* es al mismo tiempo útero y tumba. Aristarain reencuentra en la madre la plenitud del cine y, como su escritor, se retira para siempre[31]".

Para finalizar, después de este rápido recorrido por los cuatro largometrajes de Adolfo Aristarain, quiero hacer mías las palabras de Esmeralda Broullón que, a mi juicio, explican y sintetizan la temática sobre la que este prestigioso director argentino reflexiona y desarrolla en sus discursos cinematográficos:

> La restitución de la memoria, la necesidad de documentar el pasado y la exploración de la identidad, tras la deriva existencial de los desplazados, son algunos de los hilos conductores que el cine, como hecho cultural, reelaboró durante el último periodo del siglo xx. El cine hispanoargentino de la década de los noventa narraba experiencias que, asentadas en el fenómeno migratorio, reconfiguraba el discurso de las identidades personales (…) Los referentes identitarios que emergen en los textos fílmicos de los noventa se registran en un proceso social en construcción, estimulando la conciencia de alteridad y generando un sentimiento de pertenencia/exclusión en continua negociación con el medio, mostrándonos la articulación de identidades fragmentarias y territorios fronterizos [32].

31 Véase, José Miccio, «Madre Adolfo (16 notas sobre Aristarain)», 10-08-2020. <https://calandacritica.com/2020/08/10/quince-notas-sobre-adolfo-aristarain-por-jose-miccio/>.

32 «La representación de la emigración, el exilio y el retorno en la cultura visual hispanoargentina contemporánea», en *Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas*, nº 7, 2011. La cita en p. 2. <https://revistas.um.es/navegamerica/issue/view/10481>.

Otras referencias bibliográficas

Domínguez, Oscar y Barcellós, Elena María, «Lo quijotesco en *El día de la bestia* y la obra fílmica de Adolfo Aristarain», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, nº 34, noviembre 2006-febrero 2007. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/index.html>.

Gordillo, Inmaculada, «El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo; entre el estereotipo y el etnocentrismo», *Comunicación*, nº 4, 2006, pp. 207-222.

Grosman-Smith, Carla, «Con un mar de por medio: Exilio, memoria y neoliberalismo en el cine de Adolfo Aristarain», in José Colmeiro (Ed.), encrucijadas globales. *Redefinir España en el siglo* xxi, Iberoamericana; Vervuert, 2015, pp. 231-256.

Mira Delli-Zotti, Guillermo y Esteban, Fernando, «Migraciones y exilios: memorias de la historia argentina reciente a través del cine», en *Athenea Digital*, nº 14, 2008, pp. 83-104.

Ortuño Martínez, Bárbara, *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956*. Tesis de Doctorado, Universidad de Alicante, 2010. <https.//rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20062/1/Tesis_ortuno.pdf>.

El conflicto entre narrativa maestra histórica y memoria fílmica en el cine de Fernando Arrabal: *L'arbre de Guernica*/*El árbol de Guernica* (1975/1982)

John D. Sanderson
Universidad de Alicante

Estrenada en el Festival de Cannes el 19 de noviembre de 1975 —un día antes de la muerte oficial del dictador—, la película *L'arbre de Guernica/El árbol de Guernica* no se vería en España hasta 1982, el mismo año en el que el PSOE. ganaba por primera vez las elecciones generales, produciéndose una agresiva respuesta crítica, legal e incluso física en el país de origen de su director, el internacionalmente aclamado dramaturgo y cineasta Fernando Arrabal. Una muy negativa crítica cinematográfica extendida por todo el arco ideológico de la prensa escrita se añadió a la irrupción de una banda fascista en el cine Victoria de Segovia para interrumpir su proyección, y culminó con una denuncia por parte del ministerio fiscal español por delito de injurias a las Fuerzas Armadas, que supuso la acelerada desaparición de *El árbol de Guernica* de la cartelera nacional.

El objetivo de este artículo es analizar el conflicto generado por el demorado estreno de esta película de Fernando Arrabal en España, con un planteamiento inicial que pretende abordar la confrontación entre la memoria histórica fílmica del autor, elaborada desde su exilio francés, y la narrativa maestra histórica oficial española. La calidad cinematográfica de la película parecería quedar al margen en este conflicto, ya que la positiva recepción internacional contrastaría con la iracunda respuesta crítica nacional ceñida principalmente a sus alusiones al contexto socio-histórico español. Por tanto, son prioritarios para este análisis unos fundamentos teóricos basados en estudios sobre Historia, con una vinculación complementaria al

cine, e incluso a la traducción, ya que el hecho de que Arrabal escribiera su guión originalmente en español, fuera traducido al francés por su esposa Luce Moreau (profesora de Literatura Española en la Universidad de La Sorbonne) para que se pudiera producir la película, y varios años después se retradujera al español para su estreno nacional, es un factor que contribuiría a la irascibilidad de la negativa recepción española.

El fin último, en suma, es una reflexión sobre por qué la memoria histórica individual de la diáspora española —en este caso, la cinematográfica de Fernando Arrabal desde su exilio en París, donde permanece desde 1955— fue obstruida y atacada en su país de origen, donde la hibridación franco-española de *L'arbre de Guernica/El árbol de Guernica* molestó tanto que se puso en marcha un proceso de exclusión de un testimonio histórico-ficcional cinematográfico que había sido bien recibido en otros países. El trauma existencial de Arrabal, iniciado, cuando era niño, por el encarcelamiento y la posterior desaparición de su padre, oficial militar que se mantuvo fiel a la República Española, y que se reprodujo muchos años después cuando el propio autor fue encarcelado en España en 1967, tuvo una evidente repercusión en su obra cinematográfica. El ataque institucional español a *L'arbre de Guernica/El árbol de Guernica*, años después de la muerte del dictador, hurgó aún más en la traumática herida.

Base teórica

Desde una perspectiva historiográfica, Hayden White[1] plantea el conflicto entre Historia y Memoria como una maniobra de desactivación de esta por parte de las estructuras de poder, ya que solo será incorporada a la narrativa maestra histórica nacional siempre y cuando se ajuste a los cánones interpretativos establecidos; en caso contrario, sería silenciada mediante su exclusión del relato oficial. De su afirmación inicial de que «every representation of the past

1 Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation,* Londres y Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

has specifiable ideological implications»[2] se deduce que prevalecerá la promulgada por las instituciones que dispongan del poder y de los medios para fijarla en la conciencia colectiva de su comunidad.

Por su parte, Pierre Nora, que aportó la indispensable teoría sobre los *lieux de mémoire*[3], lugares materiales o inmateriales en los que se desarrolla la memoria, sea individual o colectiva, que rompe con el pasado oficial establecido, plantea al respecto de la contraposición entre ambos conceptos:

> Par rapport à l'histoire, de tout temps aux mains des pouvoirs, des autorités savantes ou professionnelles, la mémoire s'est parée des privilèges et des prestiges nouveaux de la revendication populaire et protestataire. Elle est apparue comme la revanche des humiliés et des offensés, des malheureux, l'histoire de ceux qui n'avaient pas eu droit à l'Histoire[4].

La película de Arrabal se encontraría en esta tesitura: el autor había hecho uso del medio audiovisual para desarrollar con una sintaxis cinematográfica inusual su memoria histórica individual, en la que se vería reflejado un sector silenciado de la sociedad española, dando como resultado *L'arbre de Guernica*, que obtuvo un prestigio internacional como reivindicación antifranquista que contrastaría con la saña con la que fue recibida en España. «The fatal polarity between perpetrator and victim can never be reconciled but it can be overcome by a shared memory based on an empathetic and ethical recognition of the victim's memories[5]», pero compartir ese relato histórico no es considerado una opción válida para el sistema político español vigente.

---

2 Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Londres y Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 69.

3 Pierre Nora, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, *nº* 26, 1989, p. 7-24.

4 Pierre Nora, « L'avènement mondial de la mémoire », *Transit*, nº 22, 2002, p. 6.

5 Aleida Assman, «From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past», en Helena Gonçalves da Silva, Adriana Alves de Paula Martins, Filomena Viana Guarda, and José Miguel Sardica (eds.), *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe,* Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 16.

Esta exclusión del testimonio fílmico de Arrabal no guardaba relación solamente con el pasado histórico del franquismo, sino también con el relato histórico oficial de la llamada Transición a la democracia española, que se supondría culminada con el primer gobierno socialista en 1982. La vinculación entre pasado y presente quedaba evidenciada en el conflicto entre la memoria de un individuo o una comunidad y la de los estamentos oficiales superiores que perduraron de un sistema político a otro. «People will express their memories in a way which empowers and solidifies their remembering; by sharing those reminiscences they will create bonds of trust and loyalty missing in the corporate world[6]», pero el corporativismo de los pilares franquistas persistentes durante la Transición, y más allá, harían todo lo posible por evitar que se establecieran esos nexos de unión entre individuos o colectivos dispuestos a dar el paso adelante para compartir sus memorias.

Centrándose específicamente en la memoria histórica española, Rodríguez Gallardo[7] recalca que esta es una asignatura todavía pendiente en el entorno socio-cultural español, por lo que traumas como los que permanecen en la memoria de Fernando Arrabal y tantos otros descendientes de víctimas del franquismo perdurarán colectivamente ya que, en su momento, mediante la Ley de Amnistía de 1977 (10/1977), las fuerzas vivas del régimen dictatorial incrustadas en el sistema legal español procuran asegurarse de que jamás se rendirán cuentas por los crímenes políticos cometidos; más bien al contrario, se perseguiría judicialmente a quien se refiriera a ellos:

> When the transition from authoritarianism took place, former Franco supporters became democrats who helped guide the change of regime and "consigned to oblivion" Francoism's crimes by means of an "end point", the 1977 Amnesty Law. This decision also ratified the victory of the memory and the discourse of the civil war "victors"

6 Richard Sennett, «Disturbing Memories», en Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi y Daniel Levy (eds.), *The Collective Memory Reader*, Oxford y Nueva York: Oxford U.P., 2011, p. 285.

7 Ángel Rodríguez Gallardo, «Trauma as Trans-Generational Discourse: Focusing on the Spanish Case», *Portuguese Journal of Social Science*, nº 14 (1), 2015, p. 25-37.

> in the framework that had been developed to focus on the idea of "reconciliation" while pushing aside democratic values such as transparency, a participatory culture, social openness and civic courage[8].

Con respecto al estudio interdisciplinar entre Historia y Cine, quisiera destacar a Inez Hedges[9], quien dedica un capítulo a *Convulsive Memory: The Spanish Civil War and Post-Franco Spain* en su volumen monográfico sobre dicha área de investigación. Sitúa el conflicto español al mismo nivel que las grandes experiencias traumáticas universales del siglo xx: «Like the Holocaust and the catastrophes of Hiroshima and Nagasaki, the Spanish Civil War was a site of trauma. During the Franco years the trauma continued over two generations, as the progressive elements in society continued to be suppressed[10]», y explica cómo esa situación se ha extendido después de la muerte del dictador. Con respecto a la representación cinematográfica de dicho trauma por parte de cineastas españoles, la obra de Arrabal es analizada en primer lugar, y destaca, con referencia a *L'arbre de Guernica/El árbol de Guernica*, cómo: «Spanish fascism is remembered in this film as a culture of military power and control abetted by the Catholic Church[11]», lo cual permite entender la expeditiva estrategia de supresión aplicada por los estamentos legales nacionales para entorpecer su exhibición en España.

Por lo que concierne a monografías españolas, se debe destacar el trabajo de Magí Crusells, quien se refiere a la escasa presencia de dicho conflicto en la cinematografía nacional post-franquista: «Este silencio se debe al llamado "pacto del olvido" de la transición para asegurar una democracia reconciliadora, que renunciaba a cualquier ajuste de cuentas después de la muerte de Franco[12]». Pese a que le dedica solo un párrafo a *L'arbre de Guernica*, al incluirlo en un capítulo dedicado a la representación de la guerra civil española en la

8 *Ibid.*, p. 27.

9 Inez Hedges, *World Cinema and Cultural Memory*, Basingstoke, Hampshire y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015.

10 *Ibid.*, p. 7.

11 *Ibid* p. 54.

12 Magí Crusells, *La guerra civil española: cine y propaganda,* Barcelona: Ariel, 2000, p. 19.

cinematografía extranjera, su análisis del contexto cinematográfico nacional de la Transición, extendido en otro volumen monográfico posterior[13], contribuye a comprender la convulsión causada por la llegada del film de Arrabal a España en 1982, que contrastaba tanto en contenido como en composición con las escasas producciones nacionales que se estaban estrenando entonces vinculadas a la Guerra Civil.

Por último, en cuanto al ámbito traductológico, el enrevesado camino seguido desde que Arrabal escribiera originalmente el guión en español hasta su re-traducción por la distribuidora española PC Jacinto Santos muchos años después para su pospuesto estreno nacional también merece una reflexión. En otro contexto cultural, este proceso creativo híbrido hispano-francés se habría considerado un factor positivo, ya que, con respecto al servicio que le presta la traducción a la memoria histórica: «its task is to alter linguistic and textual frameworks by disrupting sameness and injecting otherness[14]». Pero la aportación de una visión alternativa a la oficial, un testimonio de otredad, no sería bien recibido por estamentos oficiales nacionales habituados a despachar las divergencias ideológicas de manera expeditiva:

> The power exercised by the state in Spain determined which cultural representations were imported into and exported out of the country through translation; exercising power in this way could become particularly contentious when references in those cultural artifacts challenged the official discourse of the Spanish conflict. This happened over a long period of time and comprised disturbing practices, from restrictive dictatorship to the prolonged silence following the Pact of Forgetting during the transition and the first years of democracy[15].

---

13 Magí Crusells, *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*, Madrid: JC, 2006.

14 Bella Brodzki, *Can These Bones Live? Translation, Survival and Cultural Memory*, Stanford, California: Stanford U.P., 2007, p. 65.

15 Lucía Castillo Villanueva y Alicia Pintado Gutiérrez, «Emerging Trends in Reassessing Translation and Memory», en Lucía Castillo Villanueva y Alicia

Evitar la importación y, por tanto, la traducción de *L'arbre de Guernica* fue una estrategia de exclusión que funcionó durante siete años. Ya en 1982, coincidiendo con la ascensión al poder del PSOE, parecería que se iba a dar un paso al frente para suturar las heridas traumáticas de la memoria de los vencidos mediante testimonios paliativos de otro signo, pero la narrativa maestra histórica establecida durante la llamada Transición había fijado unos límites estrictos que el nuevo gobierno español no se mostraría dispuesto a modificar. La película de Arrabal los había sobrepasado, con una afrenta considerada incluso mayor por proceder del exterior. Pagaría las consecuencias.

Análisis cinematográfico

L'arbre de Guernica está tan marcada por la memoria traumática personal de Fernando Arrabal que, como punto de partida de su análisis, será necesario hacer una breve referencia biográfica, ampliamente reflejada en otros textos referenciales sobre la obra del autor. Su padre, militar destinado en Melilla, fue detenido allí el 17 de julio de 1936 por las tropas golpistas cuando el futuro autor tenía solo 4 años. Se le trasladó a diversas cárceles hasta su desaparición del hospital penitenciario de Burgos en 1942. La madre de Arrabal, junto a sus tres hijos, se mudaría primero a Ciudad Rodrigo durante la Guerra Civil (su padre fue encarcelado en el penal de aquella localidad), y con posterioridad a Madrid[16].

Este trauma infantil resurgió con intensidad muchos años después cuando el propio autor fue encarcelado en España en 1967, un hecho que: «brought the playwright face to face with the crude reality of the Spanish prisons that had earlier destroyed his father[17]». Con

Pintado Gutiérrez (eds.), *New Approaches to Translation, Conflict and Memory,* Cham: Palgrave, 2018, p. 8.

16 Francisco Torres Monreal, «El cine de Arrabal» en Fernando Arrabal, *J.L. Borges. Una vida de poesía,* Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, p. 11-47.

17 Luis Óscar Arata, *The Festive Play of Fernando Arrabal*, Lexington: Kentucky U.P., 1982, p. 56.

motivo de su viaje a Madrid para la presentación de un libro suyo[18], fue acusado por el fiscal general del estado de delitos de ultraje a la nación española y blasfemia con motivo de una dedicatoria escrita en un ejemplar de dicho libro, y se solicitó una pena de un año y cuatro meses de prisión. Su primer impulso fue empezar a escribir la obra teatral *El jardín de las delicias*: «La comencé en la cárcel, con la que tuve el honor de ser distinguido por Franco[19]». Sería liberado más de un mes después gracias a la presión internacional en defensa de tan afamado dramaturgo, permitiéndosele volver a París con la prohibición de regresar a territorio español. Y a partir de ahí, Arrabal comienza su relación con el cine, marcado por la experiencia vivida en prisión que había hecho rebrotar el trauma infantil de la detención y el encarcelamiento de su padre: «La cinematografía enlaza para mí con mi padre. Mi padre es un cordobés que es pintor, condenado a muerte por el antiguo régimen. Cuando hago cine es con la esperanza de realizar una serie de cuadros vivos, hasta el punto de que muy a menudo me inspiro en ciertas escenas de cuadros que me han interesado[20]».

A este respecto, entre las múltiples referencias pictóricas que se pueden encontrar en *L'arbre de Guernica* habría que destacar la alusión directa a la obra que utilizó como título del texto teatral que empezó a escribir en la cárcel. En una secuencia (figura 1) observamos a varios niños desnudos que corretean alrededor de una carretilla compuesta por una oreja atravesada por un cuchillo, recreación de *El infierno musical* de El Bosco, panel derecho de su tríptico *El jardín de las delicias*. Esta escena da paso a otra en la que Antonio (Rocco Fontana), un profesor pacifista, se encuentra en el aula con sus alumnos; posteriormente será encarcelado y ejecutado, lo cual le vincula temáticamente con la recreación artística anterior.

Pero cualquier representación narrativa audiovisual relacionada con el bombardeo de Guernica el 26 de abril de 1937 difícilmente

---

18 Fernando Arrabal, *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión*, Madrid: Alfaguara, 1966.

19 Juan Beltrán, «Arrabal: otra vez el pánico», *La Razón,* 07-04-2011.

20 Rafael Utrera, *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria,* Alfar: Madrid, 1987, p. 106.

eludirá una referencia al icono universal representativo de la misma: el cuadro de Pablo Picasso. *L'arbre de Guernica* reúne: «alusiones muy indirectas, como la protagonista femenina tomando en sus brazos el cadáver de un niño tras el bombardeo, un caballo blanco que de él surge corriendo o las palomas que se lanzan instantes antes como símbolos de paz[21]».

La escena del bombardeo de Guernica es recreada con una abundancia de medios que revela una disponibilidad presupuestaria considerable por parte de la producción franco-italiana. Tanto la puesta en escena de la festividad previa al ataque aéreo como la explosión de las bombas sobre la población son sobrecogedoras, pero aún lo es más la sencilla representación posterior de los hechos que los alumnos del profesor arriba mencionado llevan a cabo en un pequeño teatro de madera[22] donde manipulan los aviones que atacan la ciudad y las pequeñas figuras que sucumben al bombardeo. Esta evocación metateatral podría aludir también a la obra dramática escrita en París por Arrabal, *Guernica* (1959)[23], obviamente vinculada al bombardeo.

21 Elena Cueto Asín, «*L'arbre de Guernica* de Fernando Arrabal o la memoria como "conocimiento bárbaro"», *Transitions. Journal of Franco-Iberian Studies*, nº 3, 2007, p. 105-106.

22 Fernando Arrabal, *Baal Babylone*, París: Julliard, 1959. En esta novela epistolar, de marcados tintes autobiográficos, Arrabal incluyó cómo el niño Fando —*alter ego* del autor— había recibido como regalo de su padre un teatrillo de madera.

23 En España se publicaría años después con el anagrama *Ciugrena*. Fernando Arrabal, *Teatro (El cementerio de automóviles; Ciugrena; Los dos verdugos)*, Madrid: Taurus, 1965.

Por otra parte, la recreación audiovisual del trauma revivido por Arrabal se aprecia principalmente durante una escena en la cárcel donde han sido recluidos los detenidos por las tropas fascistas. El hacinamiento de los prisioneros en un espacio escaso obliga a que, por la noche, cada cierto tiempo se tenga que gritar « Direction ouest ! » o « Direction est ! » para que todos los reclusos, postrados en el suelo, cambien a la vez de posición para no molestar a los que yacen dormidos a su lado. Llama la atención cómo el propio Arrabal, enfundado en una camisa marrón, aparece como figurante en dicha escena, haciendo aflorar a un nivel lingüístico-cognitivo audiovisual su trauma existencial (figura 2). Él es uno de los presos que, con posterioridad, será ejecutado en la película.

En una carta abierta al General Franco, escrita el 18 de marzo de 1971, Arrabal había relatado cómo: «los condenados, pegados los unos a los otros, dormían; darse la vuelta era un problema: significaba despertar a sus dos vecinos que, a su vez, despertaban, etc. Por ello, de vez en cuando, en la noche, toda la galería cambiaba de posición tras el grito de uno de los presos[24]». Después de otras atroces descripciones, asegura: «Continuamente le hablo de cosas que he visto, que he oído[25]», dándole un valor testimonial a su carta, y consiguientemente, a su película.

24 Pollux Hernúñez (ed.), *Las cartas de Arrabal*, Madrid: Reino de Cordelia, 2015, p. 37-38.

25 *Ibid.*, p. 55.

Vandale (Mariangela Melato), la protagonista femenina de *L'arbre de Guernica*, vivirá circunstancias similares. Después del histórico bombardeo, regresa a Villa Ramiro (trasunto imaginario habitual de Arrabal para referirse a Ciudad Rodrigo, donde pasó parte de su infancia con su madre y sus hermanos) y agita a las masas con su relato de lo que acaba de presenciar en Guernica, precedido de un lema: « Il vaut mieux mourir debout que de vivre à genoux ! », que en el contexto español se asociaría a la célebre diputada en las Cortes de la Segunda República Dolores Ibárrurri, «La Pasionaria», aún más cuando en la escena en la que lo proclama se observa de fondo la simbología del Partido Comunista (figura 3).

En consecuencia, Vandale será también arrestada. De nuevo Arrabal hace uso de su memoria individual, expresada en la misma carta abierta al dictador: «¿Sabe que en el Peñón del Hacho, donde estuvo encarcelado [mi padre], a los presos les encerraban en diminutas jaulas de hierro? [26]» Ese será el destino de Vandale (figura 4), enjaulada y transportada por dos guardias mediante una barra de madera que atraviesa los barrotes.

Arrabal seguiría haciendo uso de esta modalidad epistolar unilateral con el monarca que sucedió al dictador ya que, pese a la

26 *Ibid*. p. 34.

muerte de este, su obra cinematográfica seguía prohibida. En una carta abierta al rey Juan Carlos I, fechada el 28 noviembre 1976, le hacía la siguiente pregunta: «¿Cómo es posible que mis compatriotas sean considerados inmaduros para ver mi filme *El árbol de Guernica* mientras que en Francia, por ejemplo, está tolerado para los mayores de 13 años? [27]». Sigue sin respuesta.

Cuando mencioné aquellas cartas a Arrabal, me dijo: «Otros podrían y deberían haber escrito aquellas cartas, pero lo hice yo[28]».

RECEPCIÓN

El estreno de *L'arbre de Guernica* en el Festival de Cannes genera una primera reseña en *Le Monde* que empieza así: « *L'Arbre de Guernica* est celui de la liberté. Arrabal invente sa guerre d'Espagne, la guerre de sa mémoire, lui qui l'a vécue à travers les déchirements de sa famille, à travers les plaies de l'exil[29] ». La vinculación de su memoria con fuentes distintas de las oficiales se prioriza, siguiendo los parámetros de White y Nora, en la

27 *Ibid*. p. 86.

28 Fernando Arrabal. Entrevista personal en París, 5 de septiembre de 2019.

29 Colette Godard, « *L'arbre de Guernica* », *Le Monde*, 22-11-1975.

apreciación crítica de la película, definida de la siguiente manera en el párrafo final: « Ce film fuit la leçon, le message. Il est l'exposé palpitant des doutes, des souffrances, des espoirs d'un homme qui est un créateur d'images splendides.[30] »

Se empezaría a distribuir internacionalmente al año siguiente, y en Estados Unidos se la recibió con el entusiasmo crítico habitual por la obra cinematográfica y teatral de Arrabal: «His film is a visual assault, a series of images so unexpected and yet so appropriate in context that we're reminded of "El Topo" and other masterpieces of impassioned excess[31]». Esta recepción positiva se extendería al poco tiempo al ámbito académico:

> Arrabal thus underlines the need for freedom uninhibited by any law of the state, church, or society. Given the surrealist tendencies proffered by Arrabal without aesthetic, technical, or societal restraints, the viewer is repulsed yet mesmerized by a flow of humorous and ingenious images. The surrealist spirit developed here, morbid as it may be, is far from moribund[32].

Esta libertad desinhibida no sería tan bien recibida en el país de origen de Arrabal, donde, a diferencia de lo que promulgan Assman y Sennett, se procuraba obstaculizar la posibilidad de que se compartieran memorias divergentes. Cuando, por fin, llegó *El árbol de Guernica* a España, la recepción crítica sería muy distinta. El título de la reseña de Alejandro Gorina (5 mayo 1982) para *El Noticiero Universal* es bastante elocuente como anticipo de lo que sería una tendencia generalizada: «Fernando Arrabal ve España como una españolada histórica y permanente[33]». Unos días después, César Santos Fontenla se explayaba en su diatriba contra el filme de Arrabal: «chafarrinón pedante, gratuitamente blasfemo, complacientemente

---

30 *Ibid.*

31 Roger Ebert, « *L'arbre de Guernica* », 10-01-1977, <https://www.rogerebert.com/reviews/larbre-de-guernica>, visitado por última vez 16-12-2021.

32 Joseph J. Michalczyk, « *L'arbre de Guernica* », *The French Review*, nº 53 (5), Abril 1980, p. 762.

33 In Elena Cueto Asín, *op. cit.* p. 119.

miserabilista, pasablemente grotesco[34]». Siguiendo con alusiones despectivas al posicionamiento político del autor e incluso a sus características físicas, la extática conclusión crítica es la siguiente: «Es la nulidad del filme como tal, su mostrenquería, lo que lo hace impresentable[35]».

Unos sucesos que tuvieron lugar en su estreno previo en algunas capitales de provincia podrían anticipar este desbordamiento crítico al llegar *El árbol de Guernica* a las principales ciudades del país. Lo más destacable sucedió en el Cine Victoria de Segovia la noche del 26 de marzo de 1982, cuando una banda fascista irrumpió en la sala para interrumpir su proyección: «uno de los ultraderechistas boicoteadores se dirigió al público para justificar la acción en base al carácter *irreverente* del filme, a lo que parte de las personas presentes en la sala replicaron con gritos de "Libertad de expresión"[36]». Se reanudó la proyección del filme, pero: «A la vista de este incidente y de las diversas amenazas recibidas, la empresa del cine donde se proyecta *El árbol de Guernica* se ha planteado la posibilidad de retirar el filme de Arrabal[37]».

Llegados a este punto, una breve contextualización cinematográfica referida a películas españolas consideradas políticamente conflictivas puede ser ilustrativa. Durante los últimos coletazos de la dictadura ya hubo ataques y amenazas a las salas que proyectaron, por ejemplo, *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974)[38], por alusiones indirectas hechas en la película a la Guerra Civil, tónica que continuó durante la Transición, por poner otro ejemplo, con motivo del estreno de *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977) en el cine Luchana de Madrid: un cóctel molotov fue lanzado de madrugada a la sala sin que hubiera que lamentar desgracias personales al

34 César Santos Fontenla, «*El árbol de Guernica*, de Fernando Arrabal», *ABC*, 26-05-1982.

35 *Ibid.*

36 Pedro Vicente, «Un grupo de jóvenes ultras interrumpe un filme de Arrabal», *El País*, [1]8-03-1982.

37 *Ibid.*

38 Diego Galán, *Venturas y desventuras de* La prima Angélica, Valencia: Fernando Torres, 1974.

encontrarse vacía[39]. Esta película trataba sobre los métodos de reclutamiento y actuación de un grupo ultraderechista contemporáneo.

Otros recursos coactivos demostraron tener aún mayor efectividad. La Dirección General de Cinematografía informó al ministerio fiscal español de que la película *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979) podía ser constitutiva de delito, y este solicitó su prohibición[40]. El capitán general de la I Región Militar de Madrid, Guillermo Quintana Lacaci, consiguientemente dictaminó el secuestro de todas las copias existentes de la película y el procesamiento de su directora por injurias a las Fuerzas Armadas. *El crimen de Cuenca* recrea un hecho real que tuvo lugar en 1910, cuando la Guardia Civil consiguió, mediante torturas, que dos lugareños se autoinculparan de un asesinato que no había tenido lugar. Puede ser motivo de reflexión que las Fuerzas Armadas españolas se dieran por aludidas setenta años después.

Más revelador, si cabe, fue lo sucedido con el documental *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980), que presenta la romería de la Virgen del Rocío en Huelva desde una perspectiva sociocultural y religiosa. Pero dicho documental incluía unas declaraciones de un vecino de Almonte (Huelva), Pedro Gómez Clavijo, que relataba cómo José María Reales Carrasco, terrateniente y exalcalde de la localidad, había asesinado a varios trabajadores de allí después del levantamiento golpista de 1936. En lugar de iniciarse una investigación retroactiva sobre el caso, se procesó a su director y se prohibió la película, que no se estrenaría hasta 1985, con la supresión de los tres minutos de las declaraciones inculpatorias[41].

En este contexto de recepción llegaba a España la película de Arrabal en 1982, que sería igualmente denunciada por parte del ministerio fiscal español por delito de injurias a las Fuerzas Armadas, tipificado en el artículo 242 del Código Penal. Esto supuso su

---

39 Ángel S. Harguindey, «*Camada negra*, ante los ataques constantes de la sinrazón», *El País*, 04-10-1977.

40 Françoise Heitz, «*El crimen de Cuenca*; la violencia en femenino», *Hispanística XX*, nº 14, 1996, p. 111-122.

41 Marie-Claude Chaput y Javier Jurado, «*El crimen de Cuenca* y *Rocío* o los límites de la libertad», *Área abierta*, nº 15 (3), noviembre 2015, p. 3-17.

desaparición de las carteleras españolas y, pese a que, finalmente, un auto de instrucción del Juzgado número 12 de Madrid con fecha 20 de junio de 1982 desestimaría la denuncia, la película ya no se repuso comercialmente.

Pero la invectiva crítica periodística proseguiría, insistiendo en que, para Arrabal: «solo existe la España del tópico, la charanga y lo folklórico[42]». Desde una perspectiva española, habría que esperar al siglo siguiente para que en el ámbito académico surgieran voces que, desde la distancia temporal, y también geográfica, apreciaran cómo: «Con *L'arbre de Guernica* Arrabal se enfrenta al régimen franquista abordando de pleno el periodo que vivió muy de niño (…). La personalísima visión de Arrabal, mal acogida por la crítica en España, pide, como el resto de su cinematografía, un análisis que se hace tanto o más oportuno en un momento de revisión como el actual[43]». Aún estamos esperando.

CONCLUSIONES

La nada comedida recreación de la memoria histórica individual de Arrabal en su película *L'arbre de Guernica/El árbol de Guernica* colisionó frontalmente con la narrativa maestra histórica española establecida en el periodo de la llamada Transición, y la Ley de Amnistía 10-1977, que generaría el denominado «pacto del olvido», facilitó los recursos legales para que se pusiera en funcionamiento una estrategia de exclusión y silencio. No era una opción en el contexto socio-cultural nacional el planteamiento defendido por Assman y Sennett de compartir testimonios/memorias de los vencidos para sanar traumas persistentes en un sector significativo de la sociedad española; al contrario, se ponen todos los medios para obstruir su afloramiento a un nivel lingüístico-cognitivo, y en este caso también audiovisual, que resultaba tan necesario para restañar las traumáticas heridas.

---

42 Ramón Freixas, «Imágenes internacionales de la guerra de España», *Dirigido por…*, nº 138, 1986, p. 50

43 Elena Cueto Asín, *op. cit.*, p. 104. Esta catedrática ejerce en Estados Unidos.

Arrabal ya era un dramaturgo de reconocido prestigio internacional después de más de dos décadas de adaptaciones teatrales de sus obras, escritas desde su exilio francés y aclamadas en muchos países, pero se convierte en una amenaza mayor para el contexto de recepción español cuando inicia su obra cinematográfica. Primeramente, porque sus obras teatrales se podían obstaculizar más fácilmente en España mediante las estrategias habituales a las que aluden Castillo y Pintado: prohibir la traducción de estas obras estrenadas en el extranjero para su publicación/adaptación teatral en España, o, si llegaba algún texto por un canal no oficial, censurar directamente su puesta en escena nacional.

Pero el carácter preexistente de una producción audiovisual foránea (*L'arbre de Guernica* es una co-producción franco-italiana) imposibilitaba obstruir su realización, y el Decreto Ley 3071 referido a la abolición de la censura, aprobado el 1 de diciembre de 1977 y ratificado por la Constitución española de 1978[44], también dificultaría la prohibición de su llegada al país, por lo que hubo que recurrir a otras maniobras que resultaran tan expeditivas y eficaces como las utilizadas durante el franquismo para silenciar testimonios no acordes con la narrativa histórica oficial. Y en el caso de *L'arbre de Guernica* se acentuaban aún más las discrepancias ya que, cuando la experiencia carcelaria propia de Arrabal hace rebrotar en él su trauma infantil, vuelca en gran medida su creatividad vinculada a esa dolorosa memoria individual en un, para él, entonces nuevo medio: el cine. Ya lo hizo en su ópera prima, *Viva la muerte* —estrenada en 1971, pero que no llegaría a España hasta 1980—, donde los personajes de Fando y Tosan son claramente representativos de Fernando Arrabal y su padre[45], y lo vuelve a hacer en esta recreación histórica del bombardeo de Guernica con tantas evocaciones indirectas de su propia experiencia personal.

---

44 Marie-Claude Chaput y Javier Jurado, *op. cit.*

45 John D. Sanderson, «El éxito internacional y el rechazo nacional de la ópera prima cinematográfica de Fernando Arrabal: el tardío estreno español de *Viva la muerte*», en Fernando Ramos Arenas (coord.), *Una cultura cinematográfica en transición. España 1970-1986*, Valencia: Tirant Humanidades, 2021, p. 225-262.

La positiva acogida de la crítica internacional a *L'arbre de Guernica*, además de por el virtuosismo visual de Arrabal, puede haberse visto influida por el prestigio reivindicativo de la memoria individual al que se refiere Nora como contraposición al relato histórico oficial franquista en el momento de su estreno internacional, que perduraría en el tiempo a la vista de la vitriólica reacción generalizada contra la película cuando finalmente se estrenó en España. Con el nuevo siglo, en el ámbito académico se recomienda: «incluir *L'arbre de Guernica* en una meditación del pasado de confrontación desde dentro, considerando el espacio de creación francés como plataforma de distancia y como marco de ideas desde los que el autor español perfila su peculiar representación de la circunstancia histórica y anímica de su país[46]». Pero esa plataforma de distancia puede ser un factor añadido que elevara más aún la irascibilidad receptora española. El hecho de que la producción fuera en lengua francesa y aludiera al pasado reciente español no sería bien digerido en un contexto donde la otredad se considera un factor negativo.

Sin embargo, esta conjunción transnacional es lo que posibilitó que *L'arbre de Guernica*, como tantas otras creaciones de Arrabal, llegara al público internacional en el momento en el que su autor las realizó, sin tener que forcejear con instituciones nacionales opuestas a su libertad creativa. Como afirma Pujante con respecto a la globalidad de su trabajo: «Así la obra arrabaliana participa de esa doble vertiente francesa y española, esa especie de hibridismo o de bicefalia, de mestizaje o mejor aún de bastardía que ha contribuido al carácter universal de la misma[47]».

46 Elena Cueto Asín, *op. cit.*, p. 104.

47 Domingo Pujante González, «Mitos españoles en el teatro francés de vanguardia: Fernando Arrabal o la poética del exilio», en Manuel Bruña Cuevas, María de Gracia Caballos Bejano, Inmaculada Illanes Ortega, Carmen Ramírez Gómez, Anna Raventós Barangé (Coord.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, p. 634.

Patrias y raíces

Enquête au cœur de la « Petite Afrique » du Pays basque : la saga du détective Touré de Jon Arretxe

---

Émilie Guyard
Université de Pau et des Pays de l'Adour, E2S UPPA, ALTER

En 2012, Jon Arretxe[1], alors principalement connu pour ses récits de voyage, publie *19 cámaras*, premier volume d'une série policière qui compte aujourd'hui sept romans[2]. Or, cette date n'est pas anodine lorsque l'on s'intéresse au polar basque. C'est en effet au cours de cette même année que Dolores Redondo publie le premier *opus* de sa trilogie du Baztán, *El guardián invisible*, inaugurant une nouvelle vogue littéraire : celle du *thriller* régional. Porté depuis par des auteurs comme Eva García Sáenz de Urturi ou encore Ibón Martín, ce *thriller* basque, au succès international, se caractérise par son ancrage identitaire très puissant : les intrigues criminelles constituent, en effet, pour les auteurs un moyen de mettre en avant un patrimoine culturel régional fondé sur une série de traditions locales et de croyances ancestrales.

C'est un choix bien différent qu'opère Jon Arrexte lorsqu'il commence à écrire *19 Cámaras*. Après avoir publié trois polars situés à Tanger, à Istanbul et au Portugal, il décide à son tour de se lancer

1 Jon Arretxe est né à Basauri (Biscaye) en 1963. Docteur en philologie basque, licencié en éducation physique et diplômé du conservatoire de Bilbao, il a commencé par enseigner le basque à l'Université de Deusto pendant plus de dix ans avant de se consacrer à ses deux passions, l'écriture et les voyages.

2 Pour une raison que nous énonçons à la fin de notre article, nous avons choisi de centrer notre analyse sur les trois premiers romans de la série, *19 cámaras*, *612 €uros* et *Sombras de la nada*.

dans l'écriture d'un polar basque. D'ailleurs, et contrairement aux auteurs que nous venons de citer qui écrivent tous en castillan, c'est en basque qu'il écrit tous ses romans[3]. Mais c'est un autre visage du Pays basque, caractérisé par sa diversité culturelle et ethnique, que Jon Arretxe choisit de mettre en scène dans ses romans, celui du quartier de San Francisco, quartier cosmopolite situé au cœur de la ville de Bilbao, que ses habitants nomment parfois la Petite Afrique.

La Petite Afrique : un quartier cosmopolite

Conformément à l'esthétique réaliste qui caractérise le roman noir, dans l'ensemble des romans de la série, la référentialité est d'abord assurée par l'ancrage spatial et les textes, saturés de toponymes, permettent de dresser une véritable cartographie des lieux. Délimité, à l'est, par la ria de Bilbao, à l'ouest par la gare Abando et au sud par le parc de Miribilla, le quartier de San Francisco, situé au cœur de la ville, s'articule autour de quelques axes dont la rue éponyme, la calle Dos de Mayo ou encore la plaza del Corazón de María. Le pont de Cantalojas qui enjambe la voie ferrée représente une frontière entre le Bilbao blanc et ce Bilbao caractérisé par sa diversité ethnique et culturelle.

Si les déplacements du détective qui arpente la ville pour les besoins de son enquête permettent au lecteur d'appréhender les lieux selon la poétique spatiale caractéristique du polar, une série de séquences prises en charge par un narrateur à la troisième personne donnent également lieu également à de longues descriptions du quartier et de ses habitants. Dans ces séquences, le narrateur retranscrit le point de vue du vigile qui observe les habitants à travers le dispositif des dix-neuf caméras de vidéo-surveillance implantées dans le quartier qui ont d'ailleurs inspiré à l'auteur le titre du premier volume de la série. Loin d'être un observateur neutre, le vigile incarne au contraire le discours raciste et haineux qui est régulièrement associé au quartier de San Francisco et que la presse contribue à renforcer en l'associant

3 Tous les romans de la série Touré sont traduits par Cristina Fernández et sont publiés simultanément en basque et en castillan dans la collection Cosecha Roja de la maison d'édition Erein.

à des problèmes de délinquance comme dans l'article que le détective consulte dans *612 €uros*, le second volume de la série :

> En el siguiente artículo, un titular destacado alertaba del aumento de la delincuencia en Bilbao y expresaba la preocupación de los ciudadanos. Nuestro barrio se mencionaba, irremediablemente, como principal foco de conflictividad y ya no éramos solo los africanos o los sudamericanos quienes estábamos en el punto de mira, también estaban bajo sospecha los de la Europa del Este, los asiáticos… Además, la noticia daba bastantes ejemplos de inseguridad ciudadana y, entre ellos, comentaba un suceso que precisamente había ocurrido muy cerca de mi casa: el robo en el restaurante árabe de las minipizzas, de donde se había llevado e incluso cacharros y maquinaria. La foto que ilustraba ese artículo también había sido tomada en el barrio. La imagen mostraba las estrechas aceras de la calle San Francisco transitadas por unas « peligrosas » mujeres africanas acompañadas de sus niños y vestidas al modo tradicional[4].

Dans ce passage, le narrateur dénonce clairement le processus de discrimination dont la population de ce quartier fait l'objet dans la presse qui n'hésite pas à manipuler informations et images pour produire un discours xénophobe.

Dans sa série, Jon Arretxe s'emploie à déconstruire l'image de ce quartier qu'il considère pour sa part comme le quartier le plus vivant d'Euskadi. Le San Francisco dans lequel son détective évolue est décrit comme un quartier cosmopolite, caractérisé par sa tolérance et son ouverture culturelle. L'un des événements emblématiques de

---

4 Jon Arretxe, *612 €uros,* Donostia : Erein, 2013, p. 54. De fait, la presse locale et nationale stigmatise régulièrement le quartier en l'associant à des phénomènes de délinquance. Les titres des articles suivants sont particulièrement éloquents : « Delincuencia en Bilbao: "Intento no llegar a casa más tarde de las 10 de la noche" », <https://www.abc.es/espana/pais-vasco/abci-delincuencia-bilbao-intento-no-llegar-casa-mas-tarde-10-noche-201905201217_noticia.html>, « Vecinos de San Francisco en Bilbao denuncian que los delincuentes "campan a sus anchas" », <https://www.europapress.es/euskadi/noticia-vecinos-san-francisco-bilbao-denuncian-delincuentes-campan-anchas-20200417171521.html>, « Vecinos de San Francisco reclaman "medidas urgentes" para "regenerar" el barrio tras el crimen », <https://www.elcorreo.com/bizkaia/vecinos-francisco-piden-20191025123307-nt.html>.

cette interculturalité heureuse est la fête des « Arroces del mundo » organisée chaque année sur la place del Corazón de María et que le narrateur décrit de la façon suivante :

> Aquel evento era un encuentro entre culturas, una disculpa para relacionarnos y conocernos todos los que, por unas circunstancias u otras habíamos terminado en aquel barrio. Se había organizado un concurso de arroces —que luego se sirvieron en una comida popular— y los del piso nos apuntamos, más por huir del aburrimiento que por mostrar nuestras escasas dotes culinarias[5].

Plusieurs personnages récurrents viennent par ailleurs incarner la solidarité qui unit les habitants du quartier : Osmán, le Malien qui a obtenu ses papiers et héberge volontiers ses congénères dans son « piso patera », mais aussi Amparo, la colombienne qui tient La posada de los Abrazos, « un lugar donde se asist[e] a mujeres víctimas de malos tratos[6] » ou encore Alfredo le curé qui vient en aide à tous les migrants qui arrivent à Bilbao.

Par ailleurs, dans la littérature policière, selon un phénomène mis en avant par Jordi Balló et Xavier Pérez, le traitement de l'espace obéit très souvent, comme les personnages, à une logique sérielle. À côté des personnages récurrents que le lecteur retrouve dans chaque nouvel épisode de la série « a menudo la literatura serial detectivesca se ha sustentado en la creación de un espacio estable, un centro de operaciones en el que el detective pensador recopila los hechos, extrae conclusiones y explora salidas de futuro[7] ». Dans la série de Jon Arretxe, le détective n'a pas de bureau attitré : c'est un bar qui fait office à la fois de lieu de travail, de rendez-vous et de convivialité. Or ce bar est lui aussi décrit comme un espace de mixité culturelle, de tolérance et la solidarité :

> Allí todos nos sentimos cómodos, ya seamos negros, magrebíes, sudamericanos o bilbaínos de toda la vida. Y a mí también me ha

5 Jon Arretxe, *19 cámaras* (titre original : *19 kamera*), Donostia : Erein, 2012, p. 116-117.

6 *Ibid*.

7 Jordi Balló, Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 37.

> parecido siempre que por ese lugar pasa lo mejor de cada casa pero no en el sentido irónico utilizado por el ertzaina, sino de verdad. Los representantes de los principales grupos étnicos, entre ellos el propio Osmán, solamente pretenden arreglar los problemas de nuestra Pequeña África y esos a los que llaman radicales siempre están ahí, dando el callo por los más débiles[8].

À deux pas du Bilbao des cartes postales, de l'autre côté de la ria[9], il existe donc un Bilbao multiethnique et multiculturel auquel Jon Arretxe, connu pour ses récits de voyage, a choisi de rendre hommage, invitant le lecteur à un décentrement du regard salutaire au moment où le polar basque semble opérer, dans sa veine la plus commerciale en tout, cas un véritable repli identitaire.

Un détective hors-norme

C'est également à travers l'identité du personnage du détective, résolument situé aux antipodes des stéréotypes du genre, que l'auteur invite le lecteur à un décentrement du regard. Pour mener l'enquête au cœur de la Petite Afrique de Bilbao, Jon Arretxe a choisi de recourir à un personnage de détective privé hors-norme et inédit dans l'histoire du genre policier espagnol, Mahamoud Touré, immigré sans-papiers arrivé du Burkina Faso[10].

---

8 Jon Arretxe, *Sombras de la nada* (titre original : *Hutsaren Itzalak*), Donostia : Erein, 2014, p. 73.

9 « Al otro lado de la ría se avistaba la iglesia de San Antón, tan querida por los bilbaínos, iluminada igual que el puente. Entre ambos formaban una bonita postal, como esas que se encuntran en la zona del Guggenheim; pero en San Francisco no se vendían postales », Jon Arretxe, *612 €uros, op. cit.*, p. 244.

10 L'année suivante, en 2013, l'écrivaine Susana Martín Gijón, par ailleurs Directora General del Instituto de la Juventud de Extremadura (2007-2011) y Presidenta del Comité contra el Racismo, la Xenofobia y la Intolerancia publie le premier volume d'une série consacrée à la première femme détective d'origine namibienne de l'histoire du genre espagnol, Annika Kaunda. En dehors de l'Espagne, on signalera l'apparition d'un personnage de détective très proche de celui de Jon Arretxe sous la plume de l'écrivaine suédoise Sara Lövestam. Son détective, Kouplan, est un migrant iranien sans-papiers et transgenre.

Les limites de cet article ne nous permettent pas de revenir sur l'histoire de l'immigration en Espagne. Nous nous contenterons de signaler que l'Espagne, située aux portes d'une Europe qui a fait de la lutte contre l'immigration sa première priorité au cours des trente dernières années, est devenue une terre d'accueil pour de nombreux migrants issus du continent africain, en particulier depuis le début des années 2000. Au sein de la population étrangère résidant de façon légale ou illégale en Espagne, ce sont ces migrants africains qui, bien que largement minoritaires, font l'objet des plus fortes discriminations au sein de la société espagnole. Comme l'ont mis en avant Juan Goytisolo et Sami Naïr, contrairement aux migrants européens ou hispano-américains « ganga », ces migrants relèvent de la catégorie des maudits[11].

Si la littérature espagnole a très longtemps négligé la figure du migrant africain, depuis le début des années 2000, quelques auteurs, quoiqu'encore minoritaires, ont décidé de s'intéresser au sort de ces migrants en recourant à deux modalités narratives dégagées par Mohamed Abrighach. La première, directement liée à la situation géographique de l'Espagne située à seulement 14 km des côtes du Maroc, s'intéresse à la traversée des migrants[12]. La seconde s'attache à décrire la réalité de ces migrants lorsqu'ils ont réussi à franchir

11 Comme l'expliquent Juan Goytisolo et Sami Naïr dans leur ouvrage *El peaje de la vida*, les migrants se répartissent en deux catégories en Espagne : « Los primeros, europeos, o no europeos pero que hablan español, o incluso no hispano-hablantes pero que comparten la fe cristiana, no son en el fondo considerados como inmigrantes. Se les ve como un aporte y a veces como un complemento natural. Son portadores de prosperidad económica, de modernidad cultural ». Les autres, les maudits « son una fuerza bruta de trabajo. Son considerados como un peso que, aunque necesario, es insoportable. Son pobres, aceptan condiciones de trabajo degradantes; se diferencian por su cultura, su fe, sus costumbres », Juan Goytisolo, Sami Naïr, *El peaje de la vida. Integración de la emigración en España,* Madrid : Santillana*,* 2000, p. 132-133.

12 « La más dominante y privilegiada es la que aborda, exclusivamente, el mundo de las pateras, contando los naufragios y las correspondientes muertes de los harragas », Mohamed Abrighach, *La inmigración subsahariana en la narrativa española actual (Ética, estética e interculturalismo),* Agadir : Ed. Ormes, Facultad de Letras y Ciencias Humanas , p. 21.

les « frontières assassines de l'Europe » pour s'installer de façon provisoire ou définitive en Espagne[13].

Or, dans la majorité de ces textes, qui relèvent d'ailleurs souvent du genre policier, les migrants sont presque systématiquement relégués au rôle de victime ou associés au monde de la délinquance. C'est d'ailleurs ce que déplore Marco Kunz en 2002 dans l'un des premiers ouvrages critiques consacré à la question de l'immigration dans la littérature espagnole contemporaine :

> Excepto en los textos que se dedican explícitamente al tema, se constata una casi total ausencia de los inmigrantes en la literatura española contemporánea, ausencia que se opone diametralmente a su presencia en la prensa diaria y el debate político. Aparecen sobre todo en la novela negra y policiaca, como figurantes de una muy dudosa representatividad: pordioseros, parásitos, ladrones, atracadores, traficantes de droga, prostitutas o en algunos casos más positivos, como futbolistas, músicos, chóferes, personal doméstico, etc[14].

Le constat dressé par Marco Kunz date de 2002 et la représentation des migrants a indéniablement évolué depuis la publication de romans majeurs comme ceux d'Antonio Lozano mais l'image majoritairement associée à la figure du migrant dans la littérature policière reste incontestablement celle de la victime et/ou du délinquant.

De fait, et même si le polar, littérature directement en prise avec la réalité sociale, représente l'un des rares genres littéraires qui s'intéresse de près au sort des migrants, on ne peut nier que le point du vue qui domine encore aujourd'hui dans les pages de la littérature policière occidentale est celui du mâle blanc hétérosexuel, incarné en particulier dans la figure tutélaire et emblématique du genre, celle du détective. En confiant le rôle de détective à un migrant africain sans-papiers, Arretxe prend le contre-pied de l'archétype du

---

13 « La segunda modalidad se encarga de reflejar la suerte de los inmigrantes una vez llegados a España, el trato que reciben por parte de los autóctonos y, al mismo tiempo, las distintas dificultades que experimentan para legalizar su situación y lograr su integración en la sociedad de acogida », *Ibid.*, p. 22.

14 Irene Andrés Suárez, Marco Kunz, Inés D'Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid : Verbum, 2002, p. 133.

détective blanc, alcoolique, solitaire et désabusé. Non seulement il contribue à « desserrer l'emprise idéologique et discursive du mâle blanc hétérosexuel sur le genre[15]» mais il permet au polar espagnol de réaliser un véritable *coming out* identitaire.

Certes, c'est par une voie fortuite et détournée que Touré accède au statut de détective privé. Victime de la crise économique qui ravage l'Espagne au début des années 2010, Touré, comme bon nombre de ses semblables, a perdu son emploi dans le secteur de la construction lorsque la série commence. Désœuvré et exclu du marché du travail légal en raison de son statut de clandestin, Touré décide de tenter de sa chance comme voyant[16]. On le découvre ainsi dans le premier roman de la série en train de distribuer des cartes de visites sur lesquelles, à l'instar de bon nombre de ses compatriotes, il se présente comme PROFESOR TOURÉ et vend ses services de « Gran vidente africano, con rapidez, eficacia y garantía[17]».

Sa première cliente, une femme blanche du Bilbao bourgeois, le contacte après avoir découvert sa carte de visite : ce n'est pas de magie dont elle a besoin mais d'un détective qui devra suivre son mari et faire la preuve de son adultère. Cette mission, qui le conduit au cœur du Bilbao blanc, donne d'ailleurs l'occasion à Touré de rencontrer un certain nombre d'individus qui lui ouvriront les portes de la bonne société de Bilbao. Grâce à sa voix de ténor, Charo parvient même à le faire entrer au Chœur de l'Opéra.

Fort de cette première expérience professionnelle et humaine mais surtout privé de tout autre moyen de subsistance puisque son statut de clandestin lui interdit de percevoir les 612 euros de revenu minimum, dans le deuxième volume de la série, Touré décide donc

---

15 Benoît Tadié, *Front criminel. Une histoire du polar américain de 1919 à nos jours,* Paris : Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2018, URL : <https://www.cairn.info/--.htm>. Jon Arretxe explique d'ailleurs qu'il a voulu créer « un personaje diferente a lo habitual, algo original que sorprendiera al lector, *alejado del típico hombre blanco con problemas con el alcohol y con su esposa* », <https://literafricas.com/2017/05/16/un-inspector-muy-particular-toure-de-san-francisco-de-bilbao/>.

16 Jon Arretxe, *19 cámaras, op. cit.*, p. 39.

17 *Ibid.*, p. 13.

de revendiquer clairement son statut de détective. Sa nouvelle carte de visite le présente dès lors comme

> DETECTIVE TOURÉ
>
> Prestigioso investigador privado, resultados garantizados, rápido y efectivo. Soluciono cualquier tipo de problema, utilizo tanto los métodos africanos tradicionales (cauris y otras prácticas animistas) como las técnicas más novedosas y sofisticadas de Occidente, incluidas las últimas tecnologías.
>
> Confía en mí, no te arrepentirás.
>
> Teléfono: 619348491
>
> Correo electrónico: tourebf@yahoo.com[18]

Touré n'est pas dupe de son imposture lorsqu'il prétend utiliser l'art divinatoire des cauris pour résoudre ses enquêtes mais cet usage lucratif des stéréotypes culturels attachés à son africanité est le seul atout dont il dispose « para ganar crediblidad ante los blancos[19]».

De fait, c'est encore une femme blanche qui l'engage après avoir découvert sa carte de visite : suite à un vol avec effraction, elle décide de recourir à ses services afin de récupérer plusieurs objets qui lui ont été dérobés et dont une pudeur aisément compréhensible lui interdit de dénoncer le vol à la police. En effet, outre son dentier et le dernier roman de José Javier Abasolo, auteur de polar basque auquel Arretxe rend d'ailleurs régulièrement hommage dans la série, le dernier objet qui lui a été dérobé n'est autre qu'un *sex toy* qu'elle tient absolument à récupérer en toute discrétion.

