

Puentes mediterráneos

Diálogos interculturales entre el cine español y marroquí

Ana Corbalán

(The University of Alabama, USA)

Abstract The physical location of North Africa is weighted with geopolitical significance: it marks the European borders and, simultaneously, questions border demarcations based on a shared historical past. Likewise, the Mediterranean Sea functions as a river that flows and connects Spain and North Africa. This study will examine the intercultural exchange that takes place in a recent Spanish-Moroccan film trajectory in which conventional notions of exclusionary borders are challenged. Since this filmic panorama goes beyond established concepts of national borders by building a cultural bridge between two continents traditionally divided by social, ethnic, religious, and historical tensions, this paper will show that these audiovisual productions seek to unsettle the viewers' preconception of the African other and suggest a bidirectional encounter that serves to blur the geopolitical borders between Morocco and Spain, arguing against the 'Iberocentrism' that usually considers the African other with an inferior lens. Finally, it will be demonstrated how these films construct a hybrid concept of the nation in which national identities can be altered by the interaction with other cultures from a broader world.

Keywords Morocco. Spain. Cinema. Borders. Mediterranean Sea. Iberocentrism.

Toda frontera es, en definitiva, el punto inicial para poder acceder a otros horizontes. (Aínsa 2006, 229)

Nuestra sociedad contemporánea está caracterizada por una serie de movimientos diaspóricos, debido a la existencia de 150 millones de personas desplazadas de sus países de origen. Consecuentemente, resulta preciso reflexionar sobre las transformaciones demográficas que se están experimentando a nivel global y que problematizan cualquier discurso de homogeneidad nacional. El cruce de fronteras geopolíticas contribuye a las fuerzas culturales y económicas de la globalización, transformando así los imaginarios nacionales tradicionales.¹ Según propone Avtar Brah (1996,

1 Adopto el término de globalización empleado por Imre Szeman en *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*: «it refers to the ways previously distant parts of the world have become connected in a historically unprecedented manner, such that developments in one part of the world are now able to rapidly produce effects on geographically distant localities. This in turn has made it possible to begin to imagine the world as a single, global space linked

181), los conceptos de diáspora, frontera y política de ubicación ofrecen una red conceptual que permite realizar un análisis de los movimientos transnacionales contemporáneos de gente, información, cultura, consumo y capital.² Nos hallamos así ante un encuentro - o desencuentro - entre unos mundos que lleva siglos sin poder consolidarse. Se puede argumentar entonces que el multiculturalismo no resulta ser una celebración simplista de la diversidad étnica y cultural, sino que estos diálogos interculturales intentan mantener la identidad diferenciada y segregada de varias comunidades que coexisten en un mismo espacio, utilizando una mirada etnocéntrica y monocultural hacia los otros. Stuart Hall (1997, 26) asegura al respecto que el fenómeno de la globalización es muy contradictorio, puesto que determina las relaciones entre diferentes culturas como una regresión a un discurso defensivo de identidad nacional que se alimenta del racismo y la xenofobia. Si combinamos estas dislocaciones geográficas contemporáneas con las numerosas complejidades históricas que las definen, podemos afirmar que muchas sociedades se están enfrentando a cuestiones irresueltas de la globalización. Hall define esta tendencia diaspórica global como un intento de vivir con la diferencia, pero a su vez, superarla, eliminarla, asumirla y asimilarla (1997, 33), lo cual no siempre resulta fácil, considerando que los movimientos migratorios son problemáticos debido a que los privilegios legales, económicos y sociales de una nación se reafirman y cuestionan a través de una serie de discursos de exclusión racial, social y cultural. En efecto, aunque parezca que la identidad nacional española es heterogénea, la idea de España como étnica y culturalmente homogénea continúa prevaleciendo en el discurso popular (Flesler 2008, 38).

La relación entre España y el norte de África conlleva un significado geopolítico: marca las fronteras europeas y al mismo tiempo, cuestiona dichas demarcaciones fronterizas. Esta problematización ha sido elaborada por Parvati Nair, quien ha definido los espacios liminales como territorios definidos por la movilidad: «As point of passage, the border is a place of transit. The border both proclaims the supposed fixity of the nation and is defined by the mobility, either chosen or forced, of those who travel through it. Borderline people are displaced and on the move, migrant in space and time» (2008, 24). Asimismo, Thomas Wilson y Donnan Hastings

by a wide array of technological, economic, social, and cultural forces that are able to cross and crisscross the imagined boundaries of cultures or nations with relative ease» (2005, 458-9).

2 Avtar Brah (1996, 198) define las fronteras nacionales como: «arbitrary dividing lines that are simultaneously social, cultural and psychic; territories to be patrolled against those whom they construct as outsiders, aliens, the Others; forms of demarcation where the very act of prohibition inscribes transgression; zones where fear of the Other is the fear of the self; places where claims to ownership - claims to 'mine', 'yours' and 'theirs' - are staked out, contested, defended, and fought over».

(1998, 1) han indicado que las fronteras internacionales se han vuelto tan transpirables que ya no funcionan como barreras cuya función es impedir el intercambio de ideas y personas.

Debido a la posición geográfica de España como puerta de entrada al resto de Europa y considerando tanto su pasado colonial como la creciente visibilidad en el país de una gran diversidad étnica, cultural, religiosa y racial, surge la siguiente cuestión: ¿Cómo podemos conceptualizar una aproximación epistemológica no eurocéntrica al tratar el tema de los encuentros multiculturales entre España y Marruecos? En respuesta a esta pregunta, Appadurai (1996, 32) considera en su influyente ensayo *Modernity at Large* que la nueva economía cultural global lleva consigo un orden disyuntivo de gran complejidad, por lo que ya no puede ser entendida en relación a los modelos tradicionalmente aceptados de centro y periferia.³ Por lo tanto, la frontera hispano-marroquí se puede considerar un espacio liminal en el que las culturas se entremezclan y resisten frente a una política exclusionista suscitada por un discurso eurocentrista.

