

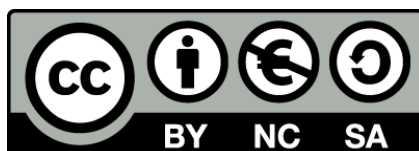


UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Política del encuentro

**Una aproximación etnográfica a las implicaciones
de la praxis fílmica en las luchas contemporáneas
por la libertad de movimiento**

Marina Riera Retamero



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartirlqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartirlqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**

POLÍTICA DEL ENCUENTRO

*Una aproximación etnográfica a las implicaciones
de la praxis fílmica en las luchas contemporáneas
por la libertad de movimiento*

MARINA RIERA RETAMERO







POLÍTICA DEL ENCUENTRO

*Una aproximación etnográfica a las implicaciones
de la praxis fílmica en las luchas contemporáneas
por la libertad de movimiento*

MARINA RIERA RETAMERO

Director:

FERNANDO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ



Política del encuentro

*Una aproximación etnográfica a las implicaciones de la praxis fílmica
en las luchas contemporáneas por la libertad de movimiento*

Tesis doctoral de:

MARINA RIERA RETAMERO

Director y tutor:

FERNANDO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

Programa de doctorado:

HDK03 - Artes y Educación

Línea de investigación:

101108 - Educación de las artes, museos y cultura visual: políticas culturales

Modalidad de la tesis:

Monográfica

Barcelona, 2022



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



La rencontré de l'Autre suractive
l'imaginaire et la connaissance poétique. (...) Il en
fait une constituante esthétique, le premier édit
d'une véritable poétique de la Relation.

ÉDOUARD GLISSANT

La trobada comença a ser trobada quan
de l'experiència de l'estranyesa
en sorgeix alguna forma d'estima mútua.

MARINA GARCÉS

A vida é a arte do encontro,
embora haja tanto desencontro pela vida.

VINICIUS DE MORAES



Resumen

Esta investigación doctoral toma por caso de estudio principal la praxis del colectivo de cine independiente La Barraca Transfronteriza, surgido en las regiones fronterizas del norte de Marruecos en 2017 e inscrito en la red transnacional No Borders. Por medio de un proceso de etnografía compartida y experimental, el presente estudio se interroga por las implicaciones del uso del medio fílmico en las luchas por la libertad de movimiento en el presente desde una perspectiva post-representacional. La tesis presenta un relato antropológico fragmentado que desvela los modos de producción artística comunitaria, los procesos asamblearios, la convivencia, las infraestructuras, las redes asociativas y las distintas formas que toma la militancia social en las luchas por la libre circulación contemporáneas. Además, se traza una genealogía que explora los modos en los que la relación entre cine y emancipación se ha tensado y aflojado históricamente en contextos de descolonización social y cultural. A través de un solapamiento entre la perspectiva de la autonomía de las migraciones y los estudios fílmicos, esta investigación presenta una serie de reflexiones que contribuyen a repensar las posibilidades y límites que se desprenden de la relación entre las prácticas cinemáticas y las políticas inscritas en los movimientos migratorios contemporáneos.

Abstract

This PhD dissertation takes as its main case study the praxis of the independent film collective La Barraca Transfronteriza, which emerged in the border regions of northern Morocco in 2017 and is part of the No Borders transnational network. Through a process of shared and experimental ethnography, this research explores the implications of the use of film in the struggles for freedom of movement at present from a post-representational perspective. The thesis presents a fragmented anthropological account that reveals modes of communal artistic production, assembly processes, coexistence, infrastructures, associative networks and the different forms that social militancy takes in contemporary struggles for freedom of movement. Besides, it also traces a genealogy that explores the ways in which the relationship between cinema and emancipation has been historically strained and loosened in contexts of social and cultural decolonisation. Through an overlap between the autonomy of migration perspective and film studies, this research presents a series of reflections that contribute to rethink the possibilities and limits of the relationship between cinematic practices and the politics inscribed in contemporary migratory movements.

Índice

Agradecimientos	18
Introducción	22
Relación previa con el contexto y posicionamiento como investigadora	23
Del voluntariado a la militancia	23
La producción de una crisis humanitaria	26
21 II 2016 . Espacios autónomos	28
El problema de la frontera humanitaria	34
“Solidarity means fighting the border”	36
La política en movimiento de No Borders	40
Caso de estudio , objetivos y estructura de la tesis	45
Introducción al caso de estudio principal:	
La Barraca Transfronteriza	45
Muestreo y recogida de evidencias	47
Finalidad y objetivos de la tesis	54
Condiciones de escritura	58
Estructura de la tesis	61
Marco teórico y metodológico	66
Introducción	67
Situarse en la frontera	67

Estado de la cuestión	72
Ecología de movimientos en la Frontera Occidental Euroafricana	72
Autonomía de la Migración: la organización de la vida en fuga.....	77
Reconfiguraciones visuales .	
Cartografías políticas y estrategias de contra-mapa	85
Del cine militante a las estéticas migratorias.....	100
El movimiento deviene un medio en sí mismo	116
Después de lo fílmico . Hibridaciones del medio	122
Aproximación metodológica	131
Colaboraciones experimentales en etnografía	131
Comunidades epistémicas , comunidades de práctica.....	134
De la intervención a la interdependencia epistémica.....	142
Ética de la investigación	146
Anonimato y consentimiento informado	146
Hacia una ética relacional	148
Documentar	154
Preámbulo	155
La Frontera Sur: genealogía de un dispositivo.....	155
La llegada	165
3 II 2017 . La llegada.....	165
Imperceptibilidad	168
3 II 2017 . Mesnana	174
Crear una memoria	179
3 II 2017 . Yon Wi	184
Prefiguración	187
4 II 2017 . Una serpiente de acero	191
4 II 2017 . Marcha por la Dignidad	198
La reconstrucción de la experiencia.....	206
8 II 2017 . La sábana que hará las veces de pantalla	210
Infraestructuras ambulatorias	216

Ficcionar	222
Introducción	223
9 II 2017 . Breve historia de un guion	223
Una idea de ficción	228
La aventura	237
3 VII 2017 . Furtivos vistazos a la sinopsis	237
La aventura	240
19 VII 2017 . Théâtre Darna	248
El encuentro.....	258
Desterritorialización	265
2 VIII 2017 . La théorie du Boza	265
Desterritorialización del lenguaje	269
Cine-acontecimiento	275
2 IX 2021 . Hechos documentados , historias fabuladas	275
Cine-antropología compartida	285
Cine-acontecimiento	291
Interferir la representación	300
Introducción	301
Escapar a la representación	301
Representación mediática	308
2 IX 2018 . Ficción periodística.....	308
Representación mediática	313
Estamos migrantes	317
1 XII 2020 . ¿Por qué estoy aquí ?.....	317
Estamos migrantes	322

Actes de parole	328
4 II 2017 . No somos inmigrantes.....	328
Actes de parole . Desplazando los límites de la dignidad colectiva ..	330
Conclusiones	334
Líneas de fuga	335
Una red de micorrizas	335
Situarse en la frontera	337
Solidaridad autónoma	340
Filmar lo social	344
Fábula y ficción	350
Rudimentos para una política del encuentro.....	354
Una militancia posrepresentacional	358
Consideraciones finales.	362
Bibliografía	364
Anexos	386
Anexo #1 . Guion de entrevistas	387
Anexo #2 . Protocolo ético del proyecto MiCREATE.	389
Anexo #3 . Modelo de consentimiento informado	402
Anexo #4 . Manifiesto pasivista	404



Agradecimientos

LAS PÁGINAS QUE VIENEN A CONTINUACIÓN NO SON SINO LA FOTOGRAFÍA DE UN INSTANTE PARTICULAR. No me refiero a una representación o descripción de gran exactitud, sino a la literalidad de una fotografía: una instantánea. Como toda instantánea, esta consta de un punto de vista, una óptica y una perspectiva y asume su inherente parcialidad. La imagen congelada en este documento, que comprende el periodo entre 2017 y 2022, acarrea una serie de transformaciones que han contribuido a gestar prototipos para nuevas formas de organización de la vida colectiva a través de relaciones transfronterizas, transmedia y transdisciplinares. La fotografía que propone la tesis no tiene un afán definitorio, sino indagador. Trata de observar estas transformaciones desde la curiosidad, el deseo, la admiración, el respeto y, como no podía ser de otra manera, se ha realizado al abrigo de una inmensa «comunidad-tejido» y red de apoyo. A todes elles les debo el poder dar forma a todo esto:

Gracias a Ana, Saida, Rocío, Cris, Laura, Césaire, Paula, Felipe, Iván, Carlos, Glevis, Eugenio, Xelu, Super, Baidy, Amina, Zaza, Marina, Aurore, Nadir, Driss, Souad, Yassir, Fadel, Junior, Oury, Bousso, Toño y a todes les que alguna vez han catalizado procesos y formas de comprender el mundo desde nuestra Barraca. Especialmente, gracias a *les filles* por las conversaciones, los aprendizajes, los descubrimientos y las experiencias compartidas.

Gracias a Koldo, Jose, Arkhan, Rami, Kevin, Benoit, Nidya, Amanda, Céline, Musa y a todas las personas que sostuvieron l'École Laïque du Chemin des Dunes entre 2015 y 2016. Ellas sembraron el esqueje de esta tesis. Un agradecimiento enorme a *maman* Liliane, a Nieves y a Belén por ser abrigo y amparo en contextos desconocidos.

Con Paula L., Silvia y Paula E. formamos una red afectiva donde refugiarnos ante las a veces duras dinámicas de la vida académica. Gracias por compartir los enfados, las frustraciones, las alegrías y los logros. Por enseñarme que la vulnerabilidad nos hace fuertes y que podemos imaginar una academia desde la ternura y los cuidados.

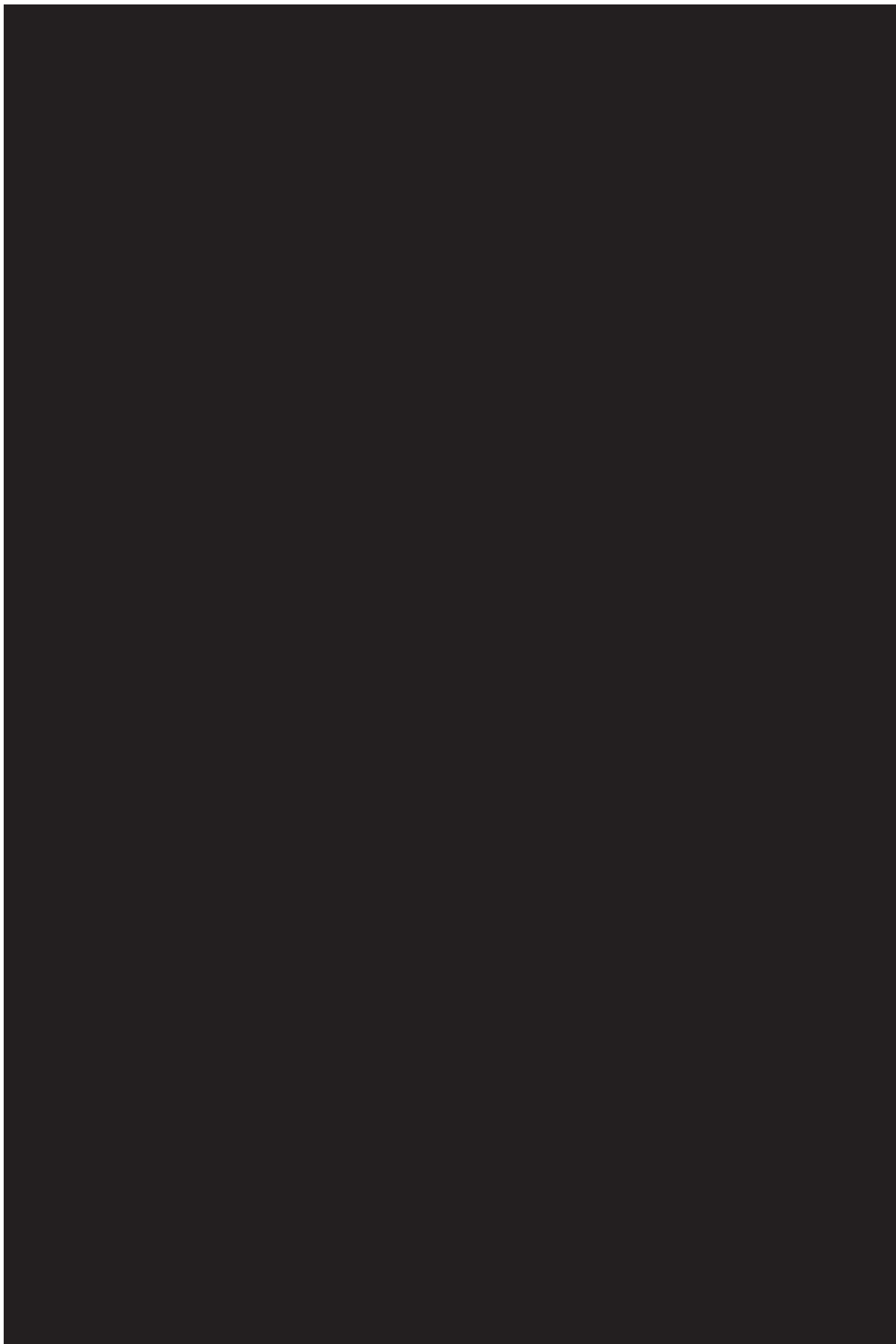
Fernando Hernández acompañó y orientó el proceso de investigación y escritura de la tesis. Sin él hubiera sido imposible materializarla. También compartí con él mis primeros tres años de docencia en la universidad. A él gracias por la confianza que siempre ha demostrado tener en mí. Gracias también a todo el grupo de investigación Esbrina.

Ignacio Sanz maquetó y dio forma a la tesis. Gracias, Nacho, también por las birras, las conversaciones y las alegrías. Las imágenes que aparecen en la tesis son extractos de diferentes proyectos de autoría colectiva y producción comunitaria. Detrás de las cámaras han estado Ana Belén Estrada Gorrín, Christin Schuchardt, Iván Gutiérrez, Eugenio Giorgianni e Yves Césaire Tatchiwo. Saida Marina Gómez Díez realizó la mayoría de las transcripciones del francés, además de hacer traducciones simultáneas cuando mi manejo con el idioma era todavía deficiente. Los fragmentos de guiones cinematográficos que se referencian en la tesis son de Yves Césaire Tatchiwo. También aparecen textos de Baidy Fall y de Aurore Marinette Pongopo.

Tanquem els CIE, Campaña Estatal por el Cierre de los Centros de Internamiento de Extranjeros y el Fin de las Deportaciones, ACRES Centre Transfrontalier pour l'Action Culturelle et la Recherche Sociale, NoBorders Granada, NoBorders Morocco, Art Lina Milanga, Asociación Elín, Maakum Ceuta, Iridia Centre per la Defensa dels Drets Humans, Cineclub de Pontevedra, El Solar de la Puri, Ateneu del Raval e Institut-Escola El Til·ler. Gracias a todes quienes sostienen estos espacios por su complicidad, su apoyo, los aprendizajes y las posibilidades.

Junto a Aurelio he trazado un camino compartido durante estos años y hasta hoy. No caben aquí las gracias por tu inagotable comprensión, afecto, cuidado y apoyo. Grazas pola vida vivida, polo que aínda está por chegar.

Finalment, gràcies a la meva família. A la meva mare Encarna, al meu pare João i a la meva germana Dàlia per les cures, per tot el que m'heu donat i per recolzar-me incondicionalment. Gràcies també a la nostra gata, la Jude, per recordar-me parar i apagar l'ordinador de tant en tant.



Introducción

Relación previa con el contexto y posicionamiento como investigadora

Del voluntariado a la militancia

Merleau-Ponty reivindicaba, en un ensayo, una universalidad oblicua. Qué expresión tan curiosa. Quería decir, imagino, un pensamiento de lo universal que no nos caiga encima desde arriba sino que nos toque de costado, de igual a igual. Es el universalismo del afecto y, por tanto, de la implicación concreta con lo que padecen y disfrutan los demás. Merleau-Ponty no hablaba de emociones fugaces, como la que provoca en la Europa-fortaleza un niño muerto que llega flotando a la costa. Hablaba del compromiso con el fondo común de la experiencia humana y con su sufrimiento que es el nuestro. ¿Nos atrevemos? (Garcés, 2016, p. 110)

A finales de 2015 escuché por primera vez hablar de los campamentos de refugiados que empezaban a crecer en diferentes regiones de Grecia, como en las islas de Lesbos y Leros o en la región de Idomeni, frontera con Macedonia. Miles de personas desplazadas desde Siria, Afganistán, Iraq y otras regiones del Medio Oriente llegaban hasta las costas y fronteras europeas, sin garantías de encontrar pasajes seguros ni una recepción digna en el continente. Los medios bautizaron aquel proceso, que empezaba a desbordar la gestión política de la llegada de personas a Europa, con el nombre de “crisis de los refugiados” y las imágenes de familias arrastrando fardos de ropa, amontonadas ante alambradas metálicas y cordones militares, empezaron a inundar las pantallas de televisores y redes sociales. Las ciudades europeas vieron sus balcones revestidos con una ya emblemática bandera amarilla o blanca, sobre la que aparece el lema «Refugees Welcome» y las siluetas de dos personas adultas y una criatura corriendo. Mi trayectoria entonces fue la de muchas otras personas jóvenes en Europa que, ante un poderoso sentimiento de urgencia e impotencia, se desplazaron hasta los asentamientos migrantes en las fronteras europeas, sin un objetivo específico, sino más bien movidas por el impulso colectivo de la hospitalidad y un intenso sentimiento de rechazo y desobediencia a la desprotección y la gestión necropolítica que los gobiernos europeos habían impuesto sobre las vidas en movimiento.