Nous touchons là l'un des derniers éléments caractéristiques du décentrement de l'écriture que Jon Arretxe nous semble opérer

---

18 Jon Arretxe, *612 €uros, op. cit.*, p. 61.

19 *Ibid.*, p. 58. Ce sont d'ailleurs les seuls clients dont il exige un salaire. Lorsque ce sont ses congénères qui font appel à ses services, il sait pertinemment qu'aucun d'entre eux ne sera en mesure de le payer : « algunos africanos recurrían a mí para que les adivinara el futuro a través de los cauris: si iban a conseguir trabajo, si solucionarían pronto el tema de los papeles, si podrían traer pronto a su familia. Pero la gran mayoría de ellos no podían pagarme y dejaban la deuda pendiente hasta conseguir aquel trabajo que yo acababa de anunciarles », *ibid.*, p. 20.

dans sa série policière. En effet si, pour des raisons évidentes, les auteurs qui décident de consacrer leurs textes à la cause des migrants (Andrés Sorel, Antonio Lozano) écrivent des textes souvent aussi sombres que la réalité qu'ils dépeignent, Jon Arretxe fait de nouveau un choix bien différent : il choisit délibérément de recourir à l'humour pour mettre à distance toute forme de misérabilisme[20].

Selon nous, l'apparition d'un personnage comme Touré sur la scène du polar espagnol représente donc clairement, pour reprendre les termes de Benoît Tadié, l'un de ces « points de rupture à partir desquels un discours minoritaire a fait effraction dans le polar, permettant à des figurants de prendre la parole, à des communautés invisibles ou sans nom de devenir les sujets d'une histoire[21] ».

Une vie subalterne

Si notre lecture de la série s'achevait sur ces mots, nous pourrions conclure à un renversement complet et radical de la perspective associée à la représentation du migrant dans la littérature policière espagnole mais nous livrerions alors à une lecture tronquée et parcellaire de la série.

Certes Mahamoud Touré est bien le détective récurrent auquel Arretxe a consacré les sept romans de sa série permettant à un migrant africain sans-papiers d'advenir comme sujet — et non plus comme objet — d'une fiction criminelle mais une telle interprétation doit être nuancée.

Tout d'abord, et même s'il mène une série d'enquêtes pour lesquelles plusieurs clientes ont officiellement recours à ses services, le bilan de chacune d'entre elles est plutôt amer. Dans le premier

---

20 Mohamed Abrighach démontre en effet que la littérature consacrée aux migrants, en particulier celle qui relève de la première modalité narrative, « insiste en el aspecto desastroso de la tragedia del Estrecho, con un fuerte alarmismo que se apoya en una sensibilidad patéticamente humanitaria, muy explotada, de manera pragmática, para enganchar al lector y hacerle solidario con los emigrantes », Mohamed Abrighach, *op. cit.*, p. 21

21 Benoît Tadié, *op.cit.*, p. 264.

roman, Touré est bien obligé de constater très rapidement que ce n'est pas pour prendre son mari en filature et obtenir la preuve de son adultère que Charo l'a embauché mais bien pour s'offrir ses services sexuels. Conformément à un stéréotype couramment associé à la figure du migrant dans les fictions européennes, Touré est ainsi rabaissé au statut d'objet sexuel[22]. Lorsqu'à la fin du premier volume, la police l'arrête et l'interroge sur l'origine de l'argent trouvé dans ses poches, il se défend en affirmant qu'il l'a gagné de façon légale grâce à son emploi de détective, mais il ajoute pour lui-même « aunque quizás se ajustara más a la realidad reconocer que me lo había ganado ejerciendo de puto[23]». Jusqu'à cet instant, c'est le mot gigolo que Touré a employé pour décrire sa relation avec Charo. Le terme « puto », d'une grande violence, introduit une rupture dans le récit et traduit le sentiment de dénigrement qui s'empare progressivement du personnage.

Le bilan de sa seconde enquête est presque tout aussi amer : à l'issue de plusieurs jours d'enquête marqués par de nombreux rebondissements et péripéties dans lesquels il s'est parfois mis en danger, Touré ne récolte qu'une maigre rétribution de trente-neuf euros qui ne couvre même pas les frais qu'il a dû engager pour

22 As a sexualized object of the hegemonic gaze perceived to destabilize the hierarchized Eurocentric structure of the imagined nation family, the migrant Other is simultaneously sexualized and criminalized », Maureen Tobin Stanley, « Seeing (as) the Eroticized and Exoticized Other in Spanish Im/migration Cinema: A Critical Look at the (De)Criminalization of Migrants and Impunity of Hegemonic Perpetrators », *Studies in 20th & 21st Century Literature* : Vol. 43, 2019, Iss. 2, Article 7.
C'est précisément l'image que le narrateur emploie lorsqu'il décrit cette expérience troublante : « Si lo del día anterior había sido un sueño maravilloso, lo que estaba sucediendo era entonces una pesadilla. Sin embargo, aguanté el tipo, cerré los ojos y pensé: "¡Qué leches, todo por la pasta !". Así que me convertí en un hombre objeto y durante los siguientes minutos dejé que la vieja hiciese de mí lo que quisiera », Jon Arretxe, *19 cámaras, op. cit.*, p. 51.

23 *Ibid.*, p. 208.

retrouver les objets dérobés à Marisa [24]. Chacune de ces enquêtes « officielles » contribue donc à entamer un peu plus l'amour-propre du personnage.

D'ailleurs, malgré ses multiples tentatives pour franchir la frontière culturelle qui sépare sa petite Afrique du Bilbao blanc, Touré semble être condamné à mener une vie subalterne, caractérisée par un phénomène récurrent de vexations et d'humiliations. Ce phénomène atteint son comble lorsqu'il accepte d'endosser le costume de « Toro de fuego » dans le cadre des fêtes populaires du quartier de Rekalde en échange d'une poignée d'euros[25]. Comme le signale Touré, la pénibilité et surtout la rémunération dérisoire qui lui est associée ont largement détourné les autochtones de cet emploi :

> Por lo visto, en los últimos años habían tenido dificultades para encontrar voluntarios que hicieran de toro de fuego al menos por ese dinero. Las comisiones habían tenido que recurrir a inmigrantes muertos de hambre para conseguir cabezudos y toros de fuego, buscando voluntarios entre los más fuertes, sobre todo los vendedores

24 Une fois de plus, Marisa lui propose de compléter son salaire en échange de ses services sexuels mais Touré refuse : « Empezamos a regatear y fue desesperante. Toda mi energía se había agotado, el poderío con el que había entrado en aquella casa se había esfumado por completo y me sentí como un pelele atrapado en las garras de aquella bruja. No fui capaz de sacarle más de treinta y nueve euros y unos miserables céntimos a cambio del libro y del consolador. Ni siquiera lo suficiente para cubrir gastos. Me despedí de Marisa con la esperanza de no volver a verla nunca más. Bajé las escaleras hacia la calle […] cabizbajo y con mi autoestima por los suelos », Jon Arrexte, *612 €uros, op. cit.*, p. 236.

25 Le Toro de fuego est un spectacle pyrotechnique implanté dans toute l'Espagne et le sud de la France parodiant la corrida. Il s'agit à l'origine d'un taureau aux cornes duquel on attache des boules de produits inflammables, qu'on allume la nuit tombée. Le taureau, ainsi lâché pendant une heure dans les rues de la ville, doit être esquivé par les festivaliers. Au cours des dernières années, les défenseurs des droits des animaux ont réussi à faire abolir cette pratique et le taureau est de plus en plus souvent remplacé par un artificier de solide constitution, portant sur son dos un taureau de bois ou de papier mâché tenu par une armature métallique. Les fausses cornes portent le même système de boules inflammables et feu d'artifice. L'artificier court ainsi équipé au milieu de la foule, parodiant la corrida.

> de quincalla senegaleses que, a menudo, estaban dispuestos a hacer cualquier cosa a cambio de una propinilla[26].

De fait, l'expérience s'avère être un véritable supplice : la description des préparatifs et de la cérémonie elle-même ne laissent aucun doute. Pour gagner les vingt euros qu'on lui a promis, Touré aura enduré une véritable torture :

> Nunca hubiera imaginado que aquel trasto fuera tan pesado, ni siquiera cuando lo vi de cerca, mientras me hacían vestir unos ropajes especiales que con suerte me librarían de morir quemado, pero desde luego no asfixiado. […] Antes de dar cuatro pasos, ya estaba sudando la gota gorda, ahogado de calor. Para colmo, no se conformaba con que hiciera el circuito caminado. Me dijeron que tenía que dar varias vueltas corriendo por aquella enorme plaza situada bajo la autopista […]. Aquel absurdo espectáculo sólo debió de durar unos minutos, pero para mí fue un suplicio interminable[27].

À l'issue de cette première journée, il se promet d'ailleurs de ne plus jamais s'abaisser à ce type d'expérience. Et pourtant, à la fin du deuxième volume de la série, de nouveau acculé et désargenté, il ne peut que se résoudre à demander une lettre de recommandation à son employeur pour proposer ses services dans le cadre des fêtes de Sanfermines de Pampelune. Comme tous ses congénères, ces migrants miséreux dont parle Guillaume Le Blanc, Touré est condamné à vivre une vie hors de soi et à endosser au sens propre comme au sens figuré les symboles d'une culture européenne qui se construit dans la négation et l'exploitation de l'Autre[28].

---

26 Jon Arretxe, *612 €uros, op.cit.*, p.14.

27 *Ibid.*, p. 13.

28 « Émigrer, c'est dès lors moins renoncer à soi que vivre hors de soi, c'est-à-dire exister dans un rapport troublé à soi » explique Guillaume Le Blanc dans son ouvrage *Dedans, dehors. La condition d'étranger*, Paris : Seuil, 2010, p. 69.
Dans le troisième volume de la série, Touré se soumet à un travestissement semblable en acceptant d'endosser le costume du personnage de littérature jeunesse Geronimo Stilton. Là encore, de façon très symbolique, ce déguisement consiste littéralement en une négation — ne serait-ce que temporaire — de son identité et le salaire de vingt euros ne permet en aucun cas de compenser les vexations qu'il doit endurer de la part de son employeur, notoirement raciste.

Détective ou victime ?

Par ailleurs, parallèlement aux enquêtes « officielles » qui lui sont confiées, Touré est amené à enquêter, souvent par solidarité avec les siens, sur un certain nombre de crimes et de délits qui vont le plonger dans une spirale de violence dont il ne sortira jamais indemne. Or, au cours de ces enquêtes, il glisse progressivement du statut de détective à celui de victime.

Dans le premier volume de la série, Ada, une jeune prostituée nigérienne, fait appel à lui pour l'aider à retrouver sa jeune sœur de seize ans, elle aussi prostituée, disparue après avoir accepté d'accompagner son dernier client dans sa voiture. Après plusieurs jours d'enquête, Touré finit par découvrir que le dernier client de Juliet n'est autre qu'un ancien policier nommé Mikel Goikoetxea Uriarte. Si cette découverte le conforte dans son statut de détective, elle l'expose aussitôt aux représailles de la police. De fait, alors qu'il bénéficiait jusque-là de l'indifférence de la police, au cours d'un banal contrôle de routine, un policier découvre le numéro de la plaque d'immatriculation que Touré a écrit sur la visière de sa casquette. Touré est aussitôt arrêté et incarcéré dans le CIE[29] de Madrid dont il parviendra à sortir *in extremis* grâce à l'aide de ses amis.

Dans le second volume, en marge de l'enquête qu'il mène pour le compte de Marisa, Touré est mêlé malgré lui à un trafic de drogues. Il découvre en effet que Cissé Touré, qui a abusé de son hospitalité tout africaine en se faisant passer pour un cousin arrivé de Gorom-Gorom, a dissimulé de la drogue chez lui avant d'être assassiné. Poursuivi par une mafia des pays de l'est, Touré parvient de nouveau à se tirer d'affaire grâce à l'aide de ses amis blancs mais le bilan de cette nouvelle aventure s'achève lui aussi sur un constat amer. Peu à peu, l'étau de la police se resserre autour de lui :

29 Il existe deux types de centres de détention de migrants en Espagne : les Centros de Internamiento de Extranjeros (CIE) et les Centros de Estancia Temporal de Inmigrantes (CETI). Il y a huit CIE actifs en Espagne, alors qu'il n'y a que deux CETI : un à Melilla et un à Ceuta. Le réseau Migreurop a interpelé la communauté internationale à plusieurs reprises concernant le fonctionnement de ces centres d'internement afin de dénoncer les conditions de détention des migrants. <http://migreurop.org/article1354.html>

> Cuando me desperté de aquella pesadilla y me vi otra vez en la calle, no acabé de sentirme completamente libre. En realidad, volvía a tener aquella sensación tan desagradable: la sensación de que me tenían agarrado por los huevos. No había más que recordar lo que me habían dicho en el momento de soltarme como si me perdonaran la vida: « Ya te llamaremos si te necesitamos »[30].

Touré ne s'y trompe pas : dès les premières pages du troisième volume de la série, la police profite de son statut de clandestin et de sa précarité pour exercer un odieux chantage : s'il veut rester à Bilbao et obtenir les papiers pour lesquels il a déjà versé 2000 euros[31], il devra infiltrer le Berebar et la mosquée. Ce troisième volume le conduit également sur la piste d'une mafia nigérienne pratiquant la traite humaine. Uwa, jeune prostituée nigérienne, fait appel à Touré pour tenter de retrouver son nouveau-né qu'elle a été contrainte de vendre à ses passeurs en échange du remboursement d'une part dérisoire de sa dette. En marge de cette enquête, Touré découvre que sa propre fille de seize ans, Sira, qu'il espérait voir mener une vie plus décente que la sienne à Paris, est, elle aussi, liée à cette mafia. Alors qu'elle doit lui rendre visite à Bilbao et lui a promis de lui annoncer une surprise, Sira disparaît au cours du voyage, quelque part entre la France et l'Espagne. Après avoir tenté vainement de la retrouver avec l'aide de Cristina, l'une de ses amies précieuses au sein du Bilbao blanc, Touré finit par découvrir le cadavre de sa fille, abandonné dans une barque sur le fleuve Bidasoa. Sira a été violée et torturée avant d'être assassinée par ses bourreaux. Quant au nouveau-né qui l'accompagnait, Touré apprendra grâce à l'aide de ses amis, que le nouveau-né, une petite fille, a été vendue par la mafia nigérienne dans le cadre d'un trafic d'organes.

---

30 Jon Arretxe, *612 €uros, op. cit.,* p. 259.

31 Comme le signale Clara Domingues, « [L']omnipotence accordée par les gouvernements aux "papiers" sert les intérêts des voleurs de vie, que ce soit en terre d'exil ou en terre d'émigration », Clara Domingues, « Sans-papières : des écrits de résistance et de lutte », in Talahite-Moodley Anissa (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa : Presses universitaires d'Ottawa, 2007, p. 245.

La découverte de la mort de sa fille et de sa petite-fille représente une inflexion dans la série. À l'instar de ses compatriotes, Touré sait qu'il ne peut s'en remettre à la justice institutionnelle pour que justice soit faite. Rongé par la culpabilité et animé d'un sentiment de haine inédit, il ne peut compter que sur lui-même pour venger la mort de Sira et de sa fille. Les dernières pages du troisième roman de la série sont d'une extrême noirceur : alors qu'il vient de tuer de ses mains l'un des assassins de sa fille et qu'il erre dans Bilbao, il dresse un bilan très sombre des années qu'il a passées dans son quartier :

> Han pasado años desde que llegué a San Francisco buscando una oportunidad pero todo me ha ido de mal en peor, ahora los de la mafia nigeriana me quieren muerto, la policía me chantajea, los blancos me desprecian… y siento lástima de mí mismo. No he sido capaz de proteger a mi hija, no he podido salvar a su niña, ni siquiera he ayudado como se merecía a mi familia de Gorom-Gorom; y además, he dado la espalda a mis amigos de la Pequeña África, prestándome incluso a delatar sus actividades. No soy más que un puto chivato. […] Me doy asco, sí. ¿Merezco seguir con vida? ¿O mi lugar está entre la mierda de la ría ? »[32].

Comme on peut le lire dans ces quelques lignes, l'humour qui caractérisait les premiers romans de la série a disparu pour laisser place à discours extrêmement sombre. Désormais poursuivi par la mafia nigérienne et par la police, Touré est d'ailleurs contraint de manière symbolique de quitter sa Petite Afrique, de façon provisoire dans *Juegos de Cloaca*, le quatrième volume de la série dans lequel il est reconduit, par erreur, aux frontières du Mali et de façon définitive dans le sixième volume où il abandonne Bilbao pour se retirer dans un petit village des Pyrénées qu'il quittera à son tour pour la France dans *Desconfía*, septième et dernier volume de la série publié à ce jour. Doublement victime de la police et des mafias africaines, Touré est donc condamné, pour reprendre les termes de Catherine Mazauric, à une forme tragique de *désesperrance*[33].

---

32 Jon Arretxe, *Sombras de la nada, op. cit.*, p. 245-246.

33 Catherine Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*, Paris : Karthala, 2012, p. 351.

Conclusion

Malgré les différentes tentatives de décentrement que nous avons décrites, Jon Arretxe ne parvient donc pas à se déprendre totalement du regard eurocentré et surplombant qui caractérise la littérature européenne lorsqu'elle entreprend de décrire le sort des migrants africains. Même s'il tente de les mettre à distance et de les combattre, l'auteur basque reproduit sans doute malgré lui un ensemble de stéréotypes : la représentation du migrant marginalisé, sexuellement exploité, reproduit dans la série

> una imagen polarizada que oscila entre la víctima y el aprovechado abusador dedicado a la delincuencia […] doblemente perseguido: por parte de los españoles, que controlan su estatus legítimo así como por parte de sus propios compatriotas que utilizan su desprotección legal para sacar provecho y que constituyen, de esta manera, el prototipo del inmigrante delincuente[34].

De la même manière, la Petite Afrique, le quartier de Bilbao dans lequel Jon Arretxe a choisi de situer les enquêtes de son détective récurrent apparaît clairement comme ce ghetto urbain dont Catherine Mazauric démontre qu'il constitue, dans les pages de la littérature européenne consacrée aux migrants,

> l'un des principaux ressorts d'un pittoresque de l'exotisme à portée de chez soi, du moins pour le lecteur européen. Ici la frontière traverse le cœur même de l'espace urbain, y inscrivant des enclaves protégées où l'ailleurs se duplique, et où le migrant se rend volontiers afin d'y puiser des éléments de réassurance et de reconnaissance[35].

Enfin, malgré le *coming out* identitaire que représente l'irruption du premier détective immigré sans-papiers sur la scène du polar espagnol, Jon Arretxe ne parvient à renverser totalement la perspective classique de la littérature policière puisque, comme nous l'avons vu, au sein du carré herméneutique décrit par Jacques

---

34 Maja Zovko, « La imagen del inmigrante en la novela española actual », *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, n° 2, 2009 (Ejemplar dedicado a: Literatura y migraciones), p. 171.

35 Catherine Mazauric, *op. cit.*, p. 288.

Dubois, Touré glisse progressivement du statut de détective à celui de victime, autrement dit de sujet à objet des intrigues criminelles.

Nous pourrions dès lors adresser à la série de Jon Arretxe le reproche que Catherine Mazauric adresse à de nombreux récits consacrés à la figure du migrant :

> Nombre des récits […] s'inscrivent en effet dans une littérature de genre, de celle dont un Bourdieu aurait dit qu'elle relève de la production élargie : roman d'aventures, roman policier, voire, aussi surprenant que cela paraisse de prime abord, roman à l'eau de rose. […] Ce faisant, ils n'en renouvellent pas les codes, ni ne tentent une subversion du genre. Le risque d'un tel emprunt (des conventions d'un genre) réside toutefois dans la reconduction, fût-ce à travers la dénonciation, de stéréotypes particulièrement prégnants, notamment tous ceux qui dessinent des frontières moins visibles que des barbelés[36].

L'ouvrage de Catherine Mazauric est un ouvrage magistral et représente incontestablement une contribution majeure à l'étude de la figure du migrant africain dans la littérature européenne. Nous nous permettrons toutefois de nous inscrire en faux contre sa lecture de la littérature de genre. Il nous semble, en effet, que Catherine Mazauric, comme bon nombre d'universitaires, reproduit elle-même — sans doute involontairement — un ethnocentrisme de classe en abordant les textes populaires à l'aune d'un canon littéraire qui érige la rareté et la singularité en grille de lecture universelle. On ne saurait en effet reprocher à la littérature de genre de reproduire les conventions et les stéréotypes du genre puisque cette reproduction est inscrite dans son ADN même. La littérature de genre relève en effet de la littérature sérielle, dans laquelle comme le rappelle Matthieu Letourneux,

> le texte engage dès l'origine, dans son esthétique même, des mécanismes sériels. Dans ce cas, l'auteur prend pour point de départ cette relation à un ensemble plus large, et les références qu'il convoque affectent en profondeur son écriture. À l'autre extrémité de la communication, le lecteur appréhende l'œuvre dans une

36 *Ibid.*, p. 353.

> relation médiatisée par un ensemble de productions auxquelles il se réfère pour déterminer le sens et la valeur du texte[37].

En effet, comme le souligne Jacques Migozzi, dans la littérature populaire, « si le retour du Même facilite la lecture, c'est aussi parce qu'il fonde la vraisemblance du texte sur la véridicité du stéréotype, lesté de la connivence doxique[38]». Dans les textes sériels, « les auteurs s'appuient moins sur une réalité référentielle que sur les intertextes de la culture médiatique pour produire de la vraisemblance. La cohérence de leur monde et sa crédibilité sont assurées pas les stéréotypes des genres dans lesquels ils s'inscrivent[39]».

Il nous semble au contraire que c'est en faisant un usage lucide et éclairé des conventions du genre — en l'occurrence, de celles du genre policier — susceptible de répondre aux attentes d'un lectorat le plus large possible que des écrivains comme Jon Arrexte peuvent contribuer à décrire la réalité des migrants que la littérature a-générique semble, de manière générale, délaisser. Reprenant la théorie du cheval de Troie proposée par David Becerra Mayor, Raquel Arias Careaga, Julio Rodríguez Puértolas et Marta Sanz Pastor dans leur essai *Qué hacemos con la literatura*, nous oserons même affirmer que c'est précisément en usant des codes de la littérature populaire qu'une littérature dissidente et subversive peut advenir. En effet, comme les quatre auteurs l'expliquent, dans le sillage d'Antonio Gramsci, « si la literatura subversiva adquiere la apariencia del *best seller*, sus posibilidades revolucionarias pueden llegar a multiplicarse, en la medida en que alcanzan a un mayor número de lectores[40] ».

D'ailleurs, malgré les réserves que nous avons nous-même formulées, la série de Jon Arretxe nous semble atteindre pleinement l'objectif citoyen que l'auteur s'est assigné et qu'il énonce au seuil du troisième volume de la série en dédiant son roman « a todos esos africanos que

---

37 Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris : Seuil, 2017, p. 12.

38 Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire,* Limoges : PULIM, 2005, p. 147.

39 Matthieu Letourneux*, op. cit.,* p. 18.

40 David Becerra Mayor, Raquel Arias Careaga, Julio Rodríguez Puértolas y Marta Sanz Pastor, *Qué hacemos con la literatura*, Madrid : Ediciones Akal, 2013, p. 46.

no existen a pesar de estar entre nosotros[41] ». Non seulement la série Touré, qui a conquis de nombreux lecteurs au Pays basque et dans toute l'Espagne, aura donné une visibilité à ces Africains invisibles, mais grâce à la « transmédiagénie[42] » caractéristique de ce type de fiction, l'auteur vient de céder les droits de la série pour une adaptation télévisée qui prolongera les aventures du détective sans-papiers sur le petit écran et contribuera à faire connaître le sort de ces Africains maudits que l'Espagne choisit d'ignorer.

En faisant usage des codes de la littérature populaire à des fins citoyennes, Jon Arretxe aura donc incontestablement écrit un chapitre de cette « anthologie des vies infâmes » à laquelle Guillaume Le Blanc en appelle dans laquelle on devrait retrouver « ramassées en quelques mots, des existences déclarées honteuses car elles ne répondent pas aux standards des nations[43] ».

41 Jon Arretxe, *Sombras de la nada, op. cit.*, p. 5.

42 Par ce terme, Philippe Marion désigne la faculté de certains récits de se prêter davantage à des dynamiques de déclinaison transmédiatique : « Pour analyser les récits médiatiques contemporains et surtout les grands récits de presse, il semble donc utile d'introduire la notion de transmédiagénie. À l'inverse de la médiagénie, celle-ci reposerait sur l'appréciation de la capacité d'étoilement, de circulation, de propagation transmédiatique que possède un récit. », Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, 1997.

43 Guillaume Le Blanc, *op. cit.*, p. 11.

Vivre de l'autre côté de la frontière : expériences de l'exil et migrations dans *La hija del comunista* (2017) d'Aroa Moreno Durán

---

David Crémaux-Bouche
Université Grenoble-Alpes (ILCEA4)

Dans la monographie *Líneas de fuego* publiée récemment et retraçant les axes de recherches en cours sur l'exil républicain espagnol, les historiens Mari Paz Balibrea et Sebastián Faber qualifient cet exil d'« anomalía historiográfica[1] ». Par cette expression, ils soulignent l'absence coupable pendant de nombreuses années d'études historiographiques de manière générale, mais plus particulièrement espagnoles, sur ce processus extraterritorial et transnational. En effet, les historiens ont choisi de se concentrer davantage sur l'espace de l'État-nation espagnol. Cette exclusion de l'exil dans la construction d'un « récit national » peut s'expliquer par de nombreuses causes politiques, mais essentiellement par le fait que l'exil républicain espagnol ébauche les contours d'une communauté fortement politisée qui concentre la potentialité d'un futur qui n'a pu se réaliser.

Ce constat d'une déficience dans les études historiques se retrouve aussi au sein de la population. Les Espagnols n'ont eu connaissance qu'il y a peu de la vie de leurs compatriotes en exil, que ce soit leur internement dans les « camps de concentration français » et leurs conditions de survie extrêmement difficiles, leur engagement dans la libération de Paris lors de la Seconde Guerre Mondiale par la *Nueve*, ou leur adaptation dans un pays d'adoption,

1 Mari Paz Balibrea Enríquez (éd.), *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Tres Cantos, Madrid: España, Siglo XXI España, 2017, p. 40.

par exemple en Amérique latine. Comme souvent, la redécouverte d'une partie oubliée de l'histoire officielle est permise par la fiction qui donne une voix à ceux qui en étaient privés, tout en permettant de toucher un public beaucoup plus large. Ainsi, les auteurs de fiction expriment une vision subjective de l'Histoire, en tâchant de concilier une vérité représentative — reposant sur l'émotion de la fiction — et une vérité référentielle — basée sur tous les éléments historiques vérifiables.

C'est le cas exemplaire du projet mené par Aroa Moreno Durán dans son premier roman *La hija del comunista* publié en 2017. L'autrice a mené une série d'interviews auprès de Marcos Ana (Fernando Macarro Castillo) durant trois ans afin d'aider le prisonnier politique qui a passé le plus de temps dans les prisons franquistes à se souvenir des événements marquants de sa vie. Lors de ces interviews, Marcos Ana lui confia qu'à sa sortie de prison, le parti communiste l'envoya dans différents pays du bloc soviétique (URSS, Cuba …), y compris en République Démocratique Allemande (RDA) où s'était établi un petit noyau de familles espagnoles à Dresde. La révélation de cet exil, inconnu de beaucoup, suscita la curiosité d'Aroa Moreno Durán[2] qui commença à mener des recherches afin de recueillir des témoignages et autres biographies de ces Espagnols qui arrivèrent dans une Allemagne portant encore les stigmates de la Seconde Guerre Mondiale. Moyennant la confrontation d'archives issues de la Stasi à des témoignages directs[3] ou à des représentations

2 La seule étude historique existante sur l'exil espagnol en RDA date de 2017 également : il s'agit de la thèse d'Aurélie Denoyer (Aurélie Denoyer, *L'exil comme patrie: les réfugiés communistes espagnols en RDA, 1950-1989*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017).

3 Aroa Moreno Durán a connu deux exilées espagnoles à Berlin (Mercedes Álvarez et Nuria Quevedo) qui l'ont beaucoup aidée pour construire la première partie (« El Este ») retraçant le quotidien de ces familles espagnoles communistes dans l'Allemagne de l'Est. Par exemple, Mercedes Álvarez, fille d'un communiste d'Asturies, était arrivée en Allemagne comme une enfant de la Guerre d'Espagne qu'on a envoyée en URSS, puis à Dresde à seulement onze ans : elle ne parlait pas la langue du pays d'accueil et a dû s'habituer à cette nouvelle culture.

artistiques issues de ces témoignages[4], l'autrice espagnole parvient à créer un récit vraisemblable traitant de la vie quotidienne de familles qu'elle n'a connue que par une transmission « post-mémorielle ».

Dans *La hija del comunista* (2017), Aroa Moreno Durán nous présente ainsi la vie de Katia, une jeune fille dont le père, communiste espagnol, s'installe en Allemagne au lendemain de la défaite des nazis après avoir combattu dans les rangs républicains pendant la Guerre d'Espagne (1936-1939). Cet employé d'usine a demandé à sa femme, espagnole également, de le rejoindre dans ce qui deviendra Berlin-Est, berceau où naîtront et grandiront leurs deux filles, Katia et Martina. Par une écriture transcrivant le regard d'une enfant puis d'une adolescente, ce récit nous plonge dans l'Allemagne de l'Est des années 1960-1970 pour dépeindre le quotidien difficile (cartes de rationnement alimentaire, lectures surveillées, etc.) de cette famille d'exilés[5]. À ces contraintes imposées par l'État communiste s'ajoutent la fidélité sans faille du père à ses convictions politiques et sa détermination à faire de ses proches des citoyens modèles reconnaissants envers leur pays d'adoption. Tout l'enjeu de ce court roman, dont la diégèse nous situe entre 1956 et 1992 (soit cinq ans avant la construction du Mur de Berlin et trois ans après sa chute), est de questionner la nature des liens qu'entretient une jeune fille avec ses différentes patries. Explorant un sujet assez méconnu — l'exil des communistes espagnols en RDA envoyés par Moscou dans ses pays satellites pendant la guerre froide —, Aroa Moreno Durán parvient à nous faire ressentir toutes les désillusions de l'émigration où de nouvelles conventions viennent former un

4 Eugen Ruge, *In times of fading light: the story of a family*, A. Bell (trad.), Minneapolis: Minnesota, Graywolf Press, 2013. Le roman *In times of fading light*, adapté sur grand écran en 2017, s'intéresse durant une journée entière au quotidien d'une famille de RDA en présentant les conditions de survie terribles de la population ainsi qu'une idéologie communiste, héritée des grands-parents, qui se délite peu à peu chez les générations suivantes.

5 Ariane Singer, « *De l'autre côté, la vie volée* d'Aroa Moreno Durán : le parcours malaisé d'une hispano-allemande née à Berlin-Est », *Le Monde*, 12 septembre 2019 (en ligne : <https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/09/12/de-l-autre-cote-la-vie-volee-d-aroa-moreno-duran-le-parcours-malaise-d-une-hispano-allemande-nee-a-berlin-est_5509628_3260.html>).

nouveau cadre, si ce n'est un nouveau carcan, auquel il est difficile d'échapper.

Il s'agira donc d'étudier dans ce roman narrant une fuite permanente, les différentes expériences migratoires décrites par la protagoniste mais aussi de réfléchir à la notion d'exil, de liberté et de lien avec son pays d'origine. Quelles traces reste-t-il du pays d'origine dans cette identité recomposée de l'exilé ? À quel niveau se jouent les interactions entre culture d'accueil et culture des migrants ? La seconde génération d'exilés garde-t-elle les mêmes référents culturels de leur pays d'origine que ceux de la première génération, ou s'agit-il davantage d'une construction imaginaire et hybride, filtrée par le temps qui passe et par le contact avec la population locale ? Pour tenter de répondre à ces interrogations, nous nous intéresserons, dans un premier temps, à la structure de la narration et au projet littéraire d'Aroa Moreno Durán avant de nous centrer véritablement sur les deux exils décrits : l'exil des parents espagnols en RDA d'une part et l'exil de Katia depuis la RDA vers la RFA d'autre part.

Structure, composition et projet litteraire de *La hija del comunista*

Alors qu'il sanctionne, *a priori*, un dérèglement de et dans l'espace, un déplacement géographique, le récit de l'exil dit aussi et surtout un bouleversement ou un décalage intérieur. La division du récit en cinq parties, inégales par leur taille, mime ce cheminement géographique mais également psychologique de la narratrice Katia. L'idée d'exil est transmise dès « l'antégraphe[6] », avec une citation d'un auteur allemand traduite en castillan : « Él sabía lo que saben los puentes: unen / sobre el agua lo que bajo el agua / está unido / Mas una orilla fue ciénaga, / la otra fuego ». L'image des deux rives

6 Comme le dit Fabrice Parisot, « on appelle "antégraphe" des épigraphes antéposées, c'est-à-dire situées non pas au-dessus mais avant le récit » (Fabrice Parisot, « L'intertextualité dans *Concert baroque* d'Alejo Carpentier : une mosaïque d'esthétiques variées », *Cahiers de narratologie*. Analyse et théorie narratives, n° 13, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, 2006).

renvoie au pays d'origine et à ce qui constituera le pays d'exil, mais c'est davantage la symbolique des éléments qui est suggestive ici. La « ciénaga » désigne une eau statique, un lieu n'ayant pas été cultivé, un espace en friche dans lequel le sujet s'enlise : ne pourrait-on pas y voir une représentation du pays d'origine pour l'exilé c'est-à-dire cet espace qui le constitue en tant qu'être mais dont l'appropriation de l'héritage s'avère toujours difficile en raison de fondements instables ? Ne pourrait-il pas être une matérialisation de l'identité où le sujet avancerait à tâtons ? Sur l'autre rive, tout est opposé : l'élément feu domine et il peut tout autant être assimilé à un élément destructeur qu'à une tentative de purification tel un feu vital. Outre cette première vision horizontale du paysage marquant l'inaccessible, la citation souligne une vision verticale avec deux plans distincts qui viennent l'un après l'autre chronologiquement : les parties des deux bords demeurant sous l'eau, autrement dit en interne, de manière inconsciente et enfouie, sont toujours reliées par un lien organique, viscéral pour ne pas dire naturel permettant une union. A l'inverse, ce qui est au-dessus de l'eau, ce qui apparaît de manière plus évidente, peut reprendre par une construction humaine, artificielle basée sur le long terme — promise à un long avenir incarné par le symbole du pont — un lien qui était inné mais tu. Il s'agit bien d'une métaphore marquant l'exil du sceau de la dualité, du provisoire, de l'instabilité, d'une quête incessante afin de ne plus avoir cette impression d'être divisé et de vivre « soi-même comme un autre[7] ».

Le découpage structurel du roman ne fera que mimer et représenter les premières interprétations programmatiques tirées de cette « antégraphe ». L'œuvre débute par une courte introduction où, dans un récit *a posteriori*, Katia retrace certains souvenirs en partant d'une photographie de son mariage. Le lecteur comprend que la voix de Katia guidera l'ensemble du récit, laissant ainsi transparaître ses émotions, son intimité et son expérience personnelle de l'Histoire dans un va-et-vient permanent entre Katia enfant face aux événements

7 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris: Éditions du Seuil, 2015. Le philosophe français rappelle bien que « l'Autre n'est pas seulement la contrepartie du Même, mais appartient à la constitution intime de son sens » (p. 380).

et Katia adulte qui apporte un regard rétrospectif et une conscience d'ensemble de ce qu'a constitué cet événement à l'échelle de sa vie.

Si c'est bien la communauté qui a éprouvé cet exil, celui-ci est cependant constitué de micro-histoires chacune singulière[8]. Et ainsi, « même subi collectivement, l'exil constitue une expérience vécue par un individu dans sa singularité[9] ». La notion d'échelle est en cela essentielle car le choix d'une voix narrative unique par Aroa Moreno Durán permet de cheminer dans les trois sphères d'études du micro-historien que sont la communauté — espagnole en RDA ici —, l'individu — l'exil de Katia depuis la RDA jusqu'à la RFA — et la famille — moyennant le récit de la vie de ses parents dans la partie « El Este ».

Dans cette seconde partie de l'œuvre dont le titre « El Este » renvoie par métonymie au communisme et aux pays de l'Est, Katia évoque sa jeunesse. Dans un récit construit *a posteriori*, la voix de Katia enfant transparaît souvent comme pour ancrer la diégèse et l'Histoire dans un cadre temporel personnel. Tout au long de l'œuvre, Katia raconte les événements de sa vie qui l'ont marquée ce qui permet d'expliquer une chronologie interne qui ne s'intéresse pas forcément aux grands événements de l'époque pour eux-mêmes. Certes, la majorité des chapitres de l'œuvre sont datés, mais ceux-ci suivent le temps de la mémoire, un temps subjectif : Katia, dans ce qui pourrait s'apparenter à un journal de sa vie, reconstruit des morceaux d'existence (conversations, moments épars de sa vie...). Dans la partie suivante de l'œuvre, intitulée « La tierra de nadie » pour suggérer cet espace de l'entre-deux, cet interstice lorsqu'un exilé se trouve à mi-chemin entre deux pays, une seule date est inscrite : il s'agit de la date du départ

8 Les historiens Justo Serna et Anaclet Pons donnent la définition suivante du concept fondé par Carlo Ginzburg : « La microhistoria sería una práctica basada en la reducción de la escala de observación con el fin de reconstruir lo vivido, esto es, con el fin de reconstruir esas vidas individuales que han quedado registradas y que pueden ser exhumadas mediante el nombre de los sujetos que lo protagonizan » (Julio Serna Alonso et Anaclet Pons, *Cómo se escribe la microhistoria: ensayo sobre Carlo Ginzburg*, Madrid: [Valencia], Cátedra ; Universitat de València, 2000, p. 239).

9 Danièle Sabbah, *L'exil et la différence*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 14.

(« noviembre de 1971 »). Au cours des trois chapitres suivants, aucun marqueur temporel ne sera donné comme pour traduire l'incertitude de ce laps de temps très court. S'agissant de cette quête difficile de l'identité que mène Katia, Aroa Moreno Durán montre qu'on ne peut parler de l'exil que depuis l'intérieur d'une subjectivité car ce qui est important c'est la mesure de la « durée » de cet exil au sens bergsonien du terme, puisqu'il s'agit du vécu de Katia.

On l'a compris, la mémoire est au centre du projet d'Aroa Moreno Durán, comme elle le définit, dans le chapitre 7 au titre éloquent « El principio del otro » :

> La memoria es la facultad que permite retener y recordar hechos pasados: codificar, almacenar y recuperar. Se mueve en la inconsciencia, como una marea, dejando a la luz de la noche el fondo de arena de debajo del agua. El fondo del mar es como un cuerpo que se desarropa mientras duerme. Leí que existen dos tipos de memoria, la de las grandes cosas y la que recoge los detalles de lo que vivimos. Hay una electricidad entre emoción y memoria: cerebro, neuronas, flash. Una complejidad natural: a mayor emoción, más facilidad de que un suceso pueda ser recordado. La emoción es el filtro y es la marea. Es la revolución. La nitidez de la memoria está atada a la impresión que algo nos produce[10].

La mémoire constitue le fondement et la base de l'identité car c'est par son vécu que le sujet modèle sa personnalité. Plus encore, par sa posture ouvertement critique vis-à-vis de l'écriture traditionnelle de l'Histoire par les vainqueurs ou par les pays occidentaux, Aroa Moreno Durán questionne l'appropriation idéologique qu'un tel récit pourrait provoquer : « ¿Quién escribirá la historia de nuestro país? ¿Los alemanes de este lado?, pensé[11] ». L'autrice cherche à comprendre une forme particulière de l'exil entre l'Ouest et l'Est de

10 Aroa Moreno Durán, *La hija del comunista*, Primera edición, Barcelone : Caballo de Troya, 2017, p. 52-53.

11 *Ibid.*, p. 151. L'autrice n'hésite d'ailleurs pas à transcrire la vision que l'Ouest porte sur l'Est dans ce contexte de guerre froide, soit celle d'animaux mis en cage : « El profesor les decía: aquello de allí es el Berlín de los comunistas, y ellos tomaban notas en sus cuadernos, nos señalaban con el dedo. Cuando íbamos a entrar en el portal, unos chicos vestidos con abrigos fluorescentes

l'Europe en pleine guerre froide, alors que les études sur les migrations politiques durant cette période s'intéressent habituellement à l'exil depuis l'Est vers l'Ouest.

Ainsi, la structure spatiale et temporelle de l'œuvre mime tout autant un déplacement géographique qu'un déplacement intérieur et cela à deux égards : tout d'abord, le périple exilique que la jeune Katia mène et qui la structure progressivement en tant qu'être, mais également l'acte de mémoire qu'accomplit Katia adulte pour doter son parcours de sens et essayer d'en offrir un cheminement cohérent.

L'espagne en RDA : traces et mutations de la culture d'origine

Le récit exilique n'est pas uniquement un texte qui raconte l'expulsion ou l'abandon physique de la terre ou du lieu d'origine et la douleur qui en découle, le déplacement d'un lieu vers un autre, même si cela en est fréquemment le passage obligé ou l'aboutissement inévitable. L'exil est tout autant un départ qu'un désir de retour. Comme le rappelle Aurélie Denoyer dans son étude récente, la migration des réfugiés politiques espagnols n'a pas été souhaitée, mais forcée. De plus, cette migration est un transit : à l'origine, les exilés espagnols n'envisagent l'Allemagne de l'Est que comme une étape avant leur destination suivante (URSS, France, Amérique latine) avant leur retour en Espagne. Leur « obsession du retour[12] » est un obstacle à leur intégration puisque « comme toute émigration politique, l'émigration politique espagnole de 1939 ne peut se définir qu'en marge de la société d'accueil[13] ». En atteste dans l'œuvre la méconnaissance de la langue allemande par la génération des parents.

Selon Danièle Sabbah, il est en effet un territoire particulièrement marqué par cet arrachement, un territoire au sein duquel

nos tiraron una chocolatina. Thomas se agachó a cogerla. No está permitido alimentar a los animales, dijo uno » (*Ibid.*, p. 41).

12 Florence Guilhem, *L'obsession du retour : les républicains espagnols, 1939 - 1975*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 2005.

13 *Ibid.*, p. 51.

ces tourments trouvent à s'extérioriser, un territoire qui atteste du chemin parcouru par l'exilé, en regard du temps qui passe, vers l'amertume insurmontable ou *a contrario* vers une acculturation relative[14]. Ce territoire, gardien du sujet, c'est la langue car « l'exil, qu'est-ce ? Sinon une affaire de langue le plus souvent[15] ». Malgré ses efforts, le père de Katia éprouve de grosses difficultés à apprendre la langue allemande ; quant à sa mère, elle s'y refuse catégoriquement :

> Con mamá siempre hablábamos en español y con papá en alemán. No nos preguntábamos por qué. Papá había aprendido alemán en la fábrica, en Dresden, pero nunca consiguió hablarlo del todo bien. Así que se sentaba para hacer las tareas con Martina y conmigo y fue aprendiendo, poco a poco, a declinar correctamente, a poner el verbo al final, desesperado: cómo voy a saber lo que me quieren decir si no sé el verbo, si no sé lo que pasa hasta que terminan de hablar. Su cabeza se fue haciendo con el idioma y, aunque siempre fue capaz de hacerse entender, yo nunca conseguí comprender bien todo lo que decía. Era el alemán de papá. Esta lengua, con tanta letra seguida, no es humana, se quejaba. Mamá se había negado a aprender y, aunque papá le llenó la casa de pequeños papelitos con los nombres de las cosas: Fenster, Topf, Bett, Ofen, nunca consiguió articular una frase. Se comunicaba con señas y palabras sueltas. Kartoffeln, un kilo, y sacaba su dedo del guante y se lo zarandeaba al tendero entre los ojos mientras Martina y yo nos tirábamos por el suelo de la risa. Ten hijas para que se burlen de ti, decía[16].

Cet « allemand de papa » exprime bien le « mélange » imposé, source de division intérieure et de bouleversements existentiels — exprimés stylistiquement par la forme conjonctive ici mais également par la parataxe dans d'autres extraits — puisque la langue contraint à se situer entre deux entités, à faire un choix entre le pays natal — l'Espagne, choix fait par la mère qui ne souhaite guère s'intégrer à son nouveau pays — et le pays d'accueil. Dès lors, se posent les questions suivantes : quelle place ont les deux langues ? Pour le sujet

---

14 Danièle Sabbah, *L'exil et la différence*, *op. cit.*, p. 22.

15 Jacques Hassoun, *L'exil de la langue : fragments de langue maternelle*, 2. éd. Paris : Distique, 1993, p. 65.

16 Aroa Moreno Durán, *op. cit.*, p. 16.

pris dans le kairos du discours, quelle place prend la langue maternelle ? On remarque que la langue du pays d'accueil demeure pour les parents une langue seconde, réduite à un usage fonctionnel : celui de se faire comprendre[17]. Au sein de leur communauté, l'entre-soi linguistique est de mise. Toutefois, la polyphonie permise par le collage ethnolinguistique, c'est-à-dire la juxtaposition de séries d'énoncés en langues différentes — dans notre cas, en allemand[18], en anglais[19] ou en russe[20] — souligne l'environnement multiculturel dans lequel sont plongés ces exilés en pleine guerre froide.

La génération suivante, celle des enfants, en revanche, a assimilé et intégré le bilinguisme, faisant d'eux des êtres modelés par deux cultures. Preuve en sont les différentes réflexions de Katia : « ¿Tú en qué idioma sueñas? », « Pienso en alemán », « Aquella noche, soñé en el idioma de mamá[21] », soit l'espagnol. La langue maternelle s'apparente fort au « refuge et au dépositaire intime de l'identité, au lieu où s'affrontent les forces du passé et du présent, où se joue le conflit entre espoir et nostalgie » comme le rappelle Danièle Sabbah[22]. Plus encore, on observe comment une sorte de « voix moyenne[23] », au sens que lui donne Jacques Derrida, surgit : inspirée de la langue grecque, la voix moyenne constitue cette « voix autre, celle qui dit le retour sur soi, la réflexivité d'un procès[24] ». Une telle sensation se confirme lorsque Katia parle pour la première fois la langue castillane en dehors de sa famille :

---

17 Danièle Sabbah, *L'exil et la différence*, *op. cit.*, p. 22.

18 « Heute tanzen alle jungen Leute im Lipsi-Schritt, nur noch im Lipsi-Schritt. Alle hat der Takt sofort gefallen. Sie tanzen mit im Lipsi-Schritt » (Aroa Moreno Durán, *La hija del comunista*, *op. cit.*, p. 17) ou le très éloquent « vaterland » de Katia qui retourne sur ce qui constitue la terre où elle a connu son père.

19 « Fighting boy » (*Ibid.*, p. 41) ou « Out of bounds » (*Ibid.*, p. 74). Ces deux titres de chapitre démontrent le lien avec la culture des États-Unis et le capitalisme.

20 « Poyejali » (*Ibid.,* p. 87).

21 *Ibid.*, p. 41.

22 Danièle Sabbah, *L'exil et la différence*, *op. cit.*, p. 22.

23 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris : Éd. du Seuil, 2014, p. 9.

24 Danièle Sabbah, *L'exil et la différence*, *op. cit.*, p. 24.

> En la embajada fue la primera vez que hablé español con gente que no fueran mis padres, o Martina, o algún amigo de mis padres. Allí todo era confidencial. Aunque Cuba era un país amigo, la RDA se cuidaba mucho de que sus ideas populares y revolucionarias no hicieran temblar nuestro pequeño estado de burócratas. […] Era alegre, me encantaba su forma de hablar, con una cadencia extraña, recortando las palabras de forma que todo parecía sencillo puesto en su boca. […] El grupo de cubanos era muy alegre. Y yo me sentía relajada hablando en español, que era mi lengua materna[25].

Cette distante proximité qu'entretient la narratrice avec la langue espagnole, redécouverte notamment par son rythme musical, ne peut cependant éluder la méconnaissance de la culture et des réalités du monde hispanique pour cette génération d'Espagnols née en Allemagne. De nombreuses références culturelles des parents — dont l'identité tend presque à se fossiliser — ne trouvent aucun écho auprès de cette nouvelle génération, n'ayant jamais connu le pays de Cervantès. L'exemple le plus marquant est lié à la nourriture : « Papá metió los dedos en el agua y sacó una lámina casi transparente de col, ¿sabéis qué es esto?, una loncha de jamón serrano. Qué rico, Katia. ¿Quieres? Sí. ¿Quieres, Martina? No. ¿Qué es el jamón serrano? Papá la ignoró. ¿Seguro? Bueno[26] ». La langue des parents est ainsi empreinte de « mots étranges qui viennent s'incruster dans le continuum de la langue seconde[27] », exprimant une réalité inexistante dans le pays d'accueil, « l'étrange familiarité de *l'Unheimlich* de la culture[28] » espagnole.

Cette culture espagnole en exil est très différente de celle qu'on retrouverait dans le pays de Cervantès car elle est marquée du sceau

---

25 Aroa Moreno Durán, *op. cit.*, p. 64.

26 *Ibid.*, p. 18. Plus avant dans l'œuvre, quand Katia découvre pour la première fois l'Espagne avec son mari et ses enfants, ses deux filles sont déconcertées quand elles doivent goûter des mets typiques espagnols : « Nos sentamos en la terraza de un bar y bebimos cerveza. Pedimos verduras asadas y pescado. Ni Isabel ni Theresa probaron un solo bocado. El plato quedó manchado por un charco de aceite amarillento. Todo estaba sucio » (*Ibid.*, p. 147).

27 Danièle Sabbah, *L'exil et la différence*, *op. cit.*, p. 12.

28 Danièle Sabbah, *L'exil et la différence*, *op. cit.*, p. 12.

du communisme. De fait, l'importance de la vie en communauté, notamment entre collègues de travail ou entre anciens brigadistes, configure une sorte de « micro-société où les parents sont protégés de l'isolement par un entre-soi quand la seconde génération fréquente l'école allemande, bénéficie d'une intégration sociale et culturelle à tel point que des unions mixtes sont très fréquentes[29] », comme celle de Johannes et Katia. L'appartenance au parti communiste pousse même le père à forcer l'intégration de ses enfants à la communauté allemande en RDA par le respect plus que scrupuleux des coutumes locales. Ce respect des règles, Moscou souhaite également l'appliquer à ses membres qui subissent une surveillance accrue, pour ne pas dire une tutelle dans leur vie personnelle et professionnelle. Ainsi, le réfugié politique apatride espagnol constitue un cas particulier de migration, puisque « s'il ne connaît que très peu la culture ou la langue de la société est-allemande, il en partage néanmoins les valeurs politiques du fait de sa culture communiste[30] ». Plus encore, il partage avec les membres du Parti Communiste Espagnol, avec sa diaspora pourrait-on dire, une même histoire : celle de la Guerre d'Espagne.

L'histoire de l'exil de la première génération est transmise indirectement par Katia grâce à un témoignage post-mémorielle fourni par sa mère le jour du dix-huitième anniversaire de sa fille aînée. Son père, maquisard, partit d'Espagne en 1938, pour s'installer à Dresde où il fut rejoint par sa femme en 1946 :

> En nuestro relato familiar, lo siguiente es mi padre en el treinta y ocho saliendo de España y llegando a Moscú. […] Papá se trasladó a Dresden cuando se marcharon los nazis. Era el año 1946. Y, solo entonces, cuando tuvo una casa y un trabajo, le mandó una carta a mi madre. Una carta que anduvo de mano en mano, una carta que atravesó todo el humo caliente de Europa. Con nuestro futuro dentro de ese sobre. La carta llevaba su letra, y yo entendí que decía: Isabel, reúnete conmigo. Te dirán cómo, no tengas miedo, pero reúnete conmigo. Mi madre sí tuvo miedo, pero se fue, de tren en tren hasta Barcelona. Una pareja la recogió cerca de Figueres.

29 Aurélie Denoyer, *L'exil comme patrie, op. cit.*, p. 45.

30 *Ibid.,* p. 78.

> Cuando pasaron la frontera, mamá se hizo la enferma en el asiento de atrás. Con los ojos cerrados escuchó a la pareja que iba con ella hablar algo en francés. Durmieron al otro lado. Dormir, no. Estuve toda la noche con el terror de que alguien iba a tumbarme la puerta, dijo. Pero no pasó nada. Mis padres se encontraron en Dresden pocas semanas después, en una pequeña comunidad de españoles. Como un pueblo de mentira: tú, trabaja la forja; tú, cocinera. Cuando me preguntaron qué sabía hacer: moví la cabeza de un lado a otro: yo soy maestra, dijo mamá. Y eso fue. El partido ayudó a las familias a asentarse en unas casitas, todos juntos. Allí había hijos de exiliados que no hablaban español y bailaban el *Kalinka Maya*. Un par de años después nací yo y, tres más tarde, Martina. Pero nosotras ya somos berlinesas. A mamá la vida del gueto no le gustaba. Quería ser normal. Y lo normal fue irse a Berlín. Y que papá se alejara del partido y trabajara en una fábrica[31].

Ainsi, pour ce qui est de son identité, l'exilé exprime une conscience de soi aux limites entre « l'altérité et l'aliénation », car il oscille entre acculturation et rejet, que ce soit sur « le plan psychologique (qui suis-je ?), affectif (à quelle patrie puis-je m'identifier ?) ou politique (quelle est ma nationalité ?)[32] ». L'Espagne et la culture espagnole demeurent toujours dans l'Allemagne de l'Est, mais il s'agit d'une culture modifiée, s'adaptant à l'idéologie et au pays d'accueil, que chaque génération va s'approprier de manière plus ou moins forte.

L'exil de Katia en RFA : partir … pour mieux se perdre ?

Après avoir transmis une vision intime et familiale de l'exil de ses parents espagnols en RDA, Katia témoigne ensuite de son expérience personnelle et non plus postmémorielle[33] de l'exil. La jeune femme

31 Aroa Moreno Durán, *op. cit.*, p. 105-107.

32 Danièle Sabbah, *L'exil et la différence*, *op. cit.,* p. 13.

33 « Le terme de postmémoire décrit la relation que la "génération d'après" entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée, il concerne ainsi des expériences dont cette génération d'après ne se "souvient" que par le biais d'histoires, d'images et de comportements parmi lesquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises de façon

choisit, en effet, de partir en RFA pour suivre son amour rencontré à Berlin, Johannes. Dès lors, comment s'appréhende le passage d'un monde à l'autre, à partir de quel moment un monde est-il laissé derrière soi, et un autre considéré comme « sien[34] » ? Comment cet exil pour rejoindre un homme recompose-t-il l'identité de Katia ? Existe-t-il un espace géographique de transition qui permettrait de marquer la traversée ?

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que la voix narrative, Katia, subit tout au long de sa vie un double passage ou une double construction[35]. Si l'on reprend l'image de l'antégraphe chapotant toute l'œuvre, Katia se trouve à l'entrecroisement de deux ponts entre, d'une part, la traversée réalisée par ses parents entre l'Espagne et la RDA dont elle incarne l'héritage vivant par le mélange des deux cultures, et d'autre part le pont qu'elle tend entre RDA et RFA en voulant vivre sa vie et rompre avec son enfance. Ainsi, pour retrouver son origine espagnole, deux ponts doivent être traversés dans un sens — de l'eau vers le feu — mais aussi dans l'autre — du feu vers l'eau. C'est donc l'ensemble de la traversée, depuis la préparation[36] jusqu'aux implications quotidiennes, qui est envisagé pour montrer les conséquences qu'un tel choix a eu dans sa vie.

---

si profonde et affective qu'elles *semblent* constituer sa propre mémoire. Le rapport de la postmémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginatifs. » (Marianne Hirsch, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, nº 118, 2014, p. 205).