Para problematizar la noción del supuesto poder hegemónico de España en relación a África, en las siguientes páginas reflexionaré brevemente sobre determinadas películas y documentales recientes que representan de forma positiva los encuentros bidireccionales que tienen lugar en el espacio del mar Mediterráneo entre la población española y la marroquí. Algunas de estas producciones son *La vida perra de Juanita Narbori*, de Farida Benlyazid (2005); *Mediterranova*, de Othman Naciri (2006); *Un novio para Yasmina*, de Irene Cardona (2008); *Al otro lado de la memoria: El protectorado español en Marruecos* de José Sánchez-Montes y Francisco L. Rivera (2006); *Chicos normales* de Daniel Hernández (2008); *Retorno a Hansala*, de Chus Gutiérrez (2008); *Todos sois capitanes*, de Oliver Laxo (2010); *Natural de Melilla*, de Driss Deiback (2002); y *Slimane*, de José Alayón Dévora (2013). Debido a la imposibilidad de realizar un análisis exhaustivo de todas estas producciones, mi estudio se centrará principalmente en cuatro de los filmes mencionados: *Juanita de Tánger*, *Al otro lado de la memoria*, *Retorno a Hansala* y *Natural de Melilla*. Mediante el ejemplo específico de dos largometrajes y dos documentales demostraré de qué forma la mayoría de la filmografía hispano-marroquí del siglo XXI adopta una mirada más positiva y menos estereotipada en su representación de las interacciones entre ambos países.

3 Appadurai propone cinco dimensiones del movimiento cultural global: «ethnoscapes, mediascapes, technoscapes; financescapes e ideoscapes» (1996, 32). Sostiene que los flujos globales se producen a través de las disyunciones causadas por estas condiciones. Para este ensayo, me interesan sobre todo los *ethnoscapes*, definidos por él como «the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guestworkers, and other moving groups and persons constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree» (32).

Este corpus cinematográfico comparte los siguientes rasgos: sus personajes principales viven entre las fronteras, la escenografía destaca la belleza del paisaje africano, el guión cinematográfico tiene autonomía lingüística y utiliza diferentes lenguas, sus protagonistas se representan con una lente positiva, hay un énfasis en la proximidad geopolítica, social, cultural y humana entre España y África y se afronta el tema de las migraciones de forma reflexiva y dando voz a los propios emigrantes, verdaderos protagonistas de estas historias.

Dado que estos filmes van más allá de las fronteras nacionales y construyen un puente cultural entre dos continentes tradicionalmente divididos por tensiones sociales, étnicas, religiosas e históricas, considero que esta trayectoria filmica trata de desestabilizar la preconcepción de los espectadores sobre los marroquíes y defiende un encuentro bidireccional que sirve para diluir las limitaciones geopolíticas excluyentes. De hecho, las películas que ocupan el eje de este estudio destacan por sus encuentros positivos y critican el etnocentrismo característico del cine Europeo en su mirada a África, proponiendo un discurso alternativo que intenta eliminar las relaciones problemáticas entre España y Marruecos. En realidad, el cine al que me refiero lucha contra el iberocentrismo que usualmente ha socavado al otro africano con una lente inferior al mostrarlo tradicionalmente como un personaje secundario, subalterno, silenciado, criminalizado, indocumentado y marginal. Es más, las producciones audiovisuales hispano-marroquíes que analizo en estas páginas contribuyen a renegociar identidades que no quedan relegadas a una específica nación, sino que traspasan las fronteras y son el resultado de la interacción fluida e híbrida de dos países unidos por los puentes del Mediterráneo. Es así como destacaré unos encuentros culturales en los que el mar Mediterráneo adopta la función de un espacio en tránsito cuyas corrientes cuestionan la tendencia a explorar África desde una mirada iberocéntrica. El término que adopto de iberocentrismo hace eco de la definición de eurocentrismo efectuada por Ella Shohat y Robert Stam en *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (1994). Aunque estos autores se centran en el rol que ejerce Europa en la apropiación del resto del mundo, yo utilizo el mismo concepto para España, puesto que el iberocentrismo intenta sanear el pasado colonial de España, minimiza las prácticas opresivas que han sido realizadas a lo largo de la historia, proyecta una trayectoria lineal hacia el progreso y solamente considera los logros españoles más notables, aproximándose al individuo no-ibérico con una mirada etnocéntrica que destaca sus deficiencias reales o imaginadas.

Según Ana Rueda (2010, 59), a pesar de los recientes discursos sobre el multiculturalismo y la globalización, el puente figurativo que une España y el Magreb es una utopía porque muestra la imposibilidad de unir los lazos rotos de una historia conflictiva que separa a estos países vecinos. Sin embargo, a diferencia de esta afirmación, considero que la trayectoria reciente de producciones hispano-marroquíes consigue acercar a dos países unidos por el

Mediterráneo, diluyendo así sus fronteras divisorias. Aunque algunos críticos creen que la separación entre España y Marruecos constituye una división insalvable entre Europa y África, Norte y Sur, Primer Mundo y Tercer Mundo (Driessen 1998, 102⁴), sostengo que el mar Mediterráneo puede funcionar como un río que fluye suavemente y conecta estos dos continentes. En efecto, estas aguas han sido siempre mares de movimientos fluidos y centros de comunicación, de migraciones e intercambios. Las fronteras hispano-africanas nunca han sido política o históricamente estables e inequívocas, ya que España y Marruecos sólo se dividen por 14 kilómetros y debido a su proximidad, África y Europa están en contacto con un mar intangible que canaliza sus encuentros culturales. De hecho, la trayectoria reciente de películas hispano-marroquíes es una forma efectiva de diluir estas fronteras y estimular un intercambio cultural entre ambos países. Por otra parte, estas producciones cuestionan las barreras supuestamente inamovibles que se originaron en la concepción de un paradigma exclusivamente nacional, reafirmando el multiculturalismo que las define.