Nunca visité Lesvos, Leros ni Idomeni, pero a principios de 2016 entré en contacto con una plataforma formada por voluntarios y voluntarias independientes que trabajaban en dos grandes campamentos situados en Calais y Dunkerque, ambas ciudades francesas abocadas al Canal de la Mancha, en el departamento de Pas-de-Calais, al Norte de la costa de Normandía. Estos asentamientos existían desde hacía décadas, puesto que ambas regiones portuarias suponen la principal vía de acceso al Reino Unido y, por lo tanto, lugar de paso en el viaje migratorio de muchas personas. Sin embargo, el estallido de la llamada “crisis de los refugiados” y el incremento de los controles fronterizos provocó un significativo incremento del número de personas que quedaron bloqueadas por la frontera franco-inglesa. El resultado fue un crecimiento exponencial de los asentamientos que desembocó en colapso. El campamento de Calais, el más extenso de los dos, llegó a albergar hasta 10.000 personas movidas por el deseo de llegar a territorio británico (Help Refugees, 2016).

Empecé a colaborar de manera independiente con grupos y asociaciones que ofrecían ayuda humanitaria y recursos a las personas en tránsito (como Care4Calais, L'Auberges des Migrants o l'École Laique des Chemins des Dunes). Más tarde, reorienté mi práctica a militar en movimientos sociales por la libertad de circulación y contra los dispositivos de control migratorio (entre los que se encuentran la red No Borders, la Campaña Estatal por el Cierre de los CIE o la plataforma Stop Deportación). Es en este último entramado donde el caso principal de la tesis tiene lugar. Sin embargo, antes de llegar a él, en la sección introductoria trataré de narrar los desplazamientos que me llevaron a comprometerme con las luchas por la libertad de movimiento y a encontrar un lugar dentro de los espacios de militancia y de los colectivos que definen las costuras de estos movimientos ciudadanos. Mi posicionamiento en los últimos años se ha desplegado desde una doble función: la de activista y la de investigadora. Estos dos modos de mirar y de habitar los contextos se han tensado de manera alterna, como dos hebras de una misma cuerda que se estiran hacia direcciones opuestas hasta el punto de templar y dar lugar a una narrativa determinada. El resultado de esta tensión es el texto que el lector, la lectora, tiene entre sus manos.

Como se describe a continuación, esta posición oblicua me ha proporcionado una ubicación dinámica dentro de los contextos sociales y políticos en los que nos sumergimos. Este dinamismo me ha posibilitado trazar caminos de ida y vuelta, basculando entre la proximidad que requiere el encuentro etnográfico

y la distancia necesaria para generar perspectiva. Asimismo, dichos caminos de ida y de retorno han conducido un proceso de reflexividad y análisis sobre las problemáticas teórico-prácticas que rodean la praxis política y creativa de un colectivo particular: La Barraca Transfronteriza, cuya actividad y funcionamiento introduciré más adelante. La ocupación modesta de este grupo limitado de agentes se sitúa, a través del análisis reflexivo, dentro una experiencia social más extensa y se inscribe en una genealogía que explora las implicaciones del aparato fílmico y el medio audiovisual en entornos militantes, desarrollando problematizaciones más amplias y reconociendo un ethos social, político y estético.

A continuación, intentaré perfilar cuál ha sido mi trayectoria previa como activista y como investigadora dentro de los movimientos sociales por la libre movilidad. Además, propongo un tránsito a través de una selección de acontecimientos significativos que preceden al presente trabajo y que me condujeron a dibujar los contornos de mi investigación doctoral. Con todo ello pretendo dar cuenta del lugar que ocupo en el contexto de la investigación, así como de mi posicionamiento, mirada, experiencia y relación para con el caso de estudio.

Dos procesos determinados me acompañaron durante el año 2016, a propósito de mi tesina de fin de máster. Ambos casos constituirían una hendidura en la infraestructura de las leyes de extranjería vigentes a través de diferentes procesos de politización y resistencias situadas, ejercidas por quienes migran y sus aliados y aliadas en los países de llegada o tránsito por Europa. Se trata, por un lado, del proceso de politización y de cuestionamiento de las lógicas humanitarias por parte de los movimientos de voluntariado (local e internacional) en el asentamiento migrante de Calais (Francia); y por otro, del cruce de los movimientos asamblearios contra la especulación inmobiliaria en el barrio de Exarchia de Atenas (Grecia) con los cada vez más numerosos colectivos migrantes legalmente bloqueados en Grecia durante 2015 y 2016 a través de la okupación. Estos dos procesos epitomizan una reformulada y recontextualizada política que se define en contra de los dispositivos de control migratorio e ilegalización de personas en tránsito, guiada por la convivencia, la autogestión y el desacato a las instituciones.

La producción de una crisis humanitaria

En 2015, Europa se vio subsumida en la producción discursiva de una idea de “crisis de los refugiados”. Marina Garcés (2016) puso palabras a una perplejidad colectiva: ¿A qué llaman crisis y a quién refugiados? y aducía: no es una crisis, porque no deviene de un conjunto de variables imprevisibles y tampoco son refugiados, porque no se les está dando refugio. Felwine Sarr (2019) argumenta que no se trataría de una crisis migratoria en sí misma, sino de una crisis de los Estados nación frente al fenómeno migratorio, o más bien una crisis ante la evidencia de que los Estados europeos no logran dar una respuesta apropiada a una movilidad acrecentada y consensual al ser humano. De acuerdo con Sarr (2019), esta evidencia deja al descubierto el principio de alteridad sobre el cual se ha forjado históricamente una idea de comunidad en Europa: “ha sido fácil construir el nosotros frente a los otros. Nosotros somos de forma antinómica, somos nosotros porque no somos ellos. Pero entonces”, se pregunta, “¿quiénes somos nosotros realmente?” (Sarr, 2019, s/p).

De Genova y Tazzioli (2016) sostienen que lo que se ha denominado como “crisis migratoria”, “crisis de los refugiados” o “crisis humanitaria” refleja en realidad el desbordamiento institucional ante el intento por parte de la Unión Europea de controlar, contener y gobernar los movimientos transnacionales no autorizados. Esto desvela a su vez un proceso ulterior sin el cual la comprensión del incremento de demandas de asilo y el crecimiento de los flujos migratorios se reduce a una perspectiva miope: la proliferación de guerras, intervenciones militares y ocupaciones neocoloniales en todo el planeta en las que las potencias europeas están y han estado profundamente implicadas desde hace ya tiempo (De Genova y Tazzioli, 2016, pp. 4-5).

How indeed may the “crises” associated with border control and asylum and immigration law enforcement be apprehensible as co-constitutive of what is otherwise so ubiquitously known simply as “the crisis” (the economic crisis), as well as the related “crisis of “Europe” itself (the political, juridical, and institutional crisis of the European Union, and particularly such “European” institutions as the Schengen zone of passport-free travel that has reconfigured the borders of “Europe” by sustaining an “internal” space of [relatively, albeit differentially] free mobility)? (De Genova y Tazzioli, 2016, p. 3)

Estos autores instan a comprender los fenómenos migratorios recientes a partir del dramático aumento del número de personas que buscan asilo en Europa debido a las violentas convulsiones de la guerra,¹ pero también a la luz de la falta de pasajes seguros y vías reconocidas hacia Europa para la gran mayoría de la población mundial. Lo que está en juego aquí, aducen De Genova y Tazzioli (2016), es una crítica rigurosamente poscolonial de las políticas de migración y asilo, así como de la engañosa división entre refugiados considerados “genuinos” o “legítimos” y los migrantes presuntamente “económicos” (Garelli y Tazzioli 2013; Tazzioli 2015; De Genova y Tazzioli, 2016). Esta categorización fuerza una oposición entre personas *vulnerables* y personas *ilegalizables*, es decir, entre aquellas que alegan motivos válidos para solicitar asilo político acorde con los poderes selectivos de los Estados, y aquellas destinadas a convertirse en sujetos potencialmente expulsables a través de un criterio excluyente del derecho a obtener refugio y de la legitimidad de cruzar una frontera.

Diferentes autores y autoras han advertido que desde la implementación del espacio Schengen de “libre” movilidad interna, Europa ha redibujado sus contornos a través de formaciones estatales heterogéneas (De Genova y Tazzioli, 2016; Ortiz, 2016; Maleno, 2017 en Caminando Fronteras, 2017; Fuentes-Lara, 2019; Barbero y Donadio, 2019; Infantino, 2019). Estas configuraciones incluyen a la misma Unión Europea, a organismos subsidiarios como la Agencia Europea de la Guardia de Fronteras y Costas (más conocida como FRONTEX) o las jefaturas de frontera de los cuerpos de policía estatales (Ortiz, 2016), a determinados Estados miembros de la UE, a Estados europeos que no son miembros de la UE, así como a los socios menores de las periferias de Europa (como Libia, Turquía o Marruecos), que han sido subcontratados a través de diferentes procesos y acuerdos en virtud de un proyecto de desterritorialización y externalización de las fronteras Europeas (De Genova y Tazzioli, 2016; Fuentes-Lara, 2019). Todo ello ha ido constituyendo un ensamblaje que confiere a las fronteras una vocación que va más allá del concepto de límite

1 De acuerdo con los datos publicados por The International Organization for Migration (IOM) en diciembre de 2015, más de 1.006.000 personas habían llegado a Europa principalmente desde Siria, Afganistán e Iraq, de las cuales más de 942.400 habían solicitado asilo político. Se estima que en 2015 3.770 personas perdieron la vida durante el viaje. Ver más en: “Migrant crisis: Migration to Europe explained in seven charts” (2016) BBC. Disponible en: <https://www.bbc.com/news/world-europe-34131911>

de tierra para sopesar un espacio soberano con reglas y regímenes jurídicos propios que han otorgado a los lindes europeos las facultades militares propias de una *trinchera*. A propósito de la creciente militarización de la Frontera Sur, o la frontera hispano-marroquí, la defensora de Derechos Humanos Helena Maleno infiere:

El concepto de problema no satisfacía verdaderamente las nuevas políticas de control y fue derivando hacia conflicto, entendido como situación de pre-guerra, y desde hace más de una década la guerra es ya una realidad con incontables víctimas. Las declaraciones de representantes de instituciones españolas considerando que la línea fronteriza se mueve y se desplaza, encontrándose allí donde los militares que la protegen han sido apostados, es la representación más visual de ese frente de guerra, asimilándose casi al movimiento de trincheras. (Maleno, 2017 en Caminando Fronteras, 2017, p. 22)

21 II 2016. Espacios autónomos

Creían que íbamos pidiendo porque nos daban muchas cosas, nos colmaban de dones, nos cubrían, como para no vernos, con su generosidad. Pero nosotros no pedíamos eso, pedíamos que nos dejaran dar. Porque llevábamos algo que allí, allá, donde fuera, no tenían; algo que no tienen los habitantes de ninguna ciudad, los establecidos; algo que solamente tiene el que ha sido arrancado de raíz, el errante, el que se encuentra un día sin nada bajo el cielo y sin tierra; el que ha sentido el peso del cielo sin tierra que lo sostenga. (Zambrano, 2015, p. 227)

Warehouse es el nombre con el que los y las voluntarias se refieren a la gran nave que hace las veces de almacén de donaciones, de cocina, de carpintería, de lugar de reunión o de dormitorio. Está situada en el polígono industrial que separa la ciudad de Calais de la *Jungle*, por lo que, si uno se aloja allí, queda supeditado a las escasas opciones de transporte que garantizan la movilidad entre el pueblo, la nave y el campamento. La mayoría de las personas que trabajamos de forma voluntaria en este pabellón dormimos en las caravanas y furgonetas (propias o ajenas) estacionadas de forma desordenada dentro de su propio recinto. El barro, diariamente removido por las ruedas de los camiones y los furgones, garantizan la permanencia de la humedad de los frentes atlán-

ticos que penetran el puerto de Calais y calan constantemente la región. Probablemente por esa razón una siempre puede encontrar una taza de té, café o chicoria caliente a su disposición en el rincón destinado a los desayunos y a los descansos entre jornadas de trabajo. Un hombre francés, alrededor de los 60 años, regenta este espacio. Enfundado en un enorme abrigo de plumas envejecido, se ha autoasignado la tarea de garantizar que siempre haya agua caliente dentro de esos grandes termos con dosificador y de ofrecer conversaciones distendidas y cigarrillos a aquellos que deciden dedicarse un descanso entre tareas. A mí, como a la mayoría de los que aterrizamos por primera vez en la *warehouse*, me han adjudicado la labor de pelar y trocear ajos. Se trata de un trabajo mecánico que se puede llevar a cabo con apenas una serie de saberes prácticos y para el que siempre faltan voluntarios, por lo que resulta idóneo para los novatos y para los que no traemos con nosotros conocimientos especializados de logística, construcción, mecánica o cocina. Por esta razón, a los recién llegados nos llaman, cariñosamente, *the garlics*. Las ollas, de un tamaño grotesco, desprenden un humeante y caluroso olor a especias. Los encargados de gestionar el menú, de vigilar el proceso de cocción de los alimentos y de asignar tareas al resto del equipo son dos hombres y dos mujeres de mediana edad y complexión corpulenta. Llevan delantales con manchas de grasa y tienen la cara enrojecida por haberse sometido demasiado tiempo al calor de los fogones de tamaño industrial. Son franceses y hablan un inglés surcado de erres guturales. Mientras se trabaja en la cocina, se suelen escuchar chistes y comentarios jocosos que diluyen momentáneamente la monotonía de las tareas, a lo que los cuatro encargados responden con expresivas carcajadas a modo de aprobación y animación, riendo a mandíbula batiente.

Mientras concluyo mi tarea con los ajos, ya ralentizada por cierta sensación de cansancio y hastío, Belmont me pregunta si quiero ir al campo a repartir la comida que acabamos de preparar. Asiento, me seco las manos y empezamos a cargar el camión con grandes recipientes calientes colmados de arroz, salsa y verduras cocidas. Es una acción que la mayoría de quienes están aquí tienen interiorizada y sistematizada. Cada cual sabe qué lugar ocupar, todos se mueven con agilidad y seguridad y se disponen como eslabones de una cadena humana: diligentes, pero sin brusquedad. Los golpes sonoros entre las cajas metálicas retumban insistentemente por todo el pabellón y en menos de diez minutos la parte de atrás del camión está cargada de voluminosos recipientes con comida, platos y cubiertos. Un grupo de cuatro jóvenes se sienta en una banqueta que anida entre las cajas amontonadas en la parte trasera del

camión. Yo voy en cabina, entre Richard y Belmont. Este último ahora conduce el camión, apretando los pedales y moviendo el cambio de marchas con rudeza, si bien con una forjada destreza, y nos lleva a través de las calles de las afueras de la ciudad. Nos desplazamos más allá del polígono industrial, más allá del extrarradio, más allá de la urbanización periférica *Le Chemin des Dunes*.

Una vez llegamos a la entrada del campamento, una unidad de la CRS² nos insta a detenernos. Un agente nos indica con gestos que abramos las puertas traseras para mostrarles la carga. Dos agentes se introducen en la caja del camión y alumbran su interior con linternas. Los jóvenes que viajaban sentados entre las cajas salen en fila bajo la mirada fiscalizadora de los policías, que siguen escudriñando el interior del vehículo con las linternas. “Buscan tiendas de campaña, madera, cañas, cualquier cosa con la que se pueda construir una infraestructura”, me indica Belmont. Al parecer, la CRS vigila que no entre al campamento nada que pueda utilizarse para construir más viviendas o espacios donde las personas en tránsito puedan alojarse, intentando bloquear así la expansión del asentamiento. En ese momento me percató que el mero hecho de entrar en aquel lugar para ofrecer recursos materiales y ayuda humanitaria supone una razón para que la CRS fiscalice nuestras acciones y movimientos. Una vez cruzamos el cordón policial, se irgue ante nosotros un desfiladero cercado por frágiles habitáculos autoconstruidos, sostenidos delicadamente sobre cañas de río, listones de madera y palés. Algunos funcionan como alojamiento, otros son tabernas, e incluso reconozco un hotel con cuatro estrellas toscamente pintadas en la lona que hace las veces de cornisa y de cobertizo. El azul de las lonas plásticas tiñe de forma genérica el paisaje. Nos dirigimos al punto de reparto, donde una extensa cola de personas aguarda bajo el orvallo nuestra llegada.

Tras enfundarme un gran chaleco amarillo reflectante y unos guantes higiénicos, permanezco paralizada detrás de una gran cubeta metálica rebosante de arroz, a la espera de alguna encomienda. Alguien me coloca en la mano un cucharón y empiezo a llenar platos de plástico de forma mecánica. La gente desfila delante de mí, algunos con una sonrisa, otros con expresión grave,

2 CRS: *Compagnies Républicaines de Sécurité* (Compañías de Seguridad Republicanas). Las CRS es una unidad especializada del cuerpo de Policía Nacional francés. Está principalmente destinada a la seguridad general, pero la función por la que es más conocida es el control de disturbios y la dispersión de multitudes.

intuyo también algunas miradas de desaprobación. Aquí alguien pide una ración más grande; allá alguien pide dos raciones para llevar a sus familiares, que aguardan alojados en otro rincón del campamento. Me cercioro de que, no lejos de aquí, otro grupo de voluntarias fundamentalmente blancas también sirve comida. Cuando quiero darme cuenta, la fila de personas ya se ha desvanecido y ahora cada cual se concentra en su plato, apurando a comer antes de que este enfríe. De todo lo que trajimos, sobra comida en exceso. Siento cierta sensación de fastidio al recordar el tiempo dedicado esta mañana a cortar ajos para una elaboración excedentaria de comida. Recogemos el puesto y mis compañeros regresan a la *warehouse* en el mismo camión en el que vinimos. Yo decido permanecer en el asentamiento y dar una vuelta, empujada por la pulsión de ahondar un poco más en el lugar. Belmont me sugiere ir acompañada de Arash, un compañero iraní cuyo objetivo es cruzar el canal de la mancha para reunirse con su familia en Londres. Reside desde hace algunos meses en el campamento y lo conoce suficientemente bien para hacerme de guía. Arash me hace saber que moverse por el asentamiento con respeto a la comunidad requiere seguir una serie de códigos, a saber: no tomar fotografías, no entrar en las zonas residenciales sin una invitación previa y, a ser posible, moverse por el lugar con alguien a quien el resto de quienes lo habitan puedan reconocer. Me parece que todo ello responde a un principio básico de cordialidad. Tras un par de consejos e indicaciones, empezamos a transitar por las callejuelas del campamento.