34 Danièle Sabbah, *L'exil et la différence*, *op. cit.*, p. 17.

35 Un tel lien exilique se retrouve dès l'onomastique. Katia « suena igual en ruso, en alemán y en español, le dijo a mi madre. Por si acaso » (Aroa Moreno Durán, *op. cit.*, p. 120), en somme elle n'a pas une identité fixe, mais est une citoyenne du monde traversée par des cultures diverses.

36 Cette préparation s'envisage de manière indirecte par le récit que fait Johannes de son odyssée pour retrouver Katia en pays communiste, lui qui habite en RFA : « Cada vez que vengo, salgo el jueves después de mi última clase y tardo cerca de once horas en llegar. Vengo por una carretera sitiada. Atravieso la RDA como quien va por un túnel: cercado y vigilado. No puedo salir, todos los accesos están bloqueados. Luego el registro y la aduana. Y a veces, Katia, no puedo entrar. Y me tengo que volver por la misma carretera por la que acabo de venir » (*Ibid.*, p. 81).

« La tierra de nadie », titre de la quatrième partie, c'est-à-dire cet espace transitoire qu'aucun exilé ne peut s'approprier, une terre sans identité, est très précisément décrite par Katia dans le chapitre 13 :

> Nunca supe si me perseguían a mí o a los contrabandistas. Pero llegué al río. Y me metí. Corrí como pude sobre el fango, nunca miré atrás. Cuando no hice pie, empecé a nadar. El abrigo me pesaba, la lana inflamada por el agua. Pero no me lo quité, ya había perdido demasiadas cosas. Me deshice del gorro. Nadé hasta alcanzar con mis manos la orilla. Me agarré a las ramas y saqué mi cuerpo del agua.
> Sentada al otro lado de la ribera, llegó hasta mis oídos el eco de los ladridos de los perros de la guardia fronteriza. El agua negra seguía agitándose donde mi camino había partido su cauce. La luna se reflejaba sobre el río. Me levanté, y en el lugar estuvo mi cuerpo quieto solo quedaron las hierbas aplastadas. He cruzado, me dije. Al otro lado del río, la silueta de dos militares y dos perros. Cuando los animales se calmaron y comenzaron a olisquear la tierra, uno de los hombres levantó el brazo en despedida. Yo también levanté mi mano aún mojada. *Auf wiedersehen*[37].

Cette description est hautement symbolique. Katia perd progressivement le contact avec la terre, comme l'indiquent les blancs typographiques entre les différentes étapes de ce moment décisif, jusqu'à devoir nager pour se détacher du « fango » qui s'attachait à elle. Ce kairos constitue le moment du détachement : que doit-elle laisser derrière elle pour faire peau neuve ? L'eau, symbole de l'imprévisibilité de la vie, constitue ce lieu de passage, ce saut dans l'inconnu, ce pont qui unit les deux berges[38]. Elle sort de ce lieu pour prendre possession de son nouveau territoire, de son futur en somme, quand l'espace de départ s'efface peu à peu comme les aboiements de chiens,

37 *Ibid.*, p. 102-103.

38 Notons que l'eau est essentielle dans la narration d'Aroa Moreno Durán puisqu'elle suggère cette transition mouvante entre deux espaces tout comme le poids du souvenir pour l'exilé. D'ailleurs, ce n'est pas anodin si au moment de passer la frontière espagnole, la famille de Katia s'arrête dans un village nommé symboliquement « Dos Aguas » pour marquer les deux rives essentielles dans la vie de Katia que sont l'Espagne et l'Allemagne. Son dernier roman, *La bajamar* (2022), tout juste publié, se met lui aussi dès le titre sous l'influence de l'élément aquatique.

pouvant rappeler le contrôle excessif du père. Toutefois, il n'y a pas de rupture définitive avec le passé comme en témoigne ce geste amical des soldats, représentants de l'autorité allemande, et l'expression en italique « *Auf wiedersehen* ». Ce n'est qu'un au revoir et non un adieu.

Une fois établie dans sa belle-famille et dans son nouveau pays, Katia perd peu à peu son identité. Ce changement se matérialise de plusieurs manières mais essentiellement par un changement physique et onomastique : alors que celui-ci était déjà préparé dans la première partie[39] lors de la rencontre avec certains Allemands, il devient plus marqué après l'exil en RFA.

> Al principio, cuando llegué, Johannes decía mucho mi nombre. Katia. Y se detenía en la i. Cómo tienes este pelo tan oscuro. Y entonces la soledad de las tardes, la pena me abandonaban un momento y me dejaba acariciar como un animal huérfano. Pero, poco a poco, fue dejando de hacer eso, y empezó a llamarme solo Kat. Y mi pelo también se fue aclarando, mecha sobre mecha[40].

La prononciation initiale, qui pourrait s'apparenter à ce qui dans l'imaginaire commun se rapprocherait d'une prononciation hispanique, se neutralise peu à peu comme la chevelure de Katia qui s'éclaircit et laisse voir une physiognomonie identitaire qui fait ressortir son appartenance à la communauté allemande. Une telle mutation fait naître chez Katia ce sentiment de n'être nulle part à sa place à tel point qu'elle s'érige en apatride[41] et qu'une nostalgie du pays natal surgit à la moindre occasion.

---

39 « Thomas fue mi primer amigo. Íbamos juntos a la escuela y nuestras madres se turnaban para ir a recogernos. Su hermana, Alexandra, era un año más pequeña. *Los dos eran muy rubios, blancos, sobre todo Thomas. […] Estás morena. Un poco. Y más rubia. Casi pareces alemana*, dijo con sorna » (Aroa Moreno Durán, *op. cit.*, p. 37. Nous soulignons). Le trait capillaire est un critère de différenciation nationale et culturelle fréquemment utilisé dans l'œuvre.

40 *Ibid.*, p. 120.

41 « Porque siempre había algo, adentro, en las entrañas, en el corazón, que me decía que yo ya había elegido, que yo aposté por esto desequilibrando toda mi vida y la vida de los que me querían. Y que este sería mi castigo. Vivir sin tierra. Como vivió mi madre. […] Pensé en mis padres, en los dos, nombres y apellidos, en si alguna vez tuvieron ganas de dejarlo todo, cada uno de ellos,

En conséquence, on peut avancer l'idée, avec Danièle Sabbah, que l'exilé est celui dont la subjectivité est travaillée par le temps, autant nostalgie du temps passé qu'accablement dans le présent. Cela s'accompagne non seulement « des effets de la mélancolie, du regret, mais encore des retours imprévus de fragments du passé, de bribes de langage, de stigmates d'une origine perdue, d'oublis, tels des tatouages qui viennent s'inscrire au cœur même de la narratrice[42] ». Ainsi, pour se retrouver, Katia devra rompre avec cette culpabilité dévorante, avec ce mur qui s'est érigé entre elle et son passé, entre elle et son identité. Cette image du mur structure d'ailleurs l'œuvre comme un leitmotiv. Après quelques annonces du motif dans les premières parties, outre l'évident parallèle avec le mur de Berlin marquant la division entre Berlin Ouest et Berlin Est mais aussi la division de l'Europe de manière plus générale, c'est bien au moment du retour de Katia vers ses origines que la métaphore fait vraiment sens. La narratrice homodiégétique fait référence à la chute du mur de Berlin juste après son retour en Espagne et son auto-proclamation comme « la hija del comunista » au chapitre 19. La destruction du rideau de fer marque le début du renouveau de Katia qui va elle aussi briser son mur, un mur de retenue ou de réserve incarné en la personne de Johannes, son mari, qui, malgré lui, l'a privée de ses origines : « Johannes lo dejo todo por ti, Johannes que me quitaste todo. Johannes no existen fronteras, Johannes muro[43] ». Cette écriture fragmentaire et saccadée laisse transparaître les différentes briques de ce « mur de la honte » de Katia, pour reprendre l'expression que les Allemands de l'Ouest utilisaient pour qualifier le mur de Berlin. Une fois que la protagoniste se décide à rompre le mur, c'est-à-dire à se séparer de son mari, elle retourne libre sur les lieux de son passé. La rupture presque concomitante des deux murs, l'un concret, l'autre symbolique, lui permet de renouer avec ce qui constituait son identité et ses racines : sa famille. Néanmoins cette

si vivieron enfrentados alguna vez, si quisieron dormir en otras camas pero al final, después de cada día, volvían a la misma y se daban la espalda o se amaban de frente. ¿Habría sido posible? Porque tampoco su tierra estuvo bajo sus pasos » (*Ibid.*, p. 150-151).

42 Danièle Sabbah, *L'exil et la différence*, *op. cit.*, p. 16.

43 Aroa Moreno Durán, *La hija del comunista*, *op. cit.*, p. 154.

dernière, qui a tant souffert psychologiquement et physiquement du départ de Katia, n'est plus la même, ce qui l'empêche de renouer directement avec son passé[44]. Plus encore « Katia se da cuenta de que ha llegado hasta él. El muro sigue levantado pero es intermitente[45] » : la chute de la RDA ne se réduit pas à l'effacement de la patrie de leur enfance, mais également à la disparition de l'idéal pour lequel la génération des parents s'était battue, lutte dont leurs descendants avaient hérité[46].

Ce « desexil[47] », expression faisant référence à l'expérience vécue par les personnes rentrant dans leur pays d'origine, contraintes de réapprendre à vivre dans celui-ci, est souvent douloureux pour ces exilés. Bien que ceux-ci le qualifient comme leur pays d'origine dans lequel ils effectuent un « retour », alors même qu'ils n'y ont jamais vécu, ils ont tout à apprendre[48] de ce pays, de cette culture et de ces habitants qu'ils n'ont connus que par procuration avec les témoignages post-mémoriaux et orientés de la génération précédente :

> Pero a la cabeza, a los nervios, a todo el cuerpo llegó el recuerdo de mi padre, hija, atiende, nuestra guerra no acabó en el treinta y nueve como te dirán alguna vez, quedaba Portbou, un pueblo chiquito junto al mar, casi en la frontera, del que huyeron miles de personas rumbo al exilio. Miles, hija, por las montañas, por la playa, con lo puesto. Y esa fue la guerra más larga. Esa guerra todavía no se ha terminado. […] Con un país que nunca conocí por

44 «Has tardado mucho tiempo, le dice su hermana, y se lo dice sin dejar de mirar hacia el suelo, donde están sus pies parados al otro lado metidos en unos zapatos desgastados y parece que el mismo muro estuviera levantándose de nuevo donde está el quicio de la puerta » (*Ibid.*, p. 165).

45 *Ibid.*, p. 161.

46 Aurélie Denoyer, *L'exil comme patrie*, *op. cit.,* p. 49. Dans le roman, Katia affirme : « Yo era hija de un país antifascista, de un país que creía en la liberación, de un país presionado y empobrecido, rural y seguro, y, de alguna manera, tenía que rebelarme y marcharme de este otro, y eso era alejarme de Johannes, de nuestra casa, de nuestra ciudad » (*Ibid.*, p. 155).

47 Claudio Bolzman, *Sociologie de l'exil : une approche dynamique. L'exemple des réfugiés chiliens en Suisse*, Zurich : Seismo, 1996, p. 113.

48 Katia « no utilizaba el español desde hacía muchos años » (Aroa Moreno Durán, *op. cit.*, p. 145), preuve d'une identité qui s'était peu à peu éteinte.

> nadie más que por mis padres y cuatro fotografías: la República, hija, el fascismo, Katia. Porque si la tierra que dejaron atrás mis padres ya no existía, el país que me enseñaron a odiar con furia, que dejó morir a su dictador en una cama caliente hasta echar el último aliento bajo las sábanas, también había desaparecido[49].

Les retours d'Espagnols sont presque inexistants lors des dix premières années de l'exil en RDA, mais se développent tout au long des années 1960. Pourrait-on envisager ces retours, ou non-retours d'ailleurs, comme une trace de l'identité des personnes intéressées[50] ?

Conclusion

Ainsi, écrire l'exil, ce n'est donc pas seulement en offrir un récit, mais plus fortement, c'est s'autoriser à se perdre, à ouvrir des chemins jusqu'alors inexplorés, « accepter que l'identité soit défaillante, qu'elle n'ait pas de réponse univoque et qu'elle souligne le manque, alors même qu'elle cherche à le colmater en narrant un pays perdu[51] ». L'écriture reflète ces rapports complexes d'identification de cette population nomade d'un nouveau genre. On voit que la seconde génération d'exilés — celle de Katia —, qui a bénéficié de nombreuses mesures pour faciliter son intégration au sein du Pays d'accueil, choisit toutefois dans bien des cas de quitter la RDA afin de « retourner au pays » ou de s'installer dans un pays tiers. Ce « desexil » est souvent délicat du fait du décalage entre l'image qu'ils se faisaient de l'Espagne (transmise à travers le récit de leurs parents) et la réalité vécue. Ces exilés, du fait d'une vie passée dans un autre pays, « revendiquent souvent une identité multiple » ou alors font de l'apatridie « l'invention d'une nouvelle appartenance[52] » comme le dit Claudio Bolzman :

> L'identité n'est ainsi plus considérée comme quelque chose d'imposé de l'extérieur, mais comme un choix existentiel. La personne peut opérer une sélection critique d'éléments des deux cultures [ici, encore

49 *Ibid.*, p. 142.

50 Aurélie Denoyer, *L'exil comme patrie, op. cit.,* p. 125.

51 Danièle Sabbah, *L'exil et la différence*, *op. cit.*, p. 36.

52 Claudio Bolzman, *op. cit.*, p. 258.

> plus nombreuses], en retenant ce qu'elle estime positif et en rejetant ce qu'elle juge négatif ou inadéquat par rapport à son expérience[53].

On se rend compte que le roman pose plus de questions qu'il n'apporte de réponses : où sont les racines de Katia ? En Espagne, ce pays où elle n'est jamais allée si ce n'est à la frontière dans un village, « Dos Aguas », au nom évocateur mimant les deux rives ? À l'Est, où elle fait ses premiers pas d'étudiante et rêve en allemand ? En Allemagne de l'Ouest où elle fondera sa propre famille[54] ? Aroa Moreno Durán offre une réflexion profonde que d'autres auteurs espagnols[55] reprendront sur les empreintes et autres traces indélébiles que laisse l'exil pour configurer une identité changeante et plurielle. Son propos se veut universel et engagé afin de laisser à chacun la possibilité de retrouver, si ce n'est de trouver, sa terre d'ancrage malgré le fait que « veintisiete años después de la caída del muro de Berlín, existen en el mundo más de quince muros con los que se trata de impedir el flujo de personas de forma violenta[56] ».

---

53 *Ibid.*

54 Nous reprenons ici les questionnements d'Ariane Singer (Ariane Singer, « *De l'autre côté, la vie volée* d'Aroa Moreno Durán : le parcours malaisé d'une hispano-allemande née à Berlin-Est », *op. cit.*)

55 Qu'on songe à l'excellent *Nieve en los bolsillos* de Kim (Kim, *Nieve en los bolsillos: Alemania 1963*, Segunda edición, Barcelone: Norma Editorial, 2018). Dans ce roman graphique aux traits autobiographiques, le jeune Joaquim Aubert, pas encore connu sous le pseudonyme de Kim, part chercher du travail en 1963 en Allemagne (RFA), qui nécessitait de la main d'œuvre dans les secteurs de la métallurgie et du textile. À travers ses yeux et ses souvenirs, nous découvrons la vie de ces 800.000 expatriés de l'Espagne franquiste, venus notamment d'Estrémadure, d'Andalousie ou de Murcie, grâce à un accord signé le 29 mars 1960 entre les deux pays.

56 Aroa Moreno Durán, *op. cit.*, p. 181.

Bibliographie

Balibrea Enríquez, Mari Paz (éd.), *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Tres Cantos, Madrid : España, Siglo xxi España, coll. « Historia », 2017.

Bolzman, Claudio, *Sociologie de l'exil : une approche dynamique. L'exemple des réfugiés chiliens en Suisse*, Zurich : Seismo, 1996.

Denoyer, Aurélie, *L'exil comme patrie : les réfugiés communistes espagnols en* rda, *1950-1989*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2017.

Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris : Éd. du Seuil, coll. « Points », nº 100, 2014.

Guilhem, Florence, *L'obsession du retour : les républicains espagnols, 1939 - 1975*, Toulouse : Presses Univ. du Mirail-Toulouse, coll. « Tempus », 2005.

Hassoun, Jacques, *L'exil de la langue : fragments de langue maternelle*, 2. éd, Paris : Distique, coll. « Point hors ligne », 1993.

Hirsch, Marianne, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, nº 118, 2014, p. 205-206.

Kim, *Nieve en los bolsillos: Alemania 1963*, Segunda edición, Barcelone : Norma Editorial, 2018.

Moreno Durán, Aroa, *La hija del comunista*, Primera edición, Barcelone : Caballo de Troya, 2017.

Parisot, Fabrice, « L'intertextualité dans Concert Baroque d'Alejo Carpentier : une mosaïque d'esthétiques variées », *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, 13 Nouvelles approches de l'intertextualité, 2006 (doi : <<https://doi.org/10.4000/narratologie.367>>).

Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », nº 330, 2015.

Ruge, Eugen, *In times of fading light: the story of a family*, Anthea Bell (trad.), Minneapolis : Minnesota, Graywolf Press, coll. « Lannan translation selection », 2013.

Sabbah, Danièle, *L'exil et la différence*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Eidôlon », n° 90, 2011.

Serna Alonso, Justo et Pons Anaclet, *Cómo se escribe la microhistoria: ensayo sobre Carlo Ginzburg*, Madrid : [Valencia], Cátedra ; Universitat de València, coll. « Frónesis », 2000.

Singer, Ariane, « *De l'autre côté, la vie volée* d'Aroa Moreno Durán : le parcours malaisé d'une hispano-allemande née à Berlin-Est », *Le Monde*, 12 septembre 2019 (en ligne : <https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/09/12/de-l-autre-cote-la-vie-volee-d-aroa-moreno-duran-le-parcours-malaise-d-une-hispano-allemande-nee-a-berlin-est_5509628_3260.html>).

Herencia familiar e identidad en el exilio español en RDA
Entrevista a Aroa Moreno Durán sobre *La hija del comunista* (2017)

David Crémaux-Bouche
Université Grenoble-Alpes (ILCEA4)

La génesis y el proyecto

¿Usted puede explicarnos cuál es la génesis de la novela? ¿Cómo se le ocurrió escribir sobre el exilio de los republicanos en la RDA? ¿Eligió el tema o éste se impuso a usted?[1]

En mayo y junio de 2014, yo estaba haciendo unas entrevistas a Marcos Ana, poeta, y el preso político republicano español que más tiempo pasó en la cárcel durante el franquismo. Él estaba escribiendo una memoria dirigida a la juventud, conectada con los movimientos sociales que habían surgido en España después del 15-M. Yo iba guiándole a través de mis preguntas por su pasado. Entonces, él me contó que el Partido Comunista, cuando sale de la cárcel, le lleva a los países del bloque soviético, entre ellos, la República Democrática Alemana. Me dice que allí, en Dresden, le recibió un grupo de familias de españoles exiliados. Yo jamás había oído hablar de este exilio. Entonces, cuando volví a mi casa, me puse a buscar, y me di cuenta de que no existían libros literarios ni académicos que trataran este tema. En realidad, me di cuenta de que esos españoles exiliados en la Alemania del Este no existían, no constaban ni en nuestra Historia ni en la de Alemania. De alguna manera, ese mismo día, fui consciente de que tenía ante mí una historia que contar.

---

1 Queremos agradecer a Aroa Moreno Durán su disponibilidad y amabilidad a la hora de contestar a nuestras preguntas.

¿La escritura de la novela necesitó mucha investigación previa? ¿Le sirvió su pasado de periodista para tratar la masa de informaciones?

Necesité, lo primero, sumergirme en la atmósfera que iba a tener la novela. En el frío, en la posguerra, en el país soviético que iba a levantar un muro en la ciudad de Berlín. Así que empecé leyendo novelas y viendo películas que me permitieran tomar el tono que yo buscaba. Al principio, fue más sencillo, porque la familia vive de puertas para dentro de la casa. La imaginación me ayudó a pensar en ese gris soviético, en el desarraigo que podía sentir una familia española allí que había dejado atrás a su familia, un país, una dictadura. Cuando el personaje de Katia comienza a crecer, las cosas se complicaron. Había que contar Berlín y había que contar sin contar la Historia de la Guerra Fría que iba a sujetar la novela.

Viajé tres veces a Berlín durante la escritura. Por suerte, podía leer en alemán y saber acerca de la vida cotidiana, sobre todo, en la RDA. En el segundo viaje, logré contactar con hijas de exiliados españoles, y ese encuentro fue crucial para mí. No tanto por lo que ellas me aportaron, que también fue mucho, sino porque conseguí aterrizar mi imaginación. Todo eso que yo estaba contando, lo habían vivido en Alemania y de pronto sentí que la novela tenía carne y hueso.

¿Le parece necesario acercar esta historia desconocida a los jóvenes que desconocen el exilio consecutivo a la Guerra civil?

Me parece fundamental que todos conozcamos nuestro pasado: el familiar y el político o histórico. La guerra civil y su exilio, más desconocido todavía, es una herida que no está bien cerrada en España. Se intenta pasar página sobre el pasado mientras la guerra y la división ideológica que de allí mana siguen siendo munición política. Además, en España no ha habido ni verdad, ni reparación, ni justicia con los represaliados del franquismo. No conocer el exilio es no entender una parte de nuestra razón y emoción como españoles.

¿Cuáles son sus inspiraciones literarias o autores predilectos en los cuales se inspira mucho?

Esta pregunta es muy difícil. Porque a veces son unos y a veces son otros. Van cambiando a lo largo de la vida. Ahora, por ejemplo, estoy leyendo a muchas autoras que ni siquiera habían sido publicadas en vida. Pero concretamente, en la escritura de *La hija del comunista*, tuve dos lecturas que para mí fueron cruciales. La primera es *El papel de mi familia en la revolución mundial*, del serbio Bora Cosic, y la segunda es *Purga*, de la finlandesa Sofi Okasanen. El primero por el tono y por contar cómo las guerras y ocupaciones alteran la historia íntima familiar; y la segunda porque abrió ante mí una historia desconocida del Este de Europa y me hizo pensar que bajo todo el continente discurren historias pequeñas que cuentan la Historia grande. Somos una especie de fluido que lleva y trae historias, cultura, tradiciones y también dolor.

El exilio y el tratamiento literario

¿Por qué haber escogido esta estructura de los dos exilios?

Quería que Katia, a la que habían negado un pasado como fórmula de protección, acabara repitiendo la historia de su madre. Que siguiera los pasos de alguien y que encontrara el desarraigo. Es un personaje que no calibra bien las consecuencias, algo pasivo ante los hechos, y en parte eso tiene que ver con la sobreprotección familiar. Hay que contar quiénes somos y por qué somos así para que nuestros hijos se rebelen contra el trauma de la familia o puede suceder que vuelvan a repetirlo.

Por otra parte, quería que la narración trascendiera a nuestra guerra. Que fuera más allá. Elegí Berlín que era el punto de mira mundial durante la guerra fría. Pero mi personaje venía de una tradición española concreta: al final, todos los exilios se parecen. Pensé que el lector no subestimaría nuestro exilio si era capaz de ver hasta dónde podía llevar a alguien.

¿Por qué usted escogió una voz narrativa única y evolutiva, la de Katia, y no haber retratado la comunidad desde una perspectiva más distanciada y polifónica?

Fue algo inconsciente, una intuición. Empecé a escribir desde la voz de la hija de ese comunista, de la hija mayor, además. Una hija que podía parecerse a mí, que también soy la mayor de dos hermanas. Necesitaba una voz que no comprendiera la Historia, que no fuera capaz de explicarse, en un primer momento, por qué su familia estaba desencajada dentro del territorio que habitaba. La primera persona acercaba la fotografía de Berlín a un primer plano. La dificultad estaba en hacerla crecer. En que el primer capítulo no tuviera reflexión acerca de nada más allá de lo que puede recordar una niña pequeña, pero a la vez tenía que contarle al lector quiénes eran, dónde estaban. Por ejemplo, las flores rojas del primero de mayo secas que aparecen al final del primer capítulo dan una luz muy concreta a los recuerdos de Katia. O el lipsi[2]. Por lo demás, podrían ser cualquier familia de cualquier posguerra del mundo.

A su parecer, ¿recurrir a las emociones permite dar otra visión a la historia?

Es que a veces hablamos de la Historia como si fuera una masa informe e inhumana y está compuesta por millones de alegrías y de sufrimientos. Por millones de ausencias y de muertos. Contar las emociones que provoca la historia creo que puede ayudar a recordarnos que toda esa gente que vivió aquello eran como nosotros. Que

2 La autora alude a este fragmento del primer capítulo cuando los padres están bailando frente a Katia y a su hermana : « La radio emitía su pase nocturno del lipsi, aquel baile asexuado con el que el Gobierno pretendía combatir el *rock and roll. Heute tanzen alle jungen Leute im Lipsi-Schritt, nur noch im Lipsi-Schritt. Alle hat der Takt sofort gefallen. Sie tanzen mit im Lipsi-Schritt*. Papá subió el volumen y comenzó a tambalear su cuerpo por el salón, movía los hombros con los brazos en las caderas y daba pequeños pasitos, a la derecha y a la izquierda, adelante y atrás, con los ojos medio cerrados y sonriendo. Se puso detrás de nuestra madre y le desanudó el delantal. Mamá giró, no estoy de humor, pero no pudo zafarse de sus brazos. Vamos, mujer. Imagina que es una copla. » (Aroa Moreno Durán, *La hija del comunista*, Primera edición, Barcelona, Caballo de Troya, 2017, p. 17).

el dolor que hoy causa la muerte de un hijo en una guerra era dolor igual entonces. Pienso que las emociones nos permiten empatizar, ponernos en el lugar del otro y, al fin y al cabo, comprendernos. Pero cada vez resulta este un ejercicio más complicado.

¿Puede hablarnos de los símbolos de las dos riberas que estructuran toda su obra desde el epígrafe hasta la diegésis?

Tiene que ver con la imagen de que es imposible poner fronteras a la naturaleza y lo mismo a las personas. Muchos ríos trazan las fronteras naturales de los países y sin embargo es el mismo río, el misma agua que discurre entre las orillas. El muro es la frontera más bestia que los humanos ponemos para controlar la libertad de movimiento de las personas. Una barrera física que ha causado demasiado dolor.

¿Por qué haber escogido una estructura que se parece a la de un diario? ¿Permitió más libertad en una estructura temporal con un hilo cronológico muy personal?

No quería que pareciera un diario, sino que fueran recuerdos. Pensé en cómo recordamos nuestra vida y tuve la sensación de que yo recordaba la mía como una sucesión de escenas sueltas, conversaciones, situaciones, a lo largo de los años. Esa era la intención. Poner el lugar y la fecha fue una decisión casi editorial que ayudara al lector en el seguimiento de las enormes elipsis que tiene la novela.

Lo que fue muy interesante, fue el tratamiento de la lengua (en el ámbito familiar con el « alemán de papá » por ejemplo o también en el ámbito escolar) o más bien de las lenguas que permitió subrayar el multiculturalismo (el alemán, el inglés, el castellano, el ruso…) y a la vez sugerir una dificultad en la adaptación de Katia en sus viajes. ¿Puede desarrollar la importancia que cobra(n) la(s) lengua(s) en esta novela?

El alemán es una lengua endiablada y, en mi caso, muy familiar. Mi padre lo habla, pero mi madre, no. Pensé que el padre, el comunista, iba a hacer todos los esfuerzos por integrarse en la república

comunista. Que la madre iba a rechazar esa integración. Y que las niñas, de forma natural, hablarían el idioma del lugar donde han nacido. La lengua compone nuestra forma de explicarnos nuestro mundo. En el caso de la familia de Katia, iban a tener varias: la lengua del país donde viven, el alemán; la lengua materna, la de la casa y la tradición, el español, y la lengua de la patria madre, el ruso.

También otra característica importante de la novela es la estructura espacial. ¿Puede hablarnos un poco de la importancia de todos los espacios y países convocados (RDA, RFA, España)?

Creo que todos somos hijos de un tiempo y un espacio. Son las coordenadas sobre las que nos movemos. En el caso de España, se convierte en un no lugar. Ya no existe el país que vivieron los padres, el comunista y su mujer, ahora es una dictadura. Las hijas ya no tienen arraigo con esa tierra. Es decir, su identidad no se define en cuanto a ese espacio. Y en el caso de Alemania es clave su separación. Un país, un espacio partido en dos aleatoriamente después de una guerra. Las relaciones entre los dos países, que la novela toca de forma emocional a través de Katia, están determinadas por el espacio, por la frontera.

El exilio está tratado desde múltiples facetas, pero hay un momento muy particular que es el momento de la transición entre los dos países que usted desarrolla con muchos pormenores y con la expresión de «tierra de nadie». ¿Puede explicarnos cómo construyó este momento decisivo?

Fue difícil. Era un momento de acción total y yo no soy una escritora de grandes acciones. Pero ella tenía que irse, tenía que escapar y hasta que no me enfrenté a ese capítulo no sabía cómo iba a hacer que cruzara la frontera. Creo que fue la parte más complicada. Tenía que ser posible y tenía que ser veraz. Decidí escribirla con el aplomo necesario para que el lector no dudara en ningún momento de su huida. Por otra parte, en aquella escritura tuve que trazar líneas sobre un mapa, ver cómo discurrían entonces las fronteras, los ríos, las posibilidades geográficas reales. Además, quería que en el preciso momento en que ella pone un pie fuera de su país sintiera la equivocación, la soledad, que estaba fuera de lugar para siempre.

¿Por qué haber escogido una estructura circular para su novela con una vuelta del exiliado a su lugar de origen? ¿Sería para sugerir la herencia y "el peso de la identidad" de Katia?

Pienso que, a veces, no hay regreso posible, sobre todo, cuando dejamos que pase el tiempo. Pero Katia tenía que volver. En este caso, el regreso era total e imposible a la vez. Ya no existía la familia que dejó, pero tampoco su ciudad, ni siquiera existía el país del que huyó. Se concretaba en ese regreso la artificialidad de la historia para las personas. Lo imposible políticamente, regresar, ahora era posible, y sin embargo, emocionalmente era completamente imposible. Es circular espacialmente, pero jamás emocionalmente. De hecho, siempre pensé que al final de la novela, Katia dibuja por primera vez un camino propio, una tangente individual que renuncia a la historia y a la herencia. Se desprende de ser la hija del comunista para ser una mujer.

El tema del muro: ¿es posible afirmar que es un leitmotiv en la novela?

Puede ser, la propia estructura del libro está partida por el muro de Berlín. Es el símbolo que obliga a los personajes a tomar sus decisiones. El muro es la forma más dura y evidente de cómo las decisiones políticas afectan a la intimidad de las personas.

¿Podemos decir que La hija del comunista es una novela sobre el amor? Digo esto porque los 4 tipos tradicionales del amor (Eros con el amor apasionado y erótico entre Johannes y Katia ; Storgé con el amor fraternal en la familia ; Philia con la fraternidad y la ayuda al prójimo con la pareja de alemanes en RFA que ayudan y hablan a Katia ; e incluso quizás el Agapé con el amor del padre) están presentes en la novela.

Desde luego, el amor queda tratado y retratado, pienso. Más bien, si tengo que definir la novela en cuanto a un tema, diría que habla de identidad. De dónde queda la identidad de aquellos que son empujados por la historia y tienen dislocada la raíz y su vida. Pero, claro, el amor está de muchas formas. El del comunista por su hija y de la hija por el padre, por ejemplo, es una sombra que se extiende a

lo largo de toda la novela. Así como el amor familiar. Está el amor y desamor entre Johannes y Katia, por qué se enamora de él, qué tiene él que no tenga otro: identidad. Y sí, hay muchas formas de amor.

Memoria, identidad y escritura

¿Qué representa el agua en su poética? El agua está presente por todas partes (las riberas, el agua en la definición de la memoria en el capítulo 7 y ahora en el título de su nueva novela La Bajamar)

El agua es un elemento muy rebelde. El agua fluye y no se puede detener con facilidad, no puede apresarse, es calma y es también destrucción. En *La hija del comunista* el agua es frontera y a la vez es comunicación. Es la naturaleza frente a la artificialidad de las decisiones que toman los hombres. En *La bajamar* el agua es vida y es muerte. El agua oculta un fondo de vida, un ecosistema desconocido porque no es visible, y puede ocultar, precisamente por esto, a nuestros muertos. Es interesante y tiene muchas lecturas. Lo que está claro es que tiene una presencia importante en mi escritura.

¿Es posible decir que lleva a cabo una labor microhistórica? Lo veo así porque parece que usted logra entreverar varias escalas como la visión del individuo, la visión de la familia y también la visión de la comunidad que son los tres pilares de la microhistoria.

Sí, pienso que la suma de microhistorias compone la Historia que conocemos. Me gusta sumergir la Historia bajo la peripecia de los personajes, pero que estos no puedan escapar de ella. Es la marea (otra vez el agua) que ondula su camino, que les permite avanzar, que les impide ver el horizonte. La historia por debajo, como un andamio invisible de las pequeñas historias que somos todos nosotros.

¿Usted ha querido romper con una visión tradicional de la Historia? Quiero decir que escogió tratar de un exilio desde el oeste hacia el este (mientras que suele ser al revés en la Historia), dar la palabra a los de abajo, a la gente de a pie (dice «¿Quién escribirá la historia de nuestro país? ¿Los alemanes de este lado?, pensé[3]») y dar la palabra también a una mujer y no a un hombre.

Cuál es el peso de la Historia en la voz de una niña que va creciendo en una ciudad permanentemente vigilada. Esa era una de mis preguntas. Qué es una niña frente a un muro de Berlín, frente a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Ahí puse el foco. Yo no tenía ni las herramientas ni las ganas para contar una historia de la Guerra Fría, yo quería aterrizar en las emociones de una niña, de una joven después y de una mujer. De alguien que, cuando mirase hacia atrás, pudiese ver que había tenido muy poco margen de decisión, pero que algo tuvo, decidió y se equivocó. O no.

Otra temática que atraviesa sus dos novelas es la de las generaciones y de la transmisión. ¿Puede explicarnos cómo ve este «paso del testigo[4]» de una generación a otra para retomar una muy hermosa expresión de la historiadora Annette Wieviorka ?

Cuando fui madre, miraba a mi hijo y pensaba que era la persona más importante en mi vida. Ese lugar hasta entonces lo habían tenido mis padres. Me obsesionó conseguir conectar a mi hijo con mis padres, y eso tenía que pasar por mí. Yo era el engranaje imprescindible para que se produjera la trasmisión de la herencia.

Políticamente, o históricamente, también actuamos como transmisores. Pero tenemos que darnos cuenta de qué es lo que

3 *Op. cit.,* (p. 151).

4 La historiadora francesa habla del «paso del testigo a una nueva generación, a la de los hijos que han crecido durante la guerra, para quien el recuerdo de un pasado traumático ya no estriba en la evocación de los acontecimientos, sobre los cuales nada puede decirse, sino en el estremecimiento irremediable que provocaron en su joven vida» (Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p.181. Traducción nuestra).

estamos dando a heredar. ¿Hemos hecho las preguntas adecuadas? ¿Es una buena herencia? Porque a veces, para que las sociedades y sus individuos se desarrollen con plenitud, tenemos que rebelarnos contra la herencia. Pero, sin duda alguna, para rebelarse, lo primero, hay que saber a quién tenemos en frente.

Entre dos orillas

Les voix africaines d'Antonio Lozano (1956-2019) : le migrant narrateur dans *Harraga* (2002) et *Donde mueren los ríos* (2003)

Myriam Roche
Université Savoie Mont Blanc (LLSETI)

La mort prématurée de l'écrivain canarien Antonio Lozano, en février 2019, a été suivie d'un nombre très élevé d'hommages publics d'une unanimité remarquable, en mémoire d'un homme reconnu pour sa bonté, sa gentillesse, ainsi que pour son engagement dans la vie culturelle et politique de sa région. Outre les nécrologies parues en particulier dans la presse nationale, qui le qualifie de « tejedor de palabras[1] » ou de « abogado de la interculturalidad[2] », plusieurs associations ou institutions en lien avec l'Afrique, comme la « Fundación Tres Culturas » et « Casa África », ont fait paraître des communiqués officiels pour exprimer leur immense tristesse ; des amis écrivains ont tenu à partager leur émotion et leurs souvenirs, dans des textes intitulés par exemple « Mi hombre bueno[3] », de Carlos Zanón, ou « El hombre que me regaló África[4] », de Alexis Ravelo. Différents évènements culturels ont par ailleurs été organisés à la mémoire de Lozano en 2019, dont une adaptation théâtralisée de *Donde mueren los ríos* qui a réuni sur scène une soixantaine de personnes au théâtre Pérez Galdós de Las Palmas. Enfin, une chaire dédiée au genre noir

1 José Naranjo, « Fallece Antonio Lozano, tejedor de palabras », *El País*, 10/02/2019.

2 Rebeca Hortigüela, « Ha muerto el abogado de la interculturalidad », *El Salto*, 16/02/2019.

3 Carlos Zanón, « Mi hombre bueno », *La Vanguardia*, 19/02/2019.

4 Alexis Ravelo, « El hombre que me regaló África », <https://alexisravelo.wordpress.com/2019/02/11/el-hombre-que-me-regalo-africa/>, consulté le 27/12/2021.

a été créée à son nom par l'Université de La Laguna et a permis l'organisation en novembre 2021 des premières journées Antonio Lozano, intégralement consacrées à son œuvre.

Né à Tanger en 1956, Antonio Lozano a résidé au Maroc jusqu'à vingt-sept ans, tout en séjournant régulièrement à Grenade, où il possédait une maison de famille. Une fois installé aux Canaries, il a commencé à voyager en Afrique noire, tombant éperdument amoureux de cette partie du continent qu'il ne connaissait pas. Très investi dans la vie de sa commune d'adoption, Agüimes, sur l'île de Gran Canaria, il en est devenu le conseiller municipal en charge de la culture et a fondé à ce titre un festival centré sur les liens entre Europe, Afrique et Amérique, « Festival del Sur — Encuentro teatral tres continentes » (34ème édition en octobre 2021), puis un festival de narration orale, « Cuenta con Agüimes » (31ème édition en mars 2022) : deux évènements destinés à tisser des liens, à tendre des ponts entre les cultures des trois continents. Lui-même enseignant de français et traducteur, en particulier d'auteurs africains francophones comme Yasmina Khadra ou Amadou Hampâté Bâ, sa trajectoire personnelle fait incontestablement de Lozano un passeur privilégié, pour qui l'interculturalité n'est pas un concept mais une identité, un vécu intime et profond, à l'origine non seulement de son engagement citoyen mais aussi de sa vocation d'écrivain. Il répond ainsi en 2017 à un journaliste qui l'interroge sur son lien personnel avec les phénomènes de migration :

> Para mí fue muy determinante el hecho de vivir entre dos orillas, primero en Marruecos y luego en Canarias, adonde llegué a los veintisiete años, y aquí sigo. Me siento de los dos lugares. Y cuando veo ese trasiego humano me afecta, me duele. Me sorprende el modo en que nuestra sociedad percibe a la gente que llega. Gente que para mí tiene un valor cultural altísimo, cada uno de ellos, pero que tanto los que vienen del Magreb como del África negra son tratados con desprecio e incomprensión. Me parece una idea tan errónea de la realidad que me duele y me incita a escribir[5].

5 Alejandro Luque, « El islamismo ha transformado Tánger », *Mediterráneo Sur*, 07/11/2017, <https://msur.es/2017/11/07/antonio-lozano/>, consulté le 27/12/2021.

Si la biographie de l'auteur et le hors-texte en général ne sont pas des critères a priori indispensables à l'analyse d'une œuvre, il semble fondamental dans le cas de Lozano, devenu écrivain à quarante ans passés, de souligner à quel point l'œuvre littéraire prend sa source dans la biographie de l'auteur, avec une connaissance directe de l'Afrique et une sensibilité particulière au lien entre l'Afrique et l'Espagne, au sort des populations qui se déplacent entre les deux continents. Son passage à l'acte d'écriture est en grande partie motivé par des raisons intimes et éthiques, et se base sur la conviction que la souffrance des migrants mérite mieux que le silence, qu'il faut parler de l'émigration non seulement dans les médias mais aussi depuis la littérature[6]. Antonio Lozano possède incontestablement une forme de légitimité pour assumer ce rôle, à son image, avec bienveillance et discrétion, en s'effaçant pour céder la parole aux migrants eux-mêmes. Les deux premiers romans de l'auteur sont particulièrement représentatifs de cette intention, qui s'exprime sous la forme de procédés narratifs dont l'analyse révèle la profondeur.

Une énonciation littéraire en contexte interculturel

Donner la parole aux migrants par le biais de la littérature de fiction, tel est bien le credo qui semble présider à l'écriture de *Harraga* et *Donde mueren los ríos*, publiés d'abord en 2002 et 2003 par une petite maison d'édition, Zoela, dans une collection réservée au roman noir (« colección Negrura », n° 6 et 8). L'énonciation y est en effet assumée toute entière, de la première à la dernière ligne (à l'exception d'un épilogue de quelques pages suite à la mort du personnage-narrateur dans *Harraga*), par des protagonistes en situation de migration entre l'Afrique et l'Espagne. Ce sera également le cas, plus tard dans la production de l'auteur, de *Me llamo Suleimán* (Anaya, 2014), un roman jeunesse sur le voyage d'un adolescent migrant du Mali aux Canaries, adapté au théâtre avec beaucoup de succès. La narration est à chaque fois à la première personne

6 *Ibid.* : « Todo eso hay que conocerlo, ese sufrimiento merece algo más que el silencio. […] Eso me ayudó a conocer mejor cuál era nuestra percepción de la emigración y tener la certeza de que había que hablar de ello, desde los medios y también desde la literatura ».

du singulier, selon des configurations toutefois différentes. *Harraga* se présente ainsi sous la forme d'un récit rétrospectif relativement classique, avec un seul narrateur, emprisonné, au seuil de la folie et de la mort, qui se remémore sa descente aux enfers. Les voix se multiplient dans *Donde mueren los ríos*, sous la responsabilité d'un personnage-narrateur qui semble assumer la fonction de régie narrative tout en demeurant un véritable acteur de la diégèse. Amadú, enseignant en Sierra Leone, exilé politique, se définit lui-même dès les premières lignes du roman comme le dépositaire du récit de trois autres migrants :

> Pero creo que aquí, en vuestra tierra, he de contaros mi vida o, mejor dicho, la parte de mi vida que empieza al salir de mi país, pasa fugazmente por la cárcel donde empiezo a escribir, y termina en una playa, sentado frente al horizonte que contemplan todos los hombres y mujeres del mundo. Es mi historia y la de las personas con que me encontré, mis amigos, compañeros de un viaje que iniciamos por separado y todavía inconcluso, porque los que estamos condenados a buscar nunca sabemos si nuestro periplo tiene fin. […] Ellos me contaron su historia y ahora me toca a mí hacerlo[7].

Les trois chapitres suivants sont consacrés à l'introduction progressive de la parole des migrants, à raison d'un personnage par chapitre, toujours selon le même procédé : d'abord quelques pages en italique, à la troisième personne, puis un retour aux caractères droits correspondant au surgissement de la première personne : « Ese niño, Usmán, soy yo[8] », « Ésa soy yo, joven perdida en las calles de Tenerife[9] », « Yo soy ese pastor sin rebaño[10] ». Au fur et à mesure que l'on avance dans le roman, les passages en italique se réduisent ou disparaissent, pour céder plus d'espace de texte à l'affirmation de la première personne du singulier.

---

7 Antonio Lozano, *Donde mueren los ríos*, Cordoue : Ediciones Almuzara, 2007 (1ère édition 2003), p. 15-18.

8 *Ibid.*, p. 23.

9 *Ibid.*, p. 32.

10 *Ibid.*, p. 38.

On peut sans aucun doute considérer l'architecture énonciative de *Donde mueren los ríos* comme une projection narrative de la position que l'auteur souhaite adopter dans sa démarche d'écriture : Amadú recueille les histoires des autres personnages sans pour autant s'accaparer l'énonciation, mais au contraire pour mieux leur donner la parole, une parole porteuse de mémoire et d'identité, comme le soulignent les derniers mots du roman : « Escribiré su historia, y la de Usmán. Y la nuestra. Porque no pueden seguir cayendo vidas en el pozo sin fondo del olvido. Para darle nombre y apellido a cada una de nuestras vidas ». Ce devoir de mémoire immédiate (puisque l'Histoire est en train de se construire) est aussi celui qui fonde l'engagement de Lozano, en lien direct avec la volonté de préserver l'identité de chacun en commençant par lui donner un nom, ce qu'il fait en nommant tour à tour ses quatre personnages dans vingt-quatre des vingt-neuf titres de chapitres, avec une régularité frappante dans la structure du roman : « Amadú », « Usmán en Uaga », « Fatiha », « Tierno, el joven peul », « El largo viaje de Amadú », « Los padrinos de Usmán », « Fatiha, del Puerto a Vecindario », « La llegada de Tierno a Bamako », « La detención de Amadú », etc. En 2008, dans la presse régionale, Lozano déclarait vouloir écrire sur l'immigration pour susciter des questionnements, multiplier les points de vue, et en fin de compte « extraer al individuo de la masa inmigrante[11] » : c'est ainsi par la fiction littéraire que l'individu migrant est mis en avant dans toute sa subjectivité.

Concernant le thème de l'immigration, la problématique du point de vue adopté ne se limite pas au champ de l'énonciation, et s'étend forcément à la notion d'identité culturelle, qu'il s'agisse de celle de l'auteur ou des personnages. Lozano semble avoir là aussi la modestie de s'effacer en cherchant à déjouer les pièges de l'ethnocentrisme, que le professeur Carmel Camilleri, spécialiste des questions identitaires en contexte interculturel, lui-même né en Tunisie au sein de la communauté maltaise, définit ainsi :

11 Mariana de Santa Ana, « Antonio Lozano: "En mis novelas intento extraer al individuo de la masa inmigrante" », *La Provincia*, 20/10/2008.

> On est, en effet, spontanément porté à juger une culture à partir du modèle d'une autre (habituellement celle dont on relève soi-même) érigeant ainsi indûment celui-ci en modèle de référence universel. Cet « ethnocentrisme », présent chez tous les peuples et courant en Europe jusqu'aux décolonisations, débouchait sur des échelles de civilisation et la manifestation d'un évolutionnisme culturel, avec des « stades » par lesquels les humains étaient censés devoir passer pour aboutir au sommet représenté par la civilisation européenne[12].

Antonio Lozano étant lui-même « entre dos orillas », pour reprendre les termes cités un peu plus haut, il est probablement plus aisé pour lui de s'abstraire de toute dichotomie ou hiérarchisation : à aucun moment le discours de ses personnages migrants n'est altéré par la résurgence d'un regard eurocentré. Même les passages en italique, à la troisième personne, offrent au lecteur un accès direct, sans biais ni filtre, à des aspects culturels a priori très éloignés du modèle européen :

> *La vida de un peul se divide en ciclos de siete años. El paso de un ciclo a otro supone un grado superior de madurez, y por lo tanto de responsabilidades, pero también de respeto por parte de la comunidad. La circuncisión se realiza entre los siete y los catorce años. Tierno tenía doce cuando le tocó ser protagonista, junto a sus compañeros, de la ceremonia pública más importante para un peul tras el bautizo. Por fin, iba a dejar de ser un bilakoro para convertirse en un hombre*[13].

Ce paragraphe, qui introduit une longue description du rituel de la circoncision chez les Peuls, est énoncé par un narrateur impersonnel dont on comprend en fin de roman qu'il peut correspondre au personnage d'Amadú, en sa qualité d'incarnation de la régie narrative. Le migrant peul ne s'exprime certes pas à la première personne, mais on remarque en seulement quelques lignes un glissement partiel vers une focalisation interne, dans la mesure où l'on passe d'un point de vue d'abord neutre, de type documentaire,

---

12 Carmel Camilleri, « La culture et l'identité culturelle : champ notionnel et devenir », in Carmel Camilleri, Margalit Cohen-Emerique (Éd.), *Chocs de culture : concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, Paris : L'Harmattan, 1989, p. 31.

13 Antonio Lozano, *Donde mueren los ríos*, *op.cit.*, p. 36.

à une personnalisation du phénomène culturel décrit, puis à une irruption du discours indirect libre. Cette introduction subtile et dosée de subjectivité permet à l'énonciateur principal, ainsi qu'à l'auteur par extension, de se positionner dans un entre-deux qui évite la domination d'une identité culturelle sur l'autre.

La migration en tant que telle est prioritairement traitée de l'intérieur, via le regard du migrant, avec la prédominance d'un souhait de retour au pays d'origine après l'échec du projet migratoire et la désillusion qui l'accompagne. Le point de vue de chaque individu épouse sa trajectoire personnelle, avec des évolutions parfois radicales comme chez Jalid, le protagoniste de *Harraga*, ou Fatiha dans *Donde mueren los ríos*.

Le désir d'émigration de Jalid se fonde sur la volonté de s'extraire de la misérable médiocrité de son quotidien à Tanger. Son ami Hamid, parti étudier en Espagne, est considéré comme un héros, « el elegido que pudo escapar de la miseria en que vivíamos[14] » ; il fascine le jeune homme à chacun de ses retours au pays, par chacune de ses lettres, suscitant des fantasmes inatteignables de liberté et d'abondance. Lorsque Hamid révèle à Jalid que la réalité est toute autre, il détruit les représentations que le jeune homme s'est forgées : si la vie à Tanger semble sans avenir et sans saveur, celle d'un Marocain en Espagne n'est faite que d'humiliation et de stigmatisation ; le seul moyen d'accéder rapidement au confort et à l'argent facile est de choisir la voie du crime, sur laquelle il entraînera Jalid. Celui-ci s'en trouve déchiré et écartelé, sur différents plans, dès son premier départ pour l'Espagne avec le doute au fond du cœur. Depuis le pont du bateau qui s'éloigne, le regard qu'il porte sur sa propre ville a déjà évolué : il la trouve plus belle que jamais auparavant. Lorsqu'il y revient, elle lui semble même avoir été transformée : « Las calles de Tánger desfilaron ante mí, llenas de vida y de color, con un brillo nuevo. Las recordaba tristes, aburridas, monótonas, y de repente parecía que alguien las hubiera transformado para mí. Y, sin embargo, eran las mismas. Probablemente las había echado de menos sin

14 Antonio Lozano, *Harraga*, Santa Úrsula (Tenerife) : Editorial Verena Zech, 2011 (1ère édition 2001), p. 13.

saberlo[15] ». Le décentrement du regard permet une redécouverte et une revalorisation de la terre d'origine, qui était dénigrée au profit d'une terre de destination trop idéalisée. Les doutes du personnage s'accompagnent ainsi de la possibilité de la nuance, chère à Lozano dans sa volonté d'échapper au stéréotype.

Le détroit de Gibraltar est comparé à une frontière symbolique entre l'Enfer et le Paradis[16], alors même que la trajectoire du personnage s'assimilera, au rythme des allers-retours entre les deux rives pour transporter de la drogue, à une plongée abyssale dans l'enfer du crime et de la haine. Sur le plan moral, dès ses premiers pas de trafiquant, Jalid se sent « algo traidor, algo afortunado[17] », tiraillé entre le respect de l'éducation reçue, des valeurs inculquées par sa famille, et la fascination de l'ascension sociale permise par les bénéfices de son activité criminelle. Assortie du mensonge auquel il est contraint (il fait croire à sa famille qu'il occupe en Espagne un emploi honnête), cette insoutenable dualité est cristallisée en fin de roman par le diagnostic de schizophrénie aiguë posé par le médecin du centre psychiatrique où le personnage est détenu. Enfin, le point de vue sur l'émigration évolue lui aussi d'une façon que l'on peut qualifier de schizophrénique lorsque Jalid, en fin de roman, conseille lui-même à ses jeunes frères de cesser de rêver de l'Espagne : « España es un espejismo, un país de mentira. […] Más vale que os quitéis de la cabeza la idea de atravesar el Estrecho, si es que se os ha ocurrido alguna vez. Hacedme caso: aquello no vale la pena[18] ».

On retrouve une évolution tout aussi intéressante chez le personnage de Fatiha dans *Donde mueren los ríos* : jeune femme marocaine entrée légalement en Espagne pour y poursuivre ses études, elle vit une histoire d'amour avec un jeune espagnol et échoue à ses examens. Rattrapée par la fureur et la violence autoritaire de son père, elle est obligée d'épouser un cousin commerçant aux Canaries, qui finit par la répudier. Elle se retrouve seule, contrainte à la prostitution, avant de trouver une stabilité en travaillant pour un centre

15 *Ibid.*, p. 51.

16 *Ibid.*, p. 37.

17 *Ibid.*, p. 48.

18 *Ibid.*, p. 190.

d'accueil de réfugiés. À l'instar de Jalid dans *Harraga*, elle est le personnage-clé de la dimension policière du roman puisque c'est elle qui fait office d'enquêtrice lorsqu'une de ses amies est assassinée ; même si la comparaison a ses limites (Jalid agit, lui, dans la sphère du crime), tous deux sont en quête de vérité, l'un guidé par la haine et la vengeance, l'autre animée par le désir de ne pas céder face à l'injustice : « Necesito sentir que no me vuelvo a quedar parada ante la injusticia[19] ».

Ces deux personnages sont au service d'une forme de réalisme littéraire critique, inhérente au roman noir, genre que Lozano a justement choisi pour sa capacité à traiter les questions sociales. Au-delà de leur vécu individuel ou de l'intrigue policière elle-même, ils sont aussi les vecteurs de discours de dénonciation politique, qu'il s'agisse d'une critique de la corruption gouvernementale généralisée dans *Harraga* ou de débats sur le thème de l'émigration dans *Donde mueren los ríos* entre Fatiha et le directeur du centre d'accueil des réfugiés : alors que la Marocaine, atterrée par sa propre expérience, refuse d'ériger son exemple en modèle pour ne pas laisser de faux espoirs aux émigrés, c'est l'Espagnol qui lui donne une leçon de bienveillance et d'optimisme pragmatique, son seul objectif étant « hacerlo lo mejor posible para el emigrante que recala por aquí. Pensando siempre en él […][20] ». Le personnage est sans doute à l'image de l'auteur, dont l'engagement personnel transparaît dans la fiction, comme le veut la tradition du roman noir.

Une forme d'exemplarité

De façon générale, dans le choix des voix qu'il veut faire entendre, animé par des motivations d'ordre éthique, Lozano semble soucieux d'exemplarité ainsi que d'une certaine forme d'exhaustivité, tant les personnages de migrants incarnent tous une trajectoire différente : migration via le crime ou la poursuite d'études, départs contraints par des facteurs économiques ou politiques, départs volontaires en quête d'un monde imaginé comme meilleur. Le terme d'exemplarité

19 Antonio Lozano, *Donde mueren los ríos*, *op. cit.*, p. 128.

20 *Ibid.*, p. 55.

est à entendre ici, selon la distinction proposée par Vincent Jouve, non pas au sens « pragmatique » (quand la fiction sert d'exemple) mais plutôt « typique » (quand la fiction est facteur de connaissance) : « elle donne à voir une réalité typique, emblématique, épurée, bref, un cas si représentatif qu'il résume tous les autres[21] », dit Jouve, dont le propos fait d'une certaine façon écho à celui de Lozano lorsqu'il parle de « extraer al individuo de la masa inmigrante ». Le romancier canarien choisit effectivement des cas typiques, représentatifs, et les multiplie tout autant que les voix ou les points de vue. L'utilisation d'une telle stratégie narrative peut sans aucun doute s'accompagner d'un excès de didactisme ou de schématisme, et d'aucuns trouveront la démarche trop pédagogique. Mais de fait les points de vue ne sont jamais plaqués ni opposés artificiellement : même dans les cas les plus visiblement exemplaires, qui concernent d'ailleurs plus les personnages espagnols que ceux de migrants, ils sont toujours introduits en contexte, parfaitement intégrés dans la diégèse.