A pesar de la mirada tradicionalmente etnocentrista que infravalora a la población marroquí en las producciones culturales españolas, es significativo subrayar que la situación marginal de España en la conceptualización de Europa problematiza en gran medida el imaginario del discurso ibero-centrista que constituye el eje central de esta reflexión.

En este sentido, es destacable mencionar brevemente el cortometraje *Mushpush*, de Mar Moreno (2011), que se rodó en Marruecos – como muchos de estos filmes – y, junto a la utilización de una escenografía y fotografía en la que se retrata la belleza de África, la película se enfoca también en la relación incipiente de amistad entre una mujer española y su empleada doméstica marroquí. Este cortometraje denuncia las aproximaciones paternalistas al otro africano, ya que es la protagonista de Marruecos quien muestra más sabiduría y le da lecciones vitales a la española que reside en su país. Es más, mediante la mirada transnacional que se realiza en ésta y otras películas, no sólo se eliminan las interpretaciones eurocéntricas, sino que además se enfatizan las conexiones interculturales (Berman 2011, 9). El ejemplo de *Mushpush* sirve para demostrar que las producciones fílmicas contribuyen a renegociar identidades diaspóricas al representar de qué modo los españoles y los marroquíes están cambiando a través de sus interacciones personales y sociales. En general, este cine reciente refleja la experiencia del desplazamiento y la comunicación productiva entre sus personajes españoles y africanos, abriendo un espacio al diálogo cultural y productivo.

4 Driessen llega incluso más lejos cuando afirma que: «The Mediterranean is not only a political, demographic and economic divide, but also an ideological and moral frontier, increasingly perceived by Europeans as a barrier between democracy and secularism on the one hand, and totalitarianism and religious fanaticism on the other» (1998, 100).

Este espacio ofrece una vía que permite traspasar muros y diluir limitaciones fronterizas. Siguiendo los postulados establecidos por Fernando Aínsa, las fronteras se crean para ser transgredidas y no deben ser líneas divisorias, sino lugares transpirables «en la porosidad y en la osmosis del cuerpo social e individual que respira, en la intimidad protegida de una identidad y en el intercambio que da elasticidad a todo límite» (2006, 229-30). Consecuentemente, los espacios geopolíticos que separan África de Europa se definen por una hibridez determinada por las corrientes del mar Mediterráneo. Dicha apertura se ejemplifica a la perfección en *Chicos Normales* (2008), de Daniel Hernández, película en la que la cámara se infiltra en las casas y vidas de tres jóvenes residentes de un barrio pobre en Tetuán, donde crecieron cinco de los terroristas suicidas del atentado de Madrid de 2004 para que la audiencia le ponga un rostro humano a estos jóvenes. Igualmente, *Slimane* (2013), de José Alayón, explora mediante varias tomas estáticas en primer plano la falta de sentido de la vida de un grupo de adolescentes que tienen que abandonar el centro de menores para extranjeros que había sido su hogar y se enfrentan a las dificultades de sobrevivir en España sin trabajo o estatus legal. Este enfoque contribuye a reducir los malentendidos y estereotipos culturales preconcebidos sobre las personas de origen marroquí. A raíz del visionado de este tipo de películas, el espectador deja de considerar al otro africano desde una posición jerárquica y etnocéntrica. Es más, este cine propone que es posible abrazar una ciudadanía global diversa e híbrida, porque muestra la posibilidad de una relación intercultural productiva entre España y Marruecos más allá de las limitaciones fronterizas nacionales. Comparto por ello la propuesta de Driessen (1998, 101) cuando asegura que aunque España y Marruecos son estados bien definidos que mantienen barreras étnicas, religiosas y lingüísticas entre sí, estas fronteras nunca han sido estables ni inequívocas.

Es destacable señalar que la mayoría de estos filmes son coproducciones o tienen protagonistas biculturales que construyen un concepto híbrido de la nación en el que las identidades nacionales pueden ser alteradas por la presencia de personajes extranjeros, con quienes se posibilita la construcción de un diálogo intercultural. Dichas coproducciones constituyen una solución financiera para la crisis en las industrias cinematográficas nacionales, ya que, como es sabido, el cine árabe carece de suficientes recursos.⁵ Estas películas a menudo narran historias transmediterráneas de familias que construyen conexiones y vínculos

5 Según Alberto Elena (1999, 215-23), el principal problema con el cine marroquí es la falta de su propio mercado. Por poner un ejemplo, entre 1967 y 1980 solamente se produjeron 20 largometrajes marroquíes. Aunque desde 2004, el Centre Cinématographique Marocain aumentó los presupuestos para ayudar a la industria cinematográfica marroquí y ahora

afectivos entre ambos países. Como afirman Ella Shohat y Robert Stam, «los medios de comunicación hoy en día son más multicentros, con el poder no sólo de ofrecer representaciones compensatorias sino también de abrir espacios paralelos para una transformación multicultural simbiótica» (1994, 7). Por lo general, las películas hispano-marroquíes proponen ciertas estrategias de empoderamiento necesarias para redefinir la idea de una identidad transnacional inclusiva, un concepto que está en desacuerdo con la afirmación de Ugarte de que la identidad nacional española «ahora se coloca directamente en el pliegue de las relaciones históricamente cargadas entre el yo español individual y el otro árabe» (2006, 174). Mediante la problematización de la noción de poder hegemónico, este cine se adentra en representaciones del encuentro con el Otro en un diálogo bidireccional que pone de manifiesto, haciendo eco de Brah, «las maneras en que un grupo que se constituyó como una ‘minoría’ a lo largo de una dimensión de diferenciación puede ser construido como una ‘mayoría’ a lo largo de otro» (1996, 189).