Un bullicioso pasaje ataviado de soportales y techados entronca laberínticas callejuelas que se bifurcan en incontables afluentes y ramificaciones, vertebradas por tiendas de campaña, caravanas y autoconstrucciones. El camino principal por el que ahora andamos resulta excesivamente ruidoso, no solo por el gentío (fundamentalmente hombres), sino también por los generadores eléctricos que rugen alrededor de las construcciones que gozan de electricidad —estas están esencialmente destinadas a funcionar como espacios de encuentro, de distensión y de placer—. Entramos en una de ellas y advierto que no se trata únicamente de una taberna, como había intuido a mi llegada, sino de un auténtico restaurante de comida kurda. Hornos tubulares para preparar naan, paellas humeantes repletas de carne y verduras teñidas de colores tostados por los sazónadores y por un estimulante olor a condimentos picantes, dulces, variados. Arash me pregunta si tengo hambre, asiento y pago el precio de los dos menús en señal de agradecimiento por la visita guiada.

Mientras esperamos a que nos sirvan la comida, se acercan varios hombres a hablar con Arash en kurdo o en inglés. Son conversaciones escuetas y de tono sucinto. Adivino que todos ellos regentan este lugar de manera asidua, por lo que los encuentros entre ellos han acabado produciendo una cotidianidad palpable. Arash me presenta a sus interlocutores, a lo que respondo con varios apretones de manos y una sonrisa.

La electricidad viene y va, generando breves apagones que alteran momentáneamente al colectivo de comensales y cocineros. Entre tanto, nos sentamos en una mesa formada por palés y dedico unos instantes a observar el lugar detenidamente. Las regletas se suceden en las esquinas del establecimiento bajo un enjambre de cargadores móviles y teléfonos apilados; las mantas en las paredes, que funcionan como aislante, dan un aspecto de papel pintado; el humo de los cigarrillos y las risas entre conocidos ofrecen un paisaje bodeguero; los platos humeantes, que yacen ante los comensales repartidos por las largas mesas, tienen un aspecto suculento. Vuelvo a pensar en las cubetas de arroz con verduras cocidas y apenas salpimentadas que preparamos los voluntarios europeos y ahora me parecen notablemente menos apetecibles que los platos que se sirven en este restaurante kurdo. Los menús elaborados por los cooperantes y voluntarias de distintas asociaciones humanitarias que ejercen repartos diarios en la *jungle* no pertenecen a ninguna tradición culinaria, se trata de menús funcionales y elementales, pero también despersonalizados y anónimos, engendrados desde la emergencia y la pulsión ética del *caritas*. Aquellos que están encarnando aquí el «objeto de la caridad» pierden su capacidad de agencia y se convierten en usuarios a merced de la buena voluntad y de los recursos materiales de un puñado de voluntarios. Por su condición impersonal, circunstancial y abnegada, y por la lógica sujeto-objeto sobre la que se sustentan, estos gestos corren el riesgo de reforzar, en contra de sus buenas intenciones, la lógica deshumanizante a la que alude la idea misma de un «campamento de refugiados». Finalmente, la idea de un «campamento de refugiados» habitado por personas a las que los gobiernos no han ofrecido refugio entronca de la forma más cruel posible con las dinámicas de los no lugares tal y como los definió Marc Augé (2010), espacios propiamente contemporáneos de confluencia anónimos, sitios de tránsito que niegan el encuentro y la memoria y que se actualizan constantemente con los decretos y codificaciones de administración, validación o circulación de los cuerpos.

Sin embargo, el restaurante de comida kurda del que ahora Arash y yo somos comensales, interrumpe la jerarquía que sugiere el orden humanitario —y colonial— por el cual las personas en proyecto migratorio quedarían relegadas a un papel de beneficiarios pasivos y supeditados al arbitrio de la legislación, las políticas de desprotección y de la beneficencia de las oenegés. Este lugar sostiene un espacio de socialización autogestionado, una forma de organización igualitaria y una economía propia. Además, supone una infraestructura autónoma de solidaridad entre personas en proyecto migratorio porque refuerza un tejido social preexistente y facilita formas de alianza y apoyo mutuo. “No podemos esperar a que los franceses nos lo den todo. Tenemos que demostrar lo que sabemos hacer, que queremos trabajar y que podemos aportar cosas a la sociedad”. Son palabras del dueño del restaurante, al que me he acercado para conversar y conocer algunos detalles más del lugar que regenta y de su funcionamiento. “Aquí, si alguien no puede pagar, no pasa nada. Todos estamos en la misma situación, todos somos hermanos. Igualmente, los precios son muy bajos, me sirve básicamente para comprar más ingredientes y mantener esto en pie”. Estamos en plena hora del almuerzo y el restaurante está lleno. El cocinero supervisa los naan que aguardan en las paredes del horno, cada vez más inflados y salpicados de virutas tostadas.

Los sujetos que sostienen esta infraestructura han decidido reapropiarse del lugar al que han sido confinados por las políticas de desprotección europeas para hacer de él un sitio habitable donde desenvolver su agencia y desplazar el espectro de la dignidad colectiva. No se trata de romantizar las luchas autónomas desde la exculpación e ignorancia europeas, tampoco de eludir los problemas y tensiones que estas infraestructuras puedan acarrear. Se trata más bien de extrañarse ante las formas naturalizadas de actuar ante una situación de emergencia humanitaria desde una óptica problematizadora y política. Un golpe hueco en la mesa me hace volver: se trata de nuestra comida, que acaba de aterrizar en la mesa a manos de un hombre con delantal. Una cesta con hogazas de naan acabadas de salir del horno —algunas con queso y ajo, otras sin— reposa ante nosotros; los dos platos de bulgur pilaf con salsa desprenden un delicioso olor especiado.

El problema de la frontera humanitaria

Entre 2015 y 2016, cerca del área portuaria de Calais, frontera francesa con el Reino Unido, un asentamiento popularmente conocido como *la Jungle* (la Jungla) alcanzó a albergar entre 6.000 y 10.000 personas movidas por el deseo de llegar a territorio británico (Help Refugees, 2016). Fueron los medios de comunicación franceses quienes bautizaron el lugar como si, en virtud de una nueva oleada de acontecimientos mediáticos precedida por un incremento del flujo migratorio a través del canal de La Mancha, pudieran soslayar el ensamblaje fronterizo histórico de la región, pasar por alto varias etapas de asentamientos amedrentados por las fuerzas especiales de la policía³ y zambullirse en un aura narrativa novedosa y espectacular: «La Jungla». Este apelativo, rodeado de no poca controversia, pronto penetró en el imaginario mediático internacional y en el mismo lenguaje del campamento, preñándose de significados diversos y hasta contradictorios entre sí: algunos colectivos pro-Derechos Humanos criticaban su uso por alimentar una designación deshumanizadora sobre sus habitantes, en tanto que muchas agrupaciones migrantes reivindicaban su resignificación desde una posición politizada (Godin et al., 2017, p. 2). El lugar pronto se convirtió en el blanco de las miradas internacionales y se sumió en un estado excepcional. El escritor y periodista Emmanuel Carrère (2017) describía la situación que vivía la ciudad portuaria francesa asemejándola a la de un frente de guerra: Calais se había llenado de periodistas,

cineastas y artistas para dar testimonio del infortunio de los migrantes. A ratos, parece que uno estuviera en el legendario Holiday Inn de Sarajevo, donde en lo más duro del asedio se alojaban todos los corresponsales de guerra. Cada uno, después de desayunar, se planta un anorak

3 El acuerdo de Le Touquet, firmado en 2003, trasladó la frontera británica a la zona portuaria de Calais (Francia), desde donde salen las embarcaciones comerciales y mercantes hacia Reino Unido y el Eurotúnel, que conecta el norte de Francia con el sur de Inglaterra. La *externalización* de la frontera ha conllevado una mayor restricción de los flujos migratorios y ha alimentado la creación de asentamientos de personas en tránsito. En 2017 el presidente francés Emmanuel Macron volvió a colocar el tratado fronterizo de Le Touquet en el panorama político, proponiendo una renegociación del acuerdo que permitiera a las fuerzas de la policía de frontera británica operar en Calais. Ver más en: “Emmanuel Macron: I’ll renegotiate Le Touquet border treaty” (2017) The Guardian.

cálido encima del chaleco con bolsillos, coge la cámara y se monta en el coche alquilado en el Avis de la plaza de Armes para ir a la Jungla como quien marcha al frente. (Carrère, 2017, pp. 8–9)

Entretanto, los proyectos de ayuda humanitaria y la presencia de Organizaciones No Gubernamentales (ONG) se multiplicaban en el campamento como un enjambre.⁴ William Walters (2011) sugiere que la creciente proliferación y militarización de las fronteras entre el Sur Global y el Norte Global ha conllevado lo que él denomina el «nacimiento de la frontera humanitaria». Este autor nos invita a considerar el humanitarismo contemporáneo como una modulación que entraña cierta novedad, como un lugar de ambivalencia e indecidibilidad, y no solo como una instancia más de lo que Hardt y Negri (2000) llamarían “producción biopolítica” global (Walters, 2011, p. 144). De acuerdo con Walters (2011), las formas de enunciación y los proyectos propuestos por las ONG reproducen los elementos claves de un guion humanitario en el que se moviliza la intervención como un acto de caridad y protección (Aradau, 2004 en Walters, 2011, p. 145). Una lectura más consciente desde el punto de vista político consideraría la mayor presencia de los organismos humanitarios en las zonas fronterizas, no simplemente como un gesto de atención y hospitalidad, sino como una tentativa de gestionar una crisis política desde una posición aparentemente no gubernamental y de neutralizar o mitigar algunos de los nefastos efectos de la gestión migratoria de Europa, llegando a una cierta normalización de las prácticas fronterizas de contención, control y violencia (Walters, 2011). Por su lado, Miriam Ticktin (2015) señala tres problemas asociados a la acción humanitaria: el problema con la *inocencia*, donde la victimización convierte a las personas migrantes en objeto de compasión humanitaria; el problema con la *emergencia*, con dinámicas de ‘acción inmediata’ que eclipsan una comprensión contextualizada e histórica de los fenómenos; y el problema de la *compasión*, que establece un orden según el cual el humanitarismo se asocia más con sentimientos que con derechos.

4 Miriam Ticktin (2015) afirma que actualmente hay ya una multitud de ONG que trabajan en los distintos puntos de entrada a Europa, como Ceuta y Melilla en España o Lampedusa en Italia, desde las grandes y conocidas como el Comité Internacional de la Cruz Roja o Médicos del Mundo hasta muchas otras organizaciones locales (p. 292).

“Solidarity means fighting the border”

Las formas de intervención basadas en la solidaridad y alianza con los movimientos antirracistas y los colectivos migrantes promovidas desde Europa han habitado una serie de contradicciones inescapables. Sus modos de organización presuntamente horizontales esconden un ataviado y difuminado andamiaje colonial sobre el cual se han posado sus principales actores de forma no poco tensa. Los agentes que nos hemos implicado en asociaciones, colectivos y movimientos asociados a este contexto a menudo hemos tenido que afrontar preguntas tan enormes como inevitables: ¿Cuál es el lugar de las personas no migrantes ni racializadas dentro de las luchas por la libertad de movimiento? ¿Cómo ocupar un lugar de alianza sin tomar posición protagonista, sin apropiarse del *locus* de enunciación? ¿Cómo utilizar nuestros privilegios en pos de un horizonte común? En definitiva, ¿cómo podemos pensar la solidaridad internacional más allá del asistencialismo? Estos interrogantes han levantado una serie de extrañezas y modos de desnaturalización dentro de las alianzas sociales en las cuales nos vemos inmiscuidas. La crítica descolonial y las formas de resistencia y obstinación de los colectivos migrantes ante las ingenuas y a menudo miopes propuestas de colaboración, asistencia y ayuda ideadas por un sector de la población europea han despejado un discurso peligrosamente determinista que sugiere una oposición concreta sobre el acto de la caridad: la oposición entre benefactor y beneficiario, entre dador y receptor, entre sujeto y objeto.

Esta desnaturalización deja al descubierto la necesidad de reconfigurar nuestra idea de la solidaridad: para la izquierda blanca occidental, la solidaridad ha supuesto tradicionalmente una relación sujeto-objeto donde el «objeto» de la solidaridad ha estado irremediabilmente ligado a los movimientos sociales centralizados en la metrópolis, reproduciendo la mirada colonial sobre los países del Sur Global, históricamente sometidos al expolio y tradicionalmente empobrecidos por el proyecto económico global moderno. Este tipo de relación se organiza bajo la pulsión de la exculpación y la ignorancia europeas, guiándose mucho más por los objetivos y modos de organización propios de las luchas sociales gestadas desde los núcleos urbanos europeos, que desde las formas de hacer y las enunciaciones que se desarrollan en las periferias, llegando a frustrar cualquier amago de emancipación colectiva y generando una sensación de frustración en ambas partes. De acuerdo con Ayboga, Flach y Knapp (2017) este ha sido un problema recurrente en la mayoría de los movimientos de solidaridad internacional de las últimas décadas.

En verano de 2015, ante las atropelladas llegadas de jóvenes voluntarios, en su mayoría movidos por el impulso de ofrecer «ayuda humanitaria» al campamento, la agrupación Calais Migrant Solidarity, a la que sus militantes y simpatizantes se referían como No Borders Calais (se acogían al paraguas de la red transnacional anarquista No Borders y se identificaban con su propuesta política, pero evitaron denominarse como tal para ofrecer una imagen menos contestataria y sortear la mirada vigilante de la policía), publicó un manifiesto bajo el título “Solidarity means fighting the border” (Calais Migrant Solidarity, 2015). El comunicado funcionaba como una provocación, pero también como una clara declaración de intenciones; trasladaba la tendencia cortoplacista de las propuestas con vocación humanitaria que se apelmazaban en el trajín diario del asentamiento hacia una estrategia política radical: solidarizarse y organizarse *con* la comunidad migrante para exigir el cese de las restricciones fronterizas y procesos de ilegalización sobre las personas en tránsito, así como reclamar alternativas de habitabilidad dignas. La propuesta ahondaba en una politización de la libre circulación para llegar al andamiaje del aparato fronterizo: la extensión del orden mismo del colonialismo europeo en las estructuras geopolíticas actuales.

We believe in solidarity not charity. Charity is an unequal relationship. One person is the active giver, the other is a passive beneficiary. Charity in Calais keeps alive the division between powerful, active, mainly white Europeans with passports, and powerless, passive, African and Asian victims without papers. However well meaning, it helps cement the deep inequalities of this world of states, borders, colonialism and capitalist exploitation. (Calais Migrant Solidarity, 2015)

Este gesto conllevaría un desplazamiento de prácticas de intervención movidas por un guion humanitario exclusivamente fundado en la caridad y la protección, como el reparto de comida, donaciones de ropa de abrigo o la asistencia primaria, hacia acciones de cariz político y contextualizado: como el asesoramiento legal para personas que se encontraran en trámites jurídicos de regularización de residencia, demanda de asilo o reunificación familiar; servicio de traducción y enseñanza del inglés y el francés para favorecer la autonomía de las familias en los países de tránsito y de llegada; facilitar recursos legales y prácticos para el cruce de fronteras entre países; la organización de manifestaciones multitudinarias y alegaciones mediante procedimientos legales a las sentencias

de ilegalización y desahucio del campamento⁵; y, por último, la defensa organizada ante los recurrentes episodios de violencia policial y la resistencia ante las amenazas de desalojo por medio de la permanencia y la convivencia dentro del campamento. Esto último sugería la posibilidad de abrir espacios comunes y desarticulaba el orden jerárquico que impone la violenta división entre los espacios asignados a los voluntarios europeos (hostales, almacenes habilitados, apartamentos en la ciudad) y los espacios destinados a las personas en tránsito (chabolas, tiendas de campaña, caravanas mal acondicionadas y otras construcciones precarias situadas en el asentamiento, en las afueras de la ciudad).

Mientras tanto, tras el cierre de la frontera entre la República de Macedonia y Grecia en 2015, principal entrada a Europa por la conocida como «ruta de los Balcanes», un asentamiento temporal situado en la localidad de Idomeni que llegaría a albergar hasta 13.000 personas (Anastasiadou et al., 2017) se había convertido en un símbolo mediático de la “crisis” de los refugiados. Tras la evacuación forzosa de los asentamientos provisionales en esta región septentrional, al menos 50.000 personas se encontraron bloqueadas en Grecia, invisibles y condenadas al lento proceso de solicitud de asilo, reubicación y/o reunificación familiar, cuyos resultados pronto dejaron mucho que se desear (Anastasiadou, Marvakis, Mezidou y Speer, 2017). Estas circunstancias pronto tendrían su impacto en la ciudad de Atenas:

Before the government camps set up in the Attica region became fully operational —about a dozen structures located outside Athens now accommodate roughly 8,000 people, often in overcrowded conditions— several informal and spontaneous shelters had already appeared in the area surrounding the port, as well as in Victoria Square and Pedion Tou Areos park, both located in central Athens not far from Exarchia (Cappuccini, 2018, p. X).

5 Después de distintas tentativas de disuadir el campamento, en febrero de 2016 el Gobierno de Françoise Hollande decretó una orden de desahucio parcial del asentamiento, aprobada por un Tribunal del Juzgado Lille. Tras varias alegaciones e intentos de permanencia por parte de agrupaciones activistas, la zona del campamento que contemplaba el decreto fue desalojada y desmantelada con violencia y sin alternativas habitacionales que cubrieran las necesidades de toda la población afectada. Ver más en “Calais ‘Jungle’ eviction go-ahead” (2016) BBC News. Disponible en: <https://bbc.in/3u2TEBS>

Supuso un desplazamiento lógico para Exarchia devenir un eslabón más en el corredor solidario que vertebraba las principales rutas migratorias por Europa, inaugurando asimismo una nueva temporada de activismo para el barrio, que gradualmente fue modulando la estructura de sus movimientos sociales preexistentes.⁶ Bajo el conocido eslogan «Refugees Welcome», distintas okupaciones de edificios vacíos —Hotel City Plaza, Notarà 26, Oniro, Spirou Trikoupi, Arahovis, Jasmin School y Acarchon 22, entre otras (Gómez-Diez, 2017; Cappuccini, 2018)— fueron tejiendo una alternativa habitacional para las personas en tránsito y consolidando un modelo político de carácter anarquista, feminista y basado en una estructura autogestionada de convivencia y organización horizontal.⁷ Durante 2016 tuve la oportunidad de conocer estos espacios mediante estancias de corta y media duración, si bien mi colaboración fue menos profunda y menos prolongada que en el caso de Calais.