Il en est ainsi pour la dispute entre les parents de Jonay, un adolescent canarien qui recueille temporairement dans sa famille le jeune Usmán. La mère de Jonay tient à exposer à Usmán le désaccord du couple, ce qui peut justifier le ton explicatif de son discours, débutant d'ailleurs par une illustration de ce qu'est l'exemplarité typique : « La discusión que tuve con mi marido la tiene toda la sociedad occidental actualmente, Usmán[22] ». Puis :

> Unos pensamos que la sociedad es un lugar en el que hay cabida para todos, […]. Otros creen que cada cual debe estar en su sitio. No te hablo ya de los racistas de verdad, de los que están convencidos de que son superiores. De esos, creo, quedan cada vez menos. Te hablo de los que tienen miedo a que la llegada de otros cambie su vida. Nos hemos acostumbrado a vivir de una manera y no queremos que nadie ponga en peligro nuestro bienestar[23].

---

21 Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », in Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur et Marielle Macé (Éds.), *Littérature & exemplarité*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes (Coll. Interférences), 2007, p. 239.

22 Antonio Lozano, *Donde mueren los ríos*, *op. cit.*, p. 102.

23 *Ibid.*, p. 102-103.

S'il y a bien dans le discours cité une catégorisation (« unos » ≠ « otros ») et donc une éventuelle simplification, elle est aussitôt nuancée par le jeu des personnes grammaticales, dans la mesure où le « nosotros » vient gommer la frontière entre « unos » et « otros », puis replacée en contexte un peu plus loin par un retour au niveau familial : « Lo que más me entristece es que muchos que dicen defender lo mejor para la Humanidad también caen en la trampa. Mi marido es de esos[24] ». On remarque par ailleurs que l'un des deux points de vue est malgré tout dominant par le biais de l'énonciation, puisque c'est elle qui expose le point de vue de son mari. Le trait est certes très appuyé lorsque le discours réaffirme ensuite l'exemplarité (« Creo que lo que has despertado entre nosotros es lo mismo que está ocurriendo en la calle con la llegada de tantos emigrantes[25] »), ou lorsqu'il est précisé que les deux parents sont professeurs d'Histoire ; mais ce détail permet tout à la fois de rendre vraisemblable la capacité d'analyse du personnage et d'exploiter une dimension symbolique importante dans l'écriture de Lozano : « Era profesor, como ella. De historia, los dos. Dos historias diferentes, dos formas distintas de contar el mundo. "¿Quién contará alguna vez la verdadera historia de nuestros pueblos?", nos decía Hadama »[26].

Les parents de Jonay ne sont pas le seul couple exemplaire sur la route du jeune Usmán : cet orphelin burkinabé a émigré aux Canaries dans l'espoir de retrouver les Espagnols qui le parrainaient à distance dans sa petite enfance, qui lui avaient même rendu visite à l'orphelinat et entamé des démarches d'adoption, avant de finir par le laisser sans nouvelles. Le premier chapitre consacré à Usmán débute ainsi : « *Adán y Eva eran los nombres de los dos blancos que aparecieron un día en el orfanato Dufour de Uagadugú en busca de un niño apadrinado tres años antes, tras leer el anuncio de una* ONG *publicado en un periódico de gran tirada de su país*[27] ». Lozano, non sans humour, situe d'emblée ses personnages à un niveau maximal

24 *Ibid.*, p. 103.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, p. 104.

27 *Ibid.*, p. 19.

d'exemplarité en choisissant de les prénommer de la même façon que les deux premiers êtres humains créés par Dieu selon la Bible.

La portée symbolique de ce choix peut être aussi multiple que surprenante au premier abord : alors que dans le roman le responsable de l'orphelinat s'interroge sur l'identité de celui qui racontera la véritable histoire des peuples d'Afrique, celle-ci peut-elle débuter ainsi par la mention d'un couple blanc traditionnellement présenté comme l'origine de toute l'humanité ? Au-delà du contraste intentionnel qui souligne le choc des cultures, Adán et Eva sont aussi l'incarnation d'un certain paradis terrestre, à l'image de celui que les migrants idéalisent avant leur départ. La naïveté dont ils font preuve serait alors un avatar contemporain et ironique de l'innocence originelle, à moins qu'une forme de culpabilité face à la misère des migrants ne lui ait déjà succédé. La suite de leur portrait semble indiquer qu'ils représentent avant tout une variante relativement aimable et maladroite de l'ethnocentrisme : « *Adán y Eva viajaron con el corazón lleno de buenas intenciones y las maletas cargadas de bolígrafos, caramelos, camisetas, gorras y otras chucherías que, según se enteraron por la Guía del Trotamundos (edición África Occidental), tanto gustan a los niños africanos*[28] ». Dans une perspective de type relativiste maniée avec ironie, l'auteur décrit ensuite les deux Européens oppressés par un sentiment d'insécurité propre aux nouveaux arrivants, effrayés par ce qu'ils perçoivent du pays à leur arrivée au petit matin. Contrairement aux migrants qui font le voyage dans le sens inverse, eux sont accueillis et rassurés par Hadama, dont la connaissance du point de vue européen lui permet de faire preuve d'empathie : « *Hadama sabía, porque no era el primer europeo al que recibía en el aeropuerto, que el abrazo recibido era más asunto de alivio que de afecto, como el de quien se aferra a una tabla en un naufragio cuando las aguas están a punto de tragárselo*[29] ». La terrible comparaison avec un naufrage vient ponctuer l'inversion symbolique : le voyage d'Adán et Eva les place dans une position similaire à celle des migrants qui traversent la Méditerranée au péril de leur vie, mais sans prise de risque, sans enjeu réel ni véritable danger.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 20.

C'est encore une fois après avoir forcé le trait que Lozano en vient à nuancer le portrait de ces personnages, en offrant au lecteur, un peu plus loin dans le roman, une explication inattendue au délaissement infligé à Usmán par Adán et Eva : celle-ci, quelque temps après la visite à Ouagadougou, est victime d'un terrible drame puis d'une dépression profonde qui l'empêcheront de revenir chercher Usmán, à qui elle ne cessera pourtant de penser.

Outre les interprétations qui viennent d'être proposées, le choix des prénoms d'Adán et Eva peut également faire sens sur le plan narratif en suggérant la possibilité de la parabole, de la fable ou même du conte. L'écriture de Lozano ne se restreint pas en effet aux codes traditionnels de la littérature policière, auxquels elle ne correspond que partiellement, et s'autorise une dimension poétique chargée d'émotion et de compassion, que l'universitaire marocain Mohamed Abrighach englobe sous l'expression de poétique de proximité :

> Esta poética de la proximidad, de raigambre emotiva, en la descripción de la emigración y de su vivencia, se plasma textualmente en el uso de un estilo que, sin hacer ascos a la oralidad, está lleno de dinamismo y de una plasticidad poética muy considerables que se consiguen con las metáforas y otros recursos de retórica estilística[30].

Le lyrisme ainsi que la proximité avec le destinataire sont des traits narratifs en étroite affinité avec l'art du conteur, qui incarne une tradition orale chère à la culture africaine au sens large et très appréciée de Lozano, dont on sait qu'il la mettait en valeur dans le cadre de son festival « Cuenta con Agüimes ».

Un hommage à la narration orale

Chez le romancier canarien tous les récits de migrants sont à la première personne, et tous ont des destinataires, qui sont certes plutôt diffus dans *Harraga*, s'agissant d'apparitions ou de fantômes qui se

30 Mohamed Abrighach, *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual*, Agadir : ORMES, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2006, p. 106-107.

relaient au chevet de Jalid, mais tout à fait explicites dans *Donde mueren los ríos*, à plusieurs niveaux : les personnages racontent tous leur histoire à Amadú, mais la racontent aussi à leurs compagnons d'infortune ou aux Espagnols bienveillants qui leur viennent en aide. L'acte de narration orale est à chaque fois souligné, associé à un processus subjectif de remémoration ou de fixation du souvenir : « Conté de nuevo mi historia de principio a fin. Era la segunda vez que lo hacía en dos días y me di cuenta de que nunca me la había contado a mí mismo. Para no recordar, quizá. Pero, al hacerlo ahora, me venían a la memoria momentos que ya había olvidado, en los que nunca pensaba[31] ».

Amadú lui-même s'adresse à un destinataire grammaticalement présent dès la première ligne du roman sous la forme d'un « ustedes » (« Me van a perdonar si, al contarles esta historia, no sigo el curso de los acontecimientos[32] »), puis un peu plus loin d'un « vosotros » aussitôt désigné comme appartenant à un territoire qui n'est pas le sien mais où il se trouve, ce qui revient à se définir lui-même comme un étranger, un immigré, et à ancrer ce « yo » face au « vosotros » en écartant la possibilité d'un « nosotros » : « aquí, en vuestra tierra, he de contaros mi vida[33] ». Même si Amadú évoque ponctuellement le projet d'écrire un livre[34], l'interpellation d'un destinataire demeure une pratique directement liée à l'oralité, réutilisée par Lozano dans *Me llamo Suleimán*, où l'on comprend à la fin du roman que le « tú » s'adresse à un ancien camarade de la classe où l'adolescent

31 Antonio Lozano, *Donde mueren los ríos*, *op. cit.*, p. 75.

32 *Ibid.*, p. 15.

33 *Ibid.*

34 Cette mise en abyme est associée à une dimension métatextuelle qui souligne les différentes fonctions énonciatives assumées par le personnage d'Amadú : il est non seulement destinataire intra-diégétique du récit de ses camarades, mais fait aussi office de régie narrative en organisant l'alternance de différents types de discours, puisqu'il est amené à reproduire le texte d'une lettre écrite par Usmán et à l'introduire dans son œuvre littéraire, dont il n'est d'ailleurs pas précisé si elle sera fictionnelle ou non : « *Cuando le dije a Usmán que estaba escribiendo un libro sobre nuestras vidas en la isla, me entregó una copia de la carta que había enviado unos meses antes a Hadama y que guardaba como un tesoro junto a su coche rojo y la foto de Adán y Eva* » (p. 133).

malien était scolarisé à son arrivée aux Canaries, un camarade devenu policier et amené à contrôler Suleimán.

Dans les deux cas, le narrateur est africain et le destinataire extra-diégétique espagnol, ce qui correspond à un décentrement du point de vue de l'auteur : fidèle à sa double appartenance (« dos orillas »), celui-ci se dédouble sur le plan narratif pour mieux affirmer l'identité d'une communauté qui n'est pas la sienne. Ce processus s'accompagne d'une volonté d'interpeller le lecteur espagnol sur la migration et le sort des migrants, tout en transmettant au destinataire final du récit une connaissance du phénomène via la fiction littéraire, énoncée du point de vue des principaux acteurs. La stratégie mise en place par Lozano relève d'une interprétation pragmatique au sens le plus purement linguistique : le texte fait ce qu'il dit, dans la mesure où un auteur qui souhaite nous amener à décentrer notre point de vue décentre lui-même son écriture en adoptant les traits d'une tradition narrative qui n'est pas celle de sa propre culture.

Le récit est effectivement parsemé de traces d'énonciation en affinité avec l'oralité, qui ne se réduisent pas à la seule utilisation récurrente du verbe « contar » mais incluent d'assez nombreuses tournures attestant d'une conscience de la mise en récit et des effets produits sur un éventuel auditeur, comme « Pasemos por alto contar cómo la furia del padre […]. Situémonos directamente en Granada[35] […] ». La narration orale n'apparaît pas seulement au niveau de l'écriture, mais aussi dans la diégèse, en tant que véritable thème dans les parties consacrées au personnage de Tierno ; celui-ci évoque en effet avec beaucoup de nostalgie la très forte tradition orale qui caractérise son peuple, les Peuls, lors de moments privilégiés comme les échanges autour de l'arbre à palabres ou les veillées animées par le griot :

> *Al caer la noche llegaba otro de los momentos más deseados. En torno a la hoguera, la palabra se hacía protagonista. Aunque Tierno no sabe leer ni escribir, posee un profundo conocimiento de la historia de su pueblo, de sus tradiciones, de su cultura. Como todos los africanos, los peul transmiten sus conocimientos de generación en generación por medio de la palabra. De ello se encargan los griots, que integran*

35 Antonio Lozano, *Donde mueren los ríos*, *op. cit.*, p. 29.

> *una de las castas de su comunidad y que de padre a hijo mantienen vivo el oficio de contar*[36].

Lozano accorde une telle importance à cette oralité qu'il va jusqu'à en faire également un acteur de la diégèse, en lui donnant une fonctionnalité dans l'intrigue : c'est grâce à ses talents oratoires et à son excellente connaissance des proverbes que le jeune Tierno parvient à attirer l'attention puis à gagner la sympathie d'un passeur, dans le chapitre intitulé « La decisión de Tierno ». Les qualités développées en grandissant dans la tradition orale deviennent ainsi la clé d'accès à la réalisation des désirs du personnage, en l'occurrence son projet de migration. C'est aussi cet ancrage culturel profond qui dote le personnage d'une capacité pour la transcendance ou le questionnement existentiel, même au beau milieu d'un voyage en camion : « ¡Qué extraños destinos tiene Dios preparados para las distintas regiones del planeta y sus habitantes! ¿Qué misterio ocultará lo que a los humanos nos parecen simples caprichos del creador[37]? ». Le recours fréquent du personnage aux proverbes complète cette dimension symbolique en soulignant à quel point la sagesse universelle des anciens est respectée, valorisée, comme c'est souvent le cas dans les sociétés dites traditionnelles selon le mécanisme décrit par Carmel Camilleri :

> Confrontées à des changements d'environnement infiniment moins rapides et discontinus qu'aujourd'hui, elles pouvaient continuer longtemps à « répéter » des solutions mises au point dans le passé pour des problèmes qui évoluaient eux-mêmes lentement : d'où, on l'a souvent dit, la valorisation structurelle de l'ancien, de l'âge, à qui étaient attribués la sagesse (impliquant un type de savoir fortement car fonctionnellement lié à la mémoire) et, de ce fait, l'autorité. Aussi ces solutions trouvaient-elles les conditions de stabilité et de temps nécessaires pour se cristalliser en un vaste réseau de traditions constituant le corps de la culture. Celles-ci, valorisées « techniquement » en tant que réponses jugées efficaces aux défis de l'environnement, bénéficiaient de surcroît d'une sacralisation qui leur assurait la vénération pour elles-mêmes[38].

36 *Ibid.*, p. 35.

37 *Ibid.*, p. 123.

38 Carmel Camilleri, *art. cit.*, p. 49-50.

Harraga et *Donde mueren los ríos* sont deux romans qui illustrent à quel point l'identité culturelle des sociétés dont il est question fait la part belle au sacré, au rituel, au respect des aînés et de la mémoire : leurs protagonistes, qui pourtant cherchent à s'extraire de leur terre d'origine, ne se défont jamais complètement du système de valeurs sur lequel s'est fondée leur éducation ; même Jalid, devenu criminel dans *Harraga*, est accablé par la honte et hanté par le souvenir de ses parents.

En connaisseur de la littérature africaine, Antonio Lozano achève de la valoriser dans *Donde mueren los ríos* en déployant un véritable réseau intertextuel constitué d'extraits de poèmes d'auteurs contemporains africains, guyanais ou haïtiens[39], convoqués par Amadú, le supra-narrateur, universitaire exilé qui découvre avec effarement l'étendue de l'ignorance ethnocentrée dont font preuve les Espagnols :

> Es fácil dar una conferencia sobre literatura africana en España. Todo lo que se cuente resulta novedoso. Me pareció increíble que a pocos kilómetros de nuestras costas nadie en la Universidad, ni alumnos ni profesores, hubiera oído hablar de Cheik Amidou Kane, o de Amadou Kourouma. […] Las culpas de este desastre se las reparten la falta de traducciones al español y el hecho de que los intelectuales del país vivan de espaldas a la realidad cultural del continente que les queda al sur, y apunten su mirada hacia el norte, siempre hacia el norte. Pero me sorprendió especialmente en Canarias, donde no puedes mirar al norte sin que tu mirada pase, aunque sea sin detenerse, por el África septentrional[40].

39 Les auteurs dont les textes sont cités se distinguent par un engagement politique, littéraire ou philosophique sur les questions d'identité culturelle. Il s'agit de : Jean-Baptiste Mutuburuka (Rwanda), p. 63 ; Jean-Louis Dogmo (Cameroun), p. 65 ; Noemia de Souza (Mozambique), p. 70 ; Léon-Gontran Damas (Guyane), p. 94 ; René Depestre (Haïti), p. 100 ; Amadou Hampâté Bâ (Mali), p. 116 ; Marie-Léontine Tsibinda (Congo), p. 148. Si l'on ajoute à cette liste les écrivains dont seul le nom est mentionné, le réseau intertextuel constitué s'avère tout à fait remarquable dans le cadre d'un roman espagnol.

40 Antonio Lozano, *Donde mueren los ríos*, *op. cit.*, p. 66.

Le roman s'attache clairement à inverser cette tendance et rend hommage à des auteurs africains ou représentatifs de la négritude, soit en leur cédant un peu d'espace textuel pour faire découvrir au lecteur quelques vers de leur œuvre poétique, soit en mentionnant simplement leur nom au fil du texte. L'engagement de l'auteur est à la fois éthique et littéraire, fondé sur un oubli de soi au profit des autres qui passe par l'écriture, dans une démarche sans doute plus politique qu'il n'y paraît au premier abord.

Conclusion

Les titres d'articles de presse cités en introduction parlaient d'Antonio Lozano comme d'un tisseur de mots, avocat de l'interculturalité, soulignant par le choix de ces termes la possibilité d'une littérature capable de tendre des ponts entre les cultures. Lozano a choisi d'écrire pour défendre une cause, celle de l'interculturalité, de l'Afrique, des migrants, avec des mots, par le biais de la littérature. La fusion est telle entre son écriture et sa cause, entre sa voix et celle de ses personnages, voire même entre son texte et ceux des auteurs africains qu'il admirait, qu'elle pourrait présider à la naissance d'une notion encore à affiner sur le plan conceptuel en narratologie : celle d'inter-narrativité, susceptible de désigner les mécanismes littéraires en présence lorsque deux écritures narratives se contaminent, s'interpénètrent ou se fondent. Le champ théorique des possibles est ouvert et nous invite à prolonger la réflexion, comme en hommage à un auteur trop tôt disparu.

Fronteras (*A escondidas*, 2014) de Mikel Rueda : Rafa et Ibrahim, ou les empreintes inattendues de l'ailleurs, entre altérité et ressemblance

---

Emmanuel Le Vagueresse
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP - EA 4299

Es-tu prêt à aimer
sans connaître le fin mot de l'histoire
sans demander le nom
la provenance et la destination ?
Aimer de près
et encore plus de loin
Aimer comme respirer
sans défense ni gilet de sauvetage […]

Abdellatif Laâbi, « Es-tu prêt à aimer ? »

Ce que poète désire. Anthologie de poèmes pour la jeunesse,
ill. de Laurent Corvaisier, Paris, Rue du Monde, 2021, p. 24

Notre but est d'étudier le long-métrage de fiction écrit et réalisé par Mikel Rueda *Fronteras*[1], dans la perspective d'« empreintes d'ailleurs » consistant ici en un mélange d'influences diverses et, aussi, d'enrichissement mutuel entre les deux protagonistes de ce

1 Titre français (sic) de *A escondidas* (1 h 36) du réalisateur espagnol Mikel Rueda (Bilbao, 1980), sorti en Espagne le 10-10-2014 sur un nombre d'écrans limités (pour un total de 5769 spectateurs payants, selon les chiffres du Ministerio de Educación, Cultura y Deporte espagnol, à retrouver sur mcu.es, dernière consultation le 03-12-2021, comme pour toutes les autres références Internet citées), après un passage remarqué au Festival de Málaga de Cine Español le 22-03-2014 (en sélection officielle, il a aussi reçu cinq autres nominations de type divers dans d'autres festivals ou pour d'autres prix). Il est sorti en France le 31-08-2016, là encore sur peu d'écrans, mais a connu une belle carrière, d'abord dans d'autres festivals, notamment de cinéma LGBTQI+, puis en DVD (par exemple, en 2015, sous le titre plus proche de l'original *Hidden Away* [*Cachés*], en DVD et Blu-ray pour le marché anglo-saxon, une version en allemand étant également sortie la même année sous le titre *Der heimliche Freund* [*Les Amis cachés*], titre lui aussi proche de l'original). Nous avons travaillé sur l'excellente édition DVD sortie en France chez Outplay (Paris) en 2016, qui contient des boni intéressants de 32 minutes (*making of* et court-métrage *Agua!* de 2012) et un livret passionnant, avec une « Note d'intention » du réalisateur (p. 4) et une interview de ce dernier réalisée lors de la présentation du film au Festival du Cinéma Espagnol de Nantes en avant-première française le 18-03-2015, où il remporta d'ailleurs le prix Opera Prima (pp. 6-10). Une récompense donnée pour un premier film, même si le réalisateur avait réalisé auparavant un premier long-métrage de fiction en langue basque intitulé *Izarren Argia* [*La Lumière des étoiles*] et en espagnol *Estrellas que alcanzar*, sorti en Espagne en 2010. Depuis, deux films de long-métrage de Rueda sont sortis en Espagne, *New York. Quinta planta* (2016) et *El doble más quince* (2019, sur un couple où la femme est bien plus âgée que l'homme, film avatar de la question de l'acceptation de la différence chère au réalisateur). Il a réalisé aussi des épisodes de la mini-série à succès *Veneno* (2020, 1 saison à ce jour). Notons que l'édition espagnole du DVD, de 2014, parue en coédition chez Cameo (Barcelone) et Baleuko (Durango, Pays Basque, pour le sous-titrage en basque) recèle en plus un *teaser*, des scènes de casting et des séquences éliminées, des fiches technique et artistique, mais pas de court-métrage en bonus, pour un total de 32 minutes. Le film est disponible sur YouTube au moment où nous écrivons ces lignes. D'autres pépites (courtes, de courts-métrages) parfois non mentionnées sur le site de référence imdb.com sont à découvrir sur le site officiel du réalisateur « Mikel Rueda Director/Guionista », sur mikelrueda.com, hébergé par WordPress.

film, à savoir, celui d'une révélation réciproque — mais d'abord à soi-même — de leur homosexualité. Dans *A escondidas*, l'Espagnol Rafa [pour Rafael] (Germán Alcarazu[2]) est un adolescent de Bilbao (presque) comme les autres : il a une quinzaine d'années, va au lycée, traîne avec ses ami·e·s, tandis qu'Ibra [pour Ibrahim] (Adil Koukouh[3]), sensiblement du même âge, à peine un peu plus âgé peut-être, mène une vie bien plus compliquée : immigré sans parents et venu du Maroc, il se trouve illégalement sur le territoire espagnol et apprend au tiers du film qu'il sera expulsé dans quelques jours. Leur rencontre, un soir en discothèque, va changer leur destin à tous deux.

Dans ce film, se pose comme « par la bande » et jamais de manière totalement didactique nombre de questions. Mêlant acteurs espagnols et arabes, langues castillane et arabe, l'histoire trace des empreintes inattendues de l'ailleurs sur deux chemins, et chaque fois de manière double : le premier chemin, c'est la découverte de l'altérité, mais elle est réciproque, Rafa découvrant certes une culture différente de la sienne chez Ibrahim, mais *vice-versa* également, et tout aussi enrichissante pour le jeune Marocain ; le deuxième chemin, c'est celui d'une autre différence, nullement géographique, celle-ci, mais partagée par les deux adolescents : celle d'une orientation sexuelle « autre », qui pourrait paradoxalement se révéler et s'accepter au contact de cet « autre » pourtant *a priori* si différent, mais au fond si ressemblant, dans une sorte de minorité/marginalité

2 Né en 1997 à Bilbao. Il a joué depuis dans plusieurs films, courts ou longs, de Rueda et dans plusieurs séries à la télévision espagnole, la dernière dans la mini-série *Alardea* (2020, 1 saison à ce jour). Il a passé plusieurs castings, s'étant inscrit au premier dans son lycée, sans aucune expérience d'acteur.

3 Né en 1995 à Tétouan (Maroc). Il a joué depuis dans plusieurs séries à la télévision espagnole, la dernière dans *Entrevías* (2021, 1 saison à ce jour) et, après avoir fréquenté une école de mannequins en parallèle d'études d'électromécanique, il avait déjà commencé à jouer — un petit rôle, celui de Driss — dans une série très populaire, *El príncipe* (2014-2016, 1ère saison), censée se dérouler dans l'enclave espagnole au Maroc de Ceuta, rôle poursuivi un temps après le tournage de notre film, mais avec déjà des cours d'art dramatique derrière lui depuis l'âge de 16 ans.

partagée[4]. Ce film se fait alors proche de ce que l'on appelle désormais l'intersectionnalité[5], et à rebours d'un certain triste air de son temps, celui de la haine croissante de l'autre, quelle que ce soit sa différence, alors qu'ici est promue discrètement l'hybridité[6].

Rencontres et confrontations sans angélisme

Si l'on suit la chronologie de notre film, à présent, on remarque que, dès le pré-générique, le spectateur espagnol, disons européen ou occidental, est invité à se mettre dans la peau de l'Autre, vu qu'il découvre un jeune homme manifestement arabe, dont il apprendra plus tard qu'il s'appelle Ibrahim[7], faisant de l'autostop au bord de la route, en mauvaise posture sous la pluie. Ce pré-générique est important, puisqu'il nous permet, sans rien savoir du motif pour lequel ce garçon se retrouve sous la pluie à faire du stop, de ressentir automatiquement une sorte d'empathie pour lui, qui ne se démentira pas de tout le film, comme d'ailleurs elle sera stimulée pour l'autre protagoniste qui apparaîtra un peu plus tard, Rafa. Après le banc-titre du générique qui révèle le titre, suggérant le secret (*A escondidas*), on voit ce jeune homme, pris en flagrant délit de menu larcin — sans doute à cause de la faim — dans le libre-service d'une station-essence, se faire sauver par un autre Arabe, qui se met à

4 Et l'on pourrait aller jusqu'à dire qu'Ibra, lui, « souffre » d'une double différence, celle d'être un immigré arabe en Espagne, et un homosexuel partout.

5 C'est-à-dire, en sociologie et en politique, la situation de personnes qui subissent en même temps plusieurs formes de domination ou de discrimination dans une société, comme ici, par exemple, à cause de l'homophobie et du racisme conjugués. Dans ce film, malgré tout, on ne peut pas dire que, d'après ce que nous en raconte le film, Ibra ait quitté le Maroc parce qu'il était pourchassé comme homosexuel, étant donné qu'il se rend compte justement pendant le film qu'il ressent quelque chose pour un garçon sans doute pour la première fois.

6 Voir par exemple l'interview citée plus haut de Mikel Rueda, « Rencontre avec Mikel Rueda. Festival du Cinéma Espagnol de Nantes », retranscrit directement en français, nom de l'intervieweur non spécifié (trad. de Diego Carazo-Migerel), dans le livret de l'éd. française du DVD chez Outplay, 2016, p. 6-10.

7 Soit un prénom éminemment représentatif du monde arabo-musulman, puisqu'il est le « père des nations » et qu'il est porté par l'un des fils de Mahomet.

injurier dans sa langue les deux responsables espagnoles qui ne le comprennent donc pas, et permettre à Ibra de fuir, avec lui, avant que la police ne soit prévenue.

On remarquera que tous les passages en langue arabe, lorsque le spectateur assistera à des scènes dans cette communauté, seront sous-titrés, dans le même but de ne pas laisser le spectateur sur le bord de la route, justement, et de lui faire partager ces empreintes d'ailleurs, plusieurs scènes du film présentant de manière contrastée ces deux mondes qui cohabitent parfois si peu, ou si mal et, quand elles le font, non sans heurts.

On pense particulièrement au personnage de Javi, l'un des garçons de la bande de Rafa, qui cumule homophobie et racisme ordinaires — les deux étant montrés par Rueda comme se confondant indifféremment, telles deux intolérances identiques face à toute singularité vis-à-vis d'un groupe homogène[8] —, avec des manifestations de montée de testostérone propres à l'adolescence, qui reviendront à plusieurs moments dans le film pour donner à voir le poids de ces Espagnols qui n'acceptent pas les immigrés arabes.

La toute première « rencontre », si l'on peut dire, entre Ibra et Rafa, se fait dans les toilettes d'une discothèque, après le plan sur Rafael, l'ange blond — le premier plan du film sur le second protagoniste, après Ibra — dans un miroir, en train de se recoiffer. Si le premier regard envers l'autre est bien dû à Ibra, c'est Rafa qui s'approche de lui dans ces mêmes toilettes, même si l'« échange » s'arrête là. Deuxième rencontre manquée entre les deux communautés, après celle de la station-service, en quelque sorte, qui signifie la difficulté que ces communautés ont à partager cet espace ibérique[9].

---

8 En anglais, l'adjectif « chauvinistic » signifie d'ailleurs à la fois « chauvin » et « sexiste » (misogyne), en un bon raccourci que ni le français, ni l'espagnol, ne possèdent.

9 Le film est tourné à Bilbao. Dans un article non signé de *El País* (Bilbao) de la rubrique « Cine » du 29-08-2013 intitulé « Mikel Rueda ambienta en Bilbao una historia de amor gay adolescente », Rueda dit justement qu'il a filmé : « Un Bilbao […] "menos turístico y más de barrio", donde ha encontrado la fusión de la vida tradicional y las formas de vida que han traído consigo los inmigrantes extranjeros », à lire sur <elpais.com/ccaa/2013/08/29/paisvasco/1377775963_286970.html>.

Une autre scène importante est celle du cours d'espagnol suivi par Ibra dans une association humanitaire — histoire de montrer qu'il y a aussi des Espagnols ouverts et solidaires, mais peut-être pas toujours au niveau des gouvernements[10] —, une scène qui prouve, d'abord, sa volonté de s'intégrer, comme les autres jeunes immigrés à l'écran, enchaînant un échange avec l'enseignante sur le mot « superstición[11] », à propos de cet « amuleto de la amistad » qu'il porte sur sa poitrine. Cette empreinte d'ailleurs qu'il apporte avec lui est fondamentale, ici. En effet, d'une part, Ibra ne considère absolument pas ce pendentif comme relevant, dans sa culture, d'une quelconque superstition, puis, ce pendentif — que lui-même fabrique à l'atelier — est appelé à jouer un rôle fort symbolique, plus tard, dans le film, comme on le verra.

Notons que la vision proposée par le réalisateur du monde des Arabes immigrés ne relève pas pour autant de l'angélisme béat, étant donné que l'on voit le dealer qui, à un certain moment, s'occupe d'Ibra, l'utiliser pour son *business*, notamment en lui faisant détourner l'attention d'une pharmacienne pendant que lui la vole, à l'insu même d'Ibra. Mais le spectateur, sans pourtant l'excuser, pense à ce moment-là que le dealer a un petit frère handicapé dont il doit s'occuper.

Quelques minutes plus tard, ce même dealer montre à Ibra les voies ferrées qui le(s) emmèneront loin de l'Espagne, l'occupation de *dealer* n'étant là que pour sortir de la misère, dit-il, et commencer

10 D'autant que, lorsque le film est tourné, et qu'il sort, l'Espagne est alors dirigée par le gouvernement de droite conservatrice de Mariano Rajoy et sa politique anti-migratoire sévère.

11 Là encore, tout passe par la langue, car un camarade d'Ibra écrit ce mot « *suprestrición* » et se voit corrigé par l'enseignante, de manière néanmoins bienveillante. Pour Ibra, cette notion de superstition a franchement du mal à exister, il ne la conçoit même pas, si l'on en croit son regard. On pense alors à ce vers : « Si los límites del mundo son también los de mi lengua, dime cómo destruir las vocales de la verja », dans le poème « Lenguaje » de José María García Linares, extrait de son recueil *Muros*, Melilla : Ciudad Autónoma, 2010, éd. citée, Madrid : Playa de Ákala, [« con nuevos poemas y prólogo de Alberto García-Teresa »], 2014, p. 77.

une autre vie meilleure ailleurs[12] ; quant à Ibra, il est clairement perçu comme exploité par le dealer, ce qui l'excuse cette fois quasi explicitement. Le montage[13] en parallèle avec Rafa, qui fait la fête pendant ce temps en fumant des joints, montre là encore presque manifestement que, si les jeunes Arabes *dealent* pour gagner de l'argent, c'est parce que les jeunes Espagnols consomment, eux, pour s'amuser.

Au tiers du film, un exemple de racisme est montré pour prouver ce qui a été dit par le dealer quelques minutes à peine auparavant sur le racisme espagnol, avec une démonstration de racisme ordinaire, en boîte de nuit, *via* les insultes proférées par Javi, qui n'a que l'expression « puto(s) moro(s) » à la bouche, la bande de jeunes Arabes se retrouvant alors privée de boîte et devant rentrer dans leur propre « boîte ».

C'est à ce moment-là qu'a lieu l'événement clé du film : Ibra ayant défendu un jeune Arabe de son foyer, Saïd, embarqué de force par la police pour être expulsé, il se retrouve lui aussi arrêté et, après une garde à vue au poste, il ne sait pas encore qu'il paiera très cher cet acte de solidarité face à ce qu'il considérait comme une injustice envers son jeune compagnon d'infortune. En une sorte de contrepoint explicatif, Alicia, une employée de l'ONG qui s'occupe des migrants, le gardien du centre et Ibra se mettent alors à parler du Maroc, sans citer nommément ce pays de politique migratoire et des accords entre l'Espagne, elle aussi sous-entendue, et ce pays, ce qui est une manière pour le réalisateur, par ce petit « caillou » placé sur le chemin du spectateur, de lui expliquer un certain nombre de choses sur cette question, apparemment, mais apparemment seulement, en marge de l'histoire d'Ibra. En effet, les mots « reagrupación »

---

12 Le dealer, décidément le personnage le plus revendicatif du film, parle alors de l'Espagne comme d'un « país de mierda », ce qui sous-entendrait qu'ailleurs en Europe les immigrés seraient peut-être mieux traités.

13 À propos de montage, il faut absolument signaler que celui du film n'est pas parfaitement chronologique pendant une bonne partie de *A escondidas*, en fait jusqu'au moment où les garçons partent en fuite, cette chronologie devenant alors plus linéaire et ce, comme l'a déclaré à plusieurs reprises en interview le réalisateur, pour montrer la perte de repères des deux protagonistes — l'un qui va être expulsé, l'autre à qui l'on dit qui il doit aimer — et la faire partager aux spectateurs, ce qui, reconnaissons-le personnellement, est réussi.

(« regroupement ») et « ilegal » apparaissant alors pour mettre en exergue la profonde injustice, selon les protagonistes de la scène, de ces mesures concernant l'immigration en Espagne[14].

Entre différences, rejets et partages métissés

C'est le match de water-polo qui cristallise ces différences entre les Espagnols et les Arabes, et surtout le manque d'accueil envers cette différence, cette véritable phobie, même, des Espagnols envers les Arabes, qui ne fait l'économie d'aucune insulte, comme celle qui rappelle que, comme le disait déjà le proverbe « No hay moros en la costa[15] » : « Todos vienen en patera », dit en effet l'un des joueurs espagnols de ce match entre Arabes et Espagnols, annonçant un danger imminent, ici celui de ces nouveaux pirates qui passent par le détroit pour envahir à nouveau la Péninsule.

Face à ces manifestations de rejet, s'impose juste après celle-ci une scène autrement plus optimiste, à savoir, celle du partage entre Ibra — qui, symboliquement, accueille, intègre son ami, car il faut y jouer à deux — et Rafa lors du jeu de quilles auquel jouent les jeunes immigrés arabes dans leur foyer. Cette première visite de l'Espagnol à l'endroit où vit son nouvel ami est fondamentale, car elle permet cet échange mutuel entre les deux, et même un échange de Rafa avec les autres jeunes pensionnaires arabes du centre, en un véritable renversement, disons-le aussi, du cliché entre majorité et minorité.

---

14 À ne pas confondre avec le regroupement familial qui consiste, en France par exemple, à permettre à un migrant de faire venir sa famille avec lui, ici, il s'agit de tout le contraire, à savoir renvoyer ce mineur chez lui s'il a supposément quelqu'un dans sa famille, ici au Maroc, prêt à l'accueillir, ce que les ONG critiquent d'ordinaire comme étant illusoire, peu efficace et, ici, « ilegal », donc. C'est aussi ce qui arrivera à Ibra, alors qu'il nous est dit — par la bouche d'Alicia — qu'il n'a personne là-bas pour s'occuper de lui.

15 Rappelons que, en français, cette expression pourrait se traduire par : « Pas de danger à l'horizon ». Elle tire son origine du fait que, une fois les Arabes expulsés du territoire espagnol en 1492, on continua en Espagne à surveiller pendant quelque temps qu'il n'y eût pas de flotte arabe — des pirates maures, plus précisément — à s'approcher du littoral ibérique.

En effet, ici, c'est Rafa qui se trouve en minorité dans le groupe arabe, ce qui permet un autre regard, décentré, voire inversé, sur la « normalité » d'une situation pour tel ou tel individu au sein de tel ou tel groupe… et là, nulle injure raciste n'est proférée contre lui, à l'inverse du match de water-polo, de la part des autochtones. Mutuel, disons-nous, car plus tard Rafa emmènera Ibra jouer au bowling, variante espagnole, pour ne pas dire européenne, et même occidentale, de ce même jeu de quilles[16]. Les influences, les découvertes de la culture de l'autre, sont donc réciproques et autorisent, à la moitié du film, les premiers vrais gestes de complicité, comme la main passée dans les cheveux de Rafa par Ibra, pendant ce jeu, entre les deux garçons.

Ce n'est donc pas un hasard que, par contraste, la gêne entre Rafa et son ami de toujours, Guille, apparaisse, Rafa se rendant compte vraisemblablement de son attirance pour Ibra et de la nouveauté de la diversité qu'il incarne, *i.e.* l'« exotisme » au sens le moins superficiel[17]. Il lance abruptement, à une relance de Guille : « Que paso de Marta, tío », qui n'est en réalité que le début de

16 Un jeu de quilles « raro », dit Ibra (pas spécialement maghrébin, donc, mais joué par les immigrés, et dans une formule « de fortune » propre aux migrants qui n'ont rien, surtout) mêlé de football car joué au pied (sport universel, mais par conséquent marocain, aussi) montre déjà un syncrétisme interne au groupe. On ne peut que relever le symbolisme de ces trois jeux, chamboule-tout, quilles, puis bowling, qui montrent que, d'une part, le partage entre les deux garçons se fait par le biais d'actions qui tendent à renverser quelque chose (l'ordre établi, la doxa ?) et que, d'autre part, ces jeux se font de plus en plus « intégrés », malgré tout, à la société occidentale, car le bowling est très peu répandu au Maroc et uniquement pour les classes sociales élevées. Pour le réalisateur, dans l'entretien téléphonique qu'il a eu la gentillesse de nous accorder le 25-05-2021, il ne s'agit pas d'un jeu de quilles spécifique à la culture marocaine, mais d'un jeu « casual », fait avec les moyens du bord. Il n'empêche que c'est évidemment la base du partage, selon nous, entre Ibra et ses camarades, d'une part, et Rafa, de l'autre.

17 On pense, par exemple, aux réflexions d'un Victor Segalen dans son *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers* (1918) : « Malgré son titre exotique, il ne peut y être question de tropiques et de cocotiers, ni de colonies […], ni de chameaux […]. Exotisme ; qu'il soit bien entendu que je n'entends par là qu'une chose, mais immense : le sentiment que nous avons du divers », éd. citée Paris : Librairie Générale Française (Coll. Le Livre de poche Biblio essais), 1986, p. 63.

l'aveu, mais tronqué : « A mí no… », sans doute « A mí no me van las chicas », qui le mène au bord du coming-out, mais apparemment trop dur à faire jusqu'au bout pour ce garçon qui se révèle peu à peu à lui-même[18].

Immédiatement après, toujours dans la logique de relier histoires individuelles et questions de société à un niveau plus large, le spectateur assiste entre Rafa, Ibra et Alicia à une série de dialogues concernant la problématique des papiers à obtenir par rapport à la durée de trois ans, celle du séjour qu'a passé Ibra en Espagne et qui lui permettrait apparemment de prétendre à un titre de séjour, même s'il semble être là depuis plus longtemps, comme on l'entend dans le film. Mais cela, injustement, ne compte pas pour « ésos », comprendre « les autorités » : on a ici, peu de temps avant le moment où Ibra va apprendre qu'il est sous le coup d'un arrêt d'expulsion pour dans deux jours, une réflexion engagée sur l'arbitraire, l'iniquité, voire l'absurdité, d'une règlementation profondément inhumaine vis-à-vis des immigrés en Espagne, où Rafa fait encore une fois montre de compréhension de la situation.

Lorsque, dans la même séquence, Rafa emmène Ibra au bowling, en un mouvement d'aller-retour pour ce qui est du partage métissé à effectuer/recevoir de la culture de l'autre, la complicité entre les deux garçons allant *crescendo* : ils se sourient, se touchent, se prennent dans les bras l'un de l'autre, même si ces gestes ne sont pas encore empreints réellement de sensualité, sinon de camaraderie, du moins en apparence. Il est en effet trop tôt encore dans le parcours des deux jeunes gens, vraisemblablement, pour qu'ils se l'avouent même, à l'autre et d'abord à eux-mêmes. Le réalisateur crée en tout cas une sorte de bulle de bonheur, qui s'achève par une

18 Mais Guille, l'ami d'enfance de Rafa, est celui qui, quoique hétérosexuel et s'avouant perplexe face aux agissements de son ami Rafa, ne le juge pourtant jamais (« No sé si *entiendo* lo que estás haciendo, pero… […] ¿puedo ayudarte en algo? ») et l'aide inconditionnellement, à la fin du film, en lui donnant toutes ses économies pour qu'il puisse partir avec son nouvel « ami » arabe. Nous avons souligné « *entiendo* » pour rappeler que, dans l'argot gay, ce terme est utilisé comme mot de reconnaissance entre homosexuels (ex : « ¿Entiendes? » = « Tu comprends [= que je suis gay] ? », mais ici Guille l'utilise sans trop… comprendre, mais en simple fraternité amicale.

scène importante, en écho à celle de l'école où apparaissait pour la première fois le talisman, souvenons-nous : aux deux tiers du film, devant une mer symbole de liberté — celle des sentiments, mais aussi de la circulation spatiale des êtres, plus prosaïquement —, Ibra offre son pendentif d'amitié à Rafa, avec les deux moitiés qui le composent et s'imbriquent l'une dans l'autre.

On ne peut évidemment pas s'empêcher de voir que ce cadeau est symbolique de leur relation intense à deux, quelle que soit la nature de celle-ci — une nature qu'ils ne veulent/peuvent ou pas s'avouer —, et assurément symbolique au sens propre du terme : en effet, on se rappellera que le terme « symbole » est intimement lié, ici, à l'objet en question[19]. De plus, comme pour enfoncer le clou, le mot « métaphore » est prononcé par Ibra à cette occasion pour lui expliquer le sens d'un tel pendentif, alors que les deux sont plutôt taiseux, surtout quand ils sont ensemble, les mots semblant impuissants à caractériser leur relation.

C'est, d'ailleurs, juste après qu'Ibra apprend son expulsion, comme si cette parenthèse enchantée était nécessairement vouée, dans notre société, à n'être justement qu'une parenthèse. En effet, à chaque fois qu'un semblant de bonheur, ou du moins de sérénité, se fait jour dans la diégèse, de notre film, le « réel » revient s'inviter au galop pour battre en brèche ce moment furtif.

---

19 D'abord, étymologiquement, le mot « symbole » est issu du grec ancien *sumbolon* et signifie « mettre ensemble ». Puis, dans cette même Grèce antique, le « symbole » était précisément un tesson de poterie cassé en deux et partagé entre deux personnes, souvent pour un contrat. Pour liquider le contrat, il fallait prouver sa qualité de contractant en rapprochant les deux morceaux qui devaient s'emboiter parfaitement. Le *symbolon* était constitué des deux morceaux de cet objet brisé, de sorte que leur réunion, par un assemblage parfait, constituait une preuve de leur origine commune et donc un signe de reconnaissance très sûr. Ici, un signe d'« amitié », pour ne pas dire d'« amour », comme un échange de bagues qui n'ose pas être fait, mais encore plus signifiant de par l'incomplétude des deux pièces quand elles ne sont pas réunies.

Répression sociale et retour au réel

Lorsqu'ils se retrouvent enfin, le partage entre les deux garçons se fait plus dense, même si la réserve domine, de par leur passé et leur éducation, et se traduit, par exemple, *via* des mots un peu plus engagés sentimentalement, mais encore pudiques, comme ce « Me importas », lancé à Ibra par Rafa, puis, dans le local de la bande dans lequel Rafa décide de cacher Ibra en fuite de la police, une bagarre, mais « pour de faux », avant de parvenir enfin à un baiser sur la bouche tout près de se produire. De manière à la fois naïve et rouée, dans toute l'ambiguïté sans doute inconsciente de ce moment nouveau et unique pour lui, Ibrahim ne demande-t-il pas à un Rafa physiquement si proche physiquement de lui : « ¿Qué pasa? ¿Me vas a besar? », entre crainte et désir.

C'est à ce moment-là, dans la lignée de ce que nous annoncions, qu'arrive au contraire la répression sociale, incarnée par la bande de Rafa, et surtout par son leader Javi. Ce qu'il nous semble pertinent de souligner, ici, dans la perspective de notre problématique, c'est que se conjuguent dans une même répression, précisément, l'homophobie et le racisme, soit une réelle convergence des haines[20], mais Ibra trouve la ressource de lancer à Javi « ¡Capullo! » et de s'éloigner du groupe, impavide, avec Rafa, montrant ainsi sa supériorité face à ce qui est, aussi, un manque d'éducation à l'intelligence de la part des jeunes Espagnols.

Après un détour par la fête foraine, nouvelle bulle, factice par nature, de sérénité, le réel revient par le dealer qui reconnaît Ibra et le poursuit. Mais Rafa parvient à emmener Ibra chez ses parents. Dans un moment de tension sensuelle néanmoins retenue, les deux mâles se tournent autour, plus ou moins maladroitement et s'embrassent enfin, même furtivement, timidité vis-à-vis de leurs sentiments nouveaux oblige. C'est l'émotion, plus que le désir, qui gagne ici les deux protagonistes.

---

20 Ici, les deux phobies sont donc mêlées, comme le prouvent les mots de Javi à Rafa, l'insultant pour son homosexualité (« Que no quiero ver aquí ni a una sola mariconada ») et précisant : « Encima con un puto moro. […] Al menos haberlo hecho con uno de nuestra especie, ¿no? ».

Lorsque les deux garçons se réfugient ensuite dans le train de banlieue d'un dépôt, ils continuent leur exploration de l'autre, non pas physique — excepté celle de se prendre par la main et de dormir leurs têtes se touchant —, mais du point de vue de la connaissance en profondeur d'autrui. La pudeur règne à la fois chez Ibra et Rafa, mais aussi chez le réalisateur. En effet, ce dernier prend le parti de ne pas faire révéler à Ibra ce qui l'a poussé à quitter seul, très jeune, son pays, le Maroc, pour gagner l'Espagne, arguant sans rien préciser que « es que recordarlo…», laissant la phrase en suspens, sans doute : « … es demasiado difícil[21] » : ainsi, le spectateur, comme Rafa, ne peut qu'imaginer cette souffrance tue, ce qui le rend encore plus touché par celle-ci.

Mais, une fois encore, le réel ne laisse pas nos deux jeunes « héros » tranquilles et les rattrape, à côté du dépôt des trains de banlieue qui se trouve être l'enchevêtrement de rails de chemin de fer déjà vu plus tôt dans le film : le dealer arrive avec son frère handicapé, voulant quitter l'Espagne pour la France et enjoint à Ibra de faire comme lui, car rien ne le retient dans ce pays, comme il le lui dit en substance.

Lui et Rafa comprennent que, malgré ce début de relation intense, la chance d'une nouvelle vie offerte à Ibra est trop forte pour la laisser passer. Et ce, même s'il dit au dealer « Yo estoy bien aquí » en regardant Rafa. Au moment où les aboiements des chiens policiers se font entendre, Ibra sépare alors les deux pièces du pendentif d'amitié qu'il avait donné à Rafa pour que chacun en garde la moitié[22], signe de son départ imminent, et les deux garçons se serrent alors très fort, Ibra tentant sa chance en se glissant, tout de suite après ces adieux, sous un camion, seul, serrant désormais, en souvenir de son ami, la moitié du pendentif, qui est aussi celui de son amour pour lui, auquel il est obligé de renoncer pour des raisons économiques et politiques — et judiciaires...

Dans la scène suivante, la toute dernière, donc, Rafael se retrouve assis sur sa chaise, en classe, désormais seul, mais avec ce

---

21 Et l'on apprend qu'aucun parent ne l'attend là-bas.

22 Ibra garde la moitié blanche, donnant à Rafa la partie noire, ce qui montre que la « couleur » des deux amis n'est pas innocente dans cet échange, puisqu'elles sont inversées et reviennent désormais chacune à l'« autre ».

symbole-pendentif autour du cou[23] : mélancolique, il le touche, le serre comme le faisait son ami sous le camion, en écrasant furtivement et pudiquement une larme. À la fin de cette histoire, Rafa aura été changé à jamais et, si l'on ne sait pas quel sort attend Ibra, celui de Rafa sera d'être à nouveau dans sa ville et ses habitudes, mais transformé, et aussi dans ses relations avec amis et amours à venir, par conséquent bien plus sincères, le spectateur ne peut en douter, et dans une forme de lutte pour sa vérité, sans doute moins dure que celle d'Ibra le migrant clandestin — d'autant qu'Ibra aura lui aussi à assumer son homosexualité, singularité supplémentaire, pour un migrant, et d'origine arabo-musulmane, qui plus est. Mais pour Rafa, il s'agit d'une lutte tout de même, avec le contrôle social des parents et des amis.

---

23 Pour le réalisateur, dans l'entretien téléphonique cité plus haut, ce pendentif est une « licencia fílmica », comme il y a des licences poétiques : ce pendentif symbole d'amitié, que l'on trouve dans plusieurs pays, mais pas spécialement au Maroc (et pas en bois et jamais sous la forme présentée dans le film de ces deux pièces comme de puzzle qui s'imbriquent entre elles), est bel et bien une « métaphore », une « alegoría » de leur amitié, ainsi, toujours selon le réalisateur, que de leur « lealtad » réciproque. Camille Dich, que nous remercions pour sa suggestion, nous confirme que ce genre de pendentif n'est pas populaire au Maroc, car il est vu précisément comme proche des superstitions de la culture berbère — comme porter un tatouage, une amulette, pour repousser le mauvais œil —, donc allant à l'encontre des préceptes du Coran, sauf dans quelques mosquées dont l'imam prépare parfois lui-même ce genre de protections, mal vues par les oulémas ou docteurs de la loi. Et dans un Maroc de plus en plus islamisé, ce pendentif d'amitié — d'origine occidentale — à haute valeur symbolique, n'est absolument pas considéré comme futile, à l'inverse de l'Europe. Au contraire, ce genre de collier d'amitié est jugé comme s'opposant à l'islam, frôlant même pour certains la sorcellerie. Il s'agit donc bien ici d'une licence filmique — pensons aussi que les colliers d'amitié sont l'apanage des filles, ce qui veut dire qu'il y a ici transgression, même inconsciente, des habitus genrés —, et ce, en toute connaissance de cause de la part de Rueda. On voit donc que, chez lui, le « faux » de l'art peut servir le « vrai » du réel, du moment qu'il est manié avec un projet éthique de mouvement respectueux de l'autre. Un grand merci aussi à Samira Bahdad pour ses lumières sur les problématiques du jeu de quilles hybride et du collier d'amitié au Maroc.

Paroles de protagonistes

Si l'on se penche à présent sur les différentes interviews des « protagonistes » disponibles sur Internet, à savoir, celles du réalisateur et des deux jeunes acteurs, essentiellement — des interviews qui sont assez nombreuses —, on notera un certain nombre d'éléments qui enrichissent la perception que l'on peut avoir du film, notamment dans la perspective des « empreintes d'ailleurs[24] ».

Ainsi, l'acteur marocain qui joue Ibra, Adil Koukouh, signale dans une interview pour le Festival de Málaga de Cine Español que son travail avait eu lieu en partie pendant le Ramadan, ce qui supposait des difficultés pour lui — non nommées, mais l'on peut penser à la fatigue, quand on ne mange, ni ne boit, pendant la journée —, ce qui sous-entend donc que l'acteur respectait le Ramadan. Mais il dit aussi que, en tant que résident marocain en Espagne, il avait subi des situations de discrimination tout comme son personnage, par exemple, des contrôles d'identité récurrents[25]. Ce genre de remarque prolonge alors, pour le spectateur, le propos documentaire du film, en prise avec le réel et avalisé comme étant

24 Par exemple, dans le « Dossier pédagogique » proposé par Agueda Ruano, sous la direction de Victoria Bazurto pour le Festival du Cinéma Espagnol de Nantes de 2015, d'une longueur de 70 pages, que l'on peut trouver aussi en version française sur le site du distributeur français Outplay, assorti de plusieurs autres éléments intéressants (affiches, photo, dossier de presse qui est en fait le livret du DVD français), à retrouver sur outplayfilms.com/?p=1300. D'autres matériels sur le film sont disponibles sur le site commercial officiel du film, complet et bien présenté, aescondidaspelicula.com.

25 Le jeune comédien Adil Koukouh, originaire, comme on l'a vu, de Tétouan, vit en Espagne depuis l'âge de 9 ans et, au moment de ses premiers pas sur les écrans, résidait à Getafe (grande ville de la banlieue populaire de Madrid) avec ses parents. Dans plusieurs interviews et déclarations de cette époque, encore disponibles sur Internet, il revient à nouveau sur ses difficultés, en tant qu'Arabe, à rentrer dans une discothèque, ou sur le fait que les vigiles le suivent souvent dans les magasins. Le comédien dit que, malgré tout, grâce à sa petite notoriété naissance (aussi grâce à la série *El príncipe*, mentionnée note n° 3), il n'a plus de problème, à présent, pour rentrer en boîte de nuit.

un reflet de ce réel. Et ce, d'autant que l'intervieweuse parle même de « labor social[26] » à propos de l'un des intérêts que recèle ce film.

Quant au réalisateur, parlant de ce travail qui l'a occupé, de ses premières idées jusqu'à la fin du tournage, pendant sept ans, il dévoile certains aspects de son travail éclairants pour nous :

> Une question […] m'intriguait : que se passerait-il si un mineur [ayant fui son pays] parfaitement intégré et résidant en Espagne depuis des mois était informé qu'il allait bientôt être expulsé ? […] [J]'ai commencé un long travail de recherches […], j'ai rencontré des associations qui s'occupent de l'accueil des migrants et je me suis renseigné sur les lois en vigueur auprès des autorités afin d'être en mesure de raconter cette histoire au plus proche de la réalité[27].

On voit bien ici le soin documentaire, parfaitement revendiqué par le réalisateur-scénariste pour montrer le plus possible le « vrai » et coller au ras du réel, non seulement dans sa manière de filmer des scènes véristes, naturalistes, mais aussi afin de dire ce réel adéquatement à ce qu'il est, déjà, dans son aspect législatif, afin de ne pas travestir le réel dans son côté le plus immédiat, celui de la vie de ces immigrants au quotidien, et ce qui les menace.