Un buen ejemplo de esta mirada multicultural lo constituye el largometraje *La vida perra de Juanita Nabori* (2005), de Farida Benlyazid, basado en la novela homónima de Ángel Vázquez de 1976. Victor Amar Rodríguez ha propuesto que el cine magrebí es «una convivencia de diferentes lenguas y dialectos que comparten la pantalla con la presencia de filmografías internacionales de sello norteamericano, europeo, egipcio o hindú. Estamos ante un contexto multilingüístico y con unas sensaciones que se desprenden de la presencia de otras cinematografías» (2006a, 11). En *La vida perra de Juanita Nabori* se demuestra que una convivencia intercultural es posible mediante la visualización de una variedad de personajes que interactúan en el entorno de la bella escenografía del norte de África. La cinta está rodada en cuatro idiomas: español, inglés, francés y árabe. La cámara explora el cosmopolitismo de esta ciudad a través de los ojos y de la perspectiva de Juanita, quien simboliza la fusión de diferentes culturas en un cuerpo y en un espacio. En primer lugar, ella es medio británica y medio española. En segundo lugar, vive en una ciudad internacional que se sitúa entre las fronteras de España y África, pues como afirma la protagonista en uno de sus monólogos, «somos lo que quiera el viento, una mezcla». Homi Bhabha (1994, 2) ha reiterado la necesidad de centrarse en estas áreas intermedias que facilitan el terreno para elaborar estrategias innovadoras de identidad, de colaboración y de redefinición de la idea de la sociedad. Por lo tanto, encontrarse *in-between* culturas, lenguas y naciones significa que la articulación de la identidad cultural se negocia en estos espacios dialógicos. Consecuentemente, el

Marruecos produce más de quince películas anuales, convirtiéndose así en el mayor productor del Magreb (Elena 2011, 83).

filme se enfoca la mirada de una mujer que simboliza la unión de diferentes culturas en un cuerpo y en una ciudad.⁶

Este largometraje resulta muy apropiado para demostrar el multiculturalismo que caracteriza a una ciudad situada sobre siete colinas en la que el francés, el inglés, el árabe y el español se usan indistintamente. Florence Martin subraya la hibridez cultural que prevalece en *La vida perra de Juanita Nabori* con las siguientes palabras: «The onscreen montage of this multiple identity, comprised of shots of Tangier, its complicated history at mid-distance, the creolized languages of the Tangerois, the music, films, food, and habits of this multi-ethnic population, is not the only ‘Spanish-Moroccan’ quality of this film. The entire technical and financial making of it is Spanish-Moroccan» (2014, 135). En realidad, el filme es híbrido no sólo por el lenguaje utilizado, sino también por el rodaje en exteriores, por las varias religiones retratadas, por los encuentros culturales que se suceden y por la representación de la diversidad multicultural de los habitantes que pueblan las calles de esta ciudad. Al respecto, Víctor Amar Rodríguez ha propuesto que:

en la mayoría de las cintas marroquíes los modos de vidas se mezclan secuencia a secuencia. Todo se mixtura en la retina del espectador que, ávido de ilustrarse y comprender, evidencia la diversidad de un pueblo que coexiste entre lo antiguo y lo moderno, entre los valores heredados del pasado y la emergencia de la contemporaneidad que promulga occidente. (2006b, 88)

En relación a la influencia positiva del contacto entre diversas creencias religiosas, es destacable señalar que Juanita pasa su vida con su criada, una mujer musulmana con quien adquiere tanta confianza que conversa con ella sobre cualquier aspecto relevante a sus vidas, incluso acerca de las diferencias y similitudes entre el Cristianismo y el Islam. Por ejemplo, en uno de estos diálogos reconoce el trato deficiente de ambas religiones hacia las mujeres: «al menos en vuestra religión las mujeres no cuentan para nada, pero nosotras somos pecadoras, es un chantaje constante». Finalmente, entre sus monólogos, Juanita reitera frecuentemente que le gusta Tánger, «porque aquí conviven todas las culturas». Dicha apreciación por el multiculturalismo constituye el eje del presente estudio en el

6 En una entrevista con Michel Amarger (2007), la directora justifica los rasgos transnacionales del filme. Según afirma, realizar la película fue un reto para ella porque significaba apropiarse de otra cultura, comenzando por el hecho de que la cultura no tiene fronteras. La directora reconoce que el espectador se encuentra ante una coproducción hispano-marroquí basada en una historia de un autor español, con equipo técnico y actores de ambos países. Principalmente, la película trata de identidades múltiples con diferentes religiones que coexisten pacíficamente en una ciudad internacional.

que la brisa del Mediterráneo permea una serie de películas basadas en los encuentros entre Europa y África.