Estas estructuras autónomas componen una idea de hospitalidad entendida como práctica política en cuanto se oponen a los poderes que sostienen y organizan las acotaciones y los límites de una Europa cercada. De acuerdo con Marina Garcés (2019), estas redes de acogida sustentan una idea de hospitalidad que no presupone una titularidad sobre el espacio de llegada (o de tránsito) en un entorno codificado, sino que desafía los propios regímenes selectivos de los países europeos, desautorizando muchos de los límites que organizan la vivienda en términos propietarios. De acuerdo con Garcés (2019), una práctica política de la hospitalidad insta a huir de la pulsión ética individual de la acogida y la compasión en términos de una prescripción condicional de integración y tolerancia, para llegar a reconocer una conjunción colectiva

6 Entre 2010 y 2012, el gobierno griego puso en práctica un nuevo plan de medidas de austeridad a cambio de un rescate de emergencia de 110 millones de euros ofrecido por la *Troika*, formada por catorce estados miembros de la eurozona representados por la Comisión Europea, el Banco Central Europeo (BCE) y el Fondo Monetario Internacional (FMI) para paliar los efectos de su déficit público (BBC, 2011). El malestar social ante los planes de austeridad, que suponían una vuelta de tuerca más a los recortes presupuestarios que venían golpeando a la sociedad griega desde estallido de la Gran Recesión en 2008, desencadenó en una serie de movilizaciones masivas durante todo el período de la crisis de la deuda soberana europea. El espacio urbano de Atenas jugó un papel estratégico en esta etapa y el barrio de Exarchia se consolidó como uno de los ejes centrales en torno a los cuales se gestaban procesos políticos constituyentes a través de los movimientos urbanos contra las políticas de austeridad y contra la especulación inmobiliaria (Cappuccini, 2018).

7 De hecho, el movimiento okupa ha vertebrado una red a nivel europeo en virtud de construir una infraestructura habitacional autónoma. Ver más en: <https://en.squat.net/>

que desacata los poderes selectivos de los Estados nación. Por eso, cabe reconocer que “en todo gesto de hospitalidad hay una práctica de contrapoder” (Garcés, 2019).

El caso de los movimientos asamblearios contra la especulación y las políticas de austeridad en el barrio de Exarchia de Atenas (Grecia), que trazaron nuevas alianzas de solidaridad con los colectivos migrantes a través de la okupación de inmuebles vacíos en favor de promover alternativas habitacionales para las personas en tránsito; o las agrupaciones de voluntarios en el campamento de Calais (Francia), que trasladaron la direccionalidad de su labor humanitaria hacia una politización del movimiento para exigir el fin de la violencia policial y pasajes seguros para el cruce de la frontera británica, son algunas de las iniciativas que ilustran literalmente la urgencia de tejer nuevos cruces políticos a través de arrojar enfoques distintos sobre las fronteras.

La política en movimiento de No Borders

Sería complicado intentar definir cuándo surge exactamente el movimiento o red transnacional No Borders. Cohen, Grimsditch, Hayter, Hughes y Landau (2003) lo asocian a las manifestaciones de 1999 organizadas por grupos anarquistas en Lvov en contra de la deportación de trabajadores ucranianos, donde el lema que más resonó fue «nadie es ilegal». De forma coetánea, en Francia, el movimiento de los *sans papiers* se movía bajo el impulso de un mismo grito colectivo: «personne n'est illégal/e». De acuerdo con Anderson, Sharma y Wright (2009, p. 11), la propuesta política No Borders estaba marcada por la repolitización de la misma legitimidad de las restricciones a la (in)migración y las distinciones entre los sujetos nacionales o continentales (por ejemplo, europeos) y sus extranjeros. Desde principios de los 2000, se han organizado asentamientos de encuentro político, conocidos como «No Border Camps» en Frankfurt, en el Sur de España y en Salzburg (Hayter, 2004).

Esto alimentó diferentes tentativas de esclarecer las líneas de pensamiento y acción para una propuesta política concreta: diferentes agrupaciones anarquistas en Inglaterra, cuyo posicionamiento se definía en contra de las formas de control migratorio y los dispositivos de deportación e ilegalización de personas consideradas extranjeras y no-ciudadanas por los Estados europeos,

empezaron a hacerse llamar No Border Groups; intentando consolidar una suerte de red que poco a poco se extendía, de forma irregular y descentralizada, por Europa y sus inmediaciones fronterizas. Según un manifiesto publicado en 2003 por el No One Is Illegal Group of United Kingdom, la propuesta política se articulaba de la siguiente forma:

The demand for no controls, rather than being seen as extreme, operates as a rallying call to the undocumented and their supporters. Our aim in producing this, our initial manifiesto, is to encourage the formation of No One Is Illegal/No Border groups throughout this country – groups specifically and unreservedly committed to the destruction of all immigration controls. (Cohen et al., 2003, p. 183)

Durante los últimos años, el movimiento No Borders se ha visto supeditado a una serie de transformaciones y recontextualizaciones a través de diferentes expresiones de su praxis política. El caso de los movimientos asamblearios contra la especulación y la violencia inmobiliaria en el barrio de Exarchia de Atenas (Grecia), que trazaron nuevas alianzas de solidaridad con los colectivos migrantes a través de la okupación de inmuebles vacíos en favor de promover alternativas habitacionales para las personas en tránsito; las agrupaciones de voluntarios y sujetos en tránsito en el campamento de Calais (Francia) para demandar la abertura de la frontera franco-inglesa; o la organización transnacional entre militantes migrantes y otros agentes imbuidos en las luchas por la libertad de movimiento entre el Sur de Europa y el Norte de África configuran diferentes expresiones de la praxis política de No Borders. De acuerdo con Mezzadra y Neilson (2017), estas prácticas sirvieron, no para consolidar un nuevo régimen político que organizara de forma homogénea un movimiento social centralizado, sino para tejer “una difusa red europea de activistas de la frontera” (p. 303). Estas luchas, añaden,

han provisto algunas de las instancias más radicales e inspiradoras de acción política alrededor y sobre las fronteras, con implicaciones que se extienden mucho más allá de las cuestiones de la migración. Desde la organización de campos en las fronteras, en lugares estratégicos de control de la migración, hasta campañas en contra de las agencias implicadas en la gestión de la migración, desde acciones directas dirigidas a los centros de detención hasta intentos de construir «ferrocarriles subterráneos»

para el pasaje seguro de sujetos en tránsito, estas iniciativas han atravesado nuestras experiencias políticas, conformando de diversos modos nuestro enfoque sobre las fronteras. (Mezzadra y Neilson, 2017, pp. 303-304)

Aunque No Borders ha servido (y sirve) como paraguas para una serie de movimientos y luchas sociales que han abierto múltiples perspectivas y modos de comprensión en torno a las fronteras en cuanto que dispositivos biopolíticos, geopolíticos y necropolíticos, su propuesta ha acarreado también una serie de limitaciones y fricciones que han sido señaladas por distintos investigadores y activistas (Nyers, 2003; Gauditz, 2017; Mezzadra y Neilson, 2017). A veces, las luchas No Borders entienden la frontera como un objeto a ser eliminado, más que como un entramado de elementos humanos, sociales, políticos y relacionales. Estos entramados, sugieren Mezzadra y Neilson (2017), implican la subjetividad activa de quienes atraviesan la frontera, así como los esfuerzos prohibitivos de los cuerpos de seguridad fronterizos y de agencias de control paramilitares como FRONTEX. Esto puede dar lugar a una cierta fijación en el poder y la dominación que, paradójicamente, corre el riesgo de reforzar el espectáculo de la frontera (Binilemis-Adell y Varela-Huerta, 2022).

La política No Borders a menudo supone una concepción radical de los derechos humanos y de la ilegitimidad normativa de la frontera (Hayter, 2004). Mezzadra y Neilson (2017) advierten que existe el peligro de que esta propuesta se presente como un eslogan que amenaza con separar al activismo de la frontera de un programa político más amplio al promover, principalmente, acciones simbólicas y respuestas inmediatas ante la urgencia de situaciones particulares. El activismo típicamente promovido por el movimiento No Borders está orientado hacia la particularidad de la frontera como *hotspot* y a la denuncia de la violencia que produce, pero resulta difícil trazar una línea común con otras luchas políticas porque los grupos No Borders/No One Is Illegal diseñan acciones ante situaciones que exigen una respuesta urgente (por ejemplo, una deportación, una detención injustificada u otros actos de violencia institucional). En este sentido, Mezzadra y Neilson (2017) afirman que la construcción de lo común debe comprender algo más que el deseo de eliminar las fronteras.

Ayboga, Flach y Knapp (2017), quienes desarrollaron una investigación sobre las formas de autogobierno democrático en la región de Rojava, preguntaban, cada vez que se cruzaban con activistas kurdos, cuál sería la mejor muestra de solidaridad desde la comunidad internacional. La respuesta más común era la

siguiente: “Construir movimientos revolucionarios fuertes en vuestros países” (p. 381). Esta afirmación compendia una idea de la solidaridad que puede aportar algo al entramado que supone el movimiento No Borders, sobre todo atendiendo al hecho de que fue pronunciada por activistas situadas en uno de los principales territorios de origen de muchos de los “refugiados” que llegaban a Europa en 2015. Esta idea de la solidaridad lleva consigo el proyecto de construir infraestructuras sociales sólidas que configuren un ensamblaje común y una red de apoyo mutuo. A este respecto, Ayboga et al. (2017) afirman que “una alternativa revolucionaria en el Próximo Oriente podría golpear los regímenes actuales de la zona y tener consecuencias inimaginables en Europa y el resto del mundo” (p. 381). En este sentido, el confederalismo democrático supone un caso esclarecedor en tanto que acoge los modos de organización locales, pero contempla una confederación (una trama más amplia) que los sostiene.

Es prácticamente imposible disociar el movimiento No Borders del cántico «No border, no nation, stop deportation!». Sin embargo, más allá de generar un eslogan, No Borders ha configurado, a lo largo de los últimos 20 años, un marco crítico que ha servido de base para una red de grupos activistas que llevan a cabo prácticas anarquistas autónomas (Gauditz, 2017). En la tradición de T. H. Marshall de las ciencias sociales europeas, la ciudadanía se define por el conjunto de derechos legales y de acceso a los beneficios sociales que el estado debe garantizar. Sin embargo, desde una perspectiva colonial, los derechos y privilegios de la ciudadanía se basan en la exclusión y la explotación de los pueblos del Sur Global (Mignolo, 2008). Los y las activistas del movimiento No Borders sostienen una relación difícil con la estructura Estado-nación porque adoptan este marco descolonial (Gauditz, 2017). Desde esta perspectiva, el activismo No Borders rechaza las clasificaciones que imponen las políticas migratorias y de asilo occidentales, que dividen a los seres humanos en ciudadanos e indocumentados (no-ciudadanos) (De Genova y Tazzioli, 2016).

De acuerdo con Gauditz (2017), algunas de las problemáticas principales que entrañan los colectivos asociados al movimiento No Borders son las siguientes: 1) el problema de la representación y el locus de enunciación (quién habla en nombre de quién); 2) las barreras lingüísticas entre los implicados en estos movimientos; y 3) la exposición a situaciones de riesgo durante las acciones de protestas. Estas tres conjeturas se solapan: las barreras lingüísticas aparecen cuando las personas no comparten una misma lengua materna. Esto suele imponer el uso de una única lengua dominante (normalmente el inglés),

lo que en ocasiones conlleva una jerarquización de los sujetos y sus voces, donde las intervenciones de quienes no dominan el idioma pueden quedar en un segundo plano por no encontrar un lugar seguro desde el que expresarse con fluidez. En estas ocasiones, suelen ser las personas europeas quienes ocupan el lugar de enunciación colectivo y los espacios de representación. Por su parte, la participación en acciones directas, escraches o protestas conlleva distintos riesgos para las personas sometidas a diferentes grados de ilegalización, llegando a arriesgarse a ser deportadas (Gauditz, 2017).

Las acciones organizadas por los propios grupos de personas migradas en los movimientos anti-deportación y No Borders demuestran que construir un locus de enunciación colectivo y autónomo es fundamental para los colectivos migrantes, puesto que normalmente no gozan de un acceso formal al sistema institucional ni tampoco de un reconocimiento como «sujetos políticos» (Nyers, 2003). Al rechazar la representación, estos sujetos colectivos se aseguran poder diseñar acciones y discursos de acuerdo con sus necesidades y saberes (Gauditz, 2017). Por su parte, Mezzadra y Neilson (2017) observan una enorme necesidad de que el movimiento No Borders se articule con otras luchas políticas, como las que rodean a la propiedad intelectual o la extracción de renta a través de la actividad del capitalismo cognitivo. Esto plantea el desafío de pensar un proyecto político que debería estar orientado hacia el análisis y enfrentamiento de la proliferación de fronteras que estamos viviendo actualmente en un sentido amplio, y no solo fijado en los límites administrativos entre países. Una hoja de ruta en contra de las fronteras en un sentido amplio debería articular respuestas y resistencias allá donde las fronteras (físicas y simbólicas) ejercen sus poderes selectivos. En este sentido, el problema teórico-práctico al que se enfrenta la actividad radical de las luchas No Borders en el presente es cómo unir el rechazo (a las fronteras) y el deseo (a la libre movilidad) desde una política no representacional a un programa más amplio para la construcción de lo común.

Caso de estudio, objetivos y estructura de la tesis

Introducción al caso de estudio principal: La Barraca Transfronteriza

Desde el año 2017 he colaborado con el colectivo de video-acción La Barraca Transfronteriza. Su actividad está vinculada a la red No Borders y el grupo está formado por activistas-migrantes, comunicadores, investigadoras y artistas procedentes de diferentes regiones de Europa y África. Su militancia se desarrolla fundamentalmente en regiones fronterizas del norte de Marruecos bajo el objetivo generar y divulgar otras narrativas y relatos en torno a la Frontera Sur desde las experiencias encarnadas de la comunidad migrante, utilizando el medio audiovisual como herramienta principal. La Barraca (como me referiré recurrentemente a La Barraca Transfronteriza a modo de abreviatura) no es un colectivo exactamente, sino que se trata de un organismo cambiante y de carácter nómada, sin un emplazamiento definido ni una organización central, que experimenta diferentes usos del aparato cinematográfico: desde la organización de cineforums en asentamientos migrantes, la creación de ensayos y ficciones audiovisuales, la divulgación de cápsulas informativas por internet y redes sociales, así como la proyección de películas en espacios constituyentes de tejido asociativo y organizaciones de base. Esta iniciativa vive el cine no tanto como un espacio para la evasión, sino como un encuentro o acontecimiento capaz de catalizar las «potencialidades latentes» de quienes se suman a ella, desarticulando definiciones esencialistas en torno a la migración y a la frontera y observando la transformación de la geografía global que conlleva el mismo fenómeno migratorio desde el punto de vista de prácticas políticas concretas.

El colectivo emergió de la red No Borders activa entre 2016 y 2017 entre el Norte de Marruecos y el Sur de España y se consolidó en febrero de 2017, con la adhesión y participación a la IV Marcha Por la Dignidad al Tarajal. Como cada año, esta manifestación recorre la ciudad fronteriza exigiendo el fin de las muertes en las fronteras europeas y dignidad y reparación para las víctimas del caso conocido como la «Tragedia del Tarajal». Los hechos de este caso tuvieron lugar durante la madrugada del 6 de febrero de 2014, cuando 15 personas que intentaban cruzar la frontera hispano-marroquí murieron a manos de un

grupo de agentes de la Guardia Civil Española. Las Marchas por la Dignidad o manifestaciones al Tarajal, junto a las luchas por el cierre de los Centros de Internamiento de Extranjeros (CIE) y los movimientos por el acceso a la regularización administrativa y la no criminalización de la comunidad migrante se han convertido en el epicentro de la política antirracista en España. En las Marchas por la Dignidad, así como en otras manifestaciones ciudadanas por el derecho a la libre movilidad y en contra de los dispositivos de control migratorio, se activa el señalamiento de: por un lado, un rechazo común a la necropolítica ejercida por el Estado; y por otro, un rechazo a la racialización y regularización de derechos y de la violencia de Estado que se concreta en la vigente Ley de Extranjería.⁸ Este señalamiento se da a grito de «No son muertos, son asesinados», «Ningún ser humano es ilegal» y «no más muertes en las fronteras» (Coordinadora IV Marcha por la Dignidad, 2017).

En aquel momento, La Barraca se diseñó como un «dispositivo audiovisual» adscrito a la red No Borders y se propuso documentar audiovisualmente la IV Marcha por la Dignidad a través de entrevistas y tomas generales de la manifestación. El objetivo principal de esta propuesta era el de producir encuentros con las redes migrantes en Marruecos alrededor de la proyección audiovisual y *expandir* las manifestaciones de solidaridad y rechazo al marco jurídico vigente que estaban teniendo lugar en la ciudad autónoma hacia el otro lado de la valla.