Citons ensuite, par exemple, ces paroles elles aussi fondamentales pour notre propos : « J'avais envie de réunir dans un même film ces deux thèmes qui m'intéressaient : l'immigration et l'homosexualité. Ceux-ci naissent de deux réalités bien différentes pour moi, mais qui sont des réalités parallèles, qui se vivent en marge, en cachette[28] ».

---

26 Interview de Germán Alcarazu et Adil Koukouh au Festival de Málaga en 2014 sur la chaîne en ligne du Festival, mise en ligne le 26-03-2014, *Fundido a negro*, à voir sur youtube.com/watch?v=EUqCezJNOo4.

27 M. Rueda, « Note d'intention », livret du DVD chez Outplay, *op. cit.*, p. 4.

28 M. Rueda, « Rencontre avec Mikel Rueda… » et aussi, avec un passage plus engagé [souligné par nous] : « Nos deux héros doivent vivre cachés. Quand vous êtes illégal dans un pays, on vous apprend à vous faire discret, à vous fondre dans la masse […], sinon vous risquez de vous attirer des ennuis. *On attend de vous que vous fassiez le travail dont personne ne veut et que vous disparaissez à la fin*. De la même façon, lorsque vous êtes homosexuel. On vous tolère, mais on attend de vous que vous n'affichiez pas vos sentiments en public, car vous pourriez choquer les passants », pour le parallèle développé ici, *Ibid.*, p. 6.

Avec cette citation, se trouve explicité le lien entre ces deux « différences », à savoir, l'inscription d'un être dans un espace qui n'est pas l'espace principal, canonique, et qui doit demeurer dans son secret, au moins dans certaines circonstances, comme ici avec la bande d'adolescents de l'un des deux adolescents, l'espagnol, ainsi que le désir de faire s'identifier à lui le spectateur ibérique. Et cette bande de jeunes Basques espagnols refuse l'altérité à la fois ethnique et (d'orientation) sexuelle. On imagine facilement que, pour le personnage d'Ibra, le secret de l'homosexualité est sans doute plus prégnant encore que pour Rafa, étant donné le poids de la religion à l'égard des rôles genrés et de la simple condamnation de l'homosexualité dans la culture arabo-musulmane, davantage encore que dans la culture chrétienne.

Pour le réalisateur, de plus, par rapport à l'immigration, son film possède une dimension politique, car tout est vu par lui comme politique dans ce que chacun d'entre nous vit au quotidien :

> [L'immigration en Espagne,] [c']est quelque chose qui existe, qui est ancré. L'Espagne est un pays d'émigrants et d'immigrés. […] La migration, je devais en parler, ça fait partie de ma vie. Je croise des immigrés dans mon quartier, et je ne sais pas si je les reverrai le lendemain car il est possible qu'ils soient expulsés[29].

Quant au personnage de l'immigré Ibra, justement, Rueda résume pertinemment sa situation dans le film, désarçonné qu'il est par plusieurs éléments :

> Ibrahim est perdu dans la vie qu'il est obligé de vivre. Il est dans un pays depuis un certain moment, puis il apprend qu'il va être expulsé [deux jours plus tard] de ce pays alors qu'il mène exactement la

29 M. Rueda, *op. cit.*, p. 7. À rapprocher de ses déclarations dans le *making of* de la version française du DVD, reprise de la version espagnole originale, où il décrit avec empathie l'existence des immigrants, justifiant leurs délits, alors qu'il vient de montrer la vie, totalement différente, constituée de fêtes et de bons moments, des jeunes autochtones comme Rafa et ses amis : Ibra et le dealer, dit-il, sont « completamente aislados de la sociedad, hacinados en un piso patera [squat] y tienen que ganarse la vida de una manera que jamás hubieran imaginado en su vida [le vol ou le trafic de drogue, par exemple] y desgraciadamente tienen que seguir ahí e intentar salir adelante ».

> vie qu'on lui demande de vivre. […] [I]l ne sait pas comment réagir par rapport à tout ce qui lui arrive et sa relation avec Rafa[30].

On voit que l'attirance homosexuelle ressentie (pour Rafa) n'est qu'une petite partie des soucis d'Ibra, mais, dans la bouche du réalisateur, elle est néanmoins citée en dernier, donc emphatisée.

On aimerait conclure, d'abord, en se plaçant sous les sages auspices d'Élisabeth Durot-Boucé, quand elle rappelle que : « Il n'y a que dans la confrontation à l'Autre que l'individu peut mesurer sa subjectivité et entrevoir l'objectivité. La conscience qu'Autrui existe change tout pour l'être : l'Autre est le témoin et le juge, ce qui permet à l'être de devenir être en soi et pour soi et pour Autrui […][31] ».

Puis, en disant que, au terme de cette étude succincte du film *A escondidas* dans la perspective de ces « empreintes d'ailleurs », ce film est encore d'actualité aujourd'hui, et plus que jamais. Si en juin 2016, quelques mois avant sa sortie française, la tuerie de la boîte gay d'Orlando par un homophobe s'imposait aux esprits, de nos jours, à l'heure où nous écrivons ces lignes en mai 2021, c'est l'assassinat d'un jeune Iranien décapité par sa famille parce qu'il était gay, *via* un « crime d'honneur », qui résonne dans nos têtes, tandis qu'en Europe, les gouvernements conservateurs proclament des zones « LGBT-free ». De la même façon, les naufrages de migrants se multiplient, les bateaux où ils s'entassent sont refoulés par les gouvernements populistes, et l'on ferme plus que jamais les frontières de l'Occident, alors que des milliers de migrants, sur une seule journée, tentent de franchir la frontière européenne par l'enclave de Ceuta.

Et, pour relier ces deux questions, on donnera simplement deux exemples, l'un dans le « réel », l'autre dans la « fiction », même si le film de Mikel Rueda nous a assez montré l'imbrication de ces deux dimensions : dans le « réel », les homosexuels tchétchènes

---

30 M. Rueda, *Ibid.*, p. 8. Dans l'entretien téléphonique cité plus haut, le réalisateur nous a précisé que ce n'était pas l'islam, mais la religion en général qui était en jeu avec son poids — d'où, pensons-nous, cet article défini « la » religion, et pas « sa » religion, dans l'interview en question — pour le protagoniste.

31 Élisabeth Durot-Boucé, « La Traduction des romans anglais au XVIIIème siècle : censure ou autocensure ? », in Michel Ballard (Compil.), *Censure et Traduction*, Arras : Artois Presses Universités (Coll. Traductologie), 2011, p. 127.

sont obligés d'émigrer pour ne pas être torturés et assassinés dans cette république russe au régime fort et à la société très islamisée[32] ; dans la fiction, dans le beau film de Bani Khoshnoudi *Lucioles* (*Luciérnagas*, 2018), un Iranien persécuté pour son homosexualité fuit son pays et arrive, par erreur, au Mexique, sans pouvoir faire non plus son coming-out dans la virile Vera Cruz. Donc, au-delà des réels progrès, en Espagne et en Europe, concernant l'acceptation et de l'homosexualité et de l'immigration, au moins dans les sondages d'opinion, les actes homophobes et les actes racistes ou xénophobes montent également en flèche. Quant aux politiques des différents gouvernements, de droite comme de gauche, qui se sont succédé depuis le film, si elles ont globalement protégé le citoyen homosexuel, il n'en a pas été de même, loin de là, pour les stratégies d'accueil des migrants, notamment d'Afrique, subsaharienne comme maghrébine.

Donnons une dernière fois la parole au réalisateur par rapport à cette altérité réciproque qu'il s'agit de découvrir, en dépit des difficultés propres à ce processus d'hybridation qui crée une sorte de pensée — et d'abord d'attirance — métisse[33] :

> Il y a tant d'adolescents qui entrent chaque jour [entre 6 et 7 par jour en 2020, selon un recoupement de statistiques officielles] sur notre territoire de façon illégale que nous finissons par ne même plus y prêter attention. Ou […] c'est uniquement en l'envisageant comme étant un problème. Toutefois, il me semble que ce sont ces adolescents qui font face au plus gros problème : ce sont eux qui ont quitté pays, amis, famille, pour venir ici[34].

Dans ce mouvement d'aller-retour dialectique constant, comme on l'a vu, entre culture d'origine et culture d'accueil, qui s'opère non sans mal — sauf pour quelques-uns, quand ils aiment, d'amitié ou d'amour —, si l'on y greffe, par surcroît, la question de la différence

---

32 Cf., par exemple, à ce sujet, le documentaire de David France, *Bienvenue en Tchétchénie* (*Welcome to Chechnya*, 2020).

33 Pour reprendre, en le détournant quelque peu, le titre du célèbre essai de Serge Gruzinski, *La Pensée métisse*, Paris : Fayard, 1999.

34 M. Rueda, « Note d'intention », *op. cit.*, p. 4.

sexuelle, laquelle (re)double la difficulté de cette rencontre, davantage vis-à-vis de la société, d'ailleurs, que de soi-même, Mikel Rueda démontre ainsi, à bas bruit autant que didactiquement, qu'il ne faut jamais oublier un point fondamental dans cette appréciation des relations interpersonnelles : à savoir, que l'Éros est politique, ici comme ailleurs, et qu'il fait souvent comprendre que, derrière l'inattendu de la rencontre avec autrui, apparaît souvent la ressemblance, celle d'un visage, d'une culture, différents, mais au fond si semblables, si frères.

De *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) à *Mar de Plástico* (Blázquez, Manzano, Ocaña et Tébar, 2015), du grand au petit écran : intégration et exclusion des immigré.e.s dans l'Andalousie agricole

---

Bénédicte Brémard
Flora Guinot
UBFC, TIL EA 4182

L'entrée de l'Espagne dans la Communauté Économique Européenne en 1986, célébrée comme preuve de son accès à la démocratie pleine et entière, a eu pour conséquence de transformer la péninsule en « porte » de l'Europe, contrainte d' « accueillir » de plus en plus d'immigré.e.s. Un phénomène social qui, comme de nombreux autres, ne tarde pas à trouver sa représentation sur les écrans de cinéma et de télévision. Cette dynamique de représentation s'ouvre, selon Inmaculada Gordillo[1], en 1990 avec le film *Las cartas de Alou* de Montxo Armendáriz mais s'accentue à partir de l'année 1996 qui constitue, selon Isabel Santaolalla, « un momento de inflexión en que la industria por fin comenzó a asimilar los efectos de las políticas más integradoras (y no únicamente parciales) de 1994 y 1995 sobre el imaginario social y artístico español[2] ». Cette prolifération s'accompagne alors d'un développement des études de référence sur le sujet des migrations comme celles de Chema

1 Inmaculada Gordillo, « La construcción de la alteridad. Cine e inmigración en la era socialista », *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, n° 19 (1), 2018, p. 29-41.

2 Isabel Santaolalla, *Los « Otros ». Etnicidad y « raza » en el cine español contemporáneo,* Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 23.

Castiello[3], Eduardo Moyano[4] ou Isabel Santaolalla[5] en 2005, ou encore celle d'Iván Cavielles-Llamas[6] en 2009.

Las cartas de Alou continue, encore aujourd'hui, de marquer un avant et un après dans les représentations de l'Ailleurs du cinéma espagnol, et non seulement pour des questions thématiques. Selon Inmaculada Gordillo[7], il ouvre en effet la porte à un « cinéma de l'altérité » ou *outlandish cinema*, qui se distingue du cinéma « avec » des migrants par diverses caractéristiques stylistiques et choix narratifs : le protagonisme du/des migrant.e.s, le rejet des stéréotypes, et, surtout, la focalisation interne qui fait du migrant le sujet (et non plus l'objet) du regard et vise à favoriser l'identification du spectateur avec lui.

Un autre moment-clef sera sans conteste marqué par les événements de El Ejido. En février 2000, une jeune femme meurt poignardée par un immigré maghrébin de 20 ans qui tentait de lui voler au sac alors qu'elle se trouvait au marché. Quinze jours plus tôt, deux agriculteurs avaient trouvé la mort suite à une altercation avec un immigré marocain. La coïncidence des deux événements provoque des rassemblements revendiquant des mesures de sécurité qui vont aboutir à une série d'actes racistes : des habitants de El Ejido mettent le feu aux bidonvilles où vivent les immigrés, causent 22 blessés et se livrent à des actes de vandalisme sur des commerces et une mosquée de la localité. Un article de *El País*[8] relate qu'un

---

3 Chema Castiello, *Huevos de serpiente. Racismo y xenofobia en el cine*, Madrid : Taiasa Ediciones, 2001 ; *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*, Madrid : Taiasa Ediciones, 2005 et *Con maletas de cartón. La emigración española en el cine*, Donostia : Gakoa, 2010.

4 Eduardo Moyano, *La memoria escondida. Emigración y cine*, Madrid : Tabla Rasa, 2005.

5 *Op. cit.*

6 Iván Cavielles Llamas, *De otros a nosotros : el cine español sobre inmigración y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990-2007),* Tesis Doctoral, University of Massachusetts, 2008.

7 *Op cit*.

8 Tereixa Constenla, Ana Torregrosa, « Vecinos de El Ejido armados con barras de hierro atacan a los inmigrantes y destrozan sus locales », *El País*, 06/02/2000, <https://elpais.com/diario/2000/02/07/espana/949878022_850215.html>, dernière consultation : janvier 2022.

groupe d'habitants a détruit ordinateurs et archives de la Federación de Mujeres Progresistas : l'amalgame montre l'importance du phénomène de rejet, qui scinde la société en deux.

Diverses productions audiovisuelles vont s'emparer du fait divers pour le questionner. Dès 2002, la cinéaste Chus Gutiérrez réalise *Poniente*. Le film met en scène l'histoire de Lucía (Cuca Escribano), une professeure des écoles madrilène qui, après la mort de son père, décide de retourner avec sa fille dans son village natal de la région d'Almería pour reprendre l'affaire familiale dans un monde agricole enclin au machisme et au racisme. Plus récemment, la série *Mar de Plástico* (Antena 3, 2015-16) se construit autour de l'enquête sur l'assassinat d'Ainhoa Sánchez, fille de la maire d'un village fictif de la région d'Almería, Campoamargo, et sur les conflits d'intérêts qui surgissent entre les immigrant.e.s et la population locale.

L'étude comparative de ces deux œuvres nous permettra donc de mettre en exergue les différences de traitement du sujet selon le format (film/série) mais aussi en fonction de la période de production, tout en mettant en évidence tensions et contradictions, entre l'inclusion des immigré.e.s qui constituent une main d'œuvre bon marché et leur exclusion causée par le mécontentement d'une partie de la population locale. Nous verrons ainsi que l'Andalousie agricole est présentée par ces deux productions audiovisuelles comme un paysage humain fortement divisé entre Ici et Ailleurs ; qu'il s'agit d'un espace qui porte l'empreinte de la violence ; et que l'espace filmique, transmet, quant à lui, l'empreinte d'un désir de changement non abouti. Nous pourrons, en filigrane, nous demander quelle voie choisissent ces productions, entre le cinéma « avec » des migrants et celui de l'altérité.

Un paysage humain divisé entre Ici et Ailleurs

Aussi bien le film que la série sont donc marqués par cette dualité, cette oscillation permanente en l'Ici et l'Ailleurs. Un Ici bien palpable puisque les créateurs/créatrices ont choisi l'Andalousie comme lieu de tournage même si l'ancrage spatial n'est pas si précis et évident puisque les histoires se déroulent dans les deux cas dans des localités fictives (La Isla pour *Poniente* et Campoamargo pour *Mar de plástico*), laissant ainsi une grande place à l'Ailleurs qui

devient alors le sujet latent et prépondérant des deux œuvres. On retrouve l'Ailleurs tout autant dans la division de l'espace — sur laquelle on reviendra plus tard — que dans la répartition des rôles étant donné que, dans la lignée de *Las Cartas de Alou*, les migrant.e.s sont les sujets des œuvres et non plus les objets.

Des personnages empreints d'ailleurs

Les personnages principaux (en dehors des immigré.e.s clandestin.e.s et du propriétaire terrien) sont tous, à divers titres, empreints d'ailleurs. Ils/elles sont quasiment tous et toutes originaires d'un autre lieu et même lorsqu'ils/elles ne le sont pas, ils/elles sont mobiles. C'est le cas de Lucía, la protagoniste de *Poniente* qui revient de Madrid pour se réinstaller sur sa terre natale ou de Curro (José Coronado) qui arrive de Suisse.

Chus Gutiérrez connait bien la vie d'émigrée puisqu'à huit ans, elle quitte sa terre natale, Grenade, pour aller vivre à Madrid. Puis à 17 ans, encouragée par sa mère, elle part vivre à Londres pour apprendre l'anglais. Elle partira ensuite à New York où elle réalise son premier film, *Sublet* en 1992. Produit par Fernando Trueba, le film relate les péripéties vécues par une Espagnole dans une zone marginale de New York, scénario très personnel d'une cinéaste marquée par le voyage migratoire, qu'elle envisage bien différemment que sous un angle touristique. En 1995, elle réalise *Alma Gitana*, dans lequel elle aborde, à travers l'histoire d'amour entre Antonio et Lucia, le racisme subi par le collectif gitan.

Ce caractère autobiographique que l'on ne cesse de retrouver dans sa filmographie est encore plus présent dans l'œuvre qui nous intéresse ici. À propos de son retour à Cabo de Gata, elle déclare d'ailleurs :

> En Cabo de Gata en esa época estaban: los del lugar y « los locos », que era gente *outsider* de muchos lugares, muchos de ellos alcohólicos, gente que no encajaba... porque era un sitio barato, en el que te podías buscar la vida fácilmente. Había, además, los del pueblo, que te veían como una extranjera y por primera vez en mi vida entendí que la gente en los pueblos sea capaz de matar por una linde[9].

9 Sagrario Beceiro, Begoña Herrero, « En la frontera. Entrevista a Chus Gutiérrez », *Cuadernos Tecmerin*, n°15, 2019, p. 69-84.

On retrouve également cette diversité ethnique et/ou d'origine dans *Mar de plástico* avec Héctor (Rodolfo Sancho), le héros, qui revient de la guerre en Afghanistan pour enquêter sur la mort de la fille de la maire du village (Ainhoa), mais également avec le personnage de Lola (Nya de la Rubia), sa coéquipière, qui travaille sous ses ordres et à travers laquelle le spectateur ou la spectatrice découvre la communauté gitane — communauté à laquelle elle a dû renoncer pour pouvoir vivre la vie qu'elle désirait comme le verrons un peu plus tard. Le personnage d'Agneska, l'épouse russe de Juan Rueda (riche propriétaire terrien), représente, quant à elle une forme d'« immigration réussie » à travers son mariage qui lui permet une intégration dans la classe dominante mais cache une réalité beaucoup plus sombre sur le véritable sort réservé aux femmes des pays de l'Est, sur lequel nous reviendrons également. Cette réalité multiethnique et multiculturelle est parfaitement dépeinte par l'extrait dans lequel Lola traverse le village en voiture avec Hector, qu'elle guide avec ce commentaire :

> (Lola) —Como ves, un pueblo muy pequeño. Pero tenemos un poco de todo : gitanos, marroquíes, morenos, y ésos : ésos se las dan de malotes. Y rusas : también tenemos rusas. Ésa se llama Agneska. Es la mujer de Juan Rueda. Aquí te cansarás de escuchar este nombre. Todo empieza y acaba en su bolsillo.
>
> (Héctor) —¿Qué pasa con él ?
>
> (Lola) —Es un caso raro. Una especie de terrateniente a la antigua. […] Y esto es lo que le llaman el mar de plástico. ¿Sabes que se ve desde la luna? Todo lo ha conseguido el trabajo de miles de agricultores con explotaciones familiares que se asocian en cooperativa para seguir hacia delante. Gente currante.

Les raccords-regards montrant l'extérieur de la voiture confirment les propos de Lola tout en jouant sur la tension narrative : si Pilar (Andrea del Río, dans le groupe des « malotes ») et Agneska (Lisi Linder) sont tout de suite identifiées, Juan Rueda est pour l'instant seulement un nom, « Rueda », sur de nombreux panneaux publicitaires représentant le dessin presque naïf d'une appétissante tomate entourée de feuilles bien vertes et d'un fond azur.

De la même manière, dans *Poniente*, le contremaître Paco (Antonio de la Torre) sert de guide à Lucía dans la serre dont elle a hérité ; il lui présente alors une réalité nuancée et loin d'être binaire, où l'Ailleurs est multiple et hiérarchisé :

> (Paco) —Si todo sale bien, podemos tener hasta tres cosechas en un año. Ahora eso depende de muchos factores, del tiempo que haga, de cómo sean las semillas, de las plagas. Mira, esto que estamos haciendo aquí es: colocar las plantas.
>
> (Lucía, tendiéndole la mano a un trabajador negro) —Hola. Me llamo Lucía.
>
> (El trabajador) —Yo Chad.
>
> (Lucía) —Encantada.
>
> (Paco, en voz baja) —Lucía: tampoco hace falta que los saludes a todos. Con esta gente, cuanto menos trato tengas, mejor. […]
>
> (Lucía) —¿Cuánta gente trabaja aquí ?
>
> (Paco) —Es que eso depende del trabajo que hay, Lucía. Porque no es lo mismo darle la vuelta a la cosecha, que colocar las plantas como estás viendo. A veces, podemos tener hasta veinte.
>
> (Lucía) —¿Y todos son marroquíes?
>
> (Paco) —¿Tú los has visto por algún lado? Nosotros sólo trabajamos con subsaharianos. A tu padre no le gustaban los moros. Los marroquíes son los peores.

À la différence de *Mar de plástico*, les personnages sont ici à l'intérieur même de la serre, et font partie des exploitants, même si Lucía ne possède pas encore leurs codes de conduite. C'est à travers son regard ingénu d'étrangère sur sa propre terre que le comportement de Paco semble inacceptable au spectateur : son mépris des travailleurs, qu'il déshumanise, et son discours discriminatoire sur leurs différentes origines provoquent une expression de surprise puis de contrariété sur le visage de Lucía, qui s'abstient cependant de répondre. Le problème semble venir de ce que Paco abrite ce discours derrière la figure du père de Lucía, récemment décédé et propriétaire de l'exploitation dont elle a hérité. Héritage

qui place la protagoniste dans une situation d'entre-deux mondes, de déracinement, qui peut être un atout comme un désavantage pour bousculer les codes.

Des personnages empreints d'un passé douloureux ou conflictuel

Tout comme *Poniente*, *Mar de plástico* se garde de victimiser les migrants voire de diviser les protagonistes en deux camps : faibles et forts, inclus et exclus. Au contraire, on constate dans les deux cas la volonté d'inverser les stéréotypes de façon à effacer les frontières et à créer des points communs entre les protagonistes de différentes communautés. Cela s'exprime en particulier par les allusions récurrentes à un passé douloureux et conflictuel qui hante les (anti-) héros. Dans *Poniente*, on comprendra progressivement que Lucía a quitté sa terre natale depuis 7 ans parce qu'elle fuyait le sentiment de culpabilité causé par la mort de sa première fille, noyée sur la plage. Les raccords-regards récurrents sur la mer, son évanouissement lors de l'enterrement de son père face à la plage, les dialogues multiples avec sa seconde fille qui ignore ce passé traumatique, le conflit avec son propre père, montrent l'omniprésence du traumatisme. Ils peuvent également être considérés comme une sorte de transfert de la situation de nombreux migrants, venus par la mer où certains d'entre eux ont péri :

> En primer lugar, resalta la carga simbólica que se atribuye a esta frontera como lugar de muerte: el cementerio se halla junto al mar y sabemos que la primera hija de Lucía se ahogó en esa playa. La película busca esta asociación entre mar y muerte que el espectador extenderá a los propios inmigrantes a causa de las repetidas noticias de naufragios de pateras y muerte de personas que intentaban cruzar el Estrecho en su camino a España[10].

Dans *Mar de plástico*, le héros, Héctor (Rodolfo Sancho), fraîchement nommé à Campoamargo où il doit résoudre l'enquête sur la mort d'Ainhoa, subit encore les conséquences d'une mission militaire en Afghanistan où son meilleur ami est mort sous ses yeux : on

10 Ana M. López Aguilera, *Cine e inmigración: espacios de inclusión y exclusión* (tesis inédita), Lincoln : University of Nebraska, 2010, p. 26.

le voit ainsi à plusieurs reprises incapable de faire usage de son arme parce qu'il est pris de tremblements qu'il tente tant bien que mal de dissimuler. Son adjointe, Lola (Nya de la Rubia), est quant à elle en conflit avec sa famille et sa communauté gitane qui lui reproche de s'écarter des traditions par choix d'exercer une profession, et de surcroît celle de policière.

Dans *Poniente*, il s'agit selon toute vraisemblance de susciter l'identification du spectateur de façon détournée : celui-ci ressentira facilement de l'empathie pour la souffrance de Lucía et parviendra donc indirectement à comprendre la souffrance des migrants séparés de leurs familles. Dans *Mar de plástico*, on retrouve là l'un des ressorts canoniques de l'écriture feuilletonesque et du genre noir (voire du polar métaphysique[11], qui se penche particulièrement sur les thèmes de l'identité, la connaissance de soi et de l'autre, l'absence de repères stables et la marginalité — ou le néo-noir) : l'enquête du détective se double donc d'une sorte d'enquête sur le détective dont le spectateur découvre peu à peu les multiples failles[12].

---

11 « Ce terme [*metaphysical detective story*] sera ensuite repris par les spécialistes pour désigner les polars autoréflexifs qui délaissent le schéma énigme / enquête / résolution et traitent principalement des thèmes de l'identité et de l'intertextualité comme représentations de la désillusion contemporaine. En effet, le polar traditionnel et son dénouement logique ne sont plus une fin en soi » (Delphine Carron, *Figures du détective dans le polar américain contemporain*, thèse, Université d'Angers, 2013, p. 53). Elle évoque aussi « l'absence de repères — absence d'un foyer et d'une structure familiale stables, flou géographique d'une vie en perpétuel transit — et une marginalité inhérente » comme éléments centraux du polar métaphysique, p. 54 ; et « une période de désillusion et de remise en question des principes métaphysiques fondamentaux : l'identité, la connaissance de soi et de l'autre, la recherche d'un sens », p. 60.

12 « Le roman policier cesse d'être un jeu de l'esprit indépendant de toute donnée concrète. Il redevient un roman, c'est-à-dire un miroir des réactions de l'homme au sein de la collectivité où s'insère son existence. On n'a plus affaire à un cerveau, insensible et idéal, mais à un héros pour qui il est possible d'éprouver de la sympathie et dont on partage les souffrances et les espoirs. Et le récit n'est plus policier que parce qu'il existe une police dans le monde » (Roger Caillois, *Le Roman policier*, Buenos Aires : Éditions des Lettres Françaises/Sur, 1941, cité par Delphine Carron, *op. cit.*, p. 52).

Dans le contexte qui nous intéresse, enfin, ces personnages, en lutte contre la structure archétypale exploitant/exploités et contre la figure du propriétaire agricole tout-puissant, apparaissent donc comme marginaux, porteurs d'une identité fragile. Le paysage humain est complexe et l'issue du conflit incertaine. L'Ici est, d'autre part, régi par une traditionnelle division entre ceux d'Ici et ceux d'Ailleurs et la domination des premiers sur les seconds, qui ne correspond plus à la réalité et semble constituer la survie d'un anachronisme : Lola décrit d'ailleurs Juan Rueda (Pedro Casablanc) comme « un caso raro, una especie de terrateniente a la antigua[13] » et présente Campoamargo plutôt comme un village global, même si la coexistence de différents groupes ou ethnies ne signifie pas la mixité et permet un schéma actanciel propice à la mise en scène de conflits sans lesquels il n'y aurait pas d'enjeu dramatique.

Empreintes spatiales

Si les protagonistes sont porteurs de cette division Ici/Ailleurs qui permet la construction du schéma dramatique, l'espace joue également un rôle primordial dans celui-ci. Fictif ou fictionnalisé, fortement stylisé, il n'en porte pas moins l'empreinte de faits divers qui l'ont marqué.

L'Empreinte de la violence

Alors que les événements de El Ejido sont encore très présents dans les esprits[14] en particulier en 2002, tant Chus Gutiérrez que les créateurs de *Mar de plástico* font le choix de situer leurs histoires dans des localités fictives. Ce choix ouvre cependant la possibilité d'introduire de fortes connotations symboliques : la localité de *Poniente* s'appelle La Isla, celle de *Mar de plástico*, Campoamargo. Ces toponymes renvoient à des espaces à part qui créent un

13 *Mar de plástico,* Temporada 1, Capítulo 1, 00 : 14.

14 « Esta película arranca de unos enormes disturbios en Almería en el 2000, no sé si os acordáis, porque mataron a una chica en un mercadillo... para mí era importante contar lo que estaba pasando allí », Sagrario Beceiro, Begoña Herrero, *op. cit.*

sentiment d'extranéité et/ou d'étrangeté pour le spectateur. La Isla est présentée comme un monde clos sur lui-même et saturé de frontières internes ; Campoamargo comme une terre empoisonnée. La mer ne représente, ni dans un cas ni dans l'autre, une ouverture d'horizon, puisqu'elle renvoie à la mort dans *Poniente* et à la métaphore de la mer de plastique — visible depuis la lune[15], et elle aussi mortifère — des cultures sous serres dans la série. Les premières images de celle-ci sont particulièrement agressives : le sang d'Ainhoa s'écoule dans les serres et tombe comme une pluie sur les travailleurs immigrés en lieu et place de l'irrigation, métaphore d'un poison qui se distille dans les cultures.

L'espace est, en même temps, fortement esthétisé. Le reflet inversé d'Héctor apparaît ainsi dans une flaque du sang d'Ainhoa lors de sa première visite des serres. L'éclairage terreux aux tonalités sépia qui apparaît alors peut renvoyer aussi bien à la terre de ce paysage lunaire qu'à son aspect anachronique ou encore au douloureux passé guerrier d'Héctor. La métaphore du sang de la terre est filée plus tard lorsque des gouttes tombent telles des larmes sur la main du propriétaire, Juan Rueda, semblant le désigner coupable[16]. La tête d'Ainhoa flottant dans un réservoir au milieu des feuilles d'arbres, par son teint diaphane et sa chevelure d'un blond vénitien, convoque enfin dans l'imaginaire collectif les nombreuses représentations picturales de l'Ophélie *d'Hamlet*.

À l'inverse, *Poniente* joue plutôt à détourner les stéréotypes, le plastique étouffant des serres devenant à diverses reprises poétique, comme lorsqu'il permet à Curro de fabriquer des cerfs-volants pour les enfants des travailleurs immigrés. La matière qui symbolise un travail dur et parfois non rémunéré (avec les abus des patrons sur les heures supplémentaires) devient alors objet de jeux : l'usage d'une mélodie lente et douce sur ces images traduit cependant l'idée d'un temps suspendu, d'une parenthèse qui ne saurait durer.

---

15 *Mar de plástico,* Temporada 1, Capítulo 1, 00 : 14.

16 *Mar de plástico,* Temporada 1, Capítulo 1, 00 : 17 : 10.

L'Empreinte des faits divers

Les deux fictions portent l'empreinte des faits divers qui ont frappé El Ejido en 2000. Là encore, cependant, *Poniente* joue sur le parallèle pour mieux s'en écarter. Si le film s'achève sur l'incendie et la destruction des logements des migrants par la population locale, en représailles pour la supposée destruction des serres par ceux-ci suite à leur grève, Chus Gutiérrez offre une autre lecture du conflit. Ici, les immigrants ne se sont rendus coupables d'aucun méfait : c'est au contraire Miguel (Antonio Dechent), le cousin de Lucía, en conflit avec elle pour récupérer une partie de ses terres qu'il dit lui appartenir, qui a mis le feu aux serres, tuant ainsi tragiquement et involontairement son propre fils qui s'était fait embaucher par Lucía et dormait dans la réserve. L'argument s'éloigne alors du fait divers pour entrer dans un conflit intra-espagnol, intrafamilial, et plus propre du mélodrame que du réalisme social.

Il en ressort, une fois encore, le désir de modifier le regard du spectateur et de l'éloigner des préjugés. Les plans de Lucía observant, effarée, depuis son véhicule, le saccage des habitations d'immigrés par les propriétaires terriens font écho à ceux où, perdue dans ce labyrinthe, elle regardait avec effroi un groupe d'immigrés d'apparence hostile avant qu'ils ne lui proposent de l'aider à désembourber sa voiture.

De façon similaire, *Mar de plástico* joue à détourner le regard des évidences. Chaque épisode attire l'attention sur un coupable potentiel du meurtre d'Ainhoa, pour mieux maintenir le suspense jusqu'à la fin. Ainsi, ni Khaled (Will Shephard), l'immigré avec lequel elle avait une relation, ni son fiancé officiel, Lucas (Jesús Castro), aux discours racistes, ni Juan Rueda, que l'engagement d'Ainhoa auprès des clandestins pouvait déranger, ne s'avéreront être coupables de son meurtre. Même s'il s'agit ici des codes traditionnels de l'écriture feuilletonesque, le fait est que notre perception de chacun de ces archétypes se modifie sans cesse, nous obligeant à une relecture constante des faits. Plus encore que dans *Poniente* où la circulation était à sens unique (les natifs pouvant pénétrer le territoire des immigrés et non l'inverse), les personnages vont tenter de circuler d'un territoire à un autre, marquant l'espace de leur désir de changement.

Empreintes d'un désir de changement

Dans les deux cas, toutes ces empreintes sont utilisées dans but précis, celui de dénoncer et exprimer un désir de changement.

En effet, comme le rappelle Lorenzo Torres, Chus Gutiérrez est l'une des premières réalisatrices à faire référence au thème de l'immigration en le reliant directement à la xénophobie : « En este sentido, quizá *Poniente* no es una obra maestra; pero sí muy válida si pensamos que hay muy pocas películas del cine español más reciente que hayan hecho referencia al tema de la emigración y su relación con una xenofobia latente[17] ».

Rappelons que Chus Gutiérrez appartient à la génération des réalisatrices des années 1990 — « la segunda hornada de mujeres cineastas » comme l'appellent souvent les critiques et journalistes espagnol·e·s. Une nouvelle génération de réalisatrices qui va profondément marquer le monde cinématographique et révolutionner la manière de faire du cinéma et de représenter les femmes :

> Al cambio de discurso contribuyen algunas obras singulares y la aparición de mujeres directoras (Pilar Miró, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé) que preludian y proporcionan los cimientos para la que, un decenio después, será *la primera generación propiamente dicha de mujeres cineastas del cine español* con Icíar Bollaín, Gracia Querejeta, Isabel Coixet, Chus Gutiérrez, Patricia Ferreira, Laura Mañá, etc, generación en la que ya se plasma de forma elocuente una perspectiva de mujer en las dramatizaciones de conflictos, el protagonismo de mujeres autónomas y la preocupación por temas que afectan a las mujeres[18].

Chus Gutiérrez a d'ailleurs co-écrit le scénario de *Poniente* avec Icíar Bollaín et l'empreinte auctoriale est palpable.

---

17 Lorenzo Torres, « *Poniente* (2002) de Chus Gutiérrez. En España, no hay racismo », *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Pietsie Feenstra y Hub Hermans (dirs), Amsterdam : Rodopi, Foro hispánico, 2008, p. 193-210.

18 José Luis Sánchez Noriega, « Trayectorias, libertades e identidades en el cine español (1974-1984) » in *Filmando el cambio social: las películas de la Transición*, Barcelone : Laertes, 2014, p. 83.

Des figures qui font bouger les lignes

Cette dénonciation et ce désir de changement passent notamment par les figures féminines, ce qui nous permet d'évoquer une forme de féminisme intersectionnel. Les créateurs et créatrices lient bien souvent le sort des femmes au sort des migrant.e.s et exposent également le « cumul » de discriminations que peuvent subir les femmes racisées. En effet, souvent, en plus du racisme et classisme, elles sont victimes de machisme, illustrant ainsi le propos de l'anthropologue Ochy Curiel :

> Ser mujeres negras nos coloca en situaciones de opresión por cuestión de género, grupo racial y estrato social, además de ser mujeres y definidas racialmente como negras, la mayoría se ubica en las esferas sociales más empobrecidas[19].

Dans *Poniente,* la protagoniste*,* Lucía, qui s'érige en femme indépendante, entrepreneure, et héroïne luttant contre toutes les formes de discriminations (racisme, classisme, machisme…) est un véritable miroir de cette volonté de changement et de l'esprit féministe de la réalisatrice qui n'hésite pas à utiliser son histoire personnelle, puisqu'elle choisit sa propre fille pour interpréter le rôle de la fille de Lucía, accentuant ainsi le caractère autobiographique du film. En effet, si Lucía décide de revenir sur ses terres, elle le fait d'abord pour elle-même, en souvenir de son père et pour affronter les fantômes qu'elle a laissés derrière elle dans un processus d'auto-affirmation. Mais la suite des événements la transforme en véritable héroïne : alors qu'elle aurait pu décider de vendre les terres héritées de son père, elle choisit de rester dans cette sphère masculine et hostile, prend le pouvoir de la plantation et s'élève contre le caciquisme et les inégalités en imposant ses propres règles qui déstabilisent la hiérarchie existante.

---

19 Ochy Curiel, « La lucha política desde las mujeres ante las nuevas formas de racismo. Aproximación al análisis de estrategias », Santo Domingo : Casa por la Identidad de las Mujeres Afro, 2002, <http://www.mulheresnegras.org/doc/ochy_curiel.pdf> (dernière consultation: janvier 2022), publié en français sous le titre : « La lutte politique des femmes face aux nouvelles formes de racisme. Vers une analyse de nos stratégies » (traduction Jules Falquet), in *Nouvelles Questions féministes*, Éditions Antipodes, 2002, p. 84-103.

Ce « combat » lui vaut alors une discrimination encore plus forte que son statut de femme entrepreneuse comme l'explique Mar Marcos Molano :

> Lucía es personaje y al tiempo persona, esto es, su presencia dramática es esencial para tejer una historia de amor (con Curro) y de venganza (con Miguel) y, al tiempo, es el espejo desde el que mirar las relaciones entre personas, con objetividad y compromiso: gracias a Lucía conocemos al inmigrante no como estadística ni hora extra, sino como persona, con sueños. Esto la convierte en un personaje rebelde, situarse del lado del inmigrante y al tiempo defender su dignidad como trabajadores, la coloca aún más al margen que su propia condición de mujer[20].

Dans *Mar de plástico*, nombreuses sont également les figures féminines créées pour sortir des stéréotypes et qui apparaissent comme des femmes fortes et indépendantes, des figures de femmes diplômées, actives, occupant des fonctions qui leur donnent le pouvoir de changer les choses comme c'est le cas de Marta (Belén López), ingénieure agronome qui élève seule son fils, ou encore de Carmen (Eva Martín), la maire du village.

La série évoque également le sort réservé aux femmes appartenant aux minorités, notamment dans la saison 2, où de nombreux épisodes évoquent la traite des femmes à travers un réseau de prostitution impulsé par Juan Rueda, le riche propriétaire terrien de Campoamargo. Des femmes transportées par dizaines dans des camions puis enfermées dans des locaux désaffectés, entassées dans des cellules que les spectateurs contemplent à travers les yeux de Pilar dans une séquence en caméra subjective lorsqu'elle découvre enfin la vérité sur ces activités[21].

Ce réseau est d'ailleurs à l'origine de tous les maux du village, le coupable du meurtre d'Ainhoa s'avérant finalement être le fils de

---

20 Mar Marcos Molano, « El cine de Chus Gutiérrez : un pedazo de alma en cada fotograma » *in* Francisco A. Zurián (ed.), *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en cine español (De los orígenes al año 2000)*, Madrid : Síntesis, 2015, p. 141-152.

21 *Mar de plástico,* Temporada 2, Capítulo 3, 01 : 07 : 40.

l'une de ces femmes, exécutée par le propriétaire terrien à la fin d'un voyage ayant mal tourné.

Les limites des schémas traditionnels

En effet, malgré leur force, les femmes de la série se heurtent à des limites et intègrent souvent des schémas traditionnels, notamment au sein de leurs relations affectives. Les possibilités diégétiques de choix qui s'offrent à elles, au départ des femmes fortes et indépendantes, se réduisent alors à diverses typologies de la modalité « sacrifice », comme l'indiquait déjà Molly Haskell en 1974 dans l'un des premiers livres à faire la chronique des images de femmes au cinéma[22]. C'est le cas de Lola qui entre dans une relation de dépendance affective avec Héctor dont elle tombe amoureuse alors que celui-ci est épris de Marta.

Marta, elle aussi, se heurte à des limites souvent imposées par les personnages masculins : elle vit dans l'ombre de Pablo, son mari (censé être) décédé en Afghanistan, ce qui l'empêche de se laisser la liberté de vivre une nouvelle histoire d'amour avec Héctor mais semble en demande d'une figure masculine pour la protéger. Cependant, Pablo, le mari parfait que dépeint la saison 1 n'est finalement pas l'homme qu'il semblait être. Il réapparait par surprise dans la saison 2, lorsque l'on apprend qu'il se faisait passer pour mort pour pouvoir infiltrer un groupe djihadiste en Afghanistan. La saison 2 dépeint alors un homme nerveux, violent, corrompu, machiste et raciste qui utilise son pouvoir et finira par tuer sa femme. Par ce biais, la série aborde de manière subtile mais directe, le problème de la violence de genre en Espagne, ce féminicide ayant pour unique mobile la jalousie de Pablo envers Héctor et sa relation avec Marta.

Cependant, les personnages féminins peuvent aussi dans certains cas, motiver un changement et une évolution des personnages masculins qui apparaissent au début de la série comme racistes et sexistes comme c'est le cas dans le couple formé par Fara (Yaima Ramos) et

22 Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Chicago : University of Chicago Press, 1974.

Lucas. Lucas, dont les idées nationalistes et fascistes (il a d'ailleurs une croix gammée tatouée sur le torse), sont, au début de la série, le moteur de beaucoup de violence, voit son personnage évoluer grâce à sa rencontre avec Fara dont il tombe amoureux. Cette relation lui permet à elle aussi de sortir de sa condition de femme opprimée par son statut d'immigrée clandestine et par l'emprise de son frère Kaled qui lui interdit toute sortie ou relation. Et ce couple peut, *in fine*, envisager un avenir meilleur.

La mixité et l'évolution se font donc à la faveur ou défaveur des relations sentimentales mais les relations humaines et amoureuses sont souvent une des solutions proposées par les créateurs/créatrices pour abolir le clivage entre l'Ici et l'Ailleurs.

Cette abolition peut passer également par les relations amicales puisque, dans *Poniente*, c'est grâce à l'amitié entre Curro et Adbembi (Farid Fatmi) que naît l'idée d'ouvrir un bar de plage. Un bar qui deviendrait un lieu de mélange et de métissage, où la cohabitation serait possible, et qui apparaît alors comme une solution proposée par la réalisatrice comme c'est le cas également du restaurant Luján ou des bidonvilles ouverts aux espagnol.e.s :

> Al contrario que en el bar del pueblo, donde se mira raro que entre un inmigrante, Curro no tiene ningún problema para comer en el restaurante Luján junto a los clientes marroquíes. Por su parte, si el pueblo está cerrado a los trabajadores extranjeros, los barrios de chabolas donde éstos viven se hallan abiertos a los españoles. Así Curro, Lucía y su hija participan en una comida y fiesta con la familia y compañeros de Adbembi. En este sentido, la propuesta de la directora coincide con la idea de un espacio *in between* o *third space* surgido en la frontera a partir del contacto entre culturas, y que han planteado autores como Homi Bhabha y Gloria Anzaldúa[23].

Ces lieux « hybrides » ne représentent pas seulement une possibilité de cohabitation mais aussi une possibilité d'union pour les groupes marginaux qui s'y réunissent et y construisent des lieux de résistance face à l'autorité. Cependant, comme l'explique Constantina Papoulias, « ces espaces peuvent fragiliser

23 Ana María López Aguilera, *op. cit.*, p. 34-35.

les idéologies culturelles du nationalisme mais n'affectent pas le discours économique de la même façon et renforcent même les idéologies du capitalisme[24] ».

En effet, ces lieux, en plus d'isoler les immigré.e.s en les laissant en marge, permettent aux natif.ve.s d'« envahir » leurs espaces à chaque fois qu'ils/elles le veulent/peuvent. En ce sens, il est intéressant de constater l'échec des espaces hybrides dans le film :

> La directora reconoce la incapacidad de esta aproximación por sí sola para generar convivencia y tolerancia en una sociedad donde confluyan diversas culturas. Creo que la razón más importante para ello es que percibe la importancia que el factor « poder » juega en estos espacios híbridos: determinadas personas (grupos, estados) tienen poder suficiente para ejercer mayor influencia en esos espacios y esto excede una discusión en términos culturales. Ha de incorporar el aspecto económico y político[25].

Malgré cela, la réalisatrice a pour volonté de représenter des lieux de cohabitation sans ségrégation, en reconnaissant que, comme Adbembi l'explique à Curro dans une séquence située en plein cœur du film[26], « Mis raíces son tus raíces. Nuestros ancestros fueron los mismos. España fue un país bereber durante muchos siglos. ». En effet, Chus Gutiérrez propose, à travers *Poniente*, des raisons de vivre avec les étrangers au nom de l'expérience commune (il ne faut pas oublier l'émigration massive des espagnol.e.s dans les années 1960), des racines communes (Al-Andalus) et surtout des expériences et des sentiments humains qui vont bien au-delà de la « race » ou de l'« ethnie ».

---

24 Constantina Papoulias, « Homi K. Bhabha », in Phil Hubbard et Rob Kitchin (eds.) *Key thinkers on Space and Place*, London/Thousand Oaks/New Delhi/Singapore : SAGE Publications, 2011, 2ª ed. p. 69-75 ; nous traduisons.

25 Ana María López Aguilera, *op. cit.,* p. 37.

26 *Poniente*, 00 : 47.

Conclusion

Si *Poniente* trace l'espoir d'un avenir meilleur grâce à une nouvelle génération à travers les personnages de Lucía et Curro, cet aspect est bien plus discutable dans *Mar de plástico*. La nouvelle génération semble y reproduire l'idéologie nationaliste et capitaliste, que l'on peut considérer comme un reflet de la réalité du paysage politique qui commence à réapparaître dans les années 2015 en Espagne puisque la série dépeint une jeunesse violente, haineuse, difficile à contrôler. De plus, le format feuilleton permet de brosser une véritable fresque du territoire, avec une violence plus souterraine et diffuse où tout le monde exploite tout le monde et où chacun représente un Ailleurs à contrôler, avec une multiplication des faux coupables suspectés tour à tour.

Dans *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*, qui établit une cartographie du cinéma espagnol sur l'immigration, Chema Castiello déplorait en 2005 deux absences : l'invisibilité, à de rares exceptions près, des femmes immigrées comme protagonistes[27] et l'absence, comparativement au cinéma anglo-saxon ou français, d'un discours cinématographique sur les migrations tenu par des cinéastes issus de celles-ci[28]. Si le premier aspect a progressé entre les dates de *Poniente* et *Mar de plástico* (dont les personnages de Fara et Agneska, avec leurs ambigüités, offrent un timide aperçu des spécificités de l'immigration féminine), le second volet reste à écrire.

Pour finir, les limites de ces productions audiovisuelles pour dénoncer et proposer de nouvelles solutions, telles que l'échec des espaces « hybrides » ou le sort réservé à certains personnages, nous permettent d'évoquer cette ambivalence entre, d'une part, l'exclusion des immigré.e.s qui représentent, du point de vue des natif.ve.s une « menace d'invasion » de leur espace vital et d'autre part, leur inclusion — très relative et limitée — pour des raisons économiques puisqu'ils/elles constituent une main d'œuvre peu coûteuse, comme le dit Adbembi lors d'une affrontement entre les ouvriers clandestins, qui revendiquent le droit à de meilleurs logements que

27 *Op. cit.,* p. 35-37.

28 *Op. cit.*, p. 38-39.

les *cortijos*, et leur patron dans *Poniente* : « Vosotros nos necesitáis para sacar vuestras cosechas adelante. Si no, no estaríamos aquí. […] Somos unos cerdos, olemos mal, nos metemos diez en un piso, lo destrozamos todo. […] No soportáis vernos cerca vuestra. En realidad, os gustaría que fuéramos invisibles[29] ».

Les agents économiques ont donc tout intérêt à pérenniser les conditions de clandestinité et précarité des immmigré.e.s : cette division entre les immigré.e.s et natif.ve.s est peut-être finalement un instrument politique et économique utile pour les classes dirigeantes, ce qui nous permet de nous demander où se trouve la véritable menace puisque, comme le signale Ana María López Aguilera, le vrai danger provient surtout des intérêts économiques et politiques, non seulement des propriétaires terriens andalous mais également et surtout mondiaux :

> Pero, una cuestión más importante que heterogeneidad-homogeneidad y que debería plantearse el pueblo es: "¿dónde se halla la verdadera amenaza para nosotros?" Si está en la frontera, no procede de los inmigrantes que entran por ella, sino de las organizaciones internacionales que firman los acuerdos de libre comercio e instalación de empresas con el Norte de África, los cuales van a deslocalizar la agricultura y a traer productos agrícolas más baratos al mercado. Sin embargo, esta cuestión no es central para la película. La única escena en que se plantea (reunión de agricultores para discutir la bajada de precios de los productos agrícolas) es interrumpida, justo cuando va a hablar el alcalde (representante del poder público) y la película se desvía hacia la trama individual, personal, presente en la película.
>
> Esta orientación de *Poniente* (desviar la atención hacia el debate en términos de identidad cultural) puede apreciarse también en cómo los medios de comunicación o la política discuten sobre esa misma frontera del Estrecho: se construye y refuerza una frontera simbólica que distraiga el debate, mientras el interés económico controla esa frontera (la traslada, reduce o aumenta, según las necesidades del mercado laboral en Europa). Muestra de ello es la confluencia de dos iniciativas europeas: la construcción de las

29 *Poniente*, 01 : 12 : 00.

> vallas blindadas que separan Ceuta y Melilla de Marruecos y la eliminación de aranceles con dicho país a partir de los Acuerdos euromediterráneos de asociación[30].

La véritable question, pour reprendre le vocabulaire policier, est donc de comprendre à qui profite le crime.

30 Ana María López Aguilera, *op. cit.*, p. 26-27.

Huellas de África e identidad nacional: coloquio en torno a *Memorias de Ultramar* (Carmen Bellas y Alberto Berzosa, 2021)

Carmen Bellas, Alberto Berzosa
Brice Castanon-Akrami, Emmanuel Le Vagueresse

Las huellas de los intercambios culturales, económicos y políticos que surgen en el contexto de las relaciones coloniales entre España y sus posesiones en África, y que permanecen en vigor durante buena parte del siglo XX, son un terreno escasamente explorado a partir de la cultura visual, y más concretamente a partir del cine. Cecilia Bartolomé realizó en 1996 una película con aires autobiográficos llamada *Lejos del Paraíso* pionera en la evocación del asunto. Pero no ha sido hasta la segunda década del presente siglo cuando la cuestión de la memoria colonial africana ha cobrado verdadera importancia en los debates identitarios audiovisuales en España. Algunas muestras de ello pueden verse en películas documentales como *El ojo imperativo* (2015), de María Ruido, para el caso de la relación entre España y Marruecos, *Provincia 53* (2019) de Laura Casielles, sobre el Sáhara, y *Memoria negra* (2006), de Xavier Montanyà y *Anunciaron tormenta* (2020), de Javier Fernández para Guinea Ecuatorial. Desde Filmoteca Española (FE) se ha querido contribuir a la reflexión sobre las huellas africanas en la identidad nacional española y, a modo de reflejo, también sobre las españolas en los distintos territorios gestionados desde Madrid en el continente, por medio de la producción de la cinta *Memorias de Ultramar* (2021).

Este trabajo se enmarca dentro de un programa desarrollado por FE desde 2018 en el que se plantea un proceso de trabajo con materiales de archivo de tipo familiar y *amateur*, es decir, con cintas rodadas en subformatos para un consumo casero, en las que

se refleja la cotidianidad de la gente de a pie, sin más pretensión cinematográfica que la humilde gestión de la memoria familiar y la animación de cierto ocio hogareño. Tras un primer momento analítico, de estudio de los fondos fílmicos de FE y de búsqueda de materiales en otros archivos, el programa contempla una etapa de síntesis donde el archivo funciona como espacio para la creatividad. En ese momento las cintas se editan para dar forma a una nueva película. En la primera convocatoria, FE decidió que el tema a investigar sería el proceso de Transición hacia la democracia en España, el resultado fue *Vestigios en Super-8: una crónica amateur de los años del cambio* (2018, Elena Oroz y Xose Prieto-Souto), la segunda se centró en el exilio republicano y de la investigación surgió *Diarios del exilio* (2019, Irene Gutiérrez); la tercera puso el acento en la mirada colonial en África y el resultado fue *Memorias de Ultramar*.

La película se estrenó el 27 de marzo de 2021 en el Cine Doré en Madrid y comenzó a circular por espacios culturales, cinematográficos y académicos especializados. En una de estas derivas, el profesor Emmanuel Le Vagueresse consideró que sería interesante presentarla al público francés en el marco del congreso *Empreintes d'ailleurs dans le monde hispanique contemporain*, que la Association Hispanística XX iba a celebrar en la Université de Bourgogne en noviembre del 2021. La directora del evento, Bénédicte Brémard, suscribió que la proyección de la película podría suponer un aporte valioso dentro del mismo para traer una reflexión sobre las huellas cruzadas de un pasado común (bajo condiciones de colonialidad, eso sí) en el mundo hispano-africano. A continuación, puede leerse una reconstrucción del debate tras la proyección de *Memorias de ultramar* entre los directores, Carmen Bellas y Alberto Berzosa, y los maestros de ceremonias, Emmanuel Le Vagueresse y Brice Castanon-Akrami.

Memorias de ultramar es un encargo de Filmoteca Española. ¿Cómo surgió la propuesta y vuestra colaboración?

Carmen Bellas: Sonó el teléfono y al otro lado estaba Josetxo Cerdán, director de Filmoteca Española. Me transmitió que había contactado con Alberto Berzosa para un proyecto que realizaban cada año en el que, a partir de una temática determinada, construían una pieza audiovisual que proporcionaba desde los archivos domésticos otro punto de vista sobre la historia reciente de nuestro país. Además, esta iniciativa tenía el valor de localizar archivos familiares tanto en fondos del Estado como en colecciones privadas, digitalizarlos, restaurarlos y pasarlos a Patrimonio. De esta manera quedan preservados para que investigadores y trabajadores más adelante los utilicen.

Me preguntó si me apetecía formar parte y dije que sí al momento. En nuestro caso, la temática elegida fue la vida de los españoles que estuvieron en África en las colonias hasta el año 75.

Alberto y yo nos encontramos con varias dificultades. La primera era que no nos conocíamos de nada y la segunda que, un mes después del encargo, hubo una pandemia mundial y el personal de Filmoteca Española —gente maravillosa— era bastante mayor y de riesgo con lo cual ni ellos podían ir a por los archivos propios de Filmoteca ni nosotros podíamos reunirnos para trabajar. Juntos pasamos dos meses y medio buceando en internet, hablando con exmilitares, con gente cuyos vídeos encontramos en YouTube para recuperar estas cintas para las arcas de la Filmoteca.