Otra producción que también está rodada en Marruecos e indaga en estos encuentros transmediterráneos es *Al otro lado de la memoria: El Protectorado Español en Marruecos*. En este documental, realizado por José Sánchez-Montes y Francisco L. Rivera en el año 2003 se rememoran los años del Protectorado. El rodaje tiene lugar en varios espacios, lo cual refuerza de nuevo la representación de la belleza de África. En efecto, se visualizan Tetuán, Ksar el Quebir, Xaouen, Melilla, Monte Arrouit, Ceuta, Asilah, Beni Sidel y Ben Karrich. *Al otro lado de la memoria* reconstruye la historia del Protectorado español en Marruecos, destacando las centenarias relaciones entre ambos países y el retorno de los antiguos residentes españoles. El inicio del documental enfoca a muchas personas sonriendo ante la cámara, lo cual es una característica de la imagen positiva con la que se representa Marruecos a través del cine español del siglo XXI. La primera secuencia comienza con un ferry que está cruzando el Estrecho, mientras un narrador transmite al espectador en voz en *off* la siguiente información: «Para mucha gente, el cruzar el Mediterráneo, el cruzar el Estrecho significa adentrarse en otro continente, en otra cultura. Pero para mí especialmente significa viajar, adentrarme al otro lado de mi memoria». La cámara utiliza numerosos planos panorámicos de un paisaje acogedor del Magreb. De especial interés para esta reflexión es la aproximación física, geográfica, política y cultural que se detecta entre Marruecos y España. Por ejemplo, en una toma en primer plano se visualiza a un hombre marroquí que afirma lo siguiente: «Nosotros influenciamos la historia española, como España interfiere en la historia de Marruecos». Del mismo modo, mediante las memorias de las personas entrevistadas se ejerce una mirada positiva al pasado histórico, que sanitiza en cierta medida el pasado colonial. En este sentido, se debe hablar de «historiofotía», término acuñado por Hayden White (1988, 1193) que se refiere al uso de la imagen como evidencia histórica; es decir, a la representación de la historia y de nuestro pensamiento sobre la misma a través de imágenes visuales y discurso fílmico. De hecho, la historiofotía es especialmente relevante en este documental, ya que las memorias de los años del Protectorado se descubren a través de las fotografías e imágenes de archivo ofrecidas por esta producción, que enfatiza la ciudad de Tetuán como capital del protectorado español. Igualmente, en este acercamiento se explica mediante la voz en *off* que el Protectorado evitaba los abusos coloniales, respetaba la fe islámica, la educación compaginaba la pedagogía europea con la creencia coránica y los militares españoles debían respetar al jalifa. Para Bill Nichols (2001, 105), la modalidad expositiva de un documental es una forma de dirigirse al espectador directamente, con subtítulos o voces que proponen una perspectiva, defienden una posición argumentativa o reconstruyen la historia. De esta forma, el metraje de imágenes históricas, especialmente de fotografías, sirve para crear más

autenticidad histórica al documental. *Al otro lado de la memoria* no tiene un narrador, sino que ofrece numerosos primeros planos con varias entrevistas a diferentes personas, en las que nunca se oyen las preguntas, sino sus respuestas. En efecto, la voz narrativa no se deja ver. Su función consiste en entrevistar a testigos presenciales o informados que subrayan las variadas interpretaciones de la historia y de la memoria y exponen directamente sus voces y rostros ante la cámara. Mediante el uso de una voz en *off*, el espectador se encuentra ante una sobria producción cuyo objetivo es documentar testimonios directos y relevantes sobre sus memorias del Protectorado, yuxtaponiendo imágenes históricas de archivo con un enfoque en primer plano a las personas entrevistadas. Este reportaje adopta una tonalidad nostálgica por el legado del imperio español y se transmiten recuerdos de una coexistencia pacífica, pues como afirman algunos de los españoles que experimentaron el Protectorado, «Los españoles vivíamos muy bien». Según las personas entrevistadas, las autoridades españolas eran más tolerantes que las francesas, pero mantener el Protectorado resultaba demasiado caro, por lo que, con la independencia se reconoció a España en la declaración conjunta hispano-marroquí, en la que quedaron «garantizados las libertades y derechos de los españoles en Marruecos y de los marroquíes en España». Como parte de estas relaciones bilaterales se indica hacia el final de *Al otro lado de la memoria* que «la historia del protectorado no es más que otro peldaño en las centenarias relaciones entre España y Marruecos, siempre tensas y conflictivas. Dos vecinos con historias paralelas y a veces, cruzadas». En los créditos finales, se ven en la pantalla unas imágenes congeladas de personas, ante las que se superponen estas frases que indican qué quedó de la etapa dorada del Protectorado: «En la actualidad tan solo permanecen en Tetuán cuatro familias españolas desde la época del Protectorado».

Otro documental cuyo contenido contribuye a la reflexión que está siendo efectuada sobre los puentes mediterráneos y enfatiza la proximidad física y cultural entre Marruecos y España es *Natural de Melilla*, dirigida por Driss Deiback (2002). Bill Nichols (2001, 40) ha señalado que un documental estimula en su audiencia la 'epistefilia', es decir, el deseo de saber, ya que conlleva una lógica informativa, una retórica persuasiva o una poética conmovedora que promete información y conocimiento. *Natural de Melilla* satisface este deseo de conocimiento al informar sobre una ciudad multicultural cuyos habitantes coexisten en la frontera entre España y Marruecos. Según se explica en los créditos iniciales, en el extremo norte de África, en la frontera con Marruecos, se encuentra la pequeña ciudad de Melilla, un enclave español de no más de 12 kilómetros cuadrados en el que conviven cristianos, musulmanes, judíos e hindúes. Esta realización enfatiza el multiculturalismo que caracteriza a Melilla mediante una serie de ejemplos específicos. Uno de ellos se centra en el festival de cine que tiene lugar cada Semana Santa y que sólo se concentra en la producción

española, ofendiendo a muchos de los lugareños que no son cristianos. Ante la cámara se representan diferentes comunidades que expresan sus opiniones sobre el cine, la política, la religión o la homosexualidad. Esta variedad de puntos de vista se observa de varias maneras. Por ejemplo, un miembro de la comunidad judía afirma que nunca habrá suficientes películas sobre el Holocausto; un fundamentalista musulmán proclama que Melilla es árabe y pertenece a Marruecos; un peluquero católico piensa que debería haber más monumentos fascistas en Melilla; un travesti musulmán de dieciocho años se jacta de su ateísmo; por no hablar de un judío convertido en católico o de tres gays alegando que con la democracia y el voto libre se perdió la emoción del 'fruto prohibido'.