8 La Ley de Extranjería es el nombre con el que se conoce la Ley Orgánica 4/2000, de 11 de enero, sobre Derechos y Libertades de los Extranjeros en España y su Integración Social. Se trata de la legislación que regula la entrada y estancia de los extranjeros provenientes de países no miembros de la Unión Europea en el territorio español, así como los derechos y libertades que se les reconoce. Los colectivos migrantes y las asociaciones antirracistas critican esta ley por producir una jerarquía ciudadana entre personas con derechos y personas que carecen de ellos, una jerarquía que coincide con la tenencia o no de un estatus ciudadano. Asimismo, este marco legal genera racismo social porque fomenta una visión negativa de la migración. Algunos de los aspectos de esta ley que han sido criticados por asociaciones y colectivos sociales son: la condena a las personas migrantes a vivir durante un mínimo de tres años en situación administrativa irregular, la exigencia de un contrato a jornada completa (40 horas) y carecer de antecedentes penales para tener acceso a la regularización, la penalización de la venta ambulante (alternativa laboral para un grueso significativo de la población migrada ante la imposibilidad de acceder a un contrato), la existencia de Centros de Internamiento de Extranjeros (CIEs), de redadas por perfil étnico y de acuerdos que facilitan las deportaciones (Boza Sur, 2018). Asimismo, reivindican el derecho a acceder a la regularización administrativa sin la exigencia de un contrato laboral, la despenalización de la venta ambulante, el cierre de los CIEs, el fin de las deportaciones, el derecho al empadronamiento, el acceso a la Nacionalidad sin el requisito de un examen de ciudadanía y la apertura de las fronteras (Es Racismo, 2018).

Esta propuesta inauguraba la producción de un archivo audiovisual militante sobre las movilizaciones que se estaban produciendo alrededor de la frontera, de las denuncias a las habituales vulneraciones de derechos que sufrían las personas en tránsito y de los modos de autoorganización y resistencia de la red migrante en ese contexto. Como se narra en el presente trabajo, la producción audiovisual del colectivo se ha generado desde entonces en cadena. Esto significa que los encuentros generados a partir de esta tentativa inicial han ido produciendo correspondencias, resonancias y han ido catalizando nuevas propuestas audiovisuales y creativas, llegando a explorar territorios estéticos que trascienden lo documental y experimentan con formatos artísticos, simbólicos, performáticos y escénicos para producir nuevas narrativas en torno a la frontera. La Barraca Transfronteriza experimenta modelos en movimiento de creación comunitaria y traza nuevos canales de comunicación, ensamblando herramientas, medios y discursos entre las regiones del Norte de Marruecos y el Sur de España.

Muestreo y recogida de evidencias

El recorrido de la investigación compendia una serie de encuentros, acontecimientos y procesos que tuvieron lugar entre principios de 2017 y finales de 2021. Durante este tiempo, acompañé, registré y documenté la actividad de La Barraca Transfronteriza desde una doble posición: etnográfica y militante. Además, elaboré 10 entrevistas individuales con agentes que entablaron diferentes tipos de colaboración y que tuvieron distintos grados de implicación con el colectivo, así como un grupo de discusión con seis de sus miembros. El recorrido etnográfico del que aquí daré cuenta presenta una serie de escenas significativas (Denzin, 1997) que tuvieron lugar durante el desarrollo de los proyectos audiovisuales que el colectivo llevó a cabo en el tiempo que comprende la muestra. Las escenas relatan aquellas experiencias que son singulares en tanto en cuanto representan un momento elocuente, característico o revelador que puede ser explorado para promover la reflexión crítica (Ornelas, 2016). La noción de escena parte de Norman Denzin (1997), quien considera que los fragmentos de texto narrativos —escenas— van más allá de los contornos tradicionalmente atribuidos al texto etnográfico y sostiene que,

la unidad básica de análisis no es el hecho sino la escena, la situación en la que ocurre un evento. Las historias y los poemas se escriben en los hechos, no sobre los hechos. [...] La narrativa personal también puede ser etnografía. [...] Estos materiales (auto-diálogo, escenario, conversación) proporcionan evidencias de que los eventos que se describen son auténticos y no fragmentos de su imaginación. (Denzin, 1997, p. 208)

Lo que permiten las escenas significativas es el congelamiento y su mantenimiento en el tiempo, por lo que es posible dialogar con ellas e inscribirlas en trayectorias comunes y en reflexiones más amplias (Charmaz, 2006). Con ello, las escenas nos “enfrentan a situaciones nuevas, o muestran otras formas de hacer y otros tipos de relación” (Hernández-Hernández 2007, p. 182). Esto significa que el texto desvela su parcialidad y situacionalidad, desactivando la ficción de que una investigación puede representar una coyuntura de manera universal, y ateniéndose a la combinación particular de factores y circunstancias que se entrecruzan en un momento determinado. Las escenas no son fracciones de un discurso totalitario, sino que componen fragmentos autónomos de un relato situado y encarnado.

El conjunto de formulaciones fílmicas que tuvieron lugar en la franja que comprende mi intervención etnográfica abarca doce proyectos o producciones, de los cuales me he centrado en cinco: *4 Février 2017* (2017), *Les Aventuriers du Désert* (2018), *La théorie du Boza* (2019), *Norda: Le Jeu de Verseau* (2021) y *Norda* (2022). Los dos últimos suponen propuestas audiovisuales que configuran un proyecto homónimo más amplio, si bien sus procesos creativos entrañan, respectivamente, características, agentes y procedimientos particulares. Cada una de estas cinco iniciativas tiene temporalidades distintas y se desarrolla bajo circunstancias y condiciones específicas, por lo que los resultados y los formatos de producción y distribución resultan diversos. Además, las escenas que se han seleccionado constituyen movimientos particulares que reflejan acontecimientos significativos para el desarrollo reflexivo de la tesis, y no como un diario de experiencias, por lo que dedicaré una mayor extensión a aquellas escenas o situaciones que configuren ejes que respondan al interés de la tesis en términos de tematización. Es por eso por lo que algunas de las iniciativas constituirán un corpus empírico central, en el caso de aquellas que reflejan o afrontan algunos de los aspectos insertos en la pregunta de investigación, mientras que otros ocuparán un lugar tangencial en el relato de la tesis, proporcionando inflexiones que complementan o dan término a la narra-

ción principal. A continuación, situaré de manera breve las cinco propuestas que conforman la muestra, así como el contexto en el que emergen:

- *4 Février 2017* (2017) se refiere al desarrollo de un reportaje corto sobre la IV Marcha por la Dignidad celebrada en la ciudad autónoma de Ceuta en 2017. La propuesta explora la idea de producir espacios de comunicación transfronterizos, expandiendo las manifestaciones que se estaban llevando a cabo en Ceuta hacia el otro lado de la valla por medio del audiovisual en pos de generar una serie de encuentros con grupos y colectivos de personas migrantes que se encontraban en aquel momento bloqueadas por la frontera hispano-marroquí, por lo que no tenían la posibilidad de asistir físicamente a la marcha. El filme está compuesto por mensajes de apoyo y solidaridad por parte de los y las manifestantes dirigidos hacia las personas en tránsito, combinados con planos generales que dan cuenta de la infraestructura y la organización social de la manifestación. La elaboración del reportaje dio lugar a una serie de cinefóruns en asentamientos, barrios y espacios habitados y gestionados por comunidades y grupos migrantes en el Norte de Marruecos.
- *Les Aventuriers du Désert* (2018) es una ficción documental resultante de un proceso de conocimiento e intercambio entre personas de distintas procedencias que se encuentran en un contexto concreto durante un tiempo determinado: Marruecos durante el verano de 2017. Aquí emergen distintas voces narrativas que cuentan en primera persona su realidad, sus experiencias, sus recorridos. Y lo hacen poniendo el cuerpo, la voz y la imagen delante de una cámara, a través de las entrevistas y de la interpretación teatral. El metraje, de 43 minutos, utiliza un universo ficticio, basado en el cine de aventuras y en una geografía imaginaria, para enmarcar el encuentro de los diferentes relatos que conforman la trama. La experimentación con la ficción como estrategia narrativa expande la función de lo fílmico como documento, huella o discurso de lo real para explorar formas de construcción de nuevos imaginarios, símbolos o escenarios que escapan a las ideas preconcebidas y prejuicios en torno a la migración clandestina. El metraje fue presentado en el Festival Tanja-Zoom de Cine Social de Tánger y en el Festival Internacional de Cine Africano de Argentina, además de proyectarse en diferentes espacios sociales y culturales de base.

- *La théorie du Boza* (2019) es un corto generado a partir de fragmentos visuales filmados por diferentes sujetos, utilizando a modo de hilo conductor el relato pronunciado por un colaborador de La Barraca que en el marco narrativo de esta propuesta se hace llamar Zazá Zé Pequeño —en referencia al narcotraficante brasileño Zé Pequeño y al personaje que lo encarna en el filme *Cidade de Deus* (2003)—. La voz en off trata de describir qué es el Boza —palabra que las personas migrantes en el contexto de la Frontera Sur emplean para referirse al hecho de cruzar la frontera europea y/o para celebrar la victoria por haberlo logrado—. El discurso de Zé Pequeño produce un espacio semántico que despliega una serie de tecnologías y saberes asociados a la experiencia migrante, utilizando la metáfora de *la théorie* (la teoría) para referirse a una dimensión que desborda cualquier definición posible, y no como un elemento estático que hace falta comprender o traducir.
- *Norda: Le Jeu de Verseau* (2021) es el anteproyecto de la posterior propuesta —*Norda* (2022)—. Se trata de un corto en el que Césaire Tatchiwo, miembro de La Barraca y director de ambos proyectos, presenta el relato principal y el universo del filme. Esta narrativa se articula a través de una relación simbólica entre un pasado mítico basado en el universo panafricanista del Kemet (la tierra negra) y el presente neocolonial al que se enfrentan los descendientes de ese universo, encarnados por sujetos migrantes. El audiovisual se presenta en un formato de fábula, planteando problemáticas ulteriores por medio de una narrativa particular, trayectorias y personajes ficcionados y un imaginario simbólico. La pieza presenta la experiencia compartida de la migración sur-norte en la costa del Magreb por medio de narrativas alegóricas, conectando una crítica al presente colonial con un pasado mítico sobre los pueblos nómadas, entendiendo la movilidad humana desde una mirada amplia.
- *Norda* (2022) es un proyecto de docuficción financiado mediante una campaña de crowdfunding (micromecenazgo) impulsada por La Barraca Transfronteriza. Como su anteproyecto, este está dirigido por el miembro del colectivo de origen camerunés Césaire Tatchiwo. Se trata de un largometraje en el que un grupo de actores y actrices no profesionales ficcionan, por medio de un ejercicio colectivo de guion, sus experiencias vitales asociadas a la migración. El filme se constituye de tramas

que interseccionan y se solapan, produciendo un relato polifónico. El proyecto, colmado de elementos simbólicos, sigue la estela de *Les Aventuriers du Désert* (2018) y trata de generar una narrativa subjetivista de la experiencia migratoria a través de una geografía imaginaria y de un universo fabulado, sustrayendo las trayectorias particulares de su contexto original y proponiendo un ejercicio de desterritorialización. Profundizando en el uso de la ficción como estrategia comunicativa, la propuesta trata de alejarse de las narrativas documentales naturalistas sobre la Frontera Sur y la migración clandestina para generar un relato sensorial. Si bien el metraje no se ha estrenado todavía, en la presente tesis se describen algunos de los procesos que rodearon su ideación, desarrollo, rodaje y producción.

La muestra contiene las siguientes escenas significativas, agrupadas de acuerdo con el proyecto fílmico en el que se enmarcan:

«4 Fèvrier 2017»

3 II 2017. La llegada

3 II 2017. Mesnana

3 II 2017. Yon Wi

4 II 2017. Una serpiente de acero

4 II 2017. Marcha por la Dignidad

8 II 2017. La sábana que hará las veces de pantalla

4 II 2017. No somos inmigrantes

«Les Aventuriers du Désert»

9 II 2017. Breve historia de un guion

3 VII 2017. Furtivos vistazos a la sinopsis

19 VII 2017. Théâtre Darna

2 IX 2018. Ficción Periodística

«La théorie du Boza»

2 VIII 2017. La théorie du Boza

«Norda»

2 IX 2021. Hechos documentados, historias fabuladas

Además de las escenas enumeradas, en los epígrafes de análisis se recogen elementos y descripciones asociados a los procesos creativos de cada una de las propuestas. También se han facilitado evidencias visuales y enlaces a los videos, en el caso de aquellos materiales que se encuentran publicados en Internet por voluntad del propio colectivo. Si las escenas significativas nos posibilitan dar cuenta de las condiciones materiales, procesos relacionales y creativos e infraestructuras que configuran la praxis de La Barraca, las imágenes y los filmes nos permiten ahondar en los componentes visuales, estéticos, simbólicos y narrativos que rodean su experimentación fílmica (Russell, 1999).

Las escenas y las descripciones aparecen en el texto, por lo general, de manera cronológica. Sin embargo, estas se han situado según la relación que guardan con los tres bloques que organizan la estructura temática de la tesis: (1) Documentar, (2) Ficcionalizar y (3) Interferir la representación. Esto significa que el lector, la lectora, se encontrará con un relato etnográfico fragmentado, donde la disposición sucesiva entre escenarios da paso a un registro narrativo de las trayectorias tematizadas (Estalella y Sánchez Criado, 2018) y engarzadas con los recorridos teóricos y reflexivos que propone la investigación. En los acontecimientos narrados, mi inmersión en el caso de estudio se produce a través de intervenciones materiales y sociales que convierten el campo en un lugar de intercambio creativo y narrativo.

Además de un proceso de observación participante, se han realizado diez entrevistas a personas que han tomado parte en alguna de las iniciativas fílmicas descritas anteriormente y un grupo de discusión en el que participaron seis miembros de La Barraca Transfronteriza. Para la realización de las entrevistas se ha empleado un guion común que ha sido adaptado de manera individualizada y personalizada a cada caso, teniendo en cuenta la lengua de la persona (se realizaron entrevistas en francés y en español), el proyecto del que la o el entrevistado ha formado parte y el tipo de colaboración que ha entablado con el colectivo, entre otras variables y especificidades.⁹ Las entrevistas se han desa-

⁹ Ver el Anexo #1 para leer el guion matriz que sirvió como base para elaborar las entrevistas.

rollado de manera semiestructurada y abierta (Sandín, 2003), adoptando un formato conversacional o dialógico. En ocasiones, mi propia experiencia como militante interfiere en la entrevista y desempeña una función catalizadora o desencadenante de recuerdos y reflexiones comunes. Por su parte, en el grupo de discusión reuní a seis miembros del colectivo, entre los cuales se encontraban miembros fundacionales y colaboradores recientes, para conversar y para poner en relación sus impresiones y vivencias en torno a las experiencias que han compartido (Gundumogula, 2020) en el marco de la actividad del colectivo, sirviendo mis preguntas u observaciones como detonantes de debate y reflexiones. Tanto las entrevistas como el grupo de discusión se han realizado durante la fase de análisis y escritura de la tesis y su sentido es el de afrontar o corroborar algunas de las hipótesis que la investigación ha ido dibujando durante su desarrollo reflexivo, cotejando los resultados de mi proceso de observación con la experiencia de mis contrapartes. Las voces de las y los colaboradores en la investigación ofrecen perspectivas complementarias que descentralizan, o, en ocasiones, reorientan mi aproximación reflexiva.

Gran parte del proceso de redacción de esta tesis, posterior a la mayor parte del trabajo de campo, se desarrolló en paralelo a mi colaboración en el proyecto europeo «MiCREATE: Migrant Children and Communities in a Transforming Europe» (H2020-SC6-MIGRATION-2018-2019-2020/H2020-SC6MIGRATION-2018), financiado por la European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme. Es por eso por lo que el lector, la lectora, encontrará una escena en particular, *1 XII 2020. ¿Por qué estoy aquí?*, que no forma parte del trabajo de campo desarrollado con el colectivo La Barraca Transfronteriza en el tiempo que comprende mi proceso empírico central, sino que se presenta como un episodio complementario que tuvo lugar durante mi colaboración en el proyecto MiCREATE y que ratifica o corrobora algunas de las cuestiones enunciadas en escenarios anteriores. Más concretamente, esta escena, situada en el tercer bloque temático —Interferir la Representación— nos habla del espacio de exclusión que genera la representación, entendida como denominación, etiqueta o marco identitario, dentro de los discursos que encabezan las políticas de integración europeas contemporáneas destinadas a la población migrada (Romero Losacco, 2014). Esta acción no desvía la centralidad del caso de estudio nuclear, sino que permite extraer la lógica simbólica de una primera escena y verla manifestada en un segundo contexto o escenario en apariencia disgregado del primero (Viveiros de Castro, 2013). Lejos de intentar comparar o universalizar a partir de los dos casos, cada escena constituye un

marco de comprensión irreductible y un universo particular. Sin embargo, su continuidad nos permite reconocerlas dentro de una experiencia común más amplia y nos conduce a identificar los géneros y mecanismos que dejan en evidencia las problemáticas de la representación como engranaje totalizador.

Finalidad y objetivos de la tesis

La presente investigación emplea un modo de etnografía experimental y militante para proponer un acercamiento a las implicaciones teórico-prácticas del trabajo fílmico en las luchas migrantes por la libre movilidad contemporáneas y, más concretamente, en el universo generado a partir del movimiento activista No Borders. Tomando como caso de estudio un grupo independiente de video-acción adscrito a la propia red No Borders, formado por personas en tránsito migratorio y personas aliadas coordinadas entre el norte de Marruecos y el sur de España, mi investigación se interroga por el papel del medio audiovisual y del cine militante en los movimientos sociales por la libre circulación, entendiendo las producciones fílmicas como dispositivos de visibilidad política, como canales de comunicación e intercambio y como modos de pedagogía pública. Las pedagogías públicas tal y como las conceptualiza Henry A. Giroux (2004) toman un lugar importante en el marco de comprensión de la investigación en cuanto ponen de manifiesto las dinámicas de una “relación reguladora y emancipadora entre la cultura, el poder y la política” (p. 62).