Alberto Berzosa: Sí, los orígenes son esos. Básicamente Josetxo Cerdán ha promovido este programa para trabajar con los archivos de tipo familiar. La primera edición, en 2018, giró sobre el tema de la Transición cuando se celebraba el 40 aniversario de la Constitución (*Vestigios de Super 8*, de Elena Oroz y Xosé Prieto), el segundo fue el tema del exilio (*Diarios del Exilio*, de Irene Gutiérrez) y el tercero era este, en torno a las colonias. Desde mi punto de vista, creo que era un tema bastante arriesgado porque la memoria de la colonia en España está muy copada por América Latina. Básicamente hay muy pocos trabajos audiovisuales sobre la memoria colonial africana. Creo que era entonces bastante valiente apostar por este tema.

Y un apunte más sobre los orígenes, recuerdo que la primera vez que nos reunimos propuso una suerte de experimento: a ver lo que pasa si juntamos a personas que tienen formaciones y trayectorias profesionales diferentes y las ponemos a trabajar juntas en un proyecto concreto porque él pensaba que desde ahí puede surgir la creatividad. Humildemente creo que ha salido bien.

¿Cómo se produjeron los contactos con los propietarios de las colecciones privadas y con los fondos públicos?

Alberto Berzosa: La relación con el resto de filmotecas del Estado —al final participaron también la Filmoteca Valenciana y la de Canarias— es por mecanismos institucionales. Ellas están coordinadas y hubo un encuentro, una comida, con todas las filmotecas en Madrid, y fue el contexto para conocer a los trabajadores de los otros centros. A partir de ahí estuvimos en contacto.

Luego fue un trabajo más de investigación. Tuvo que ver con acceder a esta red de archivos de colonos, archivos de personas que habían vivido en colonias.

Carmen Bellas: Sí, una comida fantástica en la que todo el mundo fue muy, muy amable. Luego, les mandamos un mail pidiéndoles los archivos y la respuesta fue "No los tenemos"…

Nos costó bastante acotar, tomar las decisiones para definir geográfica y temporalmente el tipo de archivos que iban a formar parte de la pieza.

La parte histórica, afortunadamente, la llevaba Alberto porque yo era bastante desconocedora del tema.

A la hora de mandar nuestra petición a la gente de comunicación, solamente Valencia contaba con un par de colecciones que se ajustaban a nuestra búsqueda. Afortunadamente, el personal de Filmoteca nos puso en contacto con instituciones paralelas, como aecid (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) y otra serie de lugares y empezamos a establecer un árbol que íbamos completando entre ambos y también con la ayuda de Josetxo y otros trabajadores de Filmoteca. "Esta persona nos ha hablado de esta", "Esta pieza está ahí"…

Nuestro esquema tenía tres colores. El verde era el material que sí existía, el naranja el que decían que existía, y el rojo… era en lo que se convertía el naranja cuando realmente no existía… Después de muchos meses, aparecieron veinte colecciones que cumplían el criterio de ser archivos familiares no institucionales de españoles que habían vivido en el territorio durante la época políticamente que considerábamos oportuna. Y con eso empezamos a trabajar. Pero fueron cientos de emails y llamadas, escribir en Twitter, en grupos de YouTube...

La película consta de una narración con un principio, un desarrollo y un desenlace y dos escenas que serían como los dos clímax de la cinta, cuando cargan los barcos y cuando cortan un árbol en la selva y se van repitiendo algunos planos. ¿Cómo fue el proceso de escritura del guion o de elección de la narración de la película?

Alberto Berzosa: Fue un poco traumático porque hubo otra versión previa a la hora de pensar este tema y tuvimos que darle otra vuelta y cambiarlo. Lo primero que hicimos fue ver las películas según nos iban llegando. No todo llegó a la vez. Algunas cosas llegaron muy tarde. Tampoco sabíamos muy bien si íbamos a encontrar algo del Sahara o no, si íbamos a encontrar materiales con un relato muy cerrado.

Con todos los materiales nos dimos cuenta de que las versiones de la historia eran distintas, los momentos eran bastante diversos y también otros se iban repitiendo. Por ejemplo, la presentación de un "nosotros" y de un "ellos", cómo aparecen los nativos —muchas veces de pasada, en el fondo de los encuadres— , hay festividades o folklore, también una fascinación por la naturaleza, una exotización de lo natural y también del otro, cómo aparecen las instituciones españolas en momentos clave… Aparecieron así varias temáticas y puntos que podían servir para seguir resonando en la película y sacar ecos luego editando y, en paralelo, sí que queríamos hacer este relato de cómo se llega al territorio, cómo fascina, cómo lo vamos poblando, cómo extraemos los recursos y cómo fracasa todo.

Carmen Bellas: Sí, hubo una primera apuesta, que es la que comenta Alberto, en la cual las colecciones se mezclaban entre ellas.

Como proceso, mientras íbamos recibiéndolas, hablábamos los dos y creamos un fichero Excel en el cual había unas columnas con una serie de conceptos determinados: "¿Qué creemos que aparece en este material?"… como si se tratase de un vídeo cualquiera: "Imágenes de diferencia", del minuto tal al minuto cual… Así empezamos a trabajar en edición juntos, lo que es bastante difícil al estar a distancia.

Luego, con este material donde había imágenes, por ejemplo, en las que se veía cómo se filmaba a los animales, yo hacía un video total y ponía todos los momentos uno tras otro y el resultado nos sugería cosas. Así surgió la primera versión de la película. El problema es que las colecciones pertenecen a un ámbito privado, están adscritas a momentos personales muy particulares, de cada uno de los donantes. Y, a pesar de que nosotros pudiésemos forzar una edición más impactante al ponerlas en diálogo directo (mezclándolas y sacándolas de su contexto), era una manera excesiva de manipular el material.

Entonces dimos un paso atrás para tratar de —sin ser muy *naifs* sobre lo que teníamos delante— poner de relevancia las cosas que nos habían llamado la atención del material sin descontextualizarlas.

Todos los aspectos que están señalados, pausados, rebobinados, en la totalidad de las colecciones se repiten en todas ellas. Solo que cada una enfatiza más uno en concreto. Cada una de las colecciones dura en la película cinco minutos prácticamente exactos y en esa cápsula de cinco minutos, está la esencia de lo que es la totalidad del material que la compone. No es que hayamos cogido el momento más violento, y luego el resto sea otra cosa. Las imágenes elegidas son coherentes con la totalidad de la colección a la que pertenecen. El problema más concreto que tuvimos fue cómo hacer los enlaces entre las cápsulas, esta segunda ordenación casi cronológica sobre la llegada, ocupación, extracción y abandono. Para todo esto fue de especial ayuda la incorporación de Eduardo Palenque como coeditor.

Yo no tengo claro que todos los distintos niveles de lectura de la pieza se entiendan, lo que sí que provoca es cierta desazón y sí que llaman la atención determinadas instantáneas. Por lo menos, nuestra experiencia es que proyectada ante un público ecuatoguineano molesta. Y proyectada ante un público español en Madrid,

la reacción es hiperromántica. Lo cual es una cosa muy curiosa, las mismas imágenes, montadas en el mismo lugar… En la proyección en el Festival de Cine Africano de Tarifa y Tánger, algunas personas se habían sentido violentadas. Para mí fue bastante sorprendente, tras haber enseñado el material a mucha gente que no reaccionaba frente a determinadas cosas, de repente, encontrarnos con una perspectiva contraria. Luego, comentándolo, no estaban tan en desacuerdo con la aproximación teórica al material sino que les enfadaba ver este tipo de imágenes.

Alberto Berzosa: De hecho, dentro de las personas que reaccionaron así, había una mujer ecuatoguineana a la cual le preguntamos si tenía cintas familiares de este tipo. No tenía este material y nunca lo había visto, sólo en fotografías. Cuando lo vio le dio pena y le provocaba dolor pensar : "¡Así vivieron mis padres!"

¿Cuántas horas de material se necesitaron?

Alberto Berzosa: Entre todas las películas que se adaptaban a nuestros intereses creo que conseguimos unas 20 horas de material, que fuimos reduciendo una vez que definimos el plan de trabajo.

Carmen Bellas: Sí, quizás un poco más, y finalmente en la película solo se incluyeron 10 colecciones, 5 de Guinea Ecuatorial, 1 de Tánger, 1 de Larache y 2 del Sáhara.

En cuanto a la sonorización, ¿cómo habéis trabajado?

Alberto Berzosa: Muchas de las cintas originales no tenían banda sonora, eran mudas. Pero había otras en las que los propios autores habían metido banda sonora profundamente exóticas, con músicas que ellos consideraban de la tierra donde filmaban. Eso era una visión, digamos, muy colonialista.

Teníamos que optar por unificar todas las imágenes a través del sonido, un sonido que no fuese exotizante y entonces optamos por esta especie de paisaje sonoro que cuenta con varios elementos que también ayudan a introducir y repetir ideas.

Carmen Bellas: También parten de una conversación en la que Alberto me dijo: "Vete a ver esta colección de películas que ponen en Filmoteca". Llegué y vi una escena, grabada en Guinea, en la que gente local celebraba un rito y el sonidista había montado las imágenes (de origen mudas) con música de jota y pensé ¡cómo puede ser!… No me lo podía creer. Nos explotó un poco la cabeza y entonces decidimos hacerlo a la inversa: vaciar de sonido todas aquellas imágenes que tienen representaciones culturales locales y llenar de sonido todas aquellas que sí que forman parte de nuestro imaginario en común. Eso es como la base de la sonorización primera.

Luego, la segunda capa es que no utilizamos muchos tipos de sonidos distintos sino que los usamos con diferentes significados. Se repiten para provocar una serie de sensaciones, un poco de hastío, al final del visionado.

Como las colecciones estaban grabadas de diferentes maneras, con diferentes formatos, diferentes colores, diferentes lugares y diferentes ópticas obviamente no siempre transitaban bien y la atmósfera sonora común nos ayudaba a generar una narración, un ritmo que te dé la mano desde el principio al final y participe de la dirección de la pieza. El trabajo de Juan Carlos Blancas a este respecto es magnífico y todo parte de que Alberto me dijo: "Tú vete a ver eso y ya verás cómo se sonorizaba el No-Do" y yo lo vi y pensé "Madre mía, lo vamos a hacer al revés".

Casi todos los animales se sonorizaron, salvo el guepardo lo que provoca una sensación de soledad.

Carmen Bellas: Hay un animal silente que es el guepardo. Hay muchos animales que se quejan cuando los tocan y luego hay unos humanos que son los que se han dedicado a tirarles del pelo y que son los que se han sonorizado como cabras… No lo hemos dicho, pero la peli tiene bastante humor.

¿Quién era la pareja mixta que aparece casi al final de la película?

Alberto Berzosa: Sí, Armando Balboa formaba parte de cierta élite ecuatoguineana: estudió en Barcelona, fue futbolista del Futbol Club Barcelona. Era muy atlético, como se puede ver en las imágenes del balcón en las que aparece haciendo poses de culturista. Después vuelve a Guinea Ecuatorial con su mujer Nuria Mercé que es quien aparece en las imágenes con él. Forma parte del partido Monalige[1] en semi clandestinidad primero. Cuando Guinea Ecuatorial adquiere su independencia forma parte del primer gobierno. De hecho, Armando Balboa es el primer secretario de la Asamblea Nacional de Guinea Ecuatorial hasta el 69, cuando hubo una primera crisis a raíz de un conflicto con el embajador a propósito de una bandera de España que éste se negó a quitar de su residencia. La situación se fue complicando y Francisco Macías Nguema piensa que está próximo el golpe de Estado en contra de él y ataca una porción de su gobierno que sospecha que está detrás de las conspiraciones, entre ellos Balboa que muere en la cárcel en marzo del 69.

El material que nos llegó era una mezcla de imágenes familiares y también de otras de su militancia en las que se ve a Atanasio Ndongo líder del partido, escribiendo a máquina, paseando, reunido con otros miembros del partido en semi clandestinidad… Estas imágenes tienen un alto valor histórico, pero no eran de ámbito familiar y no formaban parte de lo que era el proyecto, por eso no las incluimos.

Carmen Bellas: Sí, sobre el momento en el que aparece Armando Balboa en la película, hay una clara intención de que te pases toda la película pensando "¿Dónde está el otro?". Es cuando el otro aparece y toma el papel protagonista cuando te das cuenta —si no lo has visto antes— de que ha sido un elemento accesorio, decorativo, a no ser que estén bailando o realizando algún tipo de actividad laboral.

Se empieza a sugerir cuando se hace el zoom a la mano de uno de los *boys* (empleados domésticos), se acaba de explicar cuando ves el cuerpo de Armando Balboa filmado por su pareja.

---

1 Movimiento Nacional de Liberación de Guinea Ecuatorial.

También es cierto que una de las cosas que tiene valor en la pieza es que hay dos colecciones de personalidades relevantes, es su vida íntima, y entiendo que luego para el que utilice este material es de alto valor histórico.

¿Cuáles fueron los fondos que más os han llamado la atención? ¿Y por qué?

Alberto Berzosa: Además del de Balboa por los motivos de la clandestinidad de las imágenes que le dan un sentido diferente al del resto de colecciones a mí me resultaron interesantes dos de ellos. El de Nicolás Muller sería el primero. Muller era un fotógrafo húngaro exiliado que pasó una temporada en Tánger antes de dar el salto a España donde residió posteriormente. Sus películas destacan para mí por la sensibilidad y el valor estético de sus imágenes de la vida cotidiana, de su hijo recién nacido, del tiempo de ocio en la playa con amigos… Y además, su gusto por tradiciones españolas como los toros, aparece en los momentos de disfrute en los juegos en la playa, por ejemplo y ahí se refleja una tradición de la metrópolis, que se activa en clave lúdica en las playas tangerinas y es evocada por un exiliado húngaro, una mezcla interesante. Y la segunda, la de la familia Pérez-Portabella porque, al tratarse de cintas que estarían entre el diario personal y el cuaderno de bitácora de su aventura empresarial en la Guinea Española, deja ver de una manera muy directa e íntima cómo cobra cuerpo un proceso extractivo, en este caso del café, en un territorio colonizado; y además por imágenes tan impactantes como las de los trabajadores llevando en brazos a los españoles hasta el barco para que no se mojen.

Carmen Bellas: A mí me sorprendió mucho cómo convive un imaginario que me resulta tan común (la intimidad de las familias o la vida de turista) con escenas que a ojos de hoy son intolerables (por racistas o misóginas). El cambio social es a veces sutil pero increíble. También la libertad con la que se vivía en los años del franquismo fuera de la península.

¿Existen imágenes que pensabais encontrar y que no aparecieron?

Alberto Berzosa: Al principio estábamos muy interesados en encontrar imágenes filmadas por los nativos, que pudieran generar una especie de dialéctica narrativa montadas en paralelo con las películas filmadas por los colonos. Pero estas no llegaron a aparecer, y después pensamos que era mejor así, dado que hubiera complicado las cosas, puesto que el encargo inicial tenía más que ver con recuperar imágenes hechas por quienes llegan al territorio desde España. Pero al margen de esto, no teníamos expectativas de encontrar ninguna imagen en concreto. De hecho, si lo piensas en los materiales que nos han llegado hay mucha variedad de historias e imágenes sorprendentes que creo que nunca hubiéramos, yo al menos, imaginado encontrar. Pienso en las secuencias de los niños fumando, el mono atado con correa, un sacerdote que se hace retratar con dos pequeños guineanos, chicos de servicio posando en un balcón, muñecos negros para bebés blancos, Balboa y su mujer en ropa interior, una paella valenciana en un pinar marroquí… La realidad superó nuestras expectativas. También ocurrió que encontramos imágenes magníficas en colecciones que no pudimos utilizar porque sus propietarios no lograron encontrar las cintas originales y sólo contábamos con copias digitalizadas de baja calidad. Pienso, por ejemplo, en unas imágenes de miembros de la Hermandad de Tropas Nómadas del Ejército en el Sáhara, en las que se ve cómo era la cotidianidad de los militares con los saharauis en el desierto, compartiendo tés morunos en jaimas y pasando el rato juntos. Eso fue una pena.

Carmen Bellas: Suscribo lo que dice Alberto y añado que nos faltó tiempo y herramientas para conseguir más materiales y que ese esfuerzo de recuperación es necesario (el tiempo pasa y no es indulgente). Pero pensemos que este trabajo es una piedra más en un camino más largo e importante que este encargo, una reflexión decolonial que aún está en pañales.

El lugar de los demás

Happening en la plaza del pueblo: *Malpartida Fluxus Village*

Laureano Montero
Université de Bourgogne Franche-Comté, TIL-EA 4182

A mediados de los setenta, el artista alemán Wolf Vostell (Leverkusen, 1932 — Berlín, 1998), uno de los máximos exponentes del movimiento de vanguardia Fluxus, descubría el pueblo cacereño de Malpartida de la mano del pintor extremeño Juan José Narbón[1]. Deslumbrado por el pétreo paisaje de Los Barruecos, al que calificó de obra de arte de la naturaleza[2], decide en 1976 fundar allí un museo de un nuevo tipo: móvil, cambiante, en contacto con la naturaleza, que pretendía borrar las fronteras entre vida y arte, con el happening, la performance y la instalación como privilegiadas formas de expresión.

1 Fue nombrado en 1976 primer director artístico del Museo Vostell Malpartida. Existe desde 2009 en Malpartida de Cáceres un museo monográfico dedicado a la obra de Narbón, propiedad de la Fundación Caja de Extremadura.

2 Para una aproximación más pormenorizada a la estrecha relación que mantuvo con el paisaje y la realidad de Extremadura el artista alemán y la influencia que ha tenido esta en su creación artística, remitimos al lector a dos artículos de Josefa Cortés Morillo: «Wolf Vostell, Juan José Narbón y Extremadura», *Norba-Arte*, vol. XXV, 2005, p. 269-285; y «El viaje, una práctica de permanencia. Wolf Vostell y Daniel García Andújar en Los Barruecos de Malpartida de Cáceres», *Norba-Arte*, vol. XXXVI, 2016, p. 189-203; así como al catálogo de una importante exposición presentada en Mérida y Cáceres en 1992: Antonio Franco Domínguez (Dir.), *Vostell Extremadura*, Mérida: Asamblea de Extremadura, 1992.

Tomando como punto de partida el documental *Malpartida Fluxus Village* (2015), en el que la joven directora cacereña María Pérez Sanz mezcla material de archivo con secuencias que siguen los pasos de varios históricos integrantes de Fluxus en su vuelta al pueblo extremeño, con motivo de la celebración del que hubiera sido el ochenta cumpleaños de Vostell, este trabajo se propone indagar en las peculiares interacciones que propició la irrupción de ese grupo de artistas cosmopolita y rupturista en la España más tradicional de las postrimerías del franquismo. Nos interesará particularmente estudiar la impronta que ha dejado esa inesperada colisión en una comunidad rural situada en una de las zonas más deprimidas del país. ¿Qué queda de aquel encuentro, del espíritu y la utopía Fluxus, medio siglo después, superado ya el intenso choque cultural inicial?

VIDA = ARTE = VIDA

Cofundador a principios de los sesenta junto a Nam June Paik y George Maciunas del movimiento Fluxus, Wolf Vostell es considerado introductor en Europa del *happening* y pionero del videoarte. A lo largo de su carrera artística ha desarrollado un lenguaje multidisciplinar y experimentado con todos los soportes, explorando los límites del arte y su relación con la vida, a través de estrategias artísticas entonces novedosas como la serialidad, el *happening*, la realización de ambientes y de conciertos, el uso de las innovaciones tecnológicas, o el *décollage*[3].

No resulta fácil resumir en pocas palabras los planteamientos, alcance y significado de Fluxus[4], una constelación de artistas

3 MUSAC, *Wolf Vostell, VIDA = ARTE = VIDA*, León: MUSAC — Junta de Castilla y León, 2018, p. 4-5. El *décollage* designa la técnica opuesta al *collage*, consistente en la creación de una nueva obra a partir de la destrucción de la original, arrancando, rasgando, borrando o deformando partes de esta.

4 Son escasos los textos programáticos originados por el propio movimiento, siendo uno de los más destacados el brevísimo manifiesto de George Maciunas de 1963: «Purge the world of bourgeois sickness, 'intellectual', professional and commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, PURGE THE WORLD OF

plásticos y músicos, con la que se suele asociar, junto a sus fundadores, a figuras como Joseph Beuys, Yoko Ono, George Brecht, La Monte Young, Robert Filliou, Benjamin Vautier (Ben) o Philip Corner, Ben Patterson y Willem de Ridder, el trío protagonista de la película de María Pérez. Fluxus se considera un no-grupo, con objetivos más sociales que estéticos[5] centrados en la reflexión acerca del estatuto de la obra de arte y del papel del artista en la sociedad, no tiene normas ni directrices, es un estado de espíritu, una nueva forma de entender el arte que sigue la estela abierta por los dadaístas, el *ready-made* de Marcel Duchamp o las enseñanzas de John Cage[6], elevando las cosas más sencillas a la categoría de obra de arte para intentar borrar así la frontera entre vida y arte[7], dentro de un ludismo reivindicado. En la monografía que le dedica a Wolf Vostell, María del Mar Lozano Bartolozzi describe de la manera siguiente las prácticas artísticas de Fluxus:

> Fluxus era teatro, era expresión corporal, era una invitación a la imaginación, era música y ruido, era olor, eran palabras. Se utilizaban para su realización animales, objetos y todo lo que existía en el lugar. Intervenía el azar, la improvisación y lo efímero, lo lúdico, el gusto, el erotismo, la libertad…[8]

Fluxus era ante todo vida, antes de ser arte como corrobora Willem de Ridder en *Malpartida Fluxus Village* cuando le explica a la directora:

'americanism'! promote a revolutionary flood and tide in art, promote living art, anti-art, promote non-art reality to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals […]». Nicolas Feuillie (Ed.), *Fluxus dixit. Une anthologie*, vol. 1, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 22.

5 George Maciunas, «Lettre à Tomas Schmit», (1964) in Nicolas Feuillie, *op. cit.*, p. 102.

6 Benjamin Vautier (Ben), « Qu'est-ce que Fluxus », *Art Press* n°13, septiembre-octubre 1974, p. 11-13.

7 Museo Vostell Malpartida «Donación Fluxus Gino di Maggio», <http://museovostell.gobex.es/coleccion2.htm>.

8 María del Mar Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell (1932-1998)*, San Sebastián: Nerea, 2008 (1era edición 2000), p. 35.

> Fluxus era una fiesta, después se convirtió en arte ¡Se convirtió en arte! […] Cuando iba con Fluxus a todos aquellos eventos y performances por toda Europa y metíamos a la gente en aquella atmósfera… ¿Qué es esto? Pero como siempre un idiota vino y dijo «arte» y todo el mundo… «¡Ah, arte!», tendrías que haberlo dicho antes, ya estaba empezando a preocuparme. Ah esto está bien: Arte. El puto arte lo destruye todo. Lo dejé y me dije: no voy a usar nunca más la palabra arte [9].

Los artistas Fluxus reivindican la libertad y la instantaneidad en la creación y rechazan las formas tradicionales de expresión artística como la pintura y la escultura en favor de la acción en la realidad presente y la relación con el espacio circundante[10]. El vocablo latino que da nombre al movimiento incide en ese fluir de la vida, asociado a la energía, el movimiento, la corriente o las secreciones corporales. Fluxus y Vostell ponen en el centro de la creación artística la comunicación con el público, invitando a los espectadores a una inmersión participativa en la obra de arte, considerando que la creación artística no está en el resultado sino en el propio proceso de creación. El movimiento vivió su mejor momento a principios de los 60, aunque a lo largo de su vida Vostell permaneció fiel a los postulados de Fluxus, resumidos en su célebre credo artístico «Arte=Vida=Arte», acuñado en 1961[11].

«No hay nada más extraño en una tierra extraña que el extraño que viene a visitarla»[12]

Malpartida Fluxus Village, el largometraje documental de María Pérez estrenado en 2015[13] podría enmarcarse en la corriente

9 María Pérez, *Malpartida Fluxus Village*, 2015, 48:16-49:36. La traducción de los diálogos citados son los de los subtítulos en español de la película.

10 María del Mar Lozano Bartolozzi, *op. cit.*, p. 9.

11 *Ibid.*, p. 24.

12 «There is nothing so strange in a strange land as the stranger that comes to visit it», Dennis O'Rourke, *Cannibal Tours,* 1988.

13 La película se puede ver en línea en la plataforma Vimeo, <https://vimeo.com/398313044>.

autoetnográfica, actualmente en boga en la cinematografía española, una modalidad del documental que, como señala Maribel Rams en su estudio *Documental autoetnográfico de posmemoria*, «problematiza la posición del realizador-investigador ante su material, que no centra el foco en el otro exótico o extranjero, sino que hace una exploración personal de su propia identidad cultural y de su grupo social y/o familiar[14]». Cuenta María Pérez en una entrevista que fue al vivir fuera de Extremadura cuando se percató de que lo que ella había visto con toda naturalidad en aquel pueblo desde niña era «una auténtica rareza», «una anomalía cultural[15]». No obstante, la joven cineasta cacereña, que ha mantenido desde la infancia una relación cercana con la familia Vostell y el museo de Malpartida, decidió introducir cierta distancia. Así lo puntualiza en las notas de la directora incluidas en el dossier de prensa de su primer largometraje:

> Me enfrenté a la película con el espíritu de una etnógrafa exploradora, como si yo no fuese extremeña y no hubiese crecido escalando las rocas de Los Barruecos. Quería retratar ese imposible encuentro cultural entre mis paisanos y los artistas del movimiento Fluxus como si filmara el primer contacto entre un grupo de turistas y una tribu de Papúa Nueva Guinea[16].

Pero, por otra parte, la directora deja patente su presencia en la cinta, interviene fuera de campo, interactuando con los entrevistados y visibilizando el proceso de filmación, una manera de recordar al espectador que está ante una representación construida y subjetiva de la realidad y a la vez de reivindicar la autenticidad a partir de esa misma subjetividad.

Se trata, claro está, de un cine de bajo presupuesto, rodado con un equipo reducido y producido en los márgenes de la industria, con

---

14 Maribel Rams, *Documental autoetnográfico de posmemoria. Una aproximación al pasado franquista desde la perspectiva de género*, Tesis doctoral, Amherst: University of Massachusetts, 2018, p. 13.

15 Carmen Delia Aranda, «Los revolucionarios de Malpartida», *Canarias7,* 16/03/2015.

16 *Dossier de prensa Malpartida Fluxus Village*, 2015, p. 6.

distribución y exhibición alternativas en festivales, filmotecas, centros de arte y plataformas digitales de cine independiente. Apoyada por el ICAA (desarrollo) y la Junta de Extremadura (producción) y coproducida por la cacereña Agencia Freak y la madrileña Smiz and Pixel, una productora independiente que, según manifiesta en su página web, entiende el cine «como una herramienta de sensibilización y transformación colectiva», abordándolo con «mirada política, perspectiva de género y sensibilidad social[17]», *Malpartida Fluxus Village* tuvo su estreno el 14 de marzo de 2015 en el Festival Internacional de Cine de Las Palmas. Se presentó posteriormente en otros importantes certámenes como Alcine, Documentamadrid, Cinespaña de Toulouse o Alcances de Cádiz, dónde se alzó con el premio del Público al Mejor Largometraje, consiguiendo además críticas elogiosas firmadas por Jordi Costa en *El País*[18] y Eulalia Iglesias en *Caimán Cuadernos de cine*[19], que resaltan la originalidad con la que la película plantea la vigencia de las utopías y las paradojas que estas evidencian.

¿Choque cultural?

La primera parte de la película documenta a través de material de archivo, extraído principalmente de reportajes televisivos alemanes de principios de los 80 y cintas familiares de los Vostell, los primeros años del artista alemán en Malpartida. El contrapunto desde el presente lo constituye la entrevista de un grupo de jubilados reunidos en la escalinata de la iglesia del pueblo, que aportan su testimonio sobre el impacto que significó la llegada de Vostell al pueblo.

La secuencia inicial nos presenta, en tomas rodadas por la directora, a un grupo de lavanderas ataviadas con trajes tradicionales acercándose al charco de Los Barruecos y entonando una canción que glosa los múltiples atractivos del municipio: la Casa de Cultura,

17 <http://www.smizandpixel.com/quienes-somos/>

18 Jordi Costa, «*Malpartida Fluxus Village*: El (no)arte de ser libres», *El País*, 26/11/2015.

19 Eulalia Iglesias, «*Malpartida Fluxus Village*», *Caimán Cuadernos de cine*, nº 47 (98), marzo 2016, p. 50.

el polideportivo, la iglesia, el parque cuajado de flores y… el museo Vostell. Estas primeras imágenes remiten a la sociedad premoderna que tanto atrajo al artista Fluxus. Acto seguido, una voz en *off* no contextualizada explica en alemán: «Extremadura es todavía una región aislada, de vida tradicional. Sin embargo, reside aquí uno de los artistas alemanes más importantes, que desde hace años vive también en Berlín, fundando además un museo de arte contemporáneo. Wolf Vostell lo inaugura en un antiguo lavadero de lanas[20]». En paralelo, las imágenes muestran tomas actuales de ancianos del pueblo sentados en un banco o de un vecino limpiando su gallinero. A continuación, Vostell toma la palabra; en unas declaraciones programáticas recogidas en una entrevista de archivo, afirma: «lo que quiero es introducir en el arte del siglo xx algún elemento de comportamiento prehistórico para confrontarlo con el clima, la fuerza de la naturaleza y con un paisaje primitivo y en una población que no es una sociedad agotada, en el sentido político y social, sino una sociedad primitiva que puede subsistir con pocos medios en el siglo xx[21]».

Según cuenta su esposa, la extremeña Mercedes Guardado[22], Vostell sintió una verdadera revelación al llegar a Malpartida y decidió ubicar en ese paisaje «primitivo» el museo que había imaginado para sus obras y las de sus colegas del grupo Fluxus. El propio artista puntualiza en la misma entrevista:

> Estoy haciendo realidad un sueño: crear un lugar donde los artistas de mi generación podamos expresarnos de un modo libre, donde podamos gestionar un museo a nuestro gusto, es decir no un museo estatal, sino un lugar de encuentro y de cambio permanente, pero sobre todo me gustaría fundar una escuela de arte nuevo. El museo sería una escuela para el pueblo, para toda España y para todos los visitantes, siendo flexible con mi concepto del arte y el de mis compañeros, en el que se pueda discutir acerca del *happening*, y de Fluxus[23].

---

20 *Malpartida Fluxus Village*, 01:59-02:50.

21 *Ibid.*, 04:49-05:28.

22 Para acercarse a la vida y obra de Vostell, es fundamental la lectura del libro escrito por su viuda: Mercedes Guardado, *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*. Madrid: La Fábrica, 2011.

23 *Malpartida Fluxus Village*, 02:52-03:46.

La pieza inaugural de ese antimuseo apartado de los circuitos oficiales de difusión artística ponía en escena el final de un viaje, que sería asimismo el punto de partida de una nueva aventura: convertir un pueblo entero en obra de arte. Para realizar ese primer ambiente situado en plena naturaleza y titulado VOAEX, *Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura* (1976), Vostell empotró su coche en las rocas de Los Barruecos y lo recubrió de hormigón. Un documento filmado en octubre de 1976 e integrado en el metraje de la película de María Pérez muestra a los vecinos del pueblo participando en la creación de la obra en un ambiente festivo, con música diegética de verbena de fondo (fig. 1). La llegada de Vostell no sólo dejaría su impronta en el paisaje natural de la zona sino también en el humano, convirtiendo a los habitantes del pueblo en colaboradores y *performers* de sus acciones artísticas.

FIG. 1 *MALPARTIDA FLUXUS VILLAGE* (10:25)

Lo cierto es que, contra todo pronóstico, la comunidad rural extremeña anclada en el pasado supo encajar con toda naturalidad, allá por los años 70, la modernidad de la propuesta de aquel alemán extravagante ataviado con su característica indumentaria judía de los años 30, que al final no se diferenciaba tanto de la usada por los campesinos extremeños de principios de los 70. Explica la directora:

> Cuando empecé a investigar, me llamó la atención saber que los vecinos se pusieron a disposición de los artistas, y en todos los sentidos, como carpinteros, albañiles, peones, artesanos... Pero también a nivel corporal, le prestaron sus cuerpos para sus performances.

> El documental tiene mucho material de archivo donde se aprecia la participación del pueblo. Todos los vecinos estaban allí cuando Vostell hormigonó el cádillac en medio del campo. No lo entendían, pero acudían en masa. Quizá la cosa ha cambiado. Los artistas no provocan tanto, pero en aquel momento se vivieron momentos muy fuertes[24].

El mismo Vostell insiste en la tolerancia y la aceptación de la gente del pueblo declarando en otra entrevista recogida en la película: «La particularidad de España es la tolerancia tan grande que tiene la gente con nosotros, incluso con mis obras y con el museo que he fundado aquí. Esto no significa que la gente entienda mejor mis cosas que en Centroeuropa, pero las tolera mejor[25]». Una secuencia de archivo ejemplifica a la perfección la naturalidad con la que los malpartideños y malpartideñas se enfrentaron a la otredad que el creador alemán representaba (fig.2). En ella vemos a Vostell charlando de arte con un grupo de ancianas del pueblo vestidas de luto. El artista les comenta el significado de las obras expuestas en la calle y ellas expresan espontáneamente su valoración, maravillándose con el misterio que desprenden: «Muy bonitos los cuadros ¡Por Dios!, ¡Ay qué misterio! […] Muy bonito, tienen ustedes un gusto bonito[26]».

Fig. 2 *Malpartida Fluxus Village* (12:00)

24 Carmen Delia Aranda, *op. cit*.

25 *Malpartida Fluxus Village*, 11:38-12:01.

26 *Ibid.*, 12:02-12:54

En otra secuencia, la directora se dirige directamente al grupo de jubilados reunidos ante la portada de la iglesia, para preguntarles cómo era el pueblo en 1974, el año de la llegada de Vostell. Un señor recuerda que en esa misma fecha llegó el agua corriente a Malpartida. Poco tiempo después, en 1978, explica el mismo entrevistado, de forma virtual Vostell aprovecharía una de las tuberías de conducción para su segunda escultura ambiente monumental, también instalada en el abrupto paisaje de Los Barruecos, *El muerto que tiene sed*, en la que insertó una caja de plomo cerrada herméticamente y cubierta de hormigón, que contiene los pensamientos de los habitantes que participaron en la acción artística. Según explicó Vostell, estos quedarían adheridos al metal por la energía pensante. Al más puro estilo berlanguiano, la urna estuvo expuesta en la plaza del pueblo para recoger las ideas de los vecinos y según reza en las instrucciones dejadas por el artista, esa peculiar cápsula de tiempo deberá abrirse dentro de 5.000 años[27].

Vostell también consiguió entusiasmar con la idea de un museo de artistas para artistas y para el pueblo, inmerso en el agreste paisaje extremeño, al alcalde de Malpartida, que apoyó decisivamente el proyecto y puso a disposición del artista un antiguo lavadero de lanas del siglo XVIII en desuso, situado cerca de la localidad, en el paraje de Los Barruecos; así como a numerosos amigos, historiadores del arte, críticos, profesores de universidad y artistas, con lo que ese rincón perdido de Extremadura comenzó a ser visitado por personalidades de la escena artística nacional e internacional. Entre 1978 y 1983, se celebraron tres Semanas o Días de Arte Contemporáneo en Malpartida con exposiciones, *happenings* o conciertos Fluxus que consiguieron atraer a lo más granado de la creación artística del momento, logrando situar a la localidad extremeña en el mapa de las vanguardias internacionales en plena transición política española. Gracias a Vostell, expusieron en Malpartida artistas de la talla de Frederic Amat, Joan Brossa, Rafael Canogar, Modest Cuixart, Equipo Crónica, Luis Gordillo, Eulàlia Grau, Josep Guinovart, Antonio Saura o Antoni Muntadas. Se proyectaron vídeos de Claes Oldenburg y Nam June Paik en el cine del pueblo; se celebraron

27 María del Mar Lozano Bartolozzi, *op. cit.*, p. 59.

conciertos con música de John Cage o Luis de Pablo; se organizaron performances de Esther Ferrer, Nacho Criado o Tulia Saldanha.

Final de la utopía: «el verdadero museo está ahí fuera»

La película no se limita, sin embargo, a la mera conmemoración biográfica, sino que se plantea indagar en la vigencia del legado utópico de Vostell desde el presente. La segunda parte de la cinta se centra en tres integrantes de Fluxus, los norteamericanos Philip Corner y Ben Patterson y el neerlandés Willem de Ridder (fig. 3), de vuelta al pueblo con motivo de un homenaje, en el que hubiera sido el 80 cumpleaños de Vostell, fallecido en 1998. El trío ya estuvo en Malpartida, para la celebración de los 50 años del artista alemán en 1982, tomando parte en una performance en la que Vostell tocaba el piano con los codos cubierto de ramas de olivo y de limones. Como vemos en las imágenes, ese cumpleaños se celebró al aire libre, con participación de invitados foráneos y habitantes del pueblo y mezclaba elementos tradicionales: comida campestre, vino de porrón, música popular, la canción que le dedica *ex profeso* un vecino al artista alemán, con otros vanguardistas como el citado *happening*, en un ambiente informal y desenfadado.

Fig. 3 Cartel de *Malpartida Fluxus Village*

El montaje alterna los entornos abiertos de las imágenes antiguas con los interiores cerrados de las actuales, que dan cuenta de celebraciones de puertas para adentro, en casa de los Vostell o en el museo, en medio de una atmósfera más contenida y sofisticada. Poco queda ya, según parece, del espíritu inicial del proyecto, que se ha convertido en un centro museístico al uso, un elemento más de la cultura de masas globalizada, como ya dejaba entrever el título en inglés y el montaje retórico del inicio de la película, que confronta las palabras utópicas pronunciadas por Vostell acerca de la función de su antimuseo con imágenes del presente que muestran camisetas con logotipos u obras de Fluxus, a la venta por 10 euros en la tienda del antiguo lavadero de lanas, al lado de una máquina expendedora de Coca Cola. «Parece mucho más establecido» admite Ben Patterson, «hay visitantes ahora y señalización por todas partes. El reconocimiento suele cambiar muchas cosas[28]». A la pregunta de la directora acerca de si lo prefería como estaba antes, contesta que no lo sabe, aunque acaba reconociendo que tal vez esté mejor ahora.

Al ser preguntados si han estado alguna vez en el museo, los jubilados reunidos ante la portada de la iglesia contestan tomando cierta distancia, si bien destacan su valor para el pueblo, puntualizan que esas cosas no las entienden, que se las tienen primero que explicar porque les parecían feas, añadiendo a continuación que, sin embargo, «vienen personas más enteradas y les gusta[29]», en claro contraste con la espontaneidad de las abuelas que salen en las imágenes en blanco y negro, en la secuencia inmediatamente anterior.

Los tres artistas pasean por las calles del pueblo, curiosean ante la mirada indiferente de los vecinos; la directora los presenta al carpintero que construyó la estructura para la escultura del coche cubierto de hormigón. Sigue una conversación molesta por parte del trío Fluxus, que no se debe solo a la barrera del idioma. Los habitantes del pueblo que presenciaron los inicios de la aventura Fluxus parecen seguir recibiendo a los peculiares artistas con la misma naturalidad de antes, más incómodos parecen estos fuera

28 *Malpartida Fluxus Village*, 32:24-32:56.

29 *Ibid.*, 13:38-13:58.

del terreno conocido y protegido del museo. El final de la película adopta un tono decididamente melancólico, los artistas se muestran desencantados, cada uno a su manera. Entrevistado por la directora dentro del museo Vostell, el compositor Philip Corner se sincera:

> Nunca pensé que estábamos progresando o que esto era un arte nuevo… o que íbamos a cambiar el mundo. Nunca pensé eso. La única cosa en la que puedes pensar es si tu arte es bueno. Y si es bueno, se convierte en ya sabes… Rafael, Vostell. Está en un museo y la gente puede verlo. Lo único que puedes hacer es imaginar que entras en la Historia del Arte. A lo mejor lo que hay que hacer es decir «Abajo el Arte, odiamos el Arte». Pero esto es solo una forma de promocionarse. ¿Es la energía? Está bien. Creo que es también un aspecto de Vostell… criticar la sociedad contemporánea. Eso está bien, es bueno. Eso debería ser el contenido del Arte… pero la idea de que va a cambiar algo…de alguna forma concreta… ¿Qué es lo que él ha cambiado? Tiene un museo, eso es fantástico, porque si no lo hubiera hecho no tendría un museo. Es un artista que tiene un museo, ¿y qué?[30].

«El puto arte lo destruye todo», sentencia por su parte Willem de Ridder. Minutos después, señalando el paisaje exterior a través de una de las ventanas del centro expositivo, afirma: «el verdadero museo está ahí fuera, somos un gran museo[31]». Con esas palabras reivindica la utopía inicial de Vostell. A continuación, la cámara sigue la dirección indicada por el artista neerlandés y vuelve a enfocar a las lavanderas del principio tras las aguas agitadas del charco, acompañadas esta vez de música clásica.

Reaparece por última vez el grupo de jubilados en la escalinata de la iglesia. Cuando la directora les pregunta acerca de la integración de la familia Vostell y de los otros artistas que venían por el pueblo, señalan, tomando otra vez sus distancias, que se les acogió y que con el tiempo se fueron integrando y llegaron a vivir ahí, luego, prosiguen, llegaron otros artistas que trajeron ellos y con los que celebraron muchas fiestas. Los entrevistados dejan claro que no

30 *Malpartida Fluxus Village*, 50:42-51:54.

31 *Ibid.,* 54:51-54:57.

participaron de primera mano en la aventura Fluxus y que esta no llegó a afectar sus vivencias, si bien es cierto que muchos de ellos no la presenciaron en su tiempo, ya que una importante parte de la población del pueblo se vio abocada a la inmigración por esas fechas, como puntualizó anteriormente una de las señoras. Otro de los entrevistados reconoce no obstante que «la venida de Vostell, sin duda indiscutible, ha revitalizado al pueblo, le ha puesto un nombre en toda Europa, como lugar de arte vanguardista[32]», antes de poner fin precipitadamente a la entrevista y entrar apresurado en el templo, junto al resto del grupo en desbandada, para asistir a misa. Lo que podríamos interpretar como una manera sutil de sugerir que el espíritu de Fluxus no ha logrado calar en la vida social del pueblo, que ha seguido en paralelo con su modo de vida tradicional. Tras la nube de flashes en el museo la noche de la celebración del concierto Fluxus en homenaje a Vostell, los últimos planos de la película muestran su interior vacío, con la única presencia humana de una limpiadora quitando el polvo de las obras, vemos también a Mercedes, la viuda de Vostell, abanicándose, sola frente a los restos de la fiesta en su casa. La película se cierra poniendo en imágenes la declaración de Willem de Ridder, con tomas del majestuoso paisaje de Los Barruecos —el verdadero museo ahí afuera—, divisado primero junto a un grupo de turistas desde un mirador exterior del museo, con las lavanderas emprendiendo ya su vuelta al pueblo; y por fin, a través de vistas aéreas, magnificado por los acordes del *Adagio e staccato* de Haendel, mientras una voz en *off* dice en alemán: «El paisaje de rocas gigantes y repletas de nidos de cigüeñas deja intuir un pasado apenas modificado, preservado de la civilización actual. Arte contemporáneo en una tierra definida por la atemporalidad[33]».

Coda: batalla de huellas en Los Barruecos

Aunque no hayan acabado de calar en los modos de vida de sus habitantes, los planteamientos de Vostell han dejado, no obstante,

32 *Ibid.,* 56:16-56:37.

33 *Ibid.,* 1:09:49-1:10:11.

huellas tangibles y duraderas en la localidad, como destacan los malpartideños entrevistados en la película, que se han convertido con el paso de los años en sus principales señas de identidad. La primera de ellas es sin duda alguna el museo, este ha crecido con la progresiva restauración del lavadero de lanas y alberga hoy tres importantes colecciones: la colección Wolf y Mercedes Vostell, la de artistas Fluxus donada en 1996 por el coleccionista italiano Gino di Maggio, con obras de George Brecht, Robert Filliou, La Monte Young, George Maciunas, Nam June Paik, Yoko Ono o Ben Patterson, y la de artistas conceptuales. En 1978, Salvador Dalí autorizó a Vostell a materializar en el museo extremeño su *Telón de Parzival*, ideado en los años 1920. El centro ha conseguido situar a la localidad cacereña en el mapa turístico y ha supuesto un decisivo revulsivo para la difusión del arte contemporáneo en Extremadura, una zona hasta entonces totalmente alejada de los circuitos internacionales, una labor continuada años más tarde por otra compatriota de Vostell, la galerista Helga de Alvear, que ha instalado a muy pocos kilómetros de Malpartida, en Cáceres, su colección de arte contemporáneo, considerada una de las más importantes de España. Sin embargo, como hemos dicho antes, poco queda del espíritu utópico y libertario inicial; gestionado por la Junta de Extremadura desde 1994, el museo se ha institucionalizado y reúne ahora todas las características que tanto rechazaba Vostell.

La firma del artista alemán ha quedado también estampada de manera duradera en el paisaje de Los Barruecos, modificándolo y resignificándolo con sus monumentales esculturas-ambientes. La valoración del paraje que hizo Wolf Vostell ha suscitado un cambio de percepción acerca de un entorno natural baldío y de unos modos de vida sobre los que pesaba la losa de la estigmatización en pleno desarrollo de la sociedad de consumo. Está claro que existe ahora, como señala Josefa Cortés Morillo, «una opinión unánime entre autóctonos y visitantes respecto a la belleza y la excepcionalidad [del] entorno[34]».

34 Josefa Cortés Morillo, «El viaje, una práctica de permanencia. Wolf Vostell y Daniel García Andújar en Los Barruecos de Malpartida de Cáceres», *op. cit.*, p. 190.

Como colofón al proceso de institucionalización, la Junta de Extremadura ha puesto sello oficial a la premonición estética de Vostell, declarando el paraje de Los Barruecos Monumento Natural en 1996. Al quedar preservado el ecosistema, este se ha convertido en una magnífica sala de exposición al aire libre, donde las obras artísticas conviven con las rocas milenarias, las cigüeñas y las actividades humanas. A los pastores, cazadores, pescadores y lavanderas que recorrían antaño el paraje, se han unido ahora, como pone de manifiesto la película, los senderistas, turistas y amantes del arte contemporáneo, atraídos por sus reconocidos atractivos naturales y culturales.

No obstante, 40 años después de la creación del museo Vostell en Los Barruecos, y un año después del estreno de la película de María Pérez, otro acontecimiento inesperado revolucionó la vida del pueblo cacereño: la productora HBO eligió un paraje cercano al del lavadero de lanas para rodar una de las batallas más épicas de la serie *Juego de tronos*[35]. Los mismos valores paisajísticos y geológicos que tanto impactaron al artista alemán quedarían a su vez inmortalizados en uno de los capítulos más espectaculares del máximo exponente de la cultura *mainstream* globalizada de la segunda década del siglo XXI, de la que ya forma parte también la comunidad rural de Malpartida. La serie de HBO ha generado, en efecto, un impresionante fenómeno *fandom*[36], con millones de seguidores en todo el mundo, que ha llevado a publicitar sobremanera las localizaciones donde se han rodado las distintas temporadas.

El rodaje del cuarto capítulo de la séptima temporada de *Juego de tronos* en Malpartida en septiembre y octubre de 2016[37] ha desatado en el paisaje y en el imaginario de lugareños y visitantes una batalla entre el arte cosmopolita de las vanguardias históricas del siglo pasado y la actual industria del entretenimiento mundializada, en la que

35 David Benioff, D. B. Weiss, HBO, *Game of Thrones*, 2011-2019.

36 Javier Lozano Delmar, Irene Raya Bravo y Francisco J. López Rodríguez, Reyes (Dir.), *Espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo* Juego de Tronos, Madrid: Fragua, 2013.

37 Aloña Fernández Larrechi, «Así se rodó en Cáceres la batalla más impresionante de *Juego de Tronos*», *El Confidencial*, 08/08/2017.

Fig. 4 Página de inicio del sitio web del Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres (consultada el 2/11/2021)

de momento la segunda tiene todas las de ganar. El ayuntamiento de la localidad ha apostado fuerte por el tirón de la serie y del continuo desarrollo del turismo de peregrinaje audiovisual o *screen tourism*, en la estela abierta por otros escenarios en Extremadura, España y otros países europeos como Croacia, Irlanda del Norte, Malta o Islandia[38], convirtiendo el lugar de rodaje de la batalla del dragón en su principal reclamo turístico y signo de identidad, como evidencia el sitio internet municipal, que deja el legado de Vostell en un discreto segundo plano (fig. 4). Se han diseñado rutas teatralizadas, editado folletos y mapas, instalado paneles informativos. Los resultados están a la vista: la localidad cacereña aumentó un 89% el número de turistas en solo un año gracias a la serie, según la prensa

38 Para el caso español, véase por ejemplo Pere Parramón y Francisco Xavier Medina, «¿Son las grandes producciones televisivas un atractivo turístico de base cultural? Percepciones en relación con el caso de *Juego de tronos* en Girona», *International Journal of Scientific Management and Tourism*, vol. 3, n°3 p. 403-420; y Leyre Eguskiza Sesumaga e Ignacio Gastaca-Egusquiza, «De San Juan de Gaztelugatxe a Rocadragón: el turismo cinematográfico y la implicación de Euskadi en la narración televisiva de *Juego de tronos*», *L'Atalante* n°30, julio-agosto 2020, p. 89-107.

local[39]. Queda por ver, sin embargo, si esa inscripción virtual en el paisaje, que brinda al espectador la posibilidad de «reconocer, revivir con la mirada, las imágenes que le han sido anticipadas[40]» en la serie —aunque muy modificadas por los efectos especiales—, para sentir de nuevo la emoción experimentada durante el visionado, y de la que solo queda constancia *in situ* en los paneles explicativos, tendrá fuerza suficiente para permanecer en el imaginario colectivo y seguir generando en el futuro el mismo interés que el suscitado por Vostell, como pone de manifiesto *Malpartida Fluxus Village*.

39 Miguel Ángel Muñoz Rubio, «El impacto de *Juego de tronos* se diluye en Cáceres y aumenta en Malpartida», *El Periódico de Extremadura*, 19/09/2018.

40 John Urry, *The Tourist Gaze*, Londres: Sage, 1990. Citado por Leyre Eguskiza Sesumaga, Ignacio Gastaca-Egusquiza, *op. cit.*, p. 90.

Deberían ponerse en el lugar del otro y hablar más neutro: el «español neutro» en discursos epilingüísticos de videastas latinoamericanos/as

---

Nadège Juan
CRESEM Université de Perpignan Via Domitia
CRIT Université de Franche-Comté

En el contexto globalizado de los últimos años, se han intensificado tanto los flujos migratorios como los intercambios comerciales y culturales, y con ellos, los contactos lingüísticos entre hispanohablantes originarios/as de distintas regiones del planeta[1]. Los recientes avances tecnológicos, así como el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información, acentúan este fenómeno ya que ponen en contacto a las personas con diferentes variedades del español sin que tengan que viajar a otros países[2].

Dentro de este contexto, este estudio se interesa por discursos de hispanohablantes actores/as de la globalización a propósito del contacto entre variedades diatópicas del español desde una perspectiva sociolingüística y discursiva. Se propone analizar entrevistas con videastas latinoamericanos/as que vivieron en España durante una estancia mínima de seis meses, centrándose en las *ideologías lingüísticas* que se vislumbran en su discurso, entendidas en el sentido de José del Valle, en tanto que «sistemas de ideas que articulan nociones del lenguaje, las lenguas, el habla y/o la comunicación con

1 *Cfr.* María Sancho Pascual, «Dimensión lingüística de las migraciones internacionales», *Lengua y migración / Language and Migration*, 5:2, 2013, p. 5-10.

2 *Cfr.* Rodolfo Gutiérrez, «La dimensión lingüística de las migraciones internacionales», *Lengua y migración / Language and Migration* 5:2, 2013, p. 11-28.

formaciones culturales, políticas y/o sociales específicas[3] ». Con un enfoque etnográfico, este trabajo se ubica dentro del marco de los estudios de lingüística popular o *folk linguistics*[4], que se focalizan en discursos metalingüísticos y «epilingüísticos[5]» de hablantes que no son especialistas en lingüística.

En varios fragmentos de esas entrevistas, los/as videastas aluden a una variedad del español que nombran «español neutro», definida por otra parte por algunos/as lingüistas de manera crítica como «una variedad artificial, construida por requerimientos comerciales, desterritorializada[6]», «un (ilusorio) español privado de toda variación diatópica[7]». Centrándose en esos fragmentos de entrevistas, este trabajo se propone estudiar de qué manera y con qué objetivo estos/as videastas, actores/as de la globalización, movilizan el concepto de «español neutro». En otras palabras, ¿hasta qué punto sus discursos reflejan las ideologías en torno a este concepto difundidas por determinadas instituciones y entidades comerciales contemporáneas? o, por el contrario, ¿resultan más bien de una apropiación original del

---

3 José Del Valle, «Glotopolítica, ideología y discurso: categorías para el estudio del estatus simbólico del español», in José Del Valle (dir.), *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*, Madrid / Fráncfort: Iberoamericana / Vervuert, 2007, p. 20.

4 Para un balance sobre la evolución del campo, véase Marie-Anne Paveau, « Les non-linguistes font-ils de la linguistique ? », *Pratiques* 139/140, 2008, [en línea]_<https://journals.openedition.org/pratiques/1200>.

5 Para Cécile Canut, las *producciones epilingüísticas* son aquellas que incluyen a la vez «discursos metalingüísticos en sentido estricto […] que implican una distanciación, un saber y una objetivación con relación al objeto lengua, y los discursos evaluadores espontáneos de los locutores». Cécile Canut, « Pour une analyse des productions épilinguistiques », *Cahiers de praxématique* 31, 1998, p. 70.

6 Elvira Narvaja de Arnoux, «De la "unidad en la diversidad" al "español auxiliar internacional" en discursos y dispositivos promocionales panhispánico», in Sebastian Greusslich y Franz Lebsanft (dirs.), *El español, lengua pluricéntrica: Discurso, gramática, léxico y medios de comunicación masiva*, vol. 4, 2019, p. 47.

7 Carsten Sinner, «¿Es neutro el español neutro?», in Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier y Paul Danler (dirs.), *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, vol. 3, Berlín / Nueva York: de Gruyter, 2010, p. 708.

concepto y uso del llamado «español neutro», introduciendo a su vez nuevas relaciones de poder entre variedades?

Con este objetivo, en primer lugar, se explorarán los usos comerciales del concepto de «español neutro» desde su nacimiento en los años sesenta hasta la actualidad, relacionándolos con las políticas lingüísticas de las instituciones globales de los últimos veinte años. En un segundo lugar, se describirá el corpus y se propondrá un análisis del mismo, interesándose por las definiciones del «español neutro» formuladas por los/as videastas, con el fin de examinar las similitudes y diferencias con los elementos expuestos en la primera parte. Se terminará mostrando que ellos/as proponen en realidad una forma de normalización «desde abajo», adaptada a los contextos de contacto entre locutores/as de variedades distintas, para facilitar la comunicación.

El «español neutro» en el contexto comercial e institucional de los últimos años

El «español neutro» en la industria audiovisual

El concepto nació en la década de los sesenta[8], cuando la industria audiovisual empezó a doblar películas y series norteamericanas en un español que le permitiera exportarlas a un público de diversas procedencias nacionales y de distintas variedades diatópicas del español. La idea era rentabilizar esos productos, que se tenían que doblar, subtitular o traducir únicamente una vez para todos los países hispanohablantes. Según Llorente Pinto, «[este] español neutro provenía de estudios de doblaje mexicanos o portorriqueños y el producto se vendía a todo el mundo hispano[9]».