Otra característica destacable de esta producción radica en que predominan las tomas en primeros planos, las cuales sirven para que la audiencia se sienta más cercana a las personas entrevistadas, reforzando de este modo la empatía hacia el otro. En el reportaje se reclama la africanidad de Melilla. Como afirma uno de sus protagonistas, Melilla se encuentra situada geográficamente en el norte de África, igual que España está en el sur de Europa. Este documental adopta matices políticos, como se infiere de la siguiente ratificación: «Melilla es musulmana y del mundo árabe». Aunque también se subraya el multiculturalismo prevalente en esta ciudad fronteriza: «Todos los melillenses tenemos algo de musulmán, tenemos algo de cristiano, algo de judío y algo de hindú», por lo que «Melilla la componemos cuatro grandes religiones que nos identifican con la solidaridad con todas las culturas y religiones». Al igual que ocurre con *Al otro lado de la memoria*, mediante la técnica de la entrevista, la audiencia se acerca al otro africano que está documentando en primera persona sus experiencias para demostrar que la interculturalidad es global. Esta producción apenas tiene música. Solamente se escuchan sonidos extradieгéticos cuando hay imágenes panorámicas de la ciudad que resaltan la belleza de la escenografía del continente africano. Otra similitud con el documental anteriormente mencionado es la escena final, en la que se visualizan todos los rostros en primeros planos y sonriendo, de forma semejante a como se percibía en la primera escena de *Al otro lado de la memoria*. Esta felicidad transmite una cercanía con la audiencia que consigue ejercer una mirada empática hacia Marruecos. Parvati Nair (2006, 15) indica al respecto que «la figura del moro y la cercanía física del Magreb presentan un paradigma cultural: la revelación de que la frontera impenetrable es mera apariencia».

Otro filme que acerca Europa a África es *Retorno a Hansala*, película de Chus Gutiérrez que propone un encuentro bidireccional entre España y Marruecos con el propósito de darle agencia y voz al inmigrante

silenciado.⁷ La multiculturalidad de esta película se observa en el rodaje, que se realizó en varios espacios geográficos: Algeciras, Cádiz, Tánger, Khuribga, Beni-Mellal, Tagzirt, y Hansala; y en el guión, que aparece en tres idiomas: castellano, árabe y bereber. En el largometraje, la cámara se embarca en un viaje que lleva al espectador a Hansala, un pueblo marroquí de 1.700 habitantes. En la trama, el dueño de una funeraria, Martín, localiza a Leila, la hermana de una de las víctimas de un naufragio en el Estrecho. Ella quiere enterrar a su hermano en su tierra natal y él la acompaña llevando la ropa de otros ahogados para poder ganar dinero cuando sus familias identifiquen y reclamen sus cuerpos. Lo que en un principio se trata de un viaje de negocios, pasa a convertirse, tras cruzar la frontera, en una experiencia transformadora de conocimiento del Otro que marca el inicio de un intercambio cultural. La misma cineasta declara que el rodaje en exteriores en la ciudad natal de uno de los ahogados permite que el espectador se familiarice con su identidad, sus sueños, su pasado y su familia. El verdadero intercambio cultural comienza a desarrollarse a partir de las secuencias que proyectan la llegada de Martín a Marruecos, topografía en la que se invierten los roles y el protagonista español se tiene que enfrentar a la dura situación de ser un extranjero en un territorio desconocido. Ya Julia Kristeva (1991, 1) problematizó la noción de lo foráneo cuando propuso que el extranjero habita entre nosotros al ser la cara oculta de nuestra identidad, que llega cuando la conciencia de nuestra diferencia se despierta y desaparece cuando todos nos identificamos como extranjeros, por lo que nuestra habilidad para convivir con otros requiere que vivamos como otros, reconociendo nuestra propia extrañeza. La cámara muestra cómo estas identidades fronterizas se moldean por medio de las interrelaciones entre sí y cómo pueden llegar a reconfigurar nociones tradicionales de fronteras nacionales. Esta película imagina la experiencia de encontrarse desplazado y posibilita el diálogo entre dos culturas diferentes.⁸ Al criticar los paradigmas hegemónicos eurocéntricos, *Retorno a Hansala* se posiciona en una relación de poder no jerárquico que promueve los encuentros multiculturales por medio de la aceptación de una sociedad pluralista.⁹ Dado que la película cuestiona

7 Para una interpretación más elaborada de los encuentros bidireccionales en esta película, véase «Searching for Justice in *Return to Hansala*, by Chus Gutiérrez» (Corbalán 2015).

8 Hay algunos largometrajes españoles cuyos protagonistas son marroquíes. Entre ellos, se puede mencionar *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1995), *Saïd* (Llorenç Soler, 1998), *Canícula* (Álvaro García-Capelo, 2001), *En construcción* (José Luis Querín, 2001), o *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002).

9 Paul Gilroy sugiere que: «We need to be able to see how the presence of strangers, aliens, and blacks and the distinctive dynamics of Europe's imperial history have combined to shape its cultural and political habits and institutions. These dynamics cannot be understood as

cualquier preconcepción de fronteras establecidas, la diégesis del filme describe un espacio liminal en el que las culturas de África y Europa se articulan entre sí. Estos espacios de contacto cultural son importantes para elaborar estrategias de identidad individual y colectiva que reconfiguren un nuevo imaginario nacional. Chus Gutiérrez desestabiliza así los prejuicios comunes sobre el otro africano, subvirtiendo nociones asumidas a nivel geográfico, social y político de la hegemonía europea. En el filme, el espectador contempla mediante numerosos planos panorámicos un retrato acogedor de la belleza de los paisajes y habitantes de Marruecos, representación que desafía los sentimientos de Islamofobia prevalentes en España.¹⁰ De hecho, son constantes los rasgos positivos con que la sociedad marroquí es visualizada en la cinta.