¿Cuál es el papel del trabajo fílmico en las luchas por la libertad de movimiento contemporáneas? ¿Qué nuevas narrativas puede ofrecer el medio audiovisual sobre las experiencias y trayectorias migratorias? ¿Qué estrategias, recursos, infraestructuras, canales de comunicación y modos de organización social se despliegan en la praxis fílmica de los colectivos? ¿Qué posibilidades y problemáticas ofrece el aparato cinematográfico en este contexto? ¿Existe en estas producciones una apuesta estética más allá de la representación y la denuncia? ¿Qué modos de subjetivación promueve la creación y circulación de imágenes más allá de una producción identitaria? A través de recorrer estos interrogantes, la investigación se pregunta si las luchas contemporáneas por la libre movilidad pueden ofrecer un escenario para la renovación de una alianza entre cine y emancipación a través de la experimentación y del aprendizaje mutuo entre militantes, creadores audiovisuales y espectadores.

Las luchas por la libertad de movimiento han constituido un espacio liminal en los movimientos sociales contemporáneos, tanto por las particularidades que entrañan sus modos de organización como por la estructura de los tejidos sociales que han contribuido a generar, si bien en los últimos años han ido ganando terreno, sobre todo en contextos urbanos, por medio de la emergencia y consolidación de colectivos y plataformas antirracistas cuyas demandas abarcan desde la regularización para la población migrada en Europa y la derogación de leyes de extranjería, hasta la reparación histórica y la rescisión de la imaginería colonial en los espacios públicos y en la educación (Azarmandi, 2020). La libertad de movimiento constituye también un eje central dentro de estas luchas, puesto que han contribuido a remarcar la continuidad existente entre la organización territorial y económica durante los regímenes coloniales y en la actualidad, remarcando la vigencia del racismo institucional que se hace expreso en las restricciones legales y económicas de movilidad que sufren las personas provenientes del Sur Global (Alvarado Lincopi y Quezada Vásquez, 2021). Sin embargo, las luchas migrantes por la libre circulación que se dan fuera de los entornos urbanos y, especialmente, en las áreas de fronteras exteriores, entrañan, a pesar de compartir ejes y objetivos, particularidades en sus modos de organización, visibilización, acción e inscripción en la esfera pública. Por un lado, observar las formas de coordinación propias de estos movimientos nos lleva a reconocer un tipo de infraestructura particular: se trata de formas de organización deslocalizadas. A diferencia de la mayoría de las plataformas y colectivos urbanos, las redes de solidaridad en los movimientos contra las fronteras no tienen un dispositivo organizativo central — como, por ejemplo, una asamblea o un grupo de coordinación — debido a la dispersión geográfica de sus militantes. Sin embargo, sí que existe una coordinación transnacional entre células y grupos a través de proceso de consenso (Graeber, 2019). Es el caso de iniciativas transmediterráneas como The Alarm Phone, Watch the Med, No Name Kitchen o la misma red No Borders.

Además, los agentes que conforman y habitan estas infraestructuras organizativas no responden a un perfil colectivo determinado, sino que constituyen grupos heterogéneos; muchos de los actores implicados no se identifican a sí mismos como militantes, pero acaban entrando en espacios de militancia movidos y organizados por deseos y necesidades comunes. Otros, muchas

veces de origen europeo, provienen de entornos y tradiciones anarquistas.¹⁰ Sin embargo, esto no constituye una división inequívoca entre perfiles y categorías sociales, sino que, al contrario, las luchas No Borders suelen comprender un entramado social diverso e irreductible en cada caso. Este tejido asociativo acarrea un encuentro entre grupos y sujetos con orígenes diversos, tanto a nivel social como político, geográfico e ideológico. Es por ello por lo que la política de los movimientos por la libre circulación difícilmente puede conceptualizarse como identitaria ni representacional. En este sentido, No Borders se presenta como un movimiento heterogéneo sostenido sobre una forma de política experimental y prefigurativa (Graeber, 2019; King, 2016; Gauditz, 2017, entre otros). Esta contextura es posibilitadora de procesos creativos, de socialización, de intercambio y de enunciación que desbordan los marcos en los que la izquierda urbana occidental se ha instaurado tradicionalmente.

De todas las variables que nos ofrece esta contextura, mi investigación se centra en el uso de herramientas audiovisuales, comunicativas y fílmicas dentro de la actividad de los grupos y colectivos vinculados a la red No Borders. Mi hipótesis sostiene que el trabajo fílmico no solo compone un lugar de representación, comunicación y visibilidad política, sino que puede contribuir a generar infraestructuras de encuentro, memoria colectiva, experimentación narrativa, ficción y procesos de subjetivación política. En tanto que artístico, el trabajo fílmico supone una irrupción o una excepción en los ritmos del activismo clásico porque exige una temporalidad más dilatada. La colisión entre la inmediatez del activismo y la lentitud de los procesos creativos abre un marco particular que nos permite explorar nuevos escenarios para la praxis política y para la creación colectiva.

Mi tesis se inscribe en una tradición reciente de investigaciones en torno a la frontera como dispositivo geopolítico, como situación y como contexto —y sobre la que se ha acuñado el término «border studies» en inglés—. Los estudios de frontera o *border studies* han propiciado un paraguas para todas aquellas investigaciones que indagan en los fenómenos y desplazamientos que atraviesan las fronteras geopolíticas, los modos de resistencia que se generan

10 Una de las reivindicaciones más extendidas de los movimientos «antiglobalización» es la eliminación de las restricciones en el paso de fronteras nacionales. Esto constituye la demanda de una «globalización radical» frente a la «globalización económica» que sigue sosteniéndose sobre el orden de los Estados-nación. Esta reivindicación suele expresarse en términos de ciudadanía global (Graeber, 2019).

alrededor de las mismas, así como en el propio nivel experiencial de lo fronterizo (Balibar, 2002b). La frontera no constituye únicamente un lugar geográfico, sino que su potencia irrumpe y afecta en los procesos relacionales y materiales que conforman las investigaciones (Mendiola, 2019). La producción de una mirada etnográfica en los contextos fronterizos ha levantado la necesidad de pensar el enfoque, la ética y los marcos de comprensión que se ponen en marcha en este tipo de investigaciones, poniendo el acento en la vivencia misma de lo fronterizo y en cómo este acomete la experiencia y trayectorias de las personas migrantes (Mendiola, 2019). Con ello, la perspectiva de la «Autonomía de la Migración», fruto de la imbricación entre formas de activismo político que cuestionan los mecanismos de control migratorio y replanteamientos teóricos sobre la movilidad humana (Casas-Cortés y Cobarrubias, 2020), ha ido tejiendo desde finales de los años noventa una perspectiva investigadora que pone el foco en la subjetividad, los deseos, las expectativas y los modos de organización de las mismas personas en situación migratoria (Mezzadra y Neilson, 2017) en sí de pensar la movilidad humana desde una lógica no economicista ni humanitaria, sino explorando las implicaciones que estos desplazamientos colectivos pueden tener en la construcción de las políticas de lo común.

Tomando como punto de partida esta perspectiva, la presente tesis propone un acercamiento a las posibilidades de la praxis fílmica en los entornos de militancia por la libertad de movimiento. Esto supone un desafío puesto que tradicionalmente la relación entre migración y creación artística se ha conceptualizado bajo una oposición determinada: aquella que divide a las personas entre (1) «cosmopolitas», aquellas que están inmersas en un circuito artístico oficial y que contribuyen a la internacionalización de los escenarios culturales concretos y (2) migrantes «a secas», sujetos definidos exclusivamente por su condición migratoria (García, 2018). Esta oposición determinista epitomiza lo que Jacques Rancière (2009) ha denominado el reparto de lo sensible, un sistema de evidencias que decreta una distribución de espacios, de tiempos y de actividades que determinan quién está legitimado y quién no, o quién tiene tiempo y quién carece de él para participar de la vida pública. Este orden platónico, que define el lugar al que cada cuál está destinado, concluye que tener una «ocupación» define competencias e incompetencias respecto a lo común (Rancière, 2009, p. 9). Refiriéndonos concretamente a la tesis que nos ocupa y en palabras de Mar García, “se da por sentado que las dificultades cotidianas de las personas migradas para salir adelante no son compatibles con una dedicación artística que requiere formación, recursos y dedicación” (García, 2018, p. 20).

Las propuestas fílmicas y los escenarios creativos que recoge este trabajo desafían el edicto que determina el lugar al que cada cuál es asignado en este orden. La práctica de los colectivos, de los grupos de personas en tránsito migratorio y de los y las militantes convoca una redistribución de lo sensible, rebasando los contornos del orden establecido y modificando su arquitectura. Con ello, la representación de la alteridad (economicista, xenófoba o humanitaria) deja paso a la ficción, entendida como catalizadora de relatos y enunciados colectivos situados sobre la convivencia, la vida, las estrategias y las formas de resistencia de las comunidades en tránsito. Este acercamiento abre la tesis a una estructura tentacular que se constituye por hebras proyectadas hacia distintas direcciones y que nos brindan diversas posibilidades: interrogarnos por la renovación de una alianza entre cine y emancipación; explorar los géneros audiovisuales que ponen de manifiesto una crisis de la representación de la imagen pública sobre la migración; ahondar en las formas estéticas, de expresión y narración que producen las comunidades en tránsito migratorio; explorar la función que estas formas tienen en las luchas por la libre movilidad actuales; indagar en las implicaciones éticas de la producción y distribución de imágenes en contextos de clandestinidad o ilegalización; y pensar la producción fílmica desde su vertiente pedagógica en un contexto donde la información y las historias de vida han sido mediadas en los últimos años, en gran medida, por lo audiovisual.

Condiciones de escritura

Aventurarse en la escritura de una tesis doctoral asusta. Pensar que los próximos años la propia vida va a circundar alrededor de una temática muy concreta y que los tiempos, las actividades, los objetivos y las metas van a estar atravesados por esa especificidad supone un reto para cualquiera. Requiere —hablo de mi experiencia personal— determinación, entusiasmo y un poco de inconciencia. Para una persona que acaba de terminar satisfactoriamente sus estudios de Máster y que ha tenido la oportunidad de merodear en el mundo académico gracias al encadenamiento de pequeños logros (una beca de colaboración con grupo de investigación, una beca para la elaboración de las prácticas, un premio otorgado a la tesina de máster, un contrato de *assistant*), la perspectiva de que sigan surgiendo opciones laborales en el ámbito académico alimenta la ilusión de un porvenir factible, sostenible, tangible.

Sin embargo, hace falta subrayar que mi decisión de elaborar una investigación doctoral nunca ha estado movida por las expectativas económicas. De hecho, si el lector, la lectora, pertenece al ámbito académico, reconocerá en su experiencia o en la de sus colegas investigadores las exigencias y las consecuencias de un sistema excedentario como es la Academia contemporánea, donde a menudo la actividad intelectual y creativa de los sujetos no se ve retribuida directamente, sino que invierte en un futuro con mejores condiciones, a la espera de acreditaciones, sexenios, reconocimientos y visibilidad. La determinación por escribir una tesis emerge de otro lugar; emerge de una imbricación mutua entre diferentes factores y variables que en un momento determinado acaso consiguen craquelar una superficie inerte y remover algo en nuestro interior. Es lo que Remedios Zafra (2017) denomina una «pulsión», un movimiento adosado a las actividades creativas e intelectuales que los sujetos sentimos la necesidad de perseguir a pesar de no sostenerse en un lugar suntuoso, próspero o, en ocasiones, siquiera habitable:

El contexto de estos sujetos creadores estaría definido por su infiltración en trabajos y prácticas temporales y en vidas permanentemente conectadas. Sujetos envueltos en precariedad y travestidos de un entusiasmo fingido, usado para aumentar su productividad a cambio de pagos simbólicos o de esperanza de vida pospuesta. Un entusiasmo que encontraría sus máximas expresiones de júbilo forzado en trabajos culturales, creativos y cada vez más en el contexto académico. (Zafra, 2017, p. 4)

El desafío que ya de por sí supone una investigación doctoral es aún mayor cuando nuestro entusiasmo topa de frente con un marco institucional desbordado que no es capaz de sostener las vidas de quienes alimentan sus estructuras académicas. Las dificultades anudan nuestra trayectoria y la reducen a una lucha por la subsistencia. En 2019, el colectivo Doctorandes en Lluita y el sindicato CGT presentaron un recurso contra la convocatoria de becas predoctorales FI-AGAUR, exponiendo que los contratos de tres años habitualmente llevan a que los doctorandos y doctorandas, no habiendo finalizado su tesis doctoral en dicho plazo, “sigan realizando sus tareas laborales mientras reciben la prestación del paro. Esta práctica, que sería inaceptable en cualquier sector productivo, resulta muy habitual en el mundo científico” (Doctorandes en Lluita, 2019).

Durante mi primer curso de Doctorado, mientras permanecía la mayor parte del tiempo inmersa en la burocracia que rodea la solicitud de ayudas de formación para investigadores FI-AGAUR, FPU-ME y APIF-UB, trabajaba como personal de sala en un museo adscrito a la red de instituciones culturales de Barcelona que se benefician del sistema de subcontrataciones, en aquel momento encabezado por la empresa Ciut'Art. Pocas semanas antes de incorporarme, un grupo de trabajadores liderados por la organización sindical SUT había iniciado una huelga, primero intermitente y después indefinida. Las personas que acabábamos de llegar, con un contrato precarizado y bajo unas condiciones laborales degradadas, no dudamos en adherimos a la huelga de trabajadores y a zambullirnos en un proceso de demandas y negociaciones con la empresa. No teníamos nada que perder. Yo acababa de volver de Tánger, después de varios meses de trabajo de campo, y aquella coyuntura supuso un aterrizaje forzoso en la crítica situación que vivía el sector cultural en Barcelona. Si bien la resolución de la huelga de Ciut'Art no condujo a un cambio sustancial en las estructuras que sostienen el sistema de subcontrataciones que domina las instituciones culturales más allá de la dignificación de los y las trabajadoras activas en aquel momento, sí consiguió hacer explícita una problemática que atravesaba a la mayoría de las instituciones culturales de la ciudad: el sector cultural se sostenía sobre un sistema de precarización y devaluación de la trayectoria, los conocimientos y la vida de los y las trabajadoras.

En 2018 acepté una de las plazas ofertadas por el programa de Becas de Colaboración de la UB. Aquello ofrecía la perspectiva de volver a acercarme al ámbito académico y una aparente mayor flexibilidad laboral en virtud de acudir a seminarios y programas de formación doctoral. Para entonces, mi proyecto de tesis apenas aglutinaba intereses, aspiraciones y una libreta de campo llena de contenidos desordenados. Al contrario de lo que me había figurado y pese a un trato agradable con mis compañeras de oficina, aquella plaza no ofrecía ningún tipo de acercamiento ni siquiera conciliación con mi actividad formativa e investigadora. Las condiciones en las que los y las estudiantes trabajábamos en aquellos puestos administrativos me resultaron —prescindamos de aspavientos— sorprendentes. Falta de formación para el puesto, suspensión de la relación contractual en verano, imposibilidad de conciliación con actividades formativas, retribuciones por debajo del SMI, falta de cotización... No se trataba, sin embargo, de una impresión personal o de mera mala suerte, sino que poco después descubriría que aquello respondía a un malestar compartido: en 2020, dos estudiantes, respaldados por el colectivo Doctorandes en Lluita

y la CGT, demandaron a la Universitat de Barcelona por fraude en la convocatoria de Becas de Colaboración de la UB, alegando que la universidad lleva años utilizando dicho programa para cubrir puestos de administración, gestión documental, recursos bibliotecarios y atención al estudiante. Ante el riesgo de que fueran declaradas nulas por el Tribunal Superior de Justicia de Catalunya, la Universitat de Barcelona se vio obligada a reducir aproximadamente en un 60% el número de plazas del programa de becas (Plaza Diario, 2020).

No fue hasta mi tercer año de doctorado que se me abrió una oportunidad que catalizó mi proceso de escritura y materialización de la tesis. Durante los cursos 2019-20, 2020-21 y 2021-22 obtuve un contrato como investigadora predoctoral con dedicación completa en el proyecto europeo *MiCREATE: Migrant Children and Communities in a Transforming Europe*. Además, mi director de tesis, Fernando Hernández, recibiría una ayuda como investigador principal del mismo proyecto en virtud de disminuir sus horas de actividad docente. Esas horas me serían transferidas en forma de docencia en el Grado de Bellas Artes y en el Máster de Artes Visuales y Educación y supuso una bisagra para seguir dando clases en la universidad en el presente. Pese a mis nuevas responsabilidades investigadoras y docentes, que llegaban a ocupar la mayor parte de mi jornada en algunas etapas, estos dos años supusieron el periodo de mayor dedicación a la materialización de mi investigación doctoral. Trabajar en un entorno académico; conocer modelos de organización, gestión e investigación en el ámbito de los proyectos europeos; acompañar trabajos y tesinas de estudiantes de grado y máster; compartir inquietudes con otros colegas; tener la posibilidad de acudir a seminarios y formaciones... todo aquello generó un ecosistema propicio para el desarrollo y concreción de la presente tesis.

Estructura de la tesis

La tesis está organizada en tres capítulos centrales que dan cuenta del trabajo empírico, además de la Introducción, un Marco Teórico y Metodológico y las Conclusiones. Cada uno de los tres capítulos trata de responder de diferentes maneras a la pregunta central de investigación, a saber, ¿cuál es el papel del trabajo fílmico en las luchas por la libertad de movimiento contemporáneas? La pregunta no plantea un enigma que deba ser descifrado, sino que actúa como catalizador de reflexiones y exploraciones en torno a las implicaciones teóricas, prácticas y éticas que rodean la praxis fílmica colectiva en los movi-

mientos sociales por la libre circulación. Los capítulos centrales suponen hebras que tratan de responder desde tres propuestas distintas, aunque imbricadas o solapadas, a la cuestión sobre las funciones del trabajo fílmico en contextos militantes: #1 Documentar, #2 Ficcional y #3 Interferir la Representación. Su sucesión acompaña la lectura de la tesis y configura un espacio narrativo en el que los epígrafes que dividen los capítulos son presentados en forma de escenas de campo, por un lado, y por otro, en forma de un recorrido analítico que se apoya en autores y autoras que han pensado desde diferentes perspectivas en torno a la relación entre cine, imagen, representación, movilidad y emancipación.