En España, el «español neutro» no cuajó, puesto que no correspondía con los gustos de la audiencia[10]. Según Ávila, fuentes de

8 María del Rosario Llorente Pinto, «El español neutro existe», 2013, [en línea], p. 3, <https://gredos.usal.es/handle/10366/4474> [página consultada el 13/12/2021].

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

Televisión Española declararon haberlo abandonado a partir de 1973, excepto en algunas ocasiones[11]. En cambio, en América Latina, las películas y series norteamericanas siguen dobladas actualmente en «español neutro», también denominado «español latino» para los doblajes de cine y de televisión[12].

Para resumir brevemente las características lingüísticas del «español neutro», se singulariza en el plano fónico por ser seseante y yeísta, con una realización de /y/ «suave, no asibilada como se escucha en el Río de la Plata[13]». De manera general, la pronunciación intenta acercarse al máximo a la lengua escrita, por lo que no se observan fenómenos como la aspiración de /s/. En el plano morfosintáctico, se emplean el tuteo y el ustedeo, excluyendo de hecho el voseo y el empleo de la segunda persona del plural peninsular (*vosotros/as*). Finalmente, en el plano léxico, se evitan las interjecciones o las palabras coloquiales, que aparecen muy marcadas diatópicamente, y según Bravo García, se utiliza el vocablo «menos marcado o ambiguo[14]», que sea más entendible para la mayoría de los/as oyentes. Como señala Matthiessen, «[es] exactamente este procedimiento el que provoca la crítica más fuerte, a la que se tiene que enfrentar la variedad aquí descrita. Al optar siempre por la manera menos marcada y más entendible (o sea más *neutra*) se borran todos los

---

11 Raúl Ávila, «Televisión internacional, lengua internacional», *I Congreso Internacional de la Lengua Española*, Zacatecas, 1997, p. 205, <http://congresosdelalengua.es/zacatecas/plenarias/television/avila.htm> [página consultada el 18/10/2018].

12 Gutiérrez Maté define más precisamente el *español latino* como una variedad lingüística que incluye una etiqueta comercial e identitaria, y que «resulta de la aplicación del principio estilístico de buscar lo *neutro* (excluyendo los usos marcados como bajos o vulgares —e incluso los marcados como pedantes o grandilocuentes) y lo *general* (en el sentido de panamericano)», Miguel Gutiérrez Maté, «El llamado español latino de los doblajes cinematográficos en la encrucijada entre el español mexicano, el español general y el español neutro», in Silke Jansen y Gesine Müller (dirs.), *La traducción desde, en y hacia Latinoamérica: perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid / Fráncfort: Iberoamericana / Vervuert, 2017, p. 269.

13 *Ibid.* p. 21.

14 Eva Bravo García, *El español internacional — Conceptos, contextos y aplicaciones*, Madrid: Arco Libros, 2008, p. 47.

rasgos propios de un idioma que por lo tanto carece de una función primordial: la posibilidad de identificación[15]».

El «español neutro» en las políticas lingüísticas de los últimos años y en los medios de comunicación internacionales

Por otra parte, a nivel institucional, a finales del siglo xx, «con el auge de las multinacionales españolas y los crecientes contactos internacionales se hace sentir la necesidad de un español general[16]». A partir de los años 2000, las instituciones que lideran las políticas lingüísticas, es decir la Real Academia Española, la Asociación de Academias de la Lengua Española, el Instituto Cervantes y la Fundación del Español Urgente, se proponen llevar a cabo unas políticas lingüísticas «panhispánicas», esencialmente por razones económicas y geopolíticas. La ideología del panhispanismo lingüístico consiste, en pocas palabras, en superar las fronteras nacionales y las peculiaridades regionales para definir una comunidad lingüística global[17]. El «español panhispánico» sería entonces un español de todos/as, «una lengua que desplaza su eje del modelo peninsular para acercarse a las formas hispanoamericanas dándoles rango de influencia en el modelo común[18]». La terminología empleada por los/as protagonistas de estas instituciones para designar este español

15 Sönke Matthiessen, «De "chicas nuevas" y "nuevas nenas": un análisis contrastivo. De la posición del adjetivo en el español europeo y americano», in Franz Lebsanft, Wiltrud Mihatsch y Claudia Polzin-Haumann (dirs.), *El español, ¿desde las variedades a la lengua pluricéntrica?*, Madrid / Fráncfort: Iberoamericana / Vervuert, 2012, p. 167.

16 Franz Lebsanft, Wiltrud Mihatsch, Claudia Polzin-Haumann, «Introducción. Variación diatópica, normas pluricéntricas y el ideal de una norma panhispánica», *op.cit.*, p. 11.

17 Para Fajardo Aguirre, «el neologismo *panhispánico*» abarca «al conjunto de los territorios y hablantes de español y establece oposición semántica con otras designaciones para lo local o lo nacional.» Alejandro Fajardo Aguirre, «La norma lingüística del español desde una perspectiva lexicográfica: norma nacional versus norma panhispánica», *Normas. Revista de estudios lingüísticos hispánicos*, n° 1, 2011, p. 56.

18 Eva Bravo García, *op. cit.,* p. 27.

común varía, desde el «español global», «total», «internacional», «panhispánico», etc.[19].

Por otro lado, en estas modificaciones incentivadas por la globalización, señala Moreno Fernández que las grandes multinacionales de la comunicación del mundo hispánico también están contribuyendo al proceso de «formación de una modalidad más neutra y universal del español[20]». Como lo indica Bürki,

> [estos] usos y normas desempeñan una función niveladora que tiende a la convergencia lingüística, pero de factura distinta a aquella del modelo panhispánico. Estamos más bien frente a lo que se ha denominado *español neutro*, pues a diferencia del modelo panhispánico, que se basa en el hablante culto, esta nivelación persigue un fin utilitario en sintonía con sus destinatarios[21].

El propio Gómez Font, uno de los coordinadores más influyentes del proyecto Fundéu, se interesó en el 2013 por el «español neutro», que definió como una «modalidad del español que no es propia de ningún país en concreto y que puede funcionar bien en todo el ámbito hispánico[22]». Según él, se trataría de un «español hablado sin acento de ningún sitio en particular», que se acercaría al «español estándar», «ajeno a los localismos y a las características propias de una u otra zona dialectal[23]».

---

19 Para un balance completo de estos usos, véase Antonio María López González, «Español neutro — español latino: hacia una norma hispanoamericana en los medios de comunicación», *Roczniki Humanistyczne*, vol. 67, n° 5, 2019, p. 12-14.

20 Francisco Moreno Fernández, «Los modelos de lengua. Del castellano al panhispanismo», in Ana María Cestero Mancera (dir.), *Lingüística aplicada a la enseñanza de español como lengua extranjera: desarrollos recientes*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2006, p. 89.

21 Yvette Bürki, «Reseña de Greußlich, Sebastian; Lebsanft, Franz. 2019. El español, lengua pluricéntrica. Discurso, gramática, léxico y medios de comunicación masiva.», Göttingen (Alemania): Vandenhoeck & Ruprecht, 2019, p. 300.

22 Alberto Gómez Font, «Español neutro, global, general, estándar o internacional», *Aljamía. Revista de la Consejería de Educación en Marruecos*, n° 24, 2013, p. 9.

23 *Ibid.*

Así pues, en esta primera parte se ha mostrado que tanto el «español neutro» utilizado en la industria audiovisual, como el «español panhispánico» promovido por las instituciones, conocido bajo varias denominaciones en los medios de comunicación masiva, presentan modalidades similares: con el fin de perseguir objetivos comerciales, económicos o geopolíticos, apuntan a alcanzar un público amplio, más allá de las fronteras nacionales. Ahora que se ha presentado este concepto «desde arriba», pasemos a estudiar qué definición proponen los propios/as locutores/as.

Corpus y metodología

El corpus analizado proviene de un estudio de índole cualitativa, más precisamente etnográfica, que consistió por una parte en observar, comprender y analizar vídeos que suben videastas a su canal de YouTube, y, por otra parte, en entrevistar a estas mismas personas para profundizar en las ideologías lingüísticas presentes en sus discursos. El corpus se reunió tras una inmersión etnográfica digital de dos años[24]. Estos/as videastas son de Latinoamérica (México, Perú, Argentina, Honduras, Chile, Venezuela) y vivieron o han vivido en España a partir del 2015, durante un periodo mínimo de seis meses. Durante esa estancia, han experimentado el contacto entre su variedad diatópica del español americano y la variedad peninsular local, y han observado diferencias de uso en la vida cotidiana. A partir de esa constatación, han creado vídeos en los que describen las diferencias entre su variedad del español y la variedad peninsular local.

El corpus analizado en esta contribución consta de dos entrevistas semi-estructuradas llevadas a cabo a distancia, mediante la aplicación WhatsApp, con dos videastas: primero con Rosario, una peruana de 33 años (de Lima), que vivió durante más de un año en Barcelona y que hoy en día se encuentra en Holanda, segundo con Alberto, un chileno (de Santiago) de unos 24 años, que estuvo

24 Para más información sobre la metodología consúltese Juan Nadège, Yvette Bürki, «Entrevistas mediadas en sociolingüística cualitativa. La aplicación en la etnografía en línea», *Estudios de lingüística del Español,* n° 45, 2022, p. 261-284.

de intercambio universitario durante seis meses en Málaga. A raíz de su estancia, ambos/as subieron un vídeo a su canal de YouTube, con un título parecido[25], en el que comparan en realidad el léxico que él y ella emplean con el léxico usado en la zona peninsular en la que se encuentran. Contactados/as por las redes sociales, Instagram en este caso, me hablaron durante la entrevista del hecho de «neutralizar el español». Los dos fragmentos que se analizarán a continuación son estos[26]:

Fragmento 1: Entrevista entre Nadège (NAD) y Rosario (ROS)

ROS 1	yo desde que empecé a tener amigos internacionales (.) empecé a neutralizar mi español por decirlo así (.) porque yo no hablo como peruana para nada (.) para nada
NAD 1	ajá
ROS 2	pero esto yo: lo he cogido desde los veinte años (.) desde que (.) tengo treinta y dos ahorita (.) este desde que conocí amigos extranjeros porque es que sino no me entienden/
NAD 2	hm

25 Rosario, *Palabras y frases españolas que he adoptado*, YouTube, 01/05/2018, <https://www.youtube.com/watch?v=nB65ezJxJ7w&list=PLAXVhEOddEyh-mOfy3sJhEddsWABmM8P5&index=23>, consultada el 16/12/2021. Alberto, *10 Palabras ESPAÑOLAS que ahora ocupo*, YouTube, 07/02/2018, <https://www.youtube.com/watch?v=TbMwYsIT6C0&t=10s>, consultada el 05/01/2022.

26 Convenciones de transcripción:
(.) pausa corta
[] superposición
/ entonación ascendente
\ entonación descendente
: sonido alargado
-palabra no terminada
(()) indicaciones paraverbales o no verbales
xxx tres sílabas inaudibles
mayúsculas: saliencia perceptiva
= enlace inmediato sin pausa entre dos turnos

ROS 3 es que no puedo habla- hablar como peruana (.) entonces mi español yo neutralicé mi español(.) hablo con palabras n- neutras

NAD 3 hm

ROS 4 no peruanas […] solamente hablo como peruana cuando estoy con peruanos (.) pero cuando no hablo neutro (.) por ejemplo contigo estoy hablando español neutro

NAD 4 ((risas))

ROS 5 no te estoy hablando como (.) como peruana porque posiblemente no me vas a entender me dirás eh/ me dirás ((risas))

NAD 5 ((risas))

ROS 6 porque claro ((risas))

NAD 6 sí/español neutro sería como un español internacional un poco de:

ROS 7 mira la verdad/ no sé si se llama así

NAD 7 ((risas))

ROS 8 pero yo le digo español neutro ((risas))

NAD 8 no

ROS 9 hay que ne- neutralizar el idioma

NAD 9 como borrar las diferencias entre cada idioma no más o menos

ROS 10 sí:/ sí:

NAD 10 [bueno cada xxx]

ROS 11 [y esto mira quizás] quizás te puede parecer interesante este punto (.) de que claro yo este cuando he conocido amigos de otros países (.) allí tú también te puedes dar cuenta quién ha viajado y quién no\

NAD 11 hm

ROS 12 porque una persona que ha viajado (.) sabe de esto

NAD 12 hm

ROS 13 y neutraliza su español (.) pero una persona que no ha viajado (.) sigue hablando como argentino por ejemplo

NAD 13 hm

ROS 14 entonces eh no sé no sé cómo e- explicarlo pero tú te das cuenta muy fácilmente de esta manera

NAD 14 hm

ROS 15 y tú les dices oye/ pero háblame NORMAL/ (.) no me hables como argentino (.) y entonces eso es una persona que nunca ha viajado (.) no sabe neutralizar su español

Fragmento 2: Entrevista entre Nadège (NAD) y Alberto (ALB)

Le estoy explicando a Alberto que conocí a un chileno, y que tenía dificultades para entenderlo.

NAD 1 […] y él hablaba muy rápido también (.) a veces me costaba entenderlo

ALB 1 viste es esa gente que hay que pegarle un wate[27] para que hable bien/ ((risas)) […] no\ pero de: deberían sen- eh ponerse en el lugar del otro y hablar (.) habla- hablar más neutro (.) sí es que (.) según yo debería ser el nivel

NAD 2 sí/ [y qu-]

ALB 2 [pero] bueno cuando uno viaja=

NAD 3 =y qué entiendes por esto (.) hablar más neutro/

ALB 3 yo diría que hay palabras que son más comunes o: o que tienen se juntan o que tienen lazos entre ellas (.) ((inspiración)) porque yo era un- una persona que en latinoamérica no podría decir vosotros o (.)

27 Un «wate», en este contexto, sería un golpe con la palma de la mano en la cabeza.

éis terminar en éis (.) n- no creo que sería la parte más difícil (.) por el tema de que: nos enseñan en el colegio a cómo se tienen que decir las cosas (.) y no nos enseñan eso/ esa parte

NAD 4 ajá

ALB 4 es como (.) lo que uno aprende (.) pero sí hay palabras que se ocupan de ciertos sectores que (.) que se pueden reemplazar por otras (.) eso es como para mí más neutro (.) como: no sé si has escuchado las películas traducidas al latino [...] películas que son dobladas

NAD 5 sí/ [...]

ALB 5 si te fijas allí hay un español más neutro (.) porque intentan juntar (.) varias palabras o varias formas de hablar de distintas partes de latinoamérica para que todos nos sintamos identificados con la película

Análisis del corpus

La definición de Rosario y Alberto del «español neutro»

Se estudiará primero cómo Rosario y Alberto se apropian de la denominación de «español neutro», las características que le atribuyen, y las fuentes en las que se apoyan para legitimar su uso.

La denominación del concepto

Tanto Rosario como Alberto aluden al concepto de «español neutro», pero ambos/as se distancian en relación al sintagma «español neutro» y al verbo «neutralizar». Alberto no emplea directamente el sintagma lexicalizado «español neutro», sino que propone una adaptación personal atenuándolo mediante el adverbio de cantidad «más» (tres ocurrencias de «más neutro» ALB1-5-7).

En Rosario, las glosas metalingüísticas («por decirlo así» ROS1) y las vacilaciones en la pronunciación («n- neutras» ROS3, «ne- neutralizar» ROS9) muestran que ella duda en el momento de elegir esta denominación, que no es evidente para ella. Además, cuando confronto a Rosario con otra denominación, la de «español

internacional» (NAD6), ella me contesta con una interrogativa indirecta introducida por una negación del verbo «saber»: «no sé si se llama así» (ROS7), y después añade «pero yo le digo español neutro ((risas))» (ROS8). En este caso, la pasiva impersonal marca un grado de generalización y de impersonalidad del sujeto que remite a las instituciones que suelen asumir el acto de nombrar. Opone a esta denominación oficial, mediante la conjunción adversativa «pero», su propia actitud de hablante con un verbo en primera persona de singular reforzada por el pronombre tónico «yo». Las risas que siguen subrayan el grado de libertad que asume la locutora en cuanto a esta denominación, que afirma como propia, y que no le fue impuesta «desde arriba».

Características

Rosario define la neutralización por la negativa, detallando las características que no posee el español neutro. Según ella, «hablar neutro» consiste en borrar los marcadores lingüísticos que indexicalicen[28] la identidad nacional: «yo no hablo como peruana para nada (.) para nada (ROS1); es que no puedo habla- hablar como peruana (ROS3); no me hables como argentino» (ROS15). En los tres casos citados, mediante la negación, acentuada por la anáfora de «para nada» en el primer caso, se rechazan los marcadores lingüísticos diatópicos nacionales. En otra ocasión, esta definición del carácter neutro del léxico se hace mediante una elicitación perifrástica del adjetivo «neutro», en la que se rechazan una vez más los marcadores lingüísticos típicos de áreas geográficas nacionales, en este caso del Perú, su país de origen: «palabras ne- neutras […] no peruanas» (ROS3-4). Por el contrario, Alberto define el «español neutro» precisamente por lo común entre hispanohablantes: «hay palabras que

28 Inspirado en la semiótica pierciana y retomado por Michael Silverstein, «el concepto de indexicalidad se refiere a la propiedad que tienen los signos (cualquier signo) de entrar en relación con su "co(n)texto", entendido en el sentido más dinámico posible [...]. De esta propiedad semiótica nacen los efectos de sentido, en el encuentro de los signos con sus circunstancias de producción» (la traducción es mía). Cécile Canut, Félix Danos, Manon Him-Aquilli, Caroline Panis, *Le langage, une pratique sociale. Eléments d'une sociolinguistique politique*, Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2018, p. 352.

son más comunes» (ALB3); «juntar (.) varias palabras o varias formas de hablar de distintas partes de latinoamérica para que todos nos sentamos identificados» (ALB5). Para él, esta variedad integra rasgos identitarios comunes a los/as latinoamericanos/as, aunque tampoco excluye a los/as españoles/as (ALB3).

En lo que se refiere a las características lingüísticas que citan, ambos/as aluden primero a contextos orales. Alberto distingue entre morfosintaxis («no podría decir vosotros o (.) éis terminar en éis» ALB3) y léxico («palabras» ALB3). En cuanto a Rosario, aunque ella no cita ningún elemento concreto en este fragmento, me dio anteriormente ejemplos léxicos que puede sustituir en su vida cotidiana por otros en función del/de la interlocutor/a («palta» por «aguacate» por ejemplo). Además, cuando se refiere a «hablar como argentino» (ROS15), es posible que aluda a rasgos fonéticos.

¿Qué saberes toman como referencia?

Alberto remite en su discurso a los doblajes de las películas, cotejando, mediante la conjunción comparativa «como», el fenómeno que él me está explicando y el principio del doblaje: «como: no sé si has escuchado las películas traducidas al latino [...] películas que son dobladas» (ALB4). Mediante este ejemplo, evidencia la semejanza entre el fenómeno que él describe y el español neutro o latino propuesto en los doblajes. En cambio, se distancia del discurso institucional, en particular de la escuela, pues recalca que esta no propone ninguna solución para las situaciones que describe: «nos enseñan en el colegio a cómo se tienen que decir las cosas (.) y no nos enseñan eso/ esa parte» (ALB3).

Rosario, por su parte, con el uso de una primera persona de singular dominante, se apoya en el saber que adquirió gracias a su experiencia para argumentar: «yo desde que empecé a tener amigos internacionales (.) empecé a neutralizar» (ROS1); «lo he cogido desde los veinte años desde que (.) tengo treinta y dos ahorita (.) este: desde que conocí amigos extranjeros» (ROS2). Fue su experiencia práctica, llena de encuentros con la alteridad lingüística de locutores extranacionales, la que la llevó a «neutralizar» su español.

Una norma «desde abajo» para facilitar la comunicación

En definitiva, lo que proponen ambos/as videastas, es una norma «desde abajo», desde los/as propios locutores/as, para facilitar la comunicación.

El «neutro» como norma en contextos comunicativos internacionales

Ambos/as precisan el contexto de aplicación de esta norma: es extranacional (alusiones a los viajes) o atañe a situaciones de interlocución con hispanohablantes de otros países («internacionales»; «extranjeros»), superando ahí también el contexto nacional. Estas situaciones son cada vez más comunes en nuestro contexto globalizado, en el que incrementan los desplazamientos físicos y los contactos por las redes sociales, por ejemplo.

Para introducir el concepto de «español neutro», Alberto utiliza una modalidad deóntica atenuada por el condicional («deberían» ALB1) que viene reforzada por el humor de la frase precedente («viste es esa gente que hay que pegarle un wate para que hable bien» ALB1), humor que nace del contraste entre la violencia de la acción («pegar un wate») y el resultado que se quiere obtener («hablar bien»). Alberto retoma el sintagma «hablar bien», en su siguiente entrada, mediante el sintagma «hablar más neutro», estableciendo una equivalencia entre ambos. Evalúa positivamente el «español neutro» mediante una modalidad apreciativa marcada por el adverbio «bien», y lo impone como norma valorada en contextos internacionales.

En Rosario, también se encuentra esta idea, a través de la exhortación en imperativo a borrar los marcadores lingüísticos propios del español de Argentina, que ella toma como ejemplo: «y tú les dices oye/ pero háblame normal/ (.) no me hables como argentino/» (ROS15). El empleo adverbial del adjetivo «normal» dicta la norma por defecto en dichos contextos. Rosario se presenta a sí misma, y a las personas que tienen una experiencia similar a la suya, como locutores/as dominantes, a través del empleo de una segunda persona de singular marcada por cierto grado de impersonalidad generalizante («tú»). Ellos/as aparecen como las personas legitimadas para

dictar las reglas a otros/as locutores/as que no poseen los mismos conocimientos.

Una variedad más valorada en ciertos contextos

De esta forma, Rosario recalca que el «español neutro» está valorado en el «mercado lingüístico»[29] internacional, dado que esta variedad indexicaliza rasgos identitarios propios de una persona cosmopolita, dotada de cierto capital cultural. Así pues, ella opone dos clases de personas, las que han viajado, y que han podido adquirir saberes prácticos mediante su experiencia, y las que no han viajado, y no poseen estos conocimientos: «te puedes dar cuenta quién ha viajado y quién no […] porque una persona que ha viajado (.) sabe de esto […] y neutraliza su español (.) pero una persona que no ha viajado/ sigue hablando como argentino por ejemplo […] es una persona que nunca ha viajado (.) no sabe neutralizar su español» (ros15). Se ve cómo la neutralización del idioma indexicaliza cierto cosmopolitismo y capital cultural, mientras que el hablar con marcadores diatópicos indexicaliza una vida exenta de viaje. Rosario jerarquiza estas distintas variedades en un contexto de comunicación entre hispanohablantes de distintos países: el «español neutro», como prueba del conocimiento de un repertorio lingüístico más amplio, domina este mercado lingüístico, mientras que las variedades nacionales se sitúan por debajo puesto que denotan una falta de conocimiento práctico y del mundo por parte del locutor o de la locutora.

Conclusión

El «español neutro» al que aluden las dos personas entrevistadas, que no son especialistas de lingüística, presenta similitudes tanto con la variedad epónima creada artificialmente con fines comerciales, como con el «español panhispánico» promovido desde las instituciones a partir de los años 2000. Alberto lo define como una variedad que contiene marcadores lingüísticos comunes a todos/as

29 Véase Pierre Bourdieu, « L'économie des échanges linguistiques », *Langue française*, 34, 1977, p. 17-34.

los/as hispanohablantes, y Rosario, más bien como una variedad exenta de huellas lingüísticas foráneas. Las características lingüísticas que enuncian son de índole esencialmente léxica, pero también morfosintáctica y fonética, y se asemejan a las del «español neutro» del mundo audiovisual descritas en la primera parte. Asimismo, uno de los objetivos que asignan al uso de esta variedad se encuentra también entre los objetivos de las políticas lingüísticas panhispánicas promocionadas desde las instituciones: facilitar la comprensión entre hispanohablantes originarios de distintas zonas.

No obstante, en otros aspectos, sus discursos se alejan de aquellos del modelo académico. Primero, se distancian de los saberes escolares, oponiéndoles más bien su cultura propia y su experiencia personal como locutor/a hispanohablante cosmopolita. En efecto, el español que proponen como norma de comunicación no es culto, sino que es el fruto de los saberes prácticos que adquirieron en el campo, y está pensado para intercambios orales de la vida cotidiana, entre hispanohablantes de distintas zonas. Del mismo modo, toman cierta distancia en cuanto al «español neutro» del mundo audiovisual. Se nota primero en su manera de usar esta denominación, de la que se apropian introduciendo modificaciones en el sintagma lexicalizado (por ejemplo «español más neutro»). Luego, su meta al promover esta variedad no es comercial ni económica, sino práctica: apuntan a facilitar la intercomprensión entre hispanohablantes en contextos comunicativos supranacionales, que se vuelven cada vez más comunes en nuestro contexto globalizado. Ahora bien, el hecho de que promuevan una norma «desde abajo» no significa que eliminen toda forma de jerarquía entre variedades del español: la ubican por encima de las variedades nacionales en el mercado lingüístico internacional, como variedad supranacional dominante, que solo saben manejar los/as hispanohablantes que poseen un capital cultural adquirido por la experiencia del viaje, dicho de otro modo, personas favorecidas por la globalización en este aspecto.

¿(In)visibilidad de los migrantes en el arte? *Intento de escapada* de Miguel Ángel Hernández como novela política

---

Catherine Orsini-Saillet
Univ. Grenoble Alpes, ILCEA4, 38000 Grenoble, France

Si la gran mayoría de las sociedades actuales han construido su identidad o sus identidades gracias a movimientos migratorios, hoy y desde hace décadas asociamos estos desplazamientos con dificultades económicas y políticas que empujan a los individuos a abandonar su país con la esperanza de encontrar una tierra de acogida y mejores condiciones de vida. La palabra migrante convoca imágenes de tragedias humanas. La literatura, que suele darnos a leer la realidad más inmediata, se interesa por el tema desde los primeros años 90[1], con una producción más abundante a partir de los años 2000; disponemos también de estudios críticos, entre

1 En la introducción a *La inmigración en la literatura española contemporánea*, recuerda Irene Andres-Suárez que hubo en España un cambio en los años 70 del pasado siglo, cuando España pasa de ser un país de emigración a ser un país de inmigración, y que dicha situación se consolida en los años 80. Propone un cuadro muy documentado de la situación hasta llegar a los primeros años del siglo XXI. Acaba afirmando que: «La emigración es sin duda uno de los grandes desafíos del siglo XXI, acrecentado por la mundialización de la economía y por la interdependencia crecientes de naciones, estados, etc., que generan un incremento de los flujos migratorios y con ello la creación de sociedades mestizas, multiculturales, multiétnicas, multirreligiosas, etc., en las que la coexistencia exige un grado muy elevado de tolerancia y respeto mutuo». Sobre el papel de la literatura, añade que «puede contribuir en gran medida a una mejor comprensión de estos fenómenos complejos» (Irene Andres-Suárez, «Introducción», *in* I. Andres-Suárez, M. Kunz, I. d'Ors (coords.), *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid: Verbum, 2002, p. 19).

los que cabe destacar los trabajos pioneros de Irene Andres-Suárez y Marco Kunz[2] así como las publicaciones más recientes de Maja Zovko, *Itinerarios narrativos de la inmigración actual en España*[3], u Oliwia Baginski[4]. Varias revistas o suplementos culturales han dedicado una serie de dossiers[5] al tema y se plantea ya la hipótesis de la existencia de una «novela de la inmigración[6]». Es obvio pues que la literatura española se hace eco de dicho fenómeno con obras que se interesan por esta realidad a nivel temático (en general escritas por autores españoles), pero también emergen y se hacen visibles los nombres de autores que proceden ya de la emigración. Es un fenómeno reciente y destacan ya voces de autores hispanoamericanos asentados en España (Andrés Neuman o Carlos Salem entre otros) y que no se enfrentan al problema de la lengua, pero también de escritores que proceden de África (Najat el Hachmi, Mohamed El Morabet, Munir Hachemi), de países asiáticos (Quan Zhou Wu) o de Europa del Este (Monika Zustova o Margaryta Yakovenko): escriben en castellano o en una de las lenguas regionales de la península. Es muy revelador que el suplemento cultural *Babelia* de *El País* haya dedicado en febrero de 2020 un dossier a aquellos autores que

2 Véase además del estudio ya citado, Irene Andres-Suárez, «Mitos e imágenes de la migración en la literatura española contemporánea», *in* Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coords.), Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Vol. 3, 2004, p. 53-63 o Marco Kunz, «Dramas de la inmigración», *Quimera*, nº 231, 2003, p. 12-17.

3 Maja Zovko, *Itinerarios narrativos de la inmigración actual en España,* Barcelona: UAB, 2019.

4 Oliwia Baginska, «Novela e inmigración», *in* Luis Beltrán Almería y Dolores Thion Soriano-Mollá (coords.), *Nuevos asedios a la novela entre fronteras. Aragón-Aquitania, relatos sin fronteras*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, p. 189-206.

5 Por ejemplo, la revista *Quimera* con su nº 231, «La emigración en el mundo hispánico hoy. Huellas literarias», de 2003 o últimamente el suplemento *Babelia* de *El País*, «La literatura híbrida se abre camino», 1 de febrero de 2020.

6 Para Oliwia Baginski, las «novelas de la inmigración» son aquellas que representan las migraciones y la autora intenta destacar rasgos comunes. Sin embargo, conviene ahora distinguir las novelas sobre la inmigración (escritas por autores españoles) y la «novela de la inmigración» escrita por novelistas que proceden de la inmigración.

abren camino a una «literatura híbrida». El subtítulo ya aclara una de las grandes consecuencias que no puede dejar insensibles a los especialistas de la literatura española actual: «entre el desarraigo y las problemáticas raciales los hijos de la inmigración luchan por hacerse oír y ampliar los márgenes de lo que significa ser un autor español[7]». Al lado de la emergencia de estas voces híbridas a las que se han de dedicar trabajos amplios, el tema aparece en las mejores novelas de las últimas décadas. Por ejemplo, la última novela publicada en vida por Rafael Chirbes, *En la orilla*, se abre con el personaje de Ahmed, un joven marroquí, y cobra cierto relieve el personaje de Liliana, una colombiana. Ambos son ya teselas del gran mosaico social español.

Dentro de este panorama, destaca el interés de la primera novela de Miguel Ángel Hernández, *Intento de escapada*[8] (2013), que aborda el tema de las migraciones de manera muy original para interrogar la (in)visibilidad de los migrantes en la sociedad española, pero también el papel y los límites del arte. Construir una novela en torno a la tensión entre lo visible y lo invisible es especialmente pertinente ya que justamente lo que caracteriza los discursos sobre los fenómenos migratorios en la sociedad es, según ciertos especialistas, el silencio y la eliminación de las voces de los propios migrantes, voces que se borran, se silencian, presencias invisibles[9]. *Intento de escapada* corrobora precisamente esta ausencia a la vez que intenta levantarse contra ella. El narrador, Marcos Torres, es un joven español que escribe después de conocer una experiencia con un migrante que deja una huella profunda en su ser más íntimo. Lo que leemos es pues una novela de aprendizaje, autorreflexiva, escrita por un *alter ego* del autor, y es «mucho más que una novela sobre la inmigración» como anuncia

7 Jorge Morla, «La literatura híbrida se abre camino», art. cit.

8 Miguel Ángel Hernández, *Intento de escapada*, Barcelona: Anagrama, 2013.

9 Véase Cécile Canut y Catherine Mazauric, « Mise en récit et en images des migrations », *in* Cécile Canut et Catherine Mazauric (dirs.), *La migration prise aux mots*, Paris: Le Cavalier Bleu, 2014: « Une des grandes caractéristiques des discours tenus sur le phénomène migratoire, qu'ils proviennent des médias ou des instances politiques, réside en un effacement et un silence : celui des premiers concernés, les migrants eux-mêmes, toujours absents des commentaires portés sur eux » (p. 7).

el título del corto capítulo que Maja Zovko dedica a esta novela en *Itinerarios narrativos de la inmigración actual en España*. Ella subraya que «Hernández aborda el tema de la inmigración […] de los inmigrantes ilegales» y que «su planteamiento dista de los predominantes en la novelística actual, y no roza, ni más mínimamente, la estereotipación[10]». Esta originalidad se debe en gran parte a que la novela se interesa más por la evolución del narrador y su transformación tras su encuentro con un joven maliense, Omar, que participa en un proyecto artístico. El centro de la novela no es la inmigración como temática sino más bien el arte sobre las migraciones y las «estéticas migratorias», los límites éticos, a través de un contrapunto entre dos personajes: Jacobo Montes, el artista con fama internacional, quien saca un provecho económico y reproduce con sus obras un sistema de explotación e invisibilidad; y Marcos Torres, el narrador, quien, tras sufrir un proceso de profunda transformación, le devuelve al migrante maliense, Omar, una identidad. Aunque no aparece la novela entre el corpus estudiado en la obra *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, dirigida por David Becerra Mayor, este no duda en incluirla entre las «novelas críticas» es decir «contrahegemónicas» o «disidentes» actuales. Afirma: «*Intento de escapada* […], una novela que reflexiona sobre el carácter movilizador/inmovilizador del arte contemporáneo, aparentemente subversivo y comprometido con lo social, bien podría incluirse en un estudio sobre la narrativa crítica en la España actual[11]».

Intento de escapada es pues una novela ambiciosa, narrada por Marcos Torres, un estudiante de Bellas Artes, a punto de graduarse, fascinado por prácticas artísticas extremas, radicales, y también por su bella profesora Helena que le inicia a este tipo de arte y le presenta al artista Jacobo Montes, en parte trasunto de Santiago Sierra[12].

---

10 Maja Zovko, *op. cit.*, p. 76.

11 David Becerra Mayor, «Introducción», *in* David Becerra Mayor (coord.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Ciempozuelos (Madrid): Tierradenadie Ed., 2015, p. 23.

12 La onomástica (Santiago→Jacobo, Sierra→Montes) y el tipo de obra montada por el artista ficcional invita a ver esta relación entre este y Santiago Sierra; pero si nos fijamos en las obras atribuidas en la ficción a Jacobo Montes la relación es más compleja y cuestiona los límites entre ficción y realidad: en efecto, unas

Marcos se convierte en el asistente de Jacobo y va a acompañarlo en la gestación de una nueva obra suya cuyo propósito es denunciar la situación de los migrantes. En realidad, va a abandonar el proyecto, y decidirá escribir una novela titulada *Intento de escapada*, como la obra de Montes y como la novela que estamos leyendo.

La obra de arte a cuya gestación asistimos en la novela está destinada a denunciar la situación de los migrantes e implica la colaboración de un maliense. La novela versa sobre las «estéticas migratorias» es decir, como aclara Miguel Ángel Hernández, «prácticas y actitudes artísticas relacionadas con la migración y la movilidad[13]», que se interesan por el impacto estético de la migración en las sociedades occidentales contemporáneas, partiendo de la idea de que los movimientos migratorios transforman las sociedades y los sujetos, dejan una huella, una impronta. Miguel Ángel Hernández no aborda esta cuestión por primera vez cuando escribe la novela, en realidad ya llevaba tiempo reflexionando sobre el tema, en tanto que investigador, historiador del arte, como revelan los títulos de varios de sus ensayos: *2move: Video Art Migration*[14], «Desincronizados: tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento[15]», *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance and Agency*[16]. Con esta novela, lleva al terreno de la ficción lo que investigó en sus trabajos

cuantas hacen pensar en Santiago Sierra, pero otras son inventadas a partir de obras de otros artistas como Philippe Petit, Clarisse Hahn o Guillermo Vargas Habacuc. Véanse las aclaraciones proporcionadas por el propio autor en Miguel Ángel Hernández, «Obras reales y obras de ficción: una aproximación desde la auto-teoría» *in* Anne-Marie Reboul (dir.), *La création à l'œuvre dans la fiction d'aujourd'hui*, París: L'harmattan, 2022, p. 29.

13 Miguel Ángel Hernández, «Estéticas migratorias», *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, Madrid: Akal, 2020, p. 101.

14 Mieke Bal y Miguel Ángel Hernández, *2move: Video Art Migration*, Murcia, CENDEAC, 2008.

15 Miguel Ángel Hernández, «Desincronizados: tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento», *Arte y políticas de identidad*, diciembre de 2010, Vol. 2, p. 9-24.

16 Mieke Bal y Miguel Ángel Hernández (eds.), *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance and Agency*, Amsterdam/New York: Editorial Rodopi, 2011.

académicos y le propone al lector compartir una reflexión sobre el impacto de las migraciones en la sociedad, a partir de las prácticas artísticas. Veremos cómo nos invita a prestar atención a esta realidad sin eludir las dificultades o las contradicciones ya que al escribir la novela también entra en el proceso, como lo hace el personaje-artista, Jacobo Montes o el narrador-escritor, su *alter ego*, Marcos.

La estructura de la novela o la duda

Conviene aclarar ante todo la importancia de la estructura —simétrica— de la novela, compuesta de cinco capítulos enmarcados por un prólogo (precedido de unos epígrafes) y un epílogo (seguido de una nota final). En el prólogo, el narrador Marcos está en París, en 2013, y descubre en una sala del centro Georges Pompidou la obra de un artista español, Jacobo Montes, titulada *Intento de escapada*, la cual consiste en la exposición de una caja de madera que desprende un hedor insoportable junto a dos pantallas: en una se ve cómo un migrante subsahariano entra y se deja encerrar en la caja y en la otra pantalla, tenemos un plano fijo con la caja cerrada sin que nadie entre o salga. Esta instalación lógicamente despierta la interrogación de los visitantes que quieren comprender la relación entre las grabaciones, la caja y el olor. Pueden imaginar que el olor procede de la putrefacción del cuerpo del migrante, y se sugiere que la obra de arte puede ser como una escena de crimen, una caja convertida en ataúd. La visión de esta caja por el narrador inicia una larga analepsis que abarca los cinco capítulos centrales de la obra, que cuentan la fascinación de Marcos por el artista Jacobo Montes y su colaboración. Seguimos pues la génesis de la obra en 2003, en una pequeña ciudad de provincia y accedemos a todas las explicaciones teóricas. El quinto capítulo acaba con la exposición de la caja, en la sala de arte de la ciudad, con el mismo hedor insoportable, y los mismos indicios de un posible crimen. En el epílogo, reanudamos con el tiempo de la visita en París (2013), nos enteramos de que después de ver la exposición en Beaubourg el narrador decidió escribir la historia de su colaboración con Montes, bajo forma de novela, que titula *Intento de escapada.* Pero, después de escribir la novela y antes de volver a España, el narrador

volvió al museo parisino, se atrevió a abrir la caja, para descubrir que dentro… no había nada, salvo un recipiente con un «líquido que parecía ser el origen del olor» (p. 234); también pudo observar unos «pequeños arañazos en la madera» que le recuerdan la película de Resnais, *Noche y niebla*, y «las huellas de la barbarie» (p. 235). Terminamos pues con la imagen del horror absoluto, la barbarie, y la duda que nace de la co-presencia de dos indicios de signos contrarios: el líquido que apesta y las huellas. Semanas después, Jacobo que se ha enterado del acto sacrílego de Marcos —que interpreta como una performance— le pide al joven que escriba algo para la exposición. El narrador se niega a ello, pero nos enteramos en los márgenes del texto (gracias a la nota final) que acabó aceptando. El joven tan puro que desaprobaba los métodos de Montes termina comprometiéndose con él ya que esta publicación le va a favorecer gracias al éxito polémico de Montes; la publicidad que recibe su texto se debe a una actuación suya a la que Montes da el estatuto de acto creativo. Al final de la novela, parece que Marcos, tal vez a pesar suyo, se ha dejado contaminar; se ha desdibujado pues lo que separaba a Montes de Marcos. Por lo menos es una interpretación posible de lo que dice la nota final que juega con los límites entre la ficción y la realidad. Este juego es revelado especialmente con las citas situadas en los umbrales de la ficción: empieza en esta zona de los epígrafes que preceden al íncipit, es decir donde pasamos, progresivamente, del mundo extralingüístico a la ficción; y termina con el éxplicit, cuando se supone que progresivamente salimos de la ficción. En esta obra, los límites de la ficción se desdibujan ya que uno de los epígrafes —el segundo[17]— se atribuye a Jacobo Montes, personaje de ficción, lo que pone en tela de juicio sea el estatuto del personaje sea el estatuto del epígrafe; de la misma manera, cuando creemos haber terminado con la ficción, nos encontramos con una nota final, claramente separada del resto del texto, que pensamos poder atribuir al autor real, cuando en realidad sigue corriendo a cargo del narrador-personaje, ficcional.

---

17 El primer epígrafe en cambio es una cita de Adam Phillips, sacada de *La caja de Houdini. Sobre el arte de la fuga*. La cita es un guiño al título de la obra y la referencia a Houdini es una clave en la gestación de la obra de Montes (p. 159-160).

Intento de escapada es, pues, una novela que invita/obliga a dudar, no da respuestas. Todo lo que parece cierto se pone en tela de juicio y esto se inscribe ya en los márgenes del texto: con epígrafes que son y no son epígrafes y una nota final que es el verdadero éxplicit de la novela pero que puede pasar por un elemento paratextual por su disposición en una página aparte.

¿Visibilidad o invisibilidad de los migrantes? la teoría y la praxis

De modo explícito, el proyecto teórico de Jacobo Montes es dar visibilidad a los migrantes, revelar lo oculto. Por lo menos es así como lo presentan tanto Helena como Marcos, insistiendo en la dimensión ética de su práctica. La profesora Helena, por ejemplo, señala que: «Poco a poco fue creando un arte concebido para mover conciencias, pero no por el mero hecho de provocar, sino con la intención de hacer ver las injusticias del mundo» (p. 36). De manera similar Marcos explica que «las obras de Montes buscaban hacer ver a la gente lo que no quería ver» (p. 96). Esta teoría se ilustra con una serie de écfrasis de diversas obras pasadas de Montes: por ejemplo, *Mierda de inmigrante* (presentada como «claro homenaje a la *Merda d'artista* de Piero Manzoni»), una «especie de Última cena nauseabunda donde el artista comía la mierda sagrada, la que no olía y la que tenía el valor del oro, mientras que los inmigrantes se comían la suya propia, caliente, fétida, asquerosa, repulsiva» (p. 39). También en la novela se atribuye a Montes una *performance* que consiste en mantener atado «durante una semana a un perro callejero frente a un muro en el que, con pienso para perros, había escrito la palabra "hambre". El animal murió precisamente de hambre. Ningún visitante de la galería se atrevió a desatarlo» (p. 37). Estas obras son las que Helena enseña para provocar la polémica entre el alumnado. A pesar de la radicalidad de las propuestas, la teoría explicada parece bastante convincente. A propósito del animal cuya agonía se convierte en «arte» pregunta, por ejemplo: «¿Quién es el culpable de la muerte del animal, el artista o el espectador?» (p. 38). Asimismo justifica las imágenes repugnantes de la cena explicando que Montes quiere «hacer evidente lo que nadie quiere ver» y añade:

> Nadie obliga a nada. Los inmigrantes han elegido estar ahí. Lo hacen por dinero. La voluntad ha sido comprada. Y esa compra de la voluntad del otro es la cuestión sobre la que trabaja Montes en la actualidad, denunciando situaciones de invisibilidad y de injusticia, pero no a través del dedo limpio e inmaculado del artista comprometido, sino provocándolas, reproduciéndolas, haciendo evidente aquello que nadie quiere ver. (p. 40)

El joven Marcos se siente atraído por esta forma de arte que también justifica, destacando la necesidad de despertar al espectador: «Creo que el arte tiene que trastornar y traquetear al espectador. Para despertarlo. Porque estamos todos dormidos» (p. 41). Desde el punto de vista de la teoría todo parece bastante bien argumentado.

Pero estos argumentos no pasan de ser teoría, justificación de prácticas dudosas que rápidamente se oponen a una praxis discutible y problemática. Nace pues una tensión entre visibilidad e invisibilidad.

La obra a cuya gestación asistimos es una instalación, con una caja de madera en la que ha de aguantar hasta no poder más un maliense contratado por Montes, Omar. Cuando más se queda dentro, en condiciones humillantes, sin comer, ni beber y en sus excrementos, más gana. En la práctica, el que no va a aguantar es el propio Marcos que abandona la experiencia, y la nave donde se desarrolla, antes de saber cuánto tiempo pudo resistir Omar. Cuando decide volver allí, lleno de remordimientos, no ve nada, no queda huella de la experiencia. El resultado es por lo tanto la desaparición preocupante del inmigrante contratado por Montes, ya que Marcos no va a saber nada de él hasta descubrir la caja/ataúd primero en la sala de arte de su ciudad y diez años después en Beaubourg: la caja y el hedor.

Se abre una contradicción entre la teoría (la voluntad de dar visibilidad, explicada por otros) y la praxis que conduce a la desaparición del inmigrante, a su muerte (¿simbólica?), que lo condena a pudrirse en una caja ante los ojos de un espectador cómplice. Esta obra puede interpretarse como la crítica de un sistema social que hace invisibles a los migrantes, pero también como una forma de oportunismo del artista para quien «el arte es dinero» (p. 152) y se enriquece con la reproducción del sistema que denuncia.

También puede invitar al espectador a cuestionar su propia actitud, su inacción, su pasividad, su incapacidad para ver, o la voluntad de no ver. En la primera exposición (de 2003), junto a la caja, se enseñaba también el diario escrito por Omar, pero se expuso el original, en bambara, lo que no hace legible la historia de Omar en una pequeña ciudad española. El narrador insiste en la poca visibilidad que se le da al diario:

> En una esquina de la sala, casi inadvertida para la mirada de los espectadores, había una pequeña vitrina de cristal junto a una serie de papeles enmarcados y colgados en la pared. Lo reconocí todo al instante: el diario de Omar. El título estaba en bambara, igual que los papeles […]. Un gran archivo ilegible que nadie podía comprender. Los pocos espectadores que se detenían ante la obra, la miraban con curiosidad pero sin saber muy bien lo que estaban viendo. Desde luego, como Montes pretendía, la sensación era de perplejidad e incomprensibilidad.
>
> Nadie sabía lo que había dentro de la caja, nadie entendía lo que ponía en los papeles…, nadie sabía nada de nada. Y sin embargo todos daban vueltas alrededor de todo, incluso aunque el olor fuera absolutamente insoportable. […] Pensé por un momento que también estaba teniendo lugar allí un juego de resistencia semejante al que fue sometido Omar. Un juego regido por la vanidad y la apariencia. Quien más aguantase frente a la obra sería quien mejor la habría comprendido, quien más capital simbólico y artístico habría adquirido, quien más culto, inteligente y moderno sería. (p. 220-221)

La ironía palpable en los comentarios finales del narrador denuncia tanto la práctica de Montes como la actitud de los espectadores que la legitiman, haciéndose cómplices. La ironía permite también destacar el contraste entre el interés desmesurado por una obra que no da a comprender nada y el desinterés por la realidad de la inmigración bien presente y visible, para quien sabe mirar, en la misma ciudad. En París, diez años más tarde, el diario que contiene la clave de la historia de Omar ni siquiera se expone.

Una historia visible/legible: Omar o el espejo de Marcos

Frente a este «gran archivo ilegible», la narración de Marcos hace legible la historia de Omar (sin caer en los tópicos como el viaje; sin glorificarlo ni victimizarlo). Al escribir esta historia, de manera inconsciente, tal vez Marcos responda al deseo de Omar ya que este le preguntó si era novelista mientras aquel apenas empezaba a interesarse por su vida. El maliense invisible era visionario cuando Marcos ni siquiera sabía cuál era su destino. Con su relato, Marcos acaba actuando como un revelador: hace visible lo oculto, después de pasar por una serie de etapas que ritman su aprendizaje.

El joven entra en contacto con la realidad de la migración ya que Montes le encarga un trabajo de investigación. El estudiante se convierte pues en el guía o en el lazarillo del maestro, en sus ojos[18]. De esta manera va a descubrir la «ciudad invisible» (título del segundo capítulo de la novela), pasando por varias etapas. Primero, gracias a una ONG, consigue reunir una serie de datos sobre la inmigración regional (p. 83) y se entera de la existencia de unas cuantas historias trágicas sufridas por los «invisibles». Se inicia pues un proceso que transforma los datos, las estadísticas, en sentimientos, en afectos, cuando entra el narrador en contacto con la gente, con sus barrios.

Entre otras experiencias, la búsqueda de los locutorios es especialmente interesante ya que Marcos empieza por descubrir una realidad teórica con la lista de los veinticinco locutorios antes de acercarse a uno de ellos y llegar a vivir —a comprender— la experiencia espacio-temporal del migrante:

> Allí pervivían aún modos de experiencia que en otros lugares habían desaparecido. Era como si las cosas se movieran a diferentes velocidades y no desaparecieran del todo, como si todo se solapase y los mundos se entrecruzasen unos con otros. No tenía más que mirar a mi alrededor. En el locutorio se daban la mano todos los tiempos. […] El tiempo era allí múltiple y complejo. […] Migrar, pensé, es moverse en el espacio, ir de un lugar hacia otro, pero, incluso más que eso, es también moverse en el tiempo. El inmigrante es, lo tuve

18 «Solo sabía [yo] que tenía que ser sus ojos en la ciudad» (p. 75).

> claro en aquel momento, un viajero que atraviesa el tiempo y que siempre habita una hora que no es la suya. (p. 89)

Mientras Marcos va descubriendo las tragedias íntimas de las familias de inmigrantes, Montes le pide cada vez más: «necesito situaciones extremas. […] Busca la tragedia humana. La más evidente y la más invisible. Esa que nadie quiere mirar. Lo peor está siempre delante de nuestras narices» (p. 91). Con esta exhortación, Marcos llega a descubrir la situación de los inmigrantes subsaharianos, «los ilegales de la gasolinera», y allí encuentra a Omar. Se trata para Marcos de una etapa decisiva en su proceso de concienciación. Este encuentro lo cambia.

Su evolución consiste en abandonar la ceguera —al principio se confunde con los explotadores (un hombre blanco con coche que habla con los migrantes como si fueran animales)— para convertirse en espectador cuando establece una distancia —se refugia en el bar y mira a los migrantes a través de la ventana-pantalla— antes de convertirse en «dialogante», al iniciar los intercambios con Omar. Sale transformado de esta experiencia sensible con el migrante lo que le impedirá poco después seguir colaborando con Montes.

Su metamorfosis empieza cuando aprende a reconocer a Omar por la singularidad de su cara, la inteligencia de su mirada y no por sus atributos (la gorra o la camiseta) que lo deshumanizan. Omar pasa de ser un animal a ser una persona dotada de inteligencia: «Pero lo que más me llamó la atención fue su mirada, algo apagada pero cargada de fuerza e inteligencia. Fue realmente en ella donde creí descubrir a Omar. […] Había dejado de ser una gorra y una camiseta y se había convertido en un rostro. Un rostro y un nombre. Quizás ese es lo que nos hace personas, pensé. Que los demás nos reconozcan y sepan cómo llamarnos» (p. 110). También Omar se dota de una historia personal, que lo condujo de Ségou, ciudad de la ribera maliense del Níger, a España. Marcos se entera de que Omar es un artista, un escritor, capaz de redactar un diario, con palabras e imágenes, de que sabe escribir francés, en su tierra era traductor y ante la sorpresa de Marcos, Omar le asesta: «No somos tontos, amigo. […] Vosotros creéis […] que no hablamos español y no sabemos nada, que estamos ahí quietos como árboles. Pero los árboles son

sabios» (p. 113). Marcos aprende por lo tanto a ver a Omar como un ser humano inteligente, con una historia que contar, mientras que Montes (y Helena) consideran que es un «material perfecto» (p. 113). Omar sufre un proceso de deshumanización (con Montes y Helena) que contrasta con la rehumanización que le ofrece Marcos cuando hace de él un sujeto hablante.

Este encuentro con Omar cambia a Marcos porque modifica su manera de ver el mundo: «en dos semanas mi mundo se había expandido, y yo había comenzado a habitar lugares por los cuales jamás había imaginado transitar. El paraíso del locutorio, el infierno de la gasolinera, Montes, Omar» (p. 133). La transformación se plasma en la escena del partido de fútbol cuando Marcos, después de descubrir «la ciudad invisible», ya es capaz de echar sobre los migrantes una mirada estética: después de una noche pasada en una discoteca y bastante alcoholizado, Marcos decide acercarse al río, a un lugar donde sabe que algunos subsaharianos jugaban al fútbol antes de ir a la gasolinera. Está como remontando el hilo, buscando la parte menos visible, nocturna, de la ciudad:

> Cuando llegué a la explanada, apenas se podía ver nada. Pero enseguida intuí unas pequeñas luces y escuché el bote de un balón. No dije nada. Simplemente me senté en una esquina, apoyado en la pared del auditorio, y me quedé observando las figuras que se recortaban débilmente en la oscuridad. Tres contra tres. Las linternas marcaban los límites del campo. Y el balón casi no se podía ver. Jugaban en absoluto silencio. Sólo se escuchaba el balón, los jadeos y de vez en cuando algún que otro susurro. Parecía una especie de danza nocturna, una coreografía de sombras. Una imagen bella. Bella y terrible. (p. 148)

Esta escena recalca la invisibilidad de los migrantes y cómo Marcos aprende a mirar y a ver lo que permanece invisible a los ojos de los demás ciudadanos. No ve solo a seis muchachos que juegan al fútbol, sino que transforma la escena en una coreografía. Esta palabra subraya la dimensión artística tanto más cuanto que la expresión «coreografía de sombras» es el título de una obra de Javier Pividal que se expuso en 2006 en Murcia. Marcos sabe devolverle a Omar una identidad y una individualidad, aprende a considerarlo

como una persona dotada de inteligencia y no como mano de obra barata animalizada. Ya es capaz de extender esta consideración a la parte invisible de la ciudad. Su mirada hace visible lo invisible y convierte la realidad de la migración en algo estético, en arte.

Cuando Marcos descubre la casa de Omar o cuando asiste a la compra del diario en bambara (por Montes), acto que considera como un saqueo, manifiesta una profunda empatía. Esta escena realza lo que separa a Montes de Marcos. Frente al descubrimiento del hogar del maliense, aquel imagina inmediatamente una posible obra artística, es decir el provecho que puede sacar, sin manifestar empatía —solo le interesa cómo su caja acabará siendo metáfora de esta casa— mientras que Marcos ve esta casa como un ataúd y tiene compasión. La compra del diario, «único tesoro» de Omar, «la única huella que tenía de aquel tiempo» revela lo mismo: «Montes se lo iba a llevar y ni siquiera lo pensaba traducir. Le interesaba la incomprensibilidad. Iba a arrebatar una vida para exponerla ante los ojos de unos desconocidos. Y nadie podría entender nada» (p. 155). En ambos casos se enfrentan dos perspectivas.

Se inicia entonces el «proceso de descreencia en el arte» (p. 230) del narrador-personaje quien suelta: «lo que hacía Montes al final, era arrojar más mierda al mundo» (p. 194); de hecho, cuando Jacobo Montes empieza la experiencia con la caja, Marcos ya se desolidariza y no sabrá nunca lo que pasó con Omar, cuánto tiempo aguantó, si salió… solo que ha desaparecido y nadie parece inquietarse. Marcos comprende lo que significa ser invisible: «Un inmigrante había desaparecido. ¿Y qué? Estaba desaparecido antes de desaparecer» (p. 203). Para compensar, se pone a escribir su novela. El que decide escribir ya no es el joven fascinado por las prácticas artísticas radicales, sino el que ha compartido hasta cierto punto la experiencia de los migrantes, que ha aprendido a mirar de otra manera, y esta novela es más la historia de esta transformación que la historia de un migrante. Sin embargo, no la acaba sino diez años después, ya en París, después de haberse convertido «en una pieza más del engranaje que hacía funcionar el sistema», cuando se encuentra de nuevo frente a la obra y toma conciencia de que «[m]ás allá de todo lo que realmente pudiera esconder, en la caja también estaba [él], [su] vida, [su] experiencia de iniciación, pero también [su] desconfianza en el

arte» (p. 228). Con esta historia, Marcos, el estudiante invisible del principio, a quien le gustaba vestirse de negro para esconderse, que se sentía más seguro leyendo en su habitación oscura que bebiendo en los locales frecuentados por los jóvenes de su edad, sale también del anonimato: «había llegado el momento de sacar mi historia del cajón del olvido» (p. 229).