Retorno a Hansala explora la interacción y el diálogo con los fantasmas de la inmigración, haciendo que el espectador reconsidere ciertas presuposiciones aceptadas de la relación entre los sujetos marroquíes y los españoles. Este concepto lo propuso Edward Said en *Culture and Imperialism*, cuando sugirió una visión de las culturas e historias como híbridas, heterogéneas o interdependientes entre ellas en las que ninguna es homogénea, singular o pura (1993, xxv). Este filme se insertaría en un espacio diaspórico en el que se desafían los conceptos de inclusión y exclusión, de pertenencia y otredad, de nosotros frente a ellos (Brah 1996, 209).¹¹ Por consiguiente, *Retorno a Hansala* no refleja la ansiedad cultural representada en otras narrativas españolas que exploran las migraciones en las que el otro africano representa una amenaza a una práctica discursiva basada en una supuesta identidad nacional homogénea, sino que contribuye al proyecto de hibridez y diálogo cultural que define a las sociedades contemporáneas. Estas respuestas dialógicas indican la posibilidad de un futuro esperanzador con el que los encuentros interculturales constituyen el inicio de un final feliz en la larga relación entre África y Europa. Por ello, esta película puede ser interpretada como una reclamación de justicia que vence los temores hacia los fantasmas

external to the workings of European political culture [...] they are already contributing to the making of a new European culture» (2004, xiv).

10 Después de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, las manifestaciones de la islamofobia en Estados Unidos y Europa han aumentado notablemente. El término fue definido en un estudio realizado por el Consejo Europeo en 2005 como el miedo o los prejuicios contra el Islam, los musulmanes y todo lo relacionado con su cultura. La islamofobia es una violación de los derechos humanos y una amenaza para la cohesión social (ctdo. en *Musulmanes en la Unión Europea: Discriminación e islamofobia*, http://www.empleo.gob.es/oberaxe/ficheros/documentos/MusulmanesUE_DiscriminacionIslamofobia.pdf).

11 Driessen (1998, 101) señala varios problemas entre España y Marruecos: el etnonacionalismo, la inmigración de origen magrebí, los enclaves españoles en el norte de Marruecos, las zonas de pesca en el Mar Mediterráneo, el tráfico de drogas y los cruces ilegales.

del pasado y considera a su vez la posibilidad de una coexistencia positiva entre diferentes culturas. Del mismo modo, sugiere la posibilidad de una relación de amor intercultural entre una mujer independiente y activa marroquí y un hombre español, eliminando los estereotipos que asocian a la mujer musulmana con una persona sumisa.

Como se puede ejemplificar con estos largometrajes y documentales, muchas de las producciones recientes hispano-marroquíes crean una conexión humana entre África y Europa a través de sus prometedores diálogos con el pasado, el presente y el futuro. Estos dos continentes podrían considerarse 'zonas de contacto', definidas por Mary Louise Pratt (1992, 6-7) como la co-presencia espacial y temporal de sujetos previamente separados por disyunciones geográficas e históricas y cuyas trayectorias ahora se cruzan. Igualmente, Susan Stanford Friedman (1998, 135) ratifica que los encuentros interculturales ocurren cuando las personas de diferentes culturas se conocen e interactúan, estableciendo conexiones a través de las diferencias.

En suma, todas estas producciones presentan enfoques similares en la construcción liminal de sus personajes principales, quienes también habitan en espacios fronterizos. Es así como el corpus de recientes largometrajes y documentales hispano-africanos que utilizo abre posibilidades de encuentros en los que se desafía el enfoque iberocentrista del cine español. Principalmente, esta trayectoria fílmica construye un puente cultural entre dos continentes y profundiza en las representaciones del 'otro', imaginando la experiencia del desplazamiento y del encuentro productivo entre dos naciones unidas por las corrientes marítimas. A su vez, problematiza el iberocentrismo con el que tradicionalmente se ha mirado de forma condescendiente al continente africano. Tanto sus directores como sus protagonistas habitan entre el norte y el sur del mar Mediterráneo, transmitiendo la proximidad de una identidad compleja en un mundo global.

Dadas las ambigüedades que plantean las fronteras nacionales, estas producciones culturales también proponen un diálogo productivo entre España y África y cuestionan la narrativa de la hegemonía paternalista asociada con la mirada española en las películas de inmigración. Como he demostrado, este cine supera las limitaciones fronterizas y posibilita una relación productiva entre España y Marruecos. De hecho, los filmes que ocupan el eje de este estudio implican que el 'otro' es muy similar a nosotros y que la aproximación intercultural es posible. Mediante estas películas se desafía el discurso excluyente de la incompatibilidad racial, étnica, cultural y religiosa que tradicionalmente ha definido los encuentros entre ambos continentes. De este modo, el cine hispano-marroquí se posiciona en una relación no jerárquica de poder que promueve acercamientos multiculturales a través de la aceptación de una sociedad más pluralista.

Debido a que mi propósito es cuestionar cualquier idea preconcebida de las fronteras fijas e inmutables, la diégesis de estos filmes se concentra en un espacio intermedio donde las culturas de Marruecos y España se articulan entre sí unidas por el mar Mediterráneo. De hecho, mediante estos encuentros bidireccionales se cuestiona la legitimidad de las prácticas discursivas iberocéntricas. Estas producciones indican la posibilidad de un futuro armonioso en el que los diálogos culturales concluyan de forma positiva en la larga relación entre África y Europa. En efecto, la última frase pronunciada en *Retorno a Hansala*, «Se puede ver África», constituye la interpretación clave para esta reflexión, ya que sugiere la proximidad física y geopolítica entre España y África, ofreciendo una fusión real entre dos continentes que en realidad, no son tan distantes como aparentan.

Es más, estos largometrajes y documentales son cruciales para transgredir las fronteras imaginarias y geopolíticas entre España y África. Si las fronteras son permeables, entonces la distinción entre ‘nosotros’ y los ‘otros’ también se puede eliminar. De hecho, mediante la representación del ‘otro’, se crea una zona de contacto y una conexión humana a través de confluencias africanas y europeas que exploran los diálogos interculturales. Estas películas contribuyen por lo tanto a rearticular las identidades españolas y marroquíes de los espacios liminales y representan identidades híbridas en constante renegociación.