El Marco teórico y metodológico presenta un estado de la cuestión sobre las perspectivas de investigación que han indagado en los temas y contextos que rodean la tesis. Lo hace a través de una revisión de literatura reciente en estudios de frontera (*border studies*) desde la perspectiva de la escuela de la Autonomía de las Migraciones (AdM) (Papadopoulos, Stephenson, and Tsianos 2008; Mezzadra 2011; Casas-Cortés et al. 2014; Tazzioli 2015; entre otros) y sugiere una intersección entre esta propuesta epistémica y las perspectivas que ofrecen los estudios fílmicos contemporáneos, especialmente aquellos focalizados en el cine militante (Stam 2004; Eshun y Gray 2011; Mestman 2016; Arenas 2017; entre otros). Además, se puede encontrar el desarrollo de la Aproximación Metodológica, donde se desgrana la metodología explorada y empleada en la investigación. En esta sección se perfila una idea de «interdependencia epistémica». Tomando la Investigación-Acción-Participativa (IAP) (Veinguer y Sebastiani, 2019) y la investigación militante (Vasco Uribe, 2002) como puntos de partida, trato de explorar las formas de experimentación que toma una etnografía basada en una lógica relacional y experimental. Los dispositivos de campo (Estalella y Sánchez Criado, 2018), las colaboraciones epistémicas y una cosmovisión perspectivista (Viveiros de Castro, 2013) basada en la interdependencia entre sujetos (Glissant, 2017) son algunos elementos que proporcionan herramientas, estrategias y modos de relación para expandir las posibilidades de la observación participante y desviarla hacia un marco experimental.

Graeber (2019) sugiere que la investigación antropológica suele constituirse por dos fases: una primera etnográfica, que aglutina experiencias contextualizadas y da cuenta de una actividad situada desde la mirada investigadora; y una segunda utópica o especulativa, que intenta pensar las repercusiones, las posibilidades y las consecuencias de lo que los colectivos están llevando a cabo.

En los tres capítulos centrales de la tesis, Documentar, Ficcionar e Interrumpir la Representación, las escenas de campo y las reflexiones teóricas establecen correspondencias directas entre sí y constituyen un diálogo que sugiere un doble desplazamiento: por un lado, extraer la lógica simbólica de las escenas concretas y con ello inscribirlas en un campo de pensamiento más amplio, explorando sus implicaciones y resonancias; y por otro, ver aterrizadas las propuestas teóricas de los autores y autoras que se han interrogado sobre la relación entre cine, representación, imagen, movilidad y emancipación en la praxis de los colectivos que viven la migración y el trabajo fílmico como experiencias políticas situadas. La persona lectora podrá diferenciar fácilmente estas dos dimensiones en la tesis: la primera, que corresponde a las escenas de campo, adquiere un tono narrativo, en el que mi mirada etnográfica se plasma en primera persona a través de descripciones detalladas que presentan escenarios, sujetos, actividades y ritmos determinados, poniendo el foco en las dinámicas y los movimientos que suceden en y alrededor de las prácticas sociales, militantes, fílmicas y/o artísticas. La segunda, correspondiente a la dimensión reflexiva, analítica y especulativa de la investigación, adquiere un estilo de escritura ensayística, donde las referencias teóricas se entrelazan con las alusiones al campo y trazan propuestas conceptuales que pivotan alrededor de los interrogantes que movilizan la investigación.

El Capítulo #1. Documentar, toma como punto de partida el popularmente conocido como «Caso Tarajal» y propone como escenarios empíricos la convocatoria anual de la Marcha por la Dignidad en la Ciudad Autónoma de Ceuta y los cinefóruns políticos organizados por el colectivo La Barraca Transfronteriza junto a la red No Borders en diferentes ciudades del Norte de Marruecos (Fez, Tánger, Rabat). A través de escenas significativas (Denzin, 1997), el capítulo ahonda en cómo las redes por la libertad de movimiento han organizado modos de respuesta y resistencia a la lógica de la frontera a través de una política prefigurativa (Graeber, 2019) y un modo de organización basado en la creación de infraestructuras autónomas y de carácter ambulante, y se interroga por la función de los documentos audiovisuales (documentales, videos, reportajes, fotografías) y los canales por los que circulan (prensa independiente, prensa generalista, televisión, canales autónomos) en este entramado. Este primer capítulo de la tesis indaga, a través de los encuentros que produce la documentación y proyección audiovisual en entornos militantes (cinefóruns políticos, documentación audiovisual de manifestaciones, elaboración de archivos audiovisuales, reportajes, etc.), en el nivel experiencial de

lo fronterizo y cómo este irrumpe en la articulación de una mirada etnográfica cercana (Agier, 2016), que pone de manifiesto los entresijos que se dan en la situación fronteriza (Mendiola, 2019).

El Capítulo #2. Ficciónar, explora la función de la ficción, entendida como relato de lo real —tomando la definición de Jacques Rancière (2010)— en las narrativas autobiográficas que producen los sujetos en situación migratoria, tanto en los contextos creativos como en sus estrategias cotidianas. A través de escenas significativas que ilustran el desarrollo de filmes autoproducidos por personas en tránsito migratorio miembros y colaboradores del colectivo La Barraca Transfronteriza, el capítulo ahonda en la función del cine experimental como generador de archivos políticos (César, 2017), procesos de desterritorialización del lenguaje (McClure, 2016) y en la ficción como posibilitadora de relatos heterodoxos en respuesta a las representaciones homogeneizadoras sobre la migración clandestina. A través de un análisis reflexivo de escenas del campo, materiales audiovisuales y entrevistas, este capítulo explora en cómo las ficciones no funcionan únicamente como evidencias o reflejos de realidades concretas. Generan, además, relatos que constituyen modos de prefiguración política al reivindicar la libertad de movimiento y la erradicación de las fronteras como infraestructuras de poder selectivo, no por medio de una demanda o de un eslogan, sino a través de la narración de aquellos que toman la libre movilidad como una premisa para la acción, y no como un beneficio sujeto a autorización (Abderrezak, 2016). Así, estos modos de expresión cultural y prácticas prefigurativas intentan anticipar, a través de la ficción, cuáles pueden ser las implicaciones políticas y sociales de los desplazamientos que *ya* están sucediendo.

El Capítulo #3. Interferir la Representación, constituye una exploración de los géneros textuales y audiovisuales que ponen de manifiesto una «crisis de la representación» (Russell, 1999) en los escenarios que toman parte en la presente investigación. A través de incidentes críticos durante el trabajo de campo, se propone una reflexión sobre la representación y las políticas de la identidad en el uso de narrativas audiovisuales dentro de las luchas sociales y del peligro que entrañan estos relatos “fácticos” de seguir alimentando un estatuto representacional sobre los procesos migratorios (Abderrezak, 2016) y el espectáculo de la frontera (Binimelis-Adell y Varela-Huertas, 2022). Este tercer capítulo se interroga por la movilización de discursos y modos de repre-

sentación entendidos como pedagogías públicas (Giroux, 2004), que producen significados particulares sobre la distribución de los cuerpos en las áreas de inclusión/exclusión (Hickey-Moody, 2019). Este entrelazamiento de discursos y representaciones estimula la opinión pública y crea formas de regulación y disciplina en torno a los sujetos, los cuerpos y las comunidades, al tiempo que desarrolla formas de tolerancia-intolerancia, inclusión-exclusión, comunidad-otredad —o, en otras palabras, fronteras simbólicas—. La reflexión que aquí se propone, sostenida por diferentes escenas empíricas, apunta el problema de la representación entendida como la producción de realidades socialmente negociadas (Rosler, 2007).

Finalmente, el apartado de Conclusiones pretende trazar una lectura a contrapelo a través de la cual prolematizar algunas cuestiones del proceso, compendiar las principales aportaciones de la tesis y trazar líneas de fuga. Si bien los capítulos centrales merodean en ideas y esbozan ejes temáticos a través de las conexiones entre las escenas de campo, los procesos de reflexividad y algunas incursiones teóricas, las conclusiones anudan todas aquellas hebras que han quedado pendiendo en el trascurso del texto, ponen en relación ideas anteriormente disgregadas y profundizan en las implicaciones y repercusiones que estas propuestas pueden tener a nivel académico, social y cultural. Este apartado no trata de clausurar o vencer la pregunta de investigación, sino más bien situar y concretar una estructura sólida que reúne y condensa las principales contribuciones que el recorrido de la tesis puede aportar a la investigación en movimientos sociales, estudios culturales, estudios fílmicos y etnografía.

Marco Teórico y Metodológico

Introducción

Situarse en la frontera

En el tratado sobre estudios culturales publicado por primera vez en 1976, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, el teórico marxista Raymond Williams (1985) hacía acopio de un conjunto nociones y parámetros conceptuales para entender y definir nuevos significados y conjeturas que pudieran reflejar y dar cuenta de las inclinaciones políticas e imaginarios culturales contemporáneos. Sin embargo, De Genova, Mezzadra y Pickels (2014) advierten que en aquella compilación de ensayos no hubo cabida para nociones referidas a la migración o las fronteras, como tampoco la hubo en su revisión más reciente *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society* (2005), editada por Tony Bennett, Lawrence Grossberg y Meaghan Morris.

The discursive currency of these terms, and much of what has come to be commonplace in popular understandings about borders and migration, is the product of a rather short (global) history. Of course, this is not to disregard the complex historical background for the contemporary prominence of these figures. It is, however, to signal the momentous arrival of Migration and Borders as indispensable conceptual categories for cultural studies today. (De Genova, Mezzadra y Pickles, 2014, p. 2)

El compendio de Williams (1985) y sus posteriores revisiones proponían un trabajo hermenéutico que ofrecía un lenguaje disponible para la comprensión y elaboración de teorías y prácticas culturales, además de proveer valiosas contribuciones para entender cómo la cultura despliega formas de poder y se organiza en torno a diversos sistemas de representación, producción, consumo y distribución (Giroux, 2004, p. 59). Pero estas aportaciones eludían los imaginarios, códigos y formas cercanas a las experiencias culturales migrantes, fronterizas, de los países del Sur Global y diaspóricas. Hoy, la globalización ha profundizado y extendido las dinámicas de las fronteras y sus efectos. Europa ve reafirmada su vocación de trinchera, su proliferación de fronteras nacionales, institucionales, administrativas y políticas se están viendo abocadas hacia un creciente establecimiento y normalización de formas de demarcación, exclusión y muerte. Anderson, Sharma y Wright (2011) señalan que, mientras

las fronteras se nos presentan como filtros que demarcan las capacidades e incapacidades de las personas a través de categorías de alteridad y subordinación (legal/ilegal, ciudadano/no ciudadano, deseable/no deseable, cualificado/no cualificado), una figura más precisa para pensarlas sería la de *moldes*, intentos de (re)producir determinadas formas de sujetos y subjetividades. Imbricando a las personas en nuevas relaciones de poder y delimitando los confines de la dignidad colectiva, las fronteras demarcan un tipo particular de relación, basada en profundas divisiones y desigualdades entre personas que tienen diferentes estatus legales y nacionales (Anderson, Sharma y Wright, 2011, p. 6). Todo ello convoca la necesidad de reformular las estrategias que configuran los tejidos y redes, ya no sólo asociativas y políticas, sino también sociales, afectivas, estéticas y culturales.

Pero, si la cultura no puede ocupar un lugar ulterior o externo a los propios sistemas de dominación y control, ¿tiene sentido confiar a los estudios culturales y las ciencias sociales la capacidad de desacato a los regímenes fronterizos contemporáneos? ¿Bajo qué parámetros conceptuales, estéticos, éticos y políticos? La propia condición liminal de las fronteras (geográficas y conceptuales) pueden aportar algo a esta dirección. Sandro Mezzadra y Brett Neilson (2017) merodean en los apuntes de Étienne Balibar (2002b) sobre el carácter polisémico de la *frontera*, que le devuelve al término una miríada de significados que minan su territorio semántico: no es difícil adivinar las múltiples situaciones en las que experimentamos con la semiótica de la frontera y sus sinónimos (frontera, confín, límite, borde, linde, contorno, separación) de forma intercambiable y con un cierto grado de libertad, desde las situaciones más cotidianas hasta en los entornos más técnicos. A modo de epígrafe, Balibar (2002b) inaugura algunos de sus textos con una idea del psicoanalista André Green: uno puede ser ciudadano o apátrida, pero es difícil imaginar que uno es una frontera (Green, 1990). Se invoca aquí el confuso emplazamiento del dispositivo fronterizo y su ambivalencia intrínseca-extrínseca. Así, ciertas fronteras no estarían situadas en las aduanas o los límites nacionales de un Estado, sino que residen en otros lugares (sociales, intrapersonales, afectivos, semiótico-materiales, culturales, políticos), allá donde se ejercen sus controles selectivos. Como señalan Mezzadra y Neilson (2017) las fronteras, lejos de servir únicamente para bloquear el movimiento de las personas, desempeñan un papel clave en la producción del tiempo y el espacio contemporáneos.

Balibar (2002b) sostiene que la creciente multiplicación de fronteras en Europa —y su ineludible relación con el territorio y la vida— ha provocado que estas se hayan consolidado como objeto de protesta y contestación. Las fronteras se han convertido en lugar de lucha, no como un territorio disputado entre dos bandos, sino como la evidencia de una transformación en los modos de pensar la política, la vida y la organización colectivas. Escribe Balibar:

This means that borders are becoming the object of protest and contestation as well as of an unremitting reinforcement, notably of their function of security. But this also means —irreversibly— that borders have stopped marking the limits where politics ends because the community ends (whether the community is conceived of in terms of “contract” or “origin” has only a relative importance here, to tell the truth, because the practical result is the same), beyond which, in Clausewitz’s words, politics can be continued only “by other means”. This in fact means that borders are no longer the shores of politics, but have indeed become —perhaps by way of the police, given that every border patrol is today an organ of “internal security”— objects or, let us say more precisely, things within the space of the political itself. (Balibar, 2002b, p. 220)

Para Ignacio Mendiola (2019) la producción de lo fronterizo en los espacios internos y externos al propio Estado designa una recomposición del poder imbricada con un *ethos* securitario, según el cual se activan procesos de captura de espacios y subjetividades. Este despliegue ofrece un espacio desde el cual es posible observar con sentido los procesos y engranajes que organizan la vida social contemporánea. Mendiola (2019) sostiene la idea de que el poder soberano ha adoptado la forma de un hacer fronterizo que vigila, persigue, filtra y expulsa los cuerpos y las vidas de quienes aspiran a migrar o se encuentran en proceso migratorio. Así, este autor propone que revertir las violencias de lo fronterizo exige dar cuenta de cómo estas se encarnan en las experiencias y las trayectorias de las vidas migrantes, pero también pasa por reconocernos (a los sujetos europeos) como parte de un engranaje social que perpetúa los modos de exclusión y violencia que sustentan la maquinaria fronteriza.

Al hilo de esta idea, Mezzadra y Neilson (2017) afirman que el correlato de esta violencia es la resistencia. Si las fronteras han sufragado un sistema de explotación y expulsión en virtud de la perpetuación y defensa de la soberanía

de los Estados-nación, las formas de resistencia que se levantan contra (ante) estas fronteras y alrededor de ellas pueden contribuir de manera significativa en el debate acerca de las políticas de lo común:

Alrededor de estas fronteras, aunque frecuentemente lejos de la frontera literal, tienen lugar algunas de las luchas más importantes del presente. Liberar la imaginación política de la carga del ciudadano-trabajador y del Estado resulta particularmente urgente para poder abrir espacios dentro de los cuales la organización de nuevas formas de subjetividad política se vuelva posible. Aquí, nuestro trabajo sobre las fronteras se encuentra con los debates contemporáneos acerca de la traducción y lo común. (Mezzadra y Neilson, 2017, p. 15)

Así, las fronteras ocupan hoy un lugar central de la política y suponen una oportunidad para interrogarnos y repensar cuestiones que van mucho más allá de las líneas administrativas que dividen los Estados. Los trabajos de los autores y autoras aquí explorados sugieren que la proliferación de fronteras es condición sine qua non para un capitalismo tardío y para el sostenimiento y soberanía de las lógicas estatales (Mezzadra, 2005; Sharma, 2009). Pero, más allá de esto, las luchas colectivas y la organización de la vida a través de las fronteras nos ofrecen una contextura a través de la cual explorar cómo estas infraestructuras colectivas desafían el orden de las cosas y suponen nuevos modos de hacer y pensar. Esto significa que si bien las fronteras han demostrado su vocación por designar espacios de demarcación geográfica, administrativa y política; también (o, en consecuencia) se erigen como lugares constituyentes de formas de pensamiento, configuraciones, lógicas, métodos y dimensiones particulares. De Genova, Mezzadra y Pickles (2015) le confieren a la frontera la capacidad de desplazar y redibujar el espectro de las posibilidades ontoepistemológicas, políticas, afectivas y estéticas, reconociéndola como un límite en torno al cual se configura un ethos, se resignifican las políticas de lo común y se desplazan los umbrales de la dignidad colectiva. Antes que ellos, se preguntaba Ramón Grosfoguel (2006) sobre la necesidad de restituir los espacios liminales y diluir la brecha que enfrenta dos territorios (de pensamiento, culturales, metodológicos, estéticos, políticos), resignificando su emplazamiento en una suerte de dimensión fronteriza: “¿Podemos generar conocimientos más allá de los fundamentalismos eurocéntricos y del tercer mundo? ¿Podemos vencer la dicotomía tradicional entre economía política y estudios culturales?” (Grosfoguel, 2006, p. 19).