De modo que, en la caja, la historia de Omar se confunde con la historia de Marcos, y no es una casualidad si el nombre del uno es casi el anagrama del otro. Omar le ha tendido a Marcos un espejo en el que mirar de otra manera el mundo, en el que mirarse a sí mismo para descubrir su identidad de narrador. Marcos creía que su suerte era colaborar con Jacobo, pero su verdadera suerte ha sido encontrar a Omar. Acaba abandonando la fascinación por las propuestas artísticas radicales y lo expresa, en la sala de Beaubourg, cuando decide transgredir la frontera que separa al espectador de la obra y abre la caja (cometiendo un acto de profanación). Ya no es el Marcos de 2003 que ante la misma obra se comportaba como todos los visitantes, sin reaccionar, a pesar de la sospecha de que la caja podía esconder un crimen. Marcos ya se diferencia de los visitantes/ciudadanos y denuncia la inacción; ya no se resigna a ver la situación de los migrantes, a través de la caja, como se ven las imágenes en la televisión, ya es capaz de ver en la obra de arte las «huellas de la barbarie».

El Marcos del epílogo, escribe y actúa *con* y *para* Omar, con la parte de Omar que lleva en sí, ya tiene «sensibilidad migratoria», ya es capaz de «pensar el mundo contemporáneo —e intervenir y actuar en él— a través de las prácticas artísticas que incorporan la experiencia estética migratoria». Según Miguel Ángel Hernández, este es el «cometido de las estéticas migratorias[19]» y esto es lo que ha asimilado Marcos. Sin embargo, cabe advertir que, a pesar de sus *intentos*, el narrador no logra *escapar* a lo que denuncia ya que la nota final subraya que «este» libro forma parte de la exposición; Marcos acaba reproduciendo lo que critica, como Montes.

De esta manera, *Intento de escapada* cuestiona las propuestas artísticas relacionadas con las migraciones desde su propia

19 Miguel Ángel Hernández, *El arte a contratiempo*, *op. cit.*, p. 104.

elaboración. El narrador no pretende ser mejor, se incluye en la crítica para invitar al lector a interrogarse sobre su actitud, a ver lo invisible, a prestar atención a las voces silenciadas. La novela propone una reflexión sobre las estéticas migratorias como tema (el arte de Jacobo Montes) pero también desde la práctica (la escritura de la novela de Marcos); unas estéticas migratorias atravesadas, de principio a fin, por lo político como explica el autor en *El arte a contratiempo*, y vistas como «toma de posición, más allá de la simple representación[20]».

20 *Ibid.*, p. 110.

Otros tiempos: estéticas migratorias, videoarte y el laboratorio de una novela

---

Miguel Ángel Hernández
Universidad de Murcia

Partiendo del campo de problemas que podemos llamar «estéticas migratorias», en este texto intentaré exponer los modos en los que la migración —concebida no sólo como un movimiento en el espacio sino, esencialmente, como un movimiento en el tiempo— puede contribuir a derribar la concepción monolítica de la temporalidad del mundo global. Para ello, me detendré en el análisis de tres obras de videoarte vinculadas con el contexto español: *Mimoune,* de Gonzalo Ballester (2006); *Un trabajo limpio*, de Cinema Suitcase (Gary Ward y Mieke Bal) (2007); y *Entrevistándome con inmigrantes*, de Daniel Lupión (2009). Tres trabajos artísticos que, a través de un acercamiento minucioso hacia lo íntimo y lo cotidiano, proponen modelos alternativos a la experiencia temporal de la globalización. Estas tres obras, además, forman parte del imaginario —y la experiencia— que desembocó en mi novela *Intento de escapada* (2013), analizada con brillantez por Catherine Orsini-Saillet en uno de los artículos de este número y a la que, brevemente, me referiré al final del texto para mostrar cómo la aproximación académica a la realidad a veces necesita darse la mano con las formas del trabajo creativo —ya sea textual o visual—. Y es que, como sugiere Hubert Damisch, el arte es también una forma de pensamiento, una manera de generar conocimiento acerca del mundo[1]. O lo que es lo mismo: el arte piensa y hace pensar.

1 Hubert Damisch, *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, París: Éditions du Seuil, 1972.

Estéticas migratorias[2]

Comenzaré aclarando a qué me refiero cuando hablo de «estéticas migratorias». Este concepto pretende dar cuenta de la dimensión estética de la experiencia de la migración y su impacto y visualización a través de las prácticas artísticas contemporáneas. Aunque su origen se encuentra en el debate en torno a lo global, la identidad, lo poscolonial, la memoria y los afectos —cuestiones presentes en el mundo del arte desde los años noventa—, el término como tal entra en escena a mitad de la década de 2000, y su inclusión se debe principalmente al trabajo de Mieke Bal, quien, a lo largo de ensayos, películas y exposiciones, ha ido dando forma poco a poco al concepto[3].

Durante las dos últimas décadas, el término se ha expandido en el vocabulario artístico contemporáneo y su empleo se ha generalizado para nombrar y definir algunas prácticas y actitudes artísticas relacionadas con la migración y la movilidad. Esta popularización del concepto condujo en 2014 al editor de la célebre *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly, a plantearse la necesidad de incluir la voz «Migratory Aesthetics» en la segunda edición, ampliada y revisada, de esta vasta cartografía del pensamiento sobre arte y estética publicada originalmente en 1998[4]. No obstante, no podemos referirnos a las estéticas migratorias como una categoría estética, ni tampoco como un estilo o movimiento artístico, sino más bien como un campo de problemas, prácticas, situaciones y teorías. Por eso decidimos traducir «*Migratory Aesthetics*» siempre en plural. Y es que,

---

2 Este texto reelabora algunos fragmentos aparecidos *El arte a contratiempo: historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, Madrid: Akal, 2021.

3 Aunque la formulación del concepto no se encuentra en estado puro en ninguno de sus textos, podría decirse que su ensayo para la exposición *2Move: Double Movement/Migratory Aesthetics* es uno de los lugares donde de modo más extenso se hace cargo del significado profundo del término («Double Movement», in Mieke Bal y Miguel Ángel Hernández, *2Move. Video Art Migration*, Murcia: CENDEAC, 2008, pp. 15-80). Una versión reducida de ese texto puede encontrarse en «Estéticas migratorias: movimiento doble», *Exit*, nº 32, 2008, p. 138-149.

4 Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, 6 vols., Nueva York: Oxford University Press, 2014.

en la formulación de Mieke Bal, «*Aesthetics*» no se refiere al campo filosófico que llamamos «Estética», sino que indica un plural, una multiplicidad de formas de experiencia, una conectividad basada en los sentidos[5]. Se trata de un constructo complejo empleado para observar algunas transformaciones en las sociedades contemporáneas —la migración y su impacto estético—; pero también para describir y calificar las prácticas artísticas que dan cuenta de dichas transformaciones —no sólo a nivel de contenido, sino también en los modos de hacer y promover una sensibilidad migratoria.

Aunque, por supuesto, los conceptos viajan, mutan y evolucionan respecto a su origen, y sería pretencioso delimitar algo en transformación constante, podemos identificar al menos cinco cuestiones que, de un modo u otro, definen este campo de problemas y experiencias: lo cotidiano, la movilidad, la multitemporalidad, la memoria y la política de los afectos.

En primer lugar, lo cotidiano. Muchas de las obras artísticas que son examinadas bajo el paraguas de las estéticas migratorias giran sobre las microtransformaciones que suceden en el mundo que nos rodea. Es en lo apenas perceptible donde se producen los cambios. Se trata de una apuesta política por lo mínimo, lo que podríamos llamar «pequeñas resistencias». Los pequeños movimientos del espíritu, más que los grandes movimientos excesivamente visibles.

En segundo lugar, la dialéctica entre movimiento y estabilidad. El movimiento del que tratan las estéticas migratorias no es el movimiento lineal, unidireccional, moderno, del viaje y la velocidad —que se convirtió en un metáfora de la modernidad—, ni tampoco el de la deriva constante, la errancia y el nómada —que según muchos sirvió como idea de la posmodernidad—. El movimiento migratorio es un movimiento doble, contradictorio, que está compuesto de estatismo y movilidad. Frente al nómada, el migrante, aunque se mueve, también permanece, y, a diferencia del nómada, le otorga una importancia al lugar; convirtiendo el territorio en algo móvil; y el movimiento, en algo estático. La movilidad, pues, se percibe a dos tiempos.

---

5 Mieke Bal, «Double Movement», art. cit., p. 19.

Tercero: multitemporalidad. Mieke Bal señala que la migración es un desplazamiento en el espacio, pero sobre todo en el tiempo. La experiencia migratoria habla de la suma de tiempos. A esto lo denomina Bal «heterocronía[6]». Las obras de arte que dan cuenta de esta experiencia también lo hacen mostrando espacios y experiencias donde se produce la multitemporalidad e incorporando técnicas, procesos y modos de narrar penetrados por temporalidades alternativas que se anudan, se integran o directamente chocan y producen conflictos.

Cuarto: memoria. Podría decirse que uno de los lugares de los que emerge el término migratorio es el campo de estudios sobre la memoria. Los trabajos sobre el trauma, el holocausto, el exilio, la diáspora…, plantean ya una serie de problemas que más tarde entran en juego en el ámbito de lo migratorio. Quizá la gran novedad del acercamiento de las estéticas migratorias sea la importancia dada a las huellas en su sentido material, sensible, perceptible, estético. Mieke Bal enfatiza esa presencia de la huella como un resto ineludible, que no se puede volatilizar. Es lo que permanece en el movimiento, aquello que se arrastra y configura la memoria.

Y, por último, política de afectos. Las estéticas migratorias se encuadran dentro del giro afectivo de la estética contemporánea, producido sobre todo a finales de los noventa y que también tiene que ver mucho con la memoria y la identidad. En este caso, el giro afectivo —la presencia de lo íntimo, lo cotidiano, las emociones—, tiene un componente esencialmente político. Y esto es necesario enfatizarlo, pues lo político atraviesa de principio a fin las estéticas migratorias. De hecho, se puede decir que ahí reside la potencia mayor del concepto, la fuerza que lo convierte en una práctica activa, transformadora, que actúa sobre el mundo. No es tan sólo una categoría de análisis o una práctica descriptiva, sino una toma de postura, más allá de la simple representación. La propia Bal ha observado en sus libros más recientes cómo la potencia política del arte no se encuentra en la representación o el contenido —el arte

6 Mieke Bal, «Heterochrony in the Act: The Migratory Politics of Time», in Mieke Bal y Miguel Ángel Hernández (eds.), *Art and Visibility in Migratory Culture*, Ámsterdam: Rodopi, 2010, p. 211—238.

«sobre» la política—, sino en el procedimiento, en la estética, en los modos de afectar y transformar lo sensible[7].

Estéticas migratorias y videoarte

De un modo u otro, estas cinco cuestiones atraviesan gran parte de las obras de arte por las que se interesan las estéticas migratorias. En este texto, me gustaría centrarme en algunas producciones de videoarte que ponen en funcionamiento esas preocupaciones a través de una atención especial a la cuestión de la temporalidad. Para eso, me detendré en mi experiencia como comisario de la exposición *2Move: Double Movement/Migratory Aesthetics*, que entre 2007 y 2008 tuvo lugar en varias ciudades europeas (Murcia, Enkhuizen, Oslo, Belfast, y Navan) y cuyo nodo central fue la exploración de las relaciones entre la movilidad de las personas y la movilidad de las imágenes. En la exposición, comisariada junto a Mieke Bal, se partía de la obra de un gran número de artistas —de orígenes, estilos y procedimientos diferentes— que intentaban construir una especie de puente entre el medio del vídeo y la cuestión de la migración[8].

2Move fue una exposición móvil. Para mí fue la toma de contacto con el concepto y la práctica de las estéticas migratorias. De alguna manera, esta exposición funcionó como una especie de laboratorio conceptual. Fui consciente de que el arte piensa. Las

---

7 Véase por ejemplo Mieke Bal, *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2014.

8 La exposición se pudo ver en: Sala Verónicas y el Centro Párraga de Murcia (8 de marzo-13 de mayo de 2007); el Zuiderzee Museum de Enkhuizen (Holanda, 20 de septiembre de 2007-8 de enero de 2008), The Stenersen Museum de Oslo (27 de marzo-11 de mayo de 2008) y el Solstice Arts Centre, Navan, County Meath (Irlanda, 3 de mayo-2 de junio de 2008) y Belfast Exposed, Belfast (Irlanda del Norte, 3 de mayo-6 de junio de 2008). Los artistas de la exposición: Atlas Group (Walid Raad), Mieke Bal, Gonzalo Ballester, Ursula Biemann, Célio Braga, Cinema Suitcase (Michelle Williams), Conce Codina, Denis Connolly & Anne Cleary, Keren Cytter, Wojtek Doroszuk, Olafur Eliasson, Mona Hatoum, Anthony Haughey, Samira Jamouchi, Liza Johnson, Farhad Kalantary, William Kentridge, Daniel Lupión, Zen Marie, Michael McLoughlin, Melvin Moti, Pedro Ortuño, Javier Pividal, Jesús Segura, Thomas Sykora, Roos Theuws, Gary Ward.

obras se constituyeron como plataformas de pensamiento. En cada montaje escribimos un texto diferente porque las relaciones que se establecían entre las obras nos llevaban a otros sentidos, a caminos inexplorados. Aunque la variedad de problemas y argumentos puestos en escena por los artistas era bastante amplia y diversa, en este texto me gustaría centrarme y reconsiderar tres obras de *2Move* que desplegaron en mí una reflexión sobre el tiempo y la tecnología. Tres propuestas que me hicieron consciente de la migración como una experiencia de desincronización respecto a un tiempo hegemónico que trata de ocultar y eliminar los conflictos y desajustes, e imponer una monocromía ilusoria.

Y es que la migración ha sido habitualmente conceptualizada y pensada como un movimiento en el espacio, un desplazamiento[9]. Migrar es, en esencia, buscar un lugar, un hogar, un sitio que poder habitar. Las metáforas de la migración suelen tener que ver sobre todo con el territorio. Son metáforas espaciales: tierra, hogar, frontera, distancia... Sin embargo, moverse, cambiar de lugar, no sólo es una cuestión de espacio, sino también, y especialmente, de tiempo. Como sugiere Mieke Bal, «la migración también consiste en la experiencia del tiempo como múltiple y heterogéneo. El tiempo de la prisa y de la espera, el tiempo del movimiento y del estancamiento; el tiempo de la memoria y de un presente intranquilizador. El fenómeno que llamo multitemporalidad; su experiencia, la heterocronía[10]».

Una de las consecuencias primeras de la globalización —o de las distintas globalizaciones— es la imposición, en palabras de Agacinski, de «la hora occidental[11]». Una temporalidad hegemónica, la del tiempo global, que tiende a eliminar y subsumir los diversos tiempos locales e individuales. Una pluralidad que, desde los inicios de la Modernidad tecnológica, comenzó a ser abolida por los ritmos de producción de la mercancía, que elimina todo aquello

9 Véase Gillian Bottomley, *From Another Place: Migration and the Politics of Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

10 Mieke Bal, «Double Movement», art. cit., p. 34.

11 Sylviane Agacinski, *El pasaje: tiempo, modernidad y nostalgia*, Buenos Aires: La Marca, 2009.

que no sirve para que el sistema funcione de modo correcto, todo aquello que no puede ser fácilmente absorbido y comercializado. Autores como Paul Virilio o Hartmut Rosa han teorizado sobre esa maquinización, aceleración y desaparición progresiva del tiempo que caracteriza a nuestra era[12]. Ya David Harvey advirtió que la condición de nuestro tiempo tiene que ver con una compresión espacio-temporal en la que tanto el tiempo como el espacio se reducen[13]. Una anulación paulatina de las distancias y los tiempos de espera producida en última instancia gracias a una aceleración de los flujos del capital: cuanto más rápido circula la mercancía, más crece el sistema.

Uno de los aspectos más relevantes de las temporalidades migrantes es que contribuyen a derribar esa ficción del nuevo tiempo único comprimido y acelerado. Mi tesis en este texto se podría resumir del siguiente modo: las temporalidades migratorias introducen y hacen evidente el conflicto dentro de la supuesta temporalidad hegemónica occidental. A través de distintas estrategias y poéticas, las tres obras que analizaré a continuación rompen y fracturan la ilusión del tiempo único, la monocronía imaginaria del capitalismo avanzado.

Mimoune: La distancia real: tele-visión

La primera obra que quisiera considerar es *Mimoune* (2006), el vídeo monocanal del artista murciano Gonzalo Ballester [Figura 1]. En la pieza, el artista graba en vídeo a Mimoune, un inmigrante marroquí que trabaja en Murcia y que, con el rostro frente a la cámara, envía un mensaje a su familia, aún en Marruecos. Un mensaje compuesto de tópicos afectivos: estoy bien, tengo trabajo, pero os echo de menos... Después, el artista lleva el vídeo a la familia de Mimoune en Uchda, al noroeste de Marruecos, y allí graba sus reacciones ante el mensaje de Mimoune. Luego, graba un

12 Paul Virilio, *Velocidad y política*, Buenos Aires: La Marca, 2006; Hartmut Rosa, *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*, New York: Columbia University Press, 2013.

13 David Harvey, *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

mensaje de la familia para Mimoune. Y el círculo se cierra cuando el mensaje regresa a Murcia, donde, de nuevo, Ballester graba el rostro de Mimoune mientras éste visiona el vídeo con el mensaje de su familia.

En total, tenemos cuatro secuencias de imágenes que pertenecen a momentos diferentes: 1) Mimoune envía el mensaje; 2) su familia recibe el mensaje; 3) su familia graba un nuevo mensaje; 4) Mimoune recibe el mensaje. Entre la primera y la última secuencia de imágenes ha transcurrido un periodo no inferior a varias semanas, ya que implica un viaje real, una distancia, y un tiempo inevitable. Sin embargo, Ballester decide montar las imágenes como si fueran simultáneas, por medio del plano-contraplano. De ese modo, vemos a Mimoune hablando ante la cámara y, al plano siguiente, observamos las reacciones de sus familiares ante sus palabras. Acostumbrado a la instantaneidad de la televisión, el espectador occidental presupone que las imágenes están sucediendo al mismo tiempo, que existe una comunicación instantánea entre Mimoune y su familia.

Lo que se está produciendo, en cambio, es una puesta en juego de tres temporalidades. En primer lugar, la temporalidad epistolar del mensaje. Un mensaje se envía, tarda un tiempo, llega a su destino, y después puede o no regresar. Es el tiempo de la incertidumbre, de la

distancia real, pues la carta tarda en llegar lo que tardaría un cuerpo. Se trata de una distancia que, por ejemplo, nuestras modernas tecnologías de comunicación han contribuido a eliminar simbólicamente. El teléfono y el e-mail han comprimido ese régimen temporal largo de la epístola en favor de una instantaneidad que parece abolir las distancias geográficas y, en consecuencia, temporales[14].

El segundo tiempo de la imagen en *Mimoune* es el tiempo de la televisión, el tiempo instantáneo de las tecnologías de la imagen occidentales. Mientras que el tiempo primero pertenece a lo que pudiera ser el régimen cronológico específico del lugar de origen de Mimoune, el tiempo de la televisión pertenece a otro momento y a otro régimen cronológico, el occidental contemporáneo. Ese tiempo-cero acelerado que encontramos en los discursos temporales, por ejemplo, de Virilio o Lipovetsky[15]. Este es el tiempo del país de recepción de *Mimoune* y también el tiempo del espectador de la obra.

El tercer tiempo es el tiempo del conflicto, el tiempo que hace chocar y colisionar las dos temporalidades específicas, los dos regímenes de comunicación, el epistolar y el televisivo. Este es el verdadero tiempo migratorio, pues Mimoune está encallado entre dos tiempos. Aunque en principio podría pensarse que la obra de Ballester está concebida como una hibridación de temporalidades, en el fondo, está compuesta por la tensión irresoluble entre ambas, una tensión que desmonta la ficción de la temporalidad dominante, del medio en el que se emite el mensaje.

Como una paradoja al mundo de las comunicaciones y a la rapidez de la sociedad globalizada, el tiempo lento de emisión y respuesta se introduce aquí como si se tratase de un universo paralelo que produce una brecha en el tiempo. Una brecha que hace emerger temporalidades contrapuestas, una asincronía entre los medios y su utilización. El vídeo, caracterizado por su inmediatez, se utiliza aquí en un tiempo lento, igual que la televisión, que rompe su tendencia al directo para operar en diferido, con un tiempo diferente al previsto

---

14 Véase Mauricio Ferraris, *¿Dónde estás? Ontología del teléfono móvil*, Barcelona: Marbot, 2008.

15 Gilles Lipovetsky y Sebastien Charles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama, 2006.

para el medio. Además, la televisión en *Mimoune* es «tele-visión» en sentido literal. Distante en el espacio y en el tiempo.

Frente a la supuesta inmediatez de la voz que muchos inmigrantes experimentan en las conversaciones telefónicas, la imagen todavía tiene dificultades para llegar con esa rapidez, y habitualmente llega por medio de fotografías o postales de los familiares y lugares de origen. Al menos, era así en 2006 —hoy el acceso generalizado a Internet ha transformado las cosas—. De modo que frente a una voz inmediata aparentemente cercana, la imagen muestra la verdadera lejanía, la distancia insalvable entre lugares. La obra de Ballester pone de relevancia el desacompasamiento de lo visible y lo audible, un desacompasamiento esencialmente temporal que quiebra el significado, pues, frente a la cámara, más que historias, nos encontramos con voces corporalizadas. Y eso es lo que realmente parece importar: que las voces tienen un lugar en el cuerpo. Podríamos decir, entonces, que las lágrimas de Mimoune no son tanto por el significado de las palabras, sino por la reconstrucción y puesta de nuevo en conjunto de voz e imagen, de palabra y cuerpo; algo que siempre se pierde en la distancia.

El antagonismo temporal que presenta *Mimoune* contribuye, por un lado, a romper la ficción del tiempo único, introduciendo una pluralidad de tiempos que muestra a las claras la heterogeneidad de la experiencia del tiempo. Pero, por otro lado, la obra también consigue abolir la supuesta compresión del espacio-tiempo tan presente en los discursos recientes sobre la temporalidad. La compresión del espacio nos hace pensar que todos los lugares son accesibles en cualquier momento, y que, precisamente por ello, en todos vamos a encontrar lo mismo. Sin embargo, este nuevo espacio en el que las distancias son abolidas no es más que una ficción. Como observa García Canclini, se trata de una construcción imaginaria. No hay un *free space*, sino todo lo contrario: un espacio que se resiste a moverse y a ser suprimido[16]. Ése es precisamente el espacio que aparece en *Mimoune*. El colapso temporal de la obra rompe la ilusión para mostrarnos que existe una distancia real que no puede ser abolida por las tecnologías de la comunicación.

16 Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, Barcelona: Paidós, 1999.

Tiempo condensado: la experiencia del locutorio

Ahora entramos a otro lugar y a otra escena, la que sucede en un locutorio situado en Murcia. Allí, el regente del local, un inmigrante boliviano, comienza a hablar acerca de los cambios que Internet ha supuesto en la comunicación entre los inmigrantes y sus países de origen, sosteniendo que se trata de un modo de «seguir en contacto» y de acortar la distancia entre las dos tierras del inmigrante. Mientras escuchamos su discurso improvisado pero altamente argumentado y ordenado, podemos ver a una mujer hablando a través del ordenador con una niña, supuestamente su hija. La imagen de la niña es precaria y apenas se mueve, como si el ancho de banda fuese insuficiente para un video chat a través de WebCam. En un momento, vemos a otra persona en una especie de cabina de teléfono. En la puerta de cristal que separa de la estancia se refleja la imagen de la mujer haciendo la sesión de video chat con la niña. Dos tecnologías de comunicación, el teléfono e Internet, parecen solaparse y relacionarse como imágenes fantasmas. Algo más tarde, reparamos en la presencia en el locutorio de varios relojes decorados con banderas de diferentes países, cada uno marcando una hora diferente. Uno de ellos, con la bandera de España, marca la hora local, y el resto, marca la hora de los países de origen de los inmigrantes que más frecuentan el locutorio: Bolivia, Ecuador, Colombia.

Esta escena es el comienzo de *Un trabajo limpio* (2007), un vídeo de Cinema Suitcase (Mieke Bal y Gary Ward) que muestra el impacto de la inmigración en la Región de Murcia [Figura 2]. Junto al colegio o la ciudad, los autores han elegido el locutorio y su problemática como uno de los nodos centrales de producción de discurso acerca de la inmigración.

El locutorio aparece aquí como una suerte de espacio intermedio, que está entre dos lugares, entre dos tiempos y, en consecuencia, entre dos tecnologías. En los últimos años, este espacio se ha consagrado en España como uno de los lugares simbólicos más poderosos en el ámbito de la migración[17]. Allí se abre una especie de puerta intercomunicadora entre dos mundos. Es el lugar de mediación por excelencia. Y también un espacio de síntesis, repleto de símbolos de los países de origen, símbolos culturales que lo sitúan fuera del país de acogida. Está, así, situado entre dos espacios, como esa serie de lugares que Ulf Hannerz llamó «espacios transnacionales», espacios situados en las pequeñas transnacionalidades, esos «pequeños talleres» que presentan la parte transnacional desde abajo, desde la experiencia y la necesidad, y no la transnacionalidad de las grandes empresas multinacionales y globalizadas[18].

El locutorio encarna dos sistemas o regímenes de comunicación contrapuestos. Allí se ofrecen como públicos sistemas de comunicación que cada vez más se han caracterizado como individuales. El uso del ordenador y de Internet es algo que parece haberse democratizado en las sociedades occidentales, ideado exclusivamente para uso privado y personal (Personal Computer). El uso de las Webcams y los sistemas de comunicación móvil también han sido concebidos en este sentido que Jorge Luis Marzo ha llamado «indivisual[19]». Sin embargo, en el momento en que fue grabado el vídeo (2007), un gran número de inmigrantes (ya fuera por razones económicas o legales)

---

17 Gemma Aubarell y Albert Roca Parés (eds.), *Perspectivas de la inmigración en España*, Barcelona: Icaria Editorial, 2003; Nora Rodríguez, *Educar desde el locutorio*, Barcelona: Plataforma Editorial, 2008.

18 Ulf Hannerz, *Conexiones transnacionales,* Madrid: Cátedra, 1998.

19 Jorge Luis Marzo, *Me, Mycell and I. Tecnología, movilidad y vida social*, Barcelona: Fundación Tapies, 2003.

no tenían acceso privado a esas tecnologías. Es ahí donde entraron en juego los locutorios como espacios públicos de articulación de lo privado. Ese mismo sentido de articulación de privacidades es el que tienen también los cibercafés, que se siguen manteniendo aunque su presencia es cada vez menor. Sin embargo, el locutorio no es exactamente un cibercafé. Hay algo en la palabra que lo vincula con un régimen de comunicación más antiguo, con un mundo precario y pasado, pues originalmente los locutorios comenzaron a ser utilizados por los inmigrantes simplemente para hablar por teléfono, en un momento en el que el teléfono era para el inmigrante un lujo que no se podía permitir. El locutorio se establece así como un «espacio rezagado», que trabaja de modo público con tecnologías que ya son privadas o individuales.

Como se aprecia en *Un trabajo limpio,* el locutorio es un espacio entre dos tiempos, entre el tiempo del país de acogida y el tiempo del país de origen. Un espacio entre el tiempo presente del ahora y el tiempo pasado-futuro de la partida y el posible regreso. Este segundo tiempo es un tiempo suspendido que, como un fantasma, irrumpe en el locutorio para fracturar y hacer trizas el tiempo presente.

En el locutorio las distancias se abolen y al mismo tiempo se hacen presentes. Hay tecnologías de acercamiento y también de alejamiento. El teléfono o el chat coinciden con la carta, el envío de dinero y de objetos. Son lugares donde la distancia es virtualmente abolida a través de Internet, y al mismo tiempo puesta de manifiesto a través de la carta postal o el envío de objetos. El tiempo humano del desplazamiento de los cuerpos y el tiempo virtual del desplazamiento de la imagen y la información.

Las tecnologías del presente coinciden con las tecnologías del pasado. Tecnologías de segunda mano. La madre que habla con la hija emite su mensaje y espera para ser contestada, la imagen movimiento es utilizada como imagen fija. Se produce un conflicto entre sistemas de comunicación que no son homólogos y cuyos usos, sin embargo, se contagian. La sesión de video chat que aparece al comienzo de *Un trabajo limpio* es relevadora. Muchos de los inmigrantes que usan estas tecnologías avanzadas se adentran en ellas directamente, omitiendo el previo y largo proceso de aprendizaje

y adoctrinamiento[20]. En cierto modo, su acceso es como un corte, pues ingresan en las tecnologías del lugar de acogida desde las tecnologías del lugar de partida. De esta manera, la apropiación y empleo de estas nuevas tecnologías de comunicación aporta nuevas formas y maneras de afrontarlas.

El enfoque migratorio: por un analfabetismo tecnológico

Lo que nos enseña este uso heterodoxo y anacrónico de la tecnología es la potencia del «analfabetismo tecnológico» para alterar los usos predeterminados del medio. Las discontinuidades cronológicas, los lapsos de tiempo que se producen en este uso migrante de la tecnología, propondrían así modos «no pensados» y caminos aún no frecuentados por los sujetos adoctrinados en el uso correcto —ortopédico— de la tecnología. Caminos que conducen más allá de la instrumentalidad y la transparencia del medio. Esto es exactamente lo que ocurre en *Entrevistándome con inmigrantes* (2002), la obra de Daniel Lupión que consideraré ahora casi a modo de conclusión de los argumentos propuestos en el presente texto [Figura 3].

Como en el caso de *Mimoune*, nos enfrentamos a una obra sencilla en su planteamiento, pero de gran contundencia en su formulación. No solo un vídeo, sino una acción. Durante dos semanas, Lupión sale a las calles de Madrid con una cámara para entrevistar a inmigrantes. Pero en lugar de realizar las preguntas y visualizar al otro, el artista le ofrece la cámara al inmigrante y le sugiere que sea él quien haga las preguntas. El artista es, pues, el entrevistado, no el entrevistador. Una entrevista inversa en la que el otro no es objetualizado por el objetivo de la cámara, sino que su cuerpo y su rostro aparecen siempre fuera de campo. Sólo escuchamos la voz del inmigrante, mientras vemos perpetuamente el rostro del artista frente a la cámara. Posteriormente, en el proceso de edición, el artista corta sus propias respuestas a las preguntas de los inmigrantes, de modo que sólo escuchamos interrogaciones, no afirmaciones, es decir,

20 R. Capurro, J. Frühbauer y Th. Hausmanninger (eds.), *Localizing the Internet. Ethical Aspects in Intercultural Perspective*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2007.

lenguaje en movimiento. Y en ese movimiento están condensados todos aquellos aspectos que realmente interesan y preocupan al inmigrante, que aquí ya no está sujeto a la visión y a la enunciación del otro, sino que posee visión y palabra. En lugar de ser mirado y ser dicho, el inmigrante aquí mira y habla.

Pero lo realmente relevante para la cuestión que nos ocupa es el modo en que esta obra introduce la cuestión de la tecnología y el analfabetismo tecnológico. El desconocimiento del uso de la tecnología de algunos de los inmigrantes entrevistados proporciona, en ocasiones, usos renovados e impensados de los dispositivos tecnológicos. Por ejemplo, uno de los inmigrantes enfoca únicamente el pecho del artista, en lugar de centrar el objetivo de la cámara en el "rostro", lugar donde se produce el diferendo identitario en Occidente. Este enfoque fragmentario, en principio "aberrante", sin embargo propone también otro modelo de visión diferente al instituido, donde el pecho u otra parte del cuerpo nos puede valer por el todo del sujeto, que no es reducido a la *rostralidad*. En otra ocasión, otro de los entrevistados deja la cámara prácticamente fuera de control cuando comienza la conversación con el artista. El

diálogo supera a la visión. Se trata de una contraposición radical al punto de vista *omnivoyeur* en el que la cámara enfoca la realidad a cualquier precio, tal y como sucede en el reporterismo reciente o en películas como *The Blair Witch Project* (1999) o REC (2007), donde la cámara es un trasunto del ojo humano, un ojo que no parpadea y que siempre se muestra en estado de atención. En cambio, en el "enfoque migrante" se produce una suspensión de la atención programada por la tecnología. Se fractura de algún modo la memoria de programa del dispositivo. Y se introducen así nuevos modos de ver basados en la cercanía y la afectividad respecto al otro, y no en la virtual *forclusión* de la humanidad del otro, necesaria para el desarrollo de la tecnología occidental.

Frente al uso instituido y el preprogramado de la tecnología, el uso «analfabeto», «extranjero», no adoctrinado o no adiestrado, que realizan de ella ciertos inmigrantes, sirve como desprogramación o ruptura de la que sin duda es la herramienta por excelencia de la idea de progreso occidental: la tecnología. Si en algún lugar pervive la idea teleológica del paso del tiempo de un lugar a otro, la linealidad de la historia, éste es sin duda alguna la tecnología. Por supuesto, el inmigrante, como cualquiera, se hace enseguida con la tecnología y sucumbe a los procesos de adoctrinamiento. Se transforma en un sujeto tecnológico, un ser «sujetado» por la tecnología. Sin embargo, hay siempre un lugar que no se acaba de llenar del todo, un vacío que no deja de operar, un vacío que rompe el valor de uso de la tecnología y la acerca al sujeto, haciéndola más cercana y empática[21]. Quizá debamos aprender de esos lugares vacíos.

Tiempo después

Las obras que he presentado aquí muestran modos de dar cuenta de la temporalidad y la migración. En los tres casos explorados, a través de diferentes procesos y estrategias, los artistas proponen maneras de resistir a la monocronía del mundo global. Dichas estrategias artísticas, al final, pueden ser consideradas intentos de escapar

21 Néstor García Canclini (ed.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*, Barcelona: Ariel, 2009.

de la linealidad del tiempo, pero sobre todo ejemplos de maneras de evidenciar las discontinuidades, interrupciones y multiplicidad de caminos sepultados debajo del imperialismo cronológico de la «hora occidental».

Las obras fueron realizadas hace algo más de una década. Hoy pertenecen ya a un pasado. En apenas unos años, los dispositivos de comunicación han entrado a todos los lugares. Ese tiempo único de la tecnología se ha expandido a todos los lugares. Ya no podemos hablar propiamente de esos usos aberrantes. La intimidad pública se ha reducido. Los usuarios se han convertido en consumidores y productores. Pero aun así, siguen produciéndose esos conflictos temporales. O al menos ese es el discurso de la globalización tecnológica. La emancipación gracias a los dispositivos de comunicación y entretenimiento. La red de internet global. Sin embargo, como ha mostrado Saskia Sassen, quedan aún espacios inmóviles, desconectados, fuera de lugar. Contrageografías y contracronologías. Son los expulsados de la globalización[22].

Coda: *Intento de escapada*

Antes de concluir este texto, me gustaría detenerme aunque sea brevemente en apuntar cómo estas obras y este trabajo sobre las estéticas migratorias se encuentra en la base de mucho de lo que sucede en mi novela *Intento de escapada*, especialmente a través de experiencias reales que en la novela se han convertido en ficción[23].

Entre 2006 y 2008 trabajé con Mieke Bal en la grabación de *Un trabajo limpio*. De algún modo, fui una especie de asistente de la artista. Realicé un trabajo de campo en el que recopilé datos sobre la migración en Murcia y encontré a varios inmigrantes que accedieron a ser entrevistados para la obra de vídeo. Algunas escenas de la novela muestran ese trabajo de campo: la búsqueda de datos sobre los locutorios en Murcia, la relación con el espacio de la ciudad y sobre todo la escena central situada en una gasolinera en la que

22 Saskia Sassen, *Expulsiones: brutalidad y complejidad en la economía global*, Buenos Aires: Katz, 2015.

23 Miguel Ángel Hernández, *Intento de escapada,* Barcelona: Anagrama, 2013.

varios inmigrantes confundieron mi coche con el de un empleador que ofrecía trabajo en el campo. La realidad se convirtió en ficción. Traté de llevar al ámbito de la experiencia y de lo afectivo lo que antes había observado como teórico. Tanto lo anecdótico —las escenas—, como sobre todo una intuición —una emoción— que aún en ese trabajo no estaba del todo desarrollada, pero sí que comencé a sentir: la «cosificación» del otro.

Aunque en ningún momento ese fuese el sentido del vídeo de Mieke Bal, o de los de Gonzalo Ballester y Lupión, sí que advertí que muchas de las obras que retrataban la migración rozaban los límites de una cierta victimización, un «aprovechamiento» del otro. Las obras que he analizado aquí lo hacen de modo ético y sutil. Pero en otras es más evidente y problemático el «empleo» del otro para denunciar o mostrar una injusticia. Un empleo que está también relacionado con la desconexión de ese «objeto» con el lugar en el que la obra se recibe. Y es que muchas veces los vídeos, las obras, se muestran en un lugar desconectado de la realidad social a la que se refieren. Esta desconexión es uno de los problemas esenciales del arte contemporáneo.

Fue en ese momento cuando una obra del artista madrileño Santiago Sierra me llamó la atención. En *Persona diciendo una frase* (2002), Sierra contrata a un vagabundo para decir frente a la cámara la siguiente frase: «Mi participación en este proyecto puede generar unos beneficios de 72.000 dólares. Yo estoy cobrando 5 libras». El rostro expuesto ante la cámara, la dificultad para leer el texto que el artista le había entregado, y sobre todo el sentido de lo que estaba diciendo, me produjo un profundo malestar. Se mostraba el arte como plusvalía pura, sin ningún recubrimiento simbólico. La transacción desnuda. De algún modo, Sierra mostraba a las claras la intuición que tuve durante el trabajo sobre los otros. Por eso el artista de la novela, Jacobo Montes, está directamente inspirado en el trabajo de Santiago Sierra, en su idea de que el arte no salva o transforma, sino que sólo reproduce lo existente.

La desconexión entre los discursos sobre los sujetos y los sujetos que son enunciados en ellos la vi aún con mayor claridad en otro evento central que también está en la base de la redacción de *Intento de escapada*: la bienal de arte Manifesta, cuya octava edición tuvo su sede en Murcia durante el verano de 2010. El título de la exposición

era *En contacto con el norte de África*. Murcia se convirtió en una de las capitales del arte contemporáneo. Pero todo lo que se exponía allí se encontraba totalmente desconectado de dos realidades: la del universo receptor (los murcianos no entendían ese arte avanzado, archivístico, hiperconceptual que se exhibía); y la del objeto de discurso (convertido en mero tema que funciona en la bienal)[24].

Intento de escapada tomó todo eso para mostrar la distancia insalvable entre la realidad y el arte que la quiere representar. Los peligros de la victimización. Pero también de los falsos discursos sobre los otros. Los peligros del supuesto arte comprometido. De la tematización del otro.

En aquel momento, en torno a 2010, no tenía claro cómo afrontar esas cuestiones desde el discurso crítico. Pero sí que sentía un malestar y una tensión, desde la experiencia y el afecto. Y eso fue lo que intenté mostrar en *Intento de escapada*, una ficción teórica, pero sobre todo una novela, una historia. De algún modo, utilicé la ficción para tratar de tocar el lugar que era inaccesible desde el ensayo, utilizando la novela como un dispositivo epistemológico afectivo[25].

El trabajo crítico —como teórico, pero también como comisario— se convirtió en el laboratorio de la novela. Y la experiencia de la migración transformó mi percepción del mundo, la percepción del protagonista de la novela, la percepción de la ciudad y su modo de aparecer, la transformación del paisaje visual. La toma de conciencia de que el espacio y el tiempo es múltiple, que nuestro aquí y ahora está constantemente atravesado por otros tiempos y otros espacios.

---

24 He tratado este arte «bienalista» en «La bienal como obra de arte total», *Revista de Occidente*, nº 393, 2014, p. 11-27.

25 Esa es una de las tesis de mi artículo «La novela como laboratorio: espacios de contacto entre arte y literatura», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 823, enero 2019, p. 38-48.

Résumés

Etnotipos, identidad cultural e imaginarios nacionales: procesos de identificación y diferenciación

Géraldine Galeote

Este trabajo analiza el rol de los procesos de identificación y diferenciación en la construcción de las comunidades nacionales. La hipótesis planteada es que la manera en que sus miembros se identifican colectivamente se afirma principalmente a través de la manera en que se diferencian colectivamente. Para ello la comunidad nacional crea sus propios referentes, principalmente en torno a la existencia de una tradición y a sus propios símbolos y espacios que permiten materializar el imaginario nacional. La identificación nacional toma cuerpo dentro de la dialéctica entre interiorización y exteriorización, entre el individuo y la sociedad. En los años 1950, se desarrolló la ciencia de la caracterología, en el ámbito de la psicología. En la actualidad, la construcción de la imagen del migrante, a través del prisma de los etnotipos, es un ejemplo paradigmático del recurso al proceso de diferenciación para crear una identificación nacional.

Palabras clave: identidad nacional, etnotipos, identificación, migración, representaciones.

Tránsitos, exilios y refugios en el cine de Adolfo Aristarain

Carmen Becerra Suárez

En este trabajo orientamos nuestra mirada hacia uno de los motivos reiterados en el universo fílmico del director argentino Adolfo Aristarain. El análisis plantea como centro de interés y objeto de estudio cuatro de sus once largometrajes, películas que además coguioniza: *Un lugar en el mundo*, *Martín (Hache)*, *Lugares comunes* y *Roma*, hasta el momento su última producción. Una mirada atenta a la evolución experimentada por el realizador descubre que, a medida que pasa el tiempo, su cine se vuelve más comprometido y personal y el tema de la emigración y el exilio (exterior o interior) se alza como eje vertebrador de su creación cinematográfica.

Palabras Clave: migración, exilio, compromiso, cine, Adolfo Aristarain.

El conflicto entre narrativa maestra histórica y memoria fílmica en el cine de Fernando Arrabal: *L'arbre de Guernica*/*El árbol de Guernica* (1975/1982)

John D. Sanderson

La postergada llegada a las pantallas españolas de la película *L'arbre de Guernica* (1975) en 1982, el mismo año en el que el psoe ganaba las elecciones, generó una agresiva respuesta crítica, legal y física en el país de origen del internacionalmente aclamado dramaturgo español, y ahora también cineasta, Fernando Arrabal. Este artículo analiza el conflicto generado entre la memoria fílmica individual del autor elaborada desde su exilio francés y la narrativa maestra cinematográfico-histórica española, y aporta una fundamentación teórica basada en estudios sobre Historia, complementada con su solapamiento con el cine, e incluso con la traducción. Un análisis cinematográfico de la vertiente histórica y también pictórica de esta película, alabada internacionalmente en países como Francia y Estados Unidos, generará unas conclusiones que contribuyan a entender su rechazo generalizado en España.

Palabras clave: memoria histórica, cine, censura, traducción, guerra civil española

Enquête au cœur de la « Petite Afrique » du Pays basque : la saga du détective Touré de Jon Arretxe

Émilie Guyard

Si le polar basque, dans sa veine la plus commerciale, se caractérise depuis quelques années par un repli identitaire, c'est un choix bien différent qu'a fait l'écrivain Jon Arretxe lorsqu'il a entrepris d'écrire les aventures de Touré, voyant, gigolo et détective sans-papiers arrivé tout droit du Burkina Faso. Dans l'ensemble des sept romans de cette série policière inaugurée en 2012 qui fera prochainement l'objet d'une adaptation télévisuelle, Jon Arretxe décide porter un regard inédit sur la réalité sociale du Pays basque et de la ville de Bilbao en particulier. Les aventures de ce personnage marginal vivant dans le quartier de San Francisco — situé au centre de la ville et surnommé la Petite Afrique — permettent à l'auteur basque de bousculer les stéréotypes du genre (Touré n'a pas grand-chose en commun avec le personnage stéréotypé du détective « blanc » alcoolique, solitaire et désabusé du polar occidental) mais également d'observer la réalité de la ville de Bilbao à travers le regard de la population invisible des migrants.

Mots-clefs : polar basque, détective, migrant africain

Vivre de l'autre côté de la frontière : expériences de l'exil et migrations dans *La hija del comunista* (2017) d'Aroa Moreno Durán

David Crémaux-Bouche

Dans *La hija del comunista* (2017), Aroa Moreno Durán nous présente la vie de Katia, une jeune fille dont le père, communiste espagnol, s'installe en Allemagne au lendemain de la défaite des nazis après avoir combattu dans les rangs républicains pendant la Guerre d'Espagne (1936-1939). Par une écriture transcrivant le regard d'une enfant puis d'une adolescente, ce récit nous plonge dans l'Allemagne de l'Est des années 1960-1970 pour dépeindre le quotidien difficile (cartes de rationnement alimentaire, lectures surveillées …) de cette famille d'exilés. Où sont ses racines ? En Espagne, ce pays où elle n'est jamais allée ? À l'Est, où elle fait ses premiers pas d'étudiante et rêve en allemand ? En

Allemagne de l'Ouest (RFA) où, suivant un garçon dont elle est tombée éperdument amoureuse, elle fondera sa propre famille ? Il s'agira donc d'étudier dans ce roman, narrant une fuite permanente, les différentes expériences migratoires décrites par la protagoniste mais aussi de réfléchir à la notion d'exil, de liberté et de lien avec son pays d'origine.

Mots-clefs : exil, identités, Espagne, RDA, mémoires

Les voix africaines d'Antonio Lozano (1956-2019) : le migrant narrateur dans *Harraga* (2002) et *Donde mueren los ríos* (2003)

Myriam Roche

Le romancier canarien Antonio Lozano, très investi dans la vie politique et culturelle de sa région, était unanimement considéré comme un artisan essentiel de la relation entre l'Espagne et l'Afrique, toujours porté par la volonté de susciter une réflexion sur la question migratoire. Ses deux premiers romans, *Harraga* (2002) et *Donde mueren los ríos* (2003), donnent ainsi la parole à des personnages de migrants qui sont amenés à raconter leurs parcours, dans une configuration énonciative favorisant l'affirmation directe de leur identité propre, non biaisée par l'ethnocentrisme. Dans sa volonté de mettre en valeur l'individu plutôt que la masse, Lozano donne vie à toute une galerie de personnages exemplaires représentatifs du parcours migratoire, avec une intention didactique et éthique assumée qui ne nuit pas à la dimension profondément littéraire de sa démarche. La structure des récits peut être lue comme une forme d'hommage à la tradition orale africaine, que l'auteur utilise autant sur le plan thématique que narratif. Il en résulte une fusion remarquable entre l'écriture de Lozano et la cause qu'il défendait, tout comme entre sa voix et celle de ses personnages.

Mots-clefs : roman espagnol contemporain, Antonio Lozano, immigration, enonciation, interculturalité.

Fronteras (A escondidas, 2014) de Mikel Rueda : Rafa et Ibrahim, ou les empreintes inattendues de l'ailleurs, entre altérité et ressemblance

Emmanuel Le Vagueresse

Le long-métrage de fiction réalisé par Mikel Rueda *A escondidas* (2014) s'inscrit dans la perspective d'« empreintes d'ailleurs », consistant ici en un mélange d'influences diverses et d'enrichissement mutuel entre les deux protagonistes de ce film, à savoir celui d'une révélation réciproque de leur homosexualité : l'Espagnol Rafael est un adolescent de Bilbao (presque) comme les autres, il a une quinzaine d'années, va au lycée, traîne avec ses ami·e·s ; tandis que le jeune Ibrahim mène une vie bien plus compliquée : immigré venu du Maroc, il se trouve illégalement sur le territoire espagnol et apprend qu'il sera expulsé dans quelques jours. Leur rencontre va changer leur destin. Dans un mouvement d'aller-retour dialectique entre cultures d'origine et d'accueil, qui s'opère non sans mal s'il s'y greffe la différence sexuelle, Rueda montre qu'il ne faut pas oublier un point fondamental dans cette appréciation des relations interpersonnelles, c'est que l'Éros est politique, mais aussi que, derrière l'inattendu de la rencontre avec un autrui venu d'ailleurs, surgit souvent la ressemblance.

Mots-clefs : cinéma, adolescence, immigration, homosexualité, monde arabo-musulman

De Poniente (Chus Gutiérrez, 2002) à Mar de Plástico (Blázquez, Manzano, Ocaña et Tébar, 2015), du grand au petit écran : intégration et exclusion des immigré.e.s dans l'Andalousie agricole

Bénédicte Brémard, Flora Guinot

Depuis son entrée dans la Communauté Économique Européenne en 1986, l'Espagne n'a cessé d'« accueillir » de plus en plus d'immigré.e.s. : un phénomène social qui ne tarde pas à trouver sa représentation sur les écrans de cinéma et de télévision. L'Andalousie y est fréquemment représentée en tant que région frontalière où arrivent des milliers de clandestin.e.s prêt.e.s à accepter des emplois précaires dans des zones majoritairement agricoles. Si

cette main-d'œuvre profite aux exploitant.e.s, elle n'est pas toujours bien vue par les natif.ve.s et la région devient alors le théâtre de tensions et conflits entre immigrant.e.s et population locale. *Poniente* (film de Chus Gutiérrez, 2002) et *Mar de plástico* (série d'Antena 3, 2015-16), dépeignent deux villages fictifs de la région d'Almería comme des univers divisés par les conflits d'intérêts entre inclusion et exclusion des multiples figures de l'Ailleurs.

Mots-clefs : *Poniente*, *Mar de plástico*, Andalousie, agriculture intensive sous serres, immigration clandestine

Happening en la plaza del pueblo: Malpartida Fluxus Village

Laureano Montero

A mediados de los setenta, el artista alemán Wolf Vostell, uno de los máximos exponentes del movimiento de vanguardia Fluxus, descubría el pueblo extremeño de Malpartida de Cáceres. Deslumbrado por el pétreo paisaje de Los Barruecos, al que calificó de obra de arte de la naturaleza, decide fundar allí un museo de un nuevo tipo, que pretendía borrar las fronteras entre vida y arte. Tomando como punto de partida el documental *Malpartida Fluxus Village* (2015), en el que la joven directora cacereña María Pérez Sanz mezcla material de archivo con secuencias que siguen los pasos de varios históricos integrantes de Fluxus en su vuelta a la localidad extremeña, el artículo indaga en las peculiares interacciones que propició la irrupción de ese grupo de artistas cosmopolita y rupturista en la España más tradicional de las postrimerías del franquismo, interesándose particularmente por la impronta que ha dejado esa inesperada colisión en una comunidad rural situada en una de las zonas más deprimidas del país.

Palabras clave: Fluxus, Wolf Vostell, María Pérez Sanz, Extremadura, choque cultural

Deberían ponerse en el lugar del otro y hablar más neutro: el «español neutro» en discursos epilingüísticos de videastas latinoamericanos/as.

Nadège Juan

En el contexto globalizado de los últimos años, aumentan cada vez más los contactos entre variedades diatópicas del español, y aparecen nuevas formas de jerarquización entre ellas. Este estudio se centra en una variedad supuestamente exenta de localismos, que sobresale en discursos epilingüísticos de videastas latinoamericanos/as, bajo la denominación de «español neutro». En una perspectiva sociolingüística y discursiva, este trabajo se propone analizar de qué manera y con qué objetivos estos/as locutores/as, que no son especialistas en lingüística, movilizan esta categoría, que se empleaba desde los años sesenta en el ámbito de la traducción audiovisual. Se mostrará, en resumidas cuentas, que la presentan como una variedad más valorada en ciertos contextos, e incluso como una norma lingüística construida «desde abajo», para favorecer la comunicación entre hispanohablantes de distintos países.

Palabras clave: español neutro, discursos epilingüísticos, ideologías lingüísticas, globalización

¿(In)visibilidad de los migrantes en el arte? Intento de escapada de Miguel Ángel Hernández como novela política

Catherine Orsini-Saillet

La primera novela de Miguel Ángel Hernández (Murcia, 1977), *Intento de escapada* (2013), escrita en un contexto de intensificación de los movimientos migratorios, aborda esta realidad de manera original para interrogar la (in) visibilidad de los migrantes en la sociedad española actual. Para ello, denuncia ciertas prácticas artísticas oportunistas, éticamente discutibles cuando utilizan a los migrantes, y reflexiona sobre las «estéticas migratorias». El artículo propone un análisis de la novela a partir de la contradicción entre la teoría defendida y la praxis para mostrar cómo invita al lector a interrogarse sobre su propia actitud, a ver lo invisible, a prestar atención a las voces silenciadas.

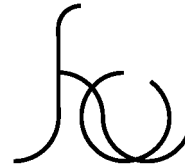
Palabras clave: Miguel Ángel Hernández,
novela española contemporánea, migración, estéticas migratorias.

Otros tiempos: estéticas migratorias, videoarte y el laboratorio de una novela

Miguel Ángel Hernández

El concepto «estéticas migratorias» se ha convertido en una referencia central para estudiar la dimensión estética de la experiencia de la migración y su impacto y visualización a través de las prácticas artísticas contemporáneas. Uno de los aspectos centrales de esa dimensión estética tiene que ver con la puesta en crisis del régimen cronológico occidental. Este texto lo examina a través del análisis de tres obras de videoarte surgidas en el contexto español: *Mimoune,* de Gonzalo Ballester (2006); *Un trabajo limpio*, de Cinema Suitcase (Gary Ward y Mieke Bal) (2007); y *Entrevistándome con inmigrantes*, de Daniel Lupión (2009). Unas obras que forman parte del laboratorio de la novela *Intento de escapada* (2013), donde la presencia de la migración y su relación con el arte y la temporalidad se convierten en elementos centrales.

Palabras claves: migración, videoarte, temporalidad, tecnología,
literatura.



Empreintes d'ailleurs
dans le monde hispanique contemporain

Les pays de langue espagnole ont connu depuis le XXe siècle différentes vagues migratoires : de l'exil politique aux migrations économiques, au sein du monde hispanophone ou en contact avec un Ailleurs linguistique (Europe, Amérique du Nord, Afrique, etc.).

Quelles empreintes culturelles ces mouvements migratoires et cette présence linguistique laissent-ils dans les territoires qui accueillent ces mouvements d'allers-retours ? Quelles transformations induisent-ils sur les imaginaires sociaux et nationaux ? Dans une société multiculturelle, l'identité est-elle choix, héritage ou simple reflet d'un manque ?

Face à une logique de l'effacement et de l'invisibilité de la condition d'étranger, cet ouvrage a pour objectif de rendre compte de la complexité mais aussi de la richesse de ces processus d'hybridation qui impliquent rencontres/interactions culturelles et reconnaissance de l'altérité.

À travers la littérature, la civilisation, les arts visuels et la linguistique, les quatorze contributions de ce volume tentent d'ouvrir un espace vers l'Ailleurs et soulèvent de nouveaux questionnements. L'art peut-il vraiment dénoncer les injustices ou simplement les représenter ? Peut-il changer le monde – ou tout au plus notre perception du monde ? Parler de l'Autre, ou pour l'Autre, n'est-ce pas déjà, un peu l'utiliser ?

ISBN : 978-2-36783-266-1
www.editionsorbistertius.fr