En definitiva, en el cine reciente que explora los encuentros entre Marruecos y España hay una fusión de diferentes estilos de vida. La conexión transcultural que se infiere de estas películas no enfatiza la procedencia geográfica de sus personajes, sino los puentes mediterráneos que conectan dos continentes. La cámara enfoca la belleza de África, las posibilidades de intercambios culturales y la humanidad de sus protagonistas. Dichos filmes no están limitados por las fronteras nacionales o políticas. Por el contrario, se caracterizan por una polifonía de voces, lenguas, etnias, religiones, espacios e identidades que construyen un espacio liminal en la interacción de culturas, invitando al público a compartir esta cercanía acogedora entre África y España. Finalmente, esta trayectoria fílmica intenta reescribir los discursos tradicionales de las identidades nacionales, erradicando una actitud iberocéntrica hegemónica y enfatizando los intersticios que fluyen entre España y África a través de las olas del Mediterráneo. El mar se convierte así en un espacio de tránsito cuyas corrientes conectan dos continentes, establecen un intercambio bidireccional, y cuestionan la tendencia a explorar África con una mirada iberocéntrica. Definitivamente, hay más puentes que acantilados entre España y África y estas producciones audiovisuales son elementos clave para facilitar un vibrante encuentro trans-mediterráneo.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (2006). *Del topos al logos. Propuestas de Geopoética*. Madrid: Iberoamericana.
- Al otro lado de la memoria* (2006). Dirigido por José Sánchez-Montes y Francisco L. Rivera. España; Marruecos. Producciones Sacromonte Films.
- Amar Rodríguez, Víctor Manuel (2006a). «Jalones para la historia del cine magrebí. Impresiones a ambos lados del estrecho». Amar Rodríguez, Víctor Manuel (ed.), *El cine marroquí: secuencias para su conocimiento*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 9-22.
- Amar Rodríguez, Víctor Manuel (2006b). «La mujer en el cine marroquí. Aspectos para su comprensión». Amar Rodríguez, Víctor Manuel (ed.), *El cine marroquí: secuencias para su conocimiento*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 85-94.
- Amarger, Michel (2007). «Le Maroc regarde ses identités plurielles. Rencontre avec Farida Benlyazid, réalisatrice de *Juanita de Tanger*, 2005, fiction» [online]. *Africiné*, 7 octobre. URL <http://www.africine.org/?menu=art&no=6969> (2017-02-07).
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berman, Jessica (2011). *Modernist Commitments: Ethics, Politics, and Transnational Modernism*. New York: Columbia University Press.
- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Brah, Avtar (1996). *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. New York: Routledge.
- Corbalán, Ana (2015). «Searching for Justice in *Return to Hansala*, by Chus Gutiérrez: Cultural Encounters between Africa and Europe». Faszter-McMahon, Debra y Victoria Ketz (eds.), *Áfrican Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Straits*. New York: Ashgate Press, 99-113.
- Driessen, Henk (1998). «The 'New Immigration' and the Transformation of the European-African Frontier». Wilson, Thomas M.; Hastings, Donnan (eds.), *Border Identities: Nation and State at International Frontiers*. Cambridge: Cambridge University Press, 96-116.
- Elena, Alberto (1999). *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- Elena, Alberto (2011). «Cines del Magreb: Identidades disputadas». *Afkar/ Ideas*, 29, 82-86.
- Flesler, Daniela (2008). *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Friedman, Susan Stanford (1998). *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton University Press.
- Gilroy, Paul (2004). «Migrancy, Culture, and a New Map of Europe». Raphael-Hernandez, Heike (ed.), *Blackening Europe: The African-American Presence*. New York: Routledge, xi-xxii.

- Hall, Stuart (1997). «The Local and the Global: Globalization and Ethnicity.» King, Anthony D. (ed.), *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 19-39.
- Kristeva, Julia (1991). *Strangers to Ourselves*. Transl. by Leon Roudiez. New York: Columbia University Press.
- La vida perra de Juanita Narbori* (2005). Dirigido por Farida Benlyazid. España; Marruecos. Producciones Tingitania Films, Zap.
- Martin, Florence (2014). «Farida Benlyazid and Juanita Narboni: Two Women from Tangier». *Black Camera*, 6(1), 124-38.
- Nair, Parvati (2006). *Rumbo al norte: inmigración y movimientos culturales entre el Magreb y España*. Barcelona: Bellaterra.
- Nair, Parvati (2008). «Europe's 'Last' Wall: Contiguity, Exchange, and Heterotopia in Ceuta». Sampedro, Benita; Doubleday, Simon (eds.), *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*. New York: Berghahn Books, 15-41.
- Natural de Melilla* (2006). Dirigido por Driss Deiback. España; Marruecos. Producciones Visión 35.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge.
- Retorno a Hansala* (2008). Dirigido por Chus Gutiérrez. Sevilla: Producciones Maestranza Films.
- Rueda, Ana (2010). *El retorno/el reencuentro: la inmigración en la literatura hispano-marroquí*. Madrid: Iberoamericana.
- Said, Edward (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Alfred Knopf.
- Shohat, Ella, Stam, Robert (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.
- Szeman, Imre (2005). «Globalization». Groden, Michael; Kreiswirth, Martin; Szeman, Imre (eds.), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. 2nd ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 458-65.
- Ugarte, Michael (2006). «'Soy tú. Soy él': African Immigration and Otherness in the Spanish Collective Conscience» [online]. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 30(1), 170-89. URL <http://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1620&context=sttcl> (2017-07-22).
- White, Hayden (1988). «Historiography and Historiophoty». *American Historical Review*, 93(5), 1193-9.
- Wilson, Thomas M.; Hastings, Donnan (1998). «Nation, State and Identity at International Borders». Wilson, Thomas; Donnan, Hastings (eds.), *Border Identities: Nation and State at International Frontiers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-30.