El *pensamiento fronterizo* es, apunta Grosfoguel (2006), “precisamente una respuesta crítica a ambos fundamentalismos: los hegemónicos y los marginales” (p.20). Y añade:

Lo que comparten todos los fundamentalismos (incluyendo el eurocéntrico, que es el fundamentalismo más poderoso) es la premisa de que su propia epistemología es superior, inferiorizando a todas las demás epistemologías y asumiendo que hay sólo una tradición epistémica desde la que se pueden alcanzar la Verdad y la Universalidad. (Grosfoguel, 2006, p. 20)

De acuerdo con Ramón Grosfoguel, no se trataría de proponer la disolución total de fronteras institucionales y disciplinares. Sino que, al contrario, se trataría de reconocer y resignificar su condición de límite o confín, así como a las dimensiones de pensamiento y acción que ellas mismas abren en tanto que territorio liminal. Se trataría de habitar el territorio fronterizo, ya no como mera demarcación, sino como un terreno productivo, cuya condición limítrofe pone en evidencia y en cuestión a los regímenes de veracidad y universalidad; produciendo nuevas posibilidades de resistencia y desacato. Podemos apreciar esta coyuntura en la definición que hace Gloria Anzaldúa (2012) del territorio fronterizo entre Estados Unidos y México como tercer país. Este «tercer país» no supone una metáfora que nos evada o aleje de las condiciones geográficas concretas y las implicaciones políticas a las que el territorio fronterizo del norte de México está supeditado. Constituye, por el contrario, un sistema propio, un espacio simbólico que trasciende las fronteras físicas y posee su propia cartografía psicológica, afectiva, política, sexual, espiritual y estética.

Esto nos conduce a la necesidad de indagar en la misma dimensión experiencial de lo fronterizo (Mendiola, 2019). La potencia de las lógicas fronterizas irrumpe en la experiencia colectiva de los sujetos y grupos que atraviesan (que son atravesados por)¹¹ las fronteras. La articulación de una mirada etnográfica cercana sobre las lógicas que rodean la organización de grupos en movimiento

11 «Nosotros no atravesamos la frontera, la frontera nos atravesó a nosotros», fue uno de los eslóganes más importantes de las luchas latinas que se extendieron en Estados Unidos en el año 2006. Para Mezzadra y Neilson (2017) existe en este eslogan una conexión entre la reclamación de movilidad en la frontera y la cuestión acerca de qué proceso o marco legal podría ser adecuado para las luchas por la justicia social.

(Agier, 2016) y sus resistencias al orden securitario de la frontera levantan la oportunidad de explorar los entresijos que se dan en cada situación fronteriza, observar la organización de la vida colectiva a través dichas situaciones, extraer su lógica simbólica e interrogarse por las repercusiones e implicaciones que estas lógicas pueden tener en los debates contemporáneos sobre las políticas de lo común.

La frontera, entendida como dispositivo geopolítico, no nos ofrece exclusivamente una situación, contexto o marco para indagar, sino que se nos presenta más bien como una contextura en la que se solapan discursos, prácticas, sujetos, grupos, procesos semiótico-materiales, resistencias, cosas, relaciones, afectos, intercambios. La disposición e imbricación de todos estos elementos dibuja un entramado que supone una conjetura significativa para las prácticas culturales y políticas actuales. Por lo que, cuando De Genova, Mezzadra y Pickles (2015) invocan la necesidad de introducir la dimensión de lo fronterizo y lo migratorio en las referencias que guían los estudios culturales contemporáneos, no están únicamente reivindicando la disolución de fronteras entre campos de conocimiento en la investigación social (estudios culturales—estudios migratorios, en este caso), sino que, además, sugieren que el reconocimiento y exploración de las fronteras y de la organización de la vida a través de las mismas conduce a producir nuevas formas de comprensión y enfoque sobre la vida social y cultural y puede contribuir a muchos de los debates que hoy ocupan las agendas de la investigación social.

Estado de la cuestión

Ecología de movimientos en la Frontera Occidental Euroafricana

Durante la “crisis” humanitaria en 2015 y su subsecuente proliferación de asentamientos migrantes en Grecia, Italia y Francia, diferentes movimientos de solidaridad internacional y oleadas de voluntariado local consiguieron articular nuevos parámetros sociales que se erigían sobre una base política determinada: producir nuevos modos de enfoque, comprensión, habitabilidad y contestación a las fronteras y sus poderes restrictivos. Iniciativas como

The Alarm Phone (<https://alarmphone.org/>), *Caminando Fronteras* (<https://caminandofronteras.org/>), *Welcome to Europe* (<https://w2eu.info/>) o la campaña *Fluchthelfer* de *The Peng! Collective* (<https://pen.gg/campaign/fluchthelferin/>), entre otras, suponen distintas hebras de una misma confección de iniciativas creativas y activistas que proporcionan recursos autónomos para las personas en tránsito, desde asistencia telefónica a las embarcaciones en el mar para facilitar su monitorización y comunicación con los servicios de salvamento marítimo en costas europeas, la creación de guías online con información práctica y jurídica en diferentes idiomas para allanar su paso por el continente, hasta una llamada a la ciudadanía europea a utilizar las prerrogativas que les otorga su condición privilegiada (pasaporte, propiedad de inmuebles, transporte privado) para arropar y favorecer la movilidad entre países y el cruce de fronteras de las personas en proyecto migratorio. Dichas iniciativas, movidas por la urgencia de repensar la hospitalidad y el refugio en términos sociales (no institucionales), convocan la necesidad de articular nuevas formas de producir encuentros y espacios comunes desde una perspectiva politizada e internacionalista.

The Alarm Phone (<https://alarmphone.org/>) es una plataforma transnacional adscrita a la red *Watch the Med*, creada por activistas europeos y africanos con el objetivo de ofrecer una herramienta práctica y útil a las personas en tránsito migratorio por el Mediterráneo de asistencia telefónica en el mar. La plataforma ofrece un teléfono de emergencia que funciona durante las 24 horas del día y que cuenta con atención en diferentes idiomas, considerando las principales lenguas de los países de origen de las personas y los grupos en tránsito por esa zona, como francés, inglés, árabe, wolof, bambara, sarakoule y tigrinya. Su página web cuenta con dos infografías visuales dirigidas a potenciales usuarios —es decir, grupos en tránsito y personas que planifican viajar a Europa cruzando el Mediterráneo— que explican de manera sintetizada su utilidad, sus posibilidades y sus límites. *The Alarm Phone* no dirige operaciones de rescate (como sí lo hacen otras organizaciones como *Open Arms* o *Sea-Watch*), sino que se trata de un teléfono de alarma que monitoriza las embarcaciones en el mar y ofrece apoyo y traducción de forma coordinada con los servicios de salvamento marítimo de las costas europeas. A parte de una breve exposición de su posicionamiento como colectivo —lucha contra el régimen de fronteras europeo, demanda de pasajes seguros a Europa y libertad de movimiento para todos y todas— en su web no hay ninguna descripción auxiliar, ninguna reflexión ulterior y, en definitiva, ninguna forma de

representación o discurso más allá de herramientas concretas para la acción directa. Se trata de una plataforma que ofrece información estrictamente práctica para los grupos que tratan de cruzar el Mediterráneo de manera no autorizada.

Caminando Fronteras (<https://caminandofronteras.org/>) se define como un colectivo de defensa de los derechos de las personas y comunidades migrantes. Fruto de sinergias y encuentros de defensores y defensoras de los Derechos Humanos, el colectivo nace en 2002 y está localizado en diferentes puntos de la Frontera Occidental Euroafricana. El grupo trabaja desde una perspectiva transnacional, transcultural, antirracista y feminista y, a través de la investigación en terreno, la redacción de informes y la difusión de documentos, testimonios y reportajes, denuncia las fronteras como espacios de impunidad y de no derecho. Los principales informes y documentos publicados por esta agrupación denuncian ejecuciones de devoluciones sumarias, muertes por violencia institucional y desapariciones de personas. El colectivo se sitúa en los espacios fronterizos y cuenta con la complicidad de las personas y los grupos en movimiento. De hecho, la mayoría de las personas en tránsito migratorio localizadas en el Norte de África reconocen a la activista Helena Maleno, miembro de Caminando Fronteras, como una referencia común y un contacto valioso en su viaje hacia Europa. Con un funcionamiento parecido al de The Alarm Phone, Caminando Fronteras realiza monitorización de los grupos en tránsito por el mar y ofrece asistencia telefónica desde su «teléfono de protección del Derecho a la Vida».

Welcome to Europe (<https://w2eu.info/>) da nombre a un conjunto de guías informativas elaboradas y difundidas virtual y físicamente por grupos de activistas de la libertad de movimiento y defensores de los Derechos Humanos con el propósito de ofrecer información práctica a las personas migrantes en su llegada o su tránsito por Europa. Las guías cuentan con diferentes ediciones adaptadas y contextualizadas a países de la Unión Europea y sus inmediaciones (Albania, Austria, Bélgica, Bosnia, Bulgaria, Croacia, Chipre, República Checa, Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Grecia, Israel, Italia, Malta, Lituania, Letonia, Montenegro, Marruecos, Holanda, Macedonia, Noruega, Polonia, Portugal, Rumanía, Serbia, Eslovaquia, Eslovenia, España, Suecia, Suiza, Túnez, Turquía, Ucrania y Reino Unido) y ofrecen información práctica para las personas migrantes y solicitantes de asilo que llegan a Europa por primera vez. Se trata de un conjunto de manuales actualizados y

traducidos a diferentes idiomas que brindan asesoramiento legal básico, así como una agenda de contactos de interés ordenados por regiones y ciudades que incluye teléfonos de emergencia, oenegés, organismos de salud y asistencia jurídica, sindicatos y asociaciones pro-Derechos Humanos. En su página web, esta plataforma sostiene que, pese a la vocación inhumana de las fronteras exteriores de Europa, las personas y los grupos migrantes siguen moviéndose y desafiando el régimen fronterizo:

From the very start at the outer borders of Europe, many forces are going in an inhuman direction: people are refused entry, are imprisoned and deported. Nevertheless they are coming - challenging the migration regime. And there are movements supporting them in their struggle for a better life. (w2eu.info, 2021)

Por último, la campaña *Fluchthelfer*, impulsada por el colectivo alemán Peng! (<https://pen.gg/campaign/fluchthelferin/>), contrapone la libre circulación de la que disfrutamos los ciudadanos y ciudadanas europeos en el espacio Schengen con las restricciones de movilidad a las que se enfrentan las personas migradas e ilegalizadas en Europa. Con ello, propone a las personas con estatuto ciudadano emplear sus prerrogativas (como la tenencia de vehículo privado o pasaporte europeo) en virtud de la movilidad de las personas migrantes a través de las fronteras europeas. La iniciativa toma el término “Fluchthelfer”, con el cual se denominaba comúnmente a quienes ayudaban a la gente a salir clandestinamente de la antigua República Democrática Alemana (RDA o Alemania del Este) y lo trae al presente a través de la situación de bloqueo que sufren las personas migrantes a causa de las fronteras interiores europeas y sus restricciones. La campaña anima a quienes gozan de un estatus legal privilegiado a ayudar y favorecer el tránsito de las personas ilegalizadas a través de las fronteras europeas y ofrece ideas y propuestas concretas para llevar a cabo estas acciones, como, por ejemplo, recoger a una persona migrante en coche a la vuelta de las vacaciones, como si de un autoestopista europeo se tratara. The Peng! Collective se interroga sobre la legitimidad de ayudar a cruzar fronteras más allá de los marcos legales y sostiene que, si bien los Fluchthelfer fueron condecorados tras la caída del telón de acero, ayudar a la gente a cruzar las fronteras debería ser igual de honorable hoy en día. Además, el proyecto ha creado una campaña de microfinanciación colectiva mediante la que ha recaudado 17.000€ para ayudar a los Fluchthelfer contemporáneos a sufragar las posibles consecuencias legales a las que se exponen.

Estas cuatro iniciativas tratan de transgredir la lógica humanitaria sobre la cual se han diseñado la mayoría de los movimientos de solidaridad contemporáneos con las comunidades migrantes y refugiadas. Mediante la alianza entre grupos migrantes y no-migrantes, estas propuestas desarrollan estrategias colectivas que pretenden escapar a la mirada restrictiva de los dispositivos de control migratorio y burlar la disposición decretada por el orden fronterizo europeo. No buscan la satisfacción de la colaboración o el intervencionismo, tampoco la celebración de la acogida y la multiculturalidad. Son propuestas movidas por la urgencia ante la falta de pasajes seguros y libertad de movimiento actuales, organizadas de manera autogestionada y en su mayoría autofinanciada —o mediante financiación colectiva— debido a la falta general de complicidad con la mayoría de las instituciones. Porque no se ajustan a los marcos legales vigentes, las iniciativas aquí descritas defienden y sostienen la legitimidad —no la legalidad— de moverse libremente y de la forma más segura posible, transnacional y transcontinentalmente. La libertad de movimiento no es aquí una utopía, un eslogan, una promesa ni una mera demanda, sino que es una premisa para la acción. Se anticipa la libre movilidad como realidad coetánea, de manera que esta no se ve condicionada a las cláusulas legales o a las limitaciones estructurales, sino que *escapa* de sus lógicas para poner en práctica una propuesta política prefigurativa (Graeber, 2019), esto es, trayendo al presente el tipo de sociedad por la cual se lucha. En este caso, se *trae al presente* una sociedad sin restricciones fronterizas, donde la libertad de movimiento es una realidad configurada por los desplazamientos de mujeres, hombres y grupos concretos. La noción de *escapar*, por su parte, no es sinónima de «escapar de» (escapar de la legalidad, escapar de la policía), sino que se asemeja más a la noción de fuga (fuga de gas, fuga de aire). Sugiere que los movimientos migratorios *escapan* de la mirada del poder, por lo que no pueden ser (totalmente) capturados o asidos por los regímenes discursivos, representacionales ni restrictivos (Papadopulos et al., 2009; Mezzadra, 2005). Profundizaré más en esta noción en el siguiente epígrafe.

Las iniciativas y los proyectos aquí presentados no suponen únicamente un conjunto de propuestas humanitarias, sino que conforman un tejido funcional de movimientos y modos de organización de la vida colectiva. Acarrean la propuesta de cambiar estructuralmente las formas en las que se organizan los movimientos de solidaridad y de desactivar las lógicas asistencialistas bajo las cuales la izquierda urbana occidental y las organizaciones humanitarias se han

relacionado durante las últimas décadas con la comunidad migrante, migrada y racializada en Europa; en favor de reconocer su agencia como «sujetos políticos», y no sólo como «víctimas» de una estructura injusta. Estos proyectos forman parte de una red viva y activa en la ecología de la Frontera Occidental Euroafricana, por lo que el lector, la lectora, reconocerá algunos de ellos en las escenas de campo que conforman los capítulos centrales de la presente tesis.

Autonomía de la Migración: la organización de la vida en fuga

La ola de movimientos de solidaridad que sucedió al estallido de la llamada “crisis de los refugiados” en 2015 no ha propuesto únicamente modelos para la intervención y la acción, sino que también ha trastocado los marcos de comprensión en el campo de la investigación social. La perspectiva de la Autonomía de la Migración (AdM) es una propuesta epistémica que se inscribe dentro del campo de los estudios sobre movilidad transnacional y fronteras y que propone una serie de replanteamientos ontoepistémicos, metodológicos, éticos y políticos (Casas-Cortés y Cobarrubias, 2020). Esta óptica surge en el centro y sur de Europa durante la década de los 90, si bien en los últimos años se ha visto renovada a la luz de la proliferación de nuevas formas de movilidad transnacional. Se trata de un doble desplazamiento en el que el activismo político y los debates teóricos se ven imbricados bajo el propósito de replantear los supuestos en torno a la movilidad humana sobre los cuales estos dos ámbitos se han instalado tradicionalmente. En este sentido, la perspectiva de la AdM surge como alternativa a los marcos que tradicionalmente han prevalecido en los estudios migratorios, como son el humanitarismo, la securitización, la integración o el mercado laboral (Nyers, 2015).

De acuerdo con Casas-Cortés y Cobarrubias (2020), la perspectiva de la Autonomía de la Migración surge como respuesta a las limitaciones percibidas en dos tendencias significativas dentro de los estudios migratorios clásicos: por un lado, las perspectivas que conciben la elección de migrar como una decisión racional por parte de los individuos y grupos; por otro lado, los análisis macro que ofrecen una panorámica económica y política donde las elecciones de los sujetos quedan exclusivamente sometidas a los cambios estructurales. Para la mirada de la AdM, la movilidad no es un fenómeno anómalo que hace falta esclarecer o explicar, ni tampoco es el resultado directo de las fluctua-

ciones de los mercados laborales globales (Mezzadra, 2012). Al contrario, se trata de una actividad viva, cambiante e inherente al ser humano a partir de la cual los sujetos aportan experiencias, perspectivas y significados diversos con sus desplazamientos y trayectorias. Inspirados por el pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault, diversos investigadores e investigadoras sostienen que la migración no es solo una «reacción» a una serie de causas estructurales, ni tampoco es una decisión que surge del individuo sin influencia del entorno. Se trata, sin embargo, de una fuerza irreductible que va más allá de las estructuras económicas y estatales, pero que a la vez es interdependiente a las situaciones que conducen a las personas a migrar (Mezzadra, 2012; Papadopoulos, Stephenson y Tsianos, 2008; Mezzadra y Neilson, 2017).

La AdM plantea entender la movilidad humana como motor de cambio (Mezzadra y Neilson, 2017). Escuchar y aprender de las perspectivas, las formas de organización, los saberes y las estrategias que ponen en funcionamiento los diferentes grupos y sujetos en tránsito no produce solamente parámetros para desarrollar una «nueva investigación en migraciones», sino que reconfigura nuestra forma de mirar, contribuyendo a generar nuevos sentidos, perspectivas e imaginarios compartidos. De acuerdo con Casas-Cortés y Cobarrubias (2020), preguntarse “¿qué ocurre si los análisis se realizan desde el punto de vista de las migraciones y la movilidad misma en vez de adoptar una mirada estatal?” (p. 68) puede suponer una oportunidad para resituar y renegociar las políticas de lo común desde una propuesta no eurocéntrica. Para Papadopoulos, Stephenson y Tsianos (2008, p. 202), la AdM entiende las migraciones como un «movimiento social» en el sentido literal de las palabras, y no como una mera respuesta al malestar económico y político. La noción de movimiento social se presenta desde una perspectiva amplia, no estrictamente situada en el marco de los colectivos activistas y la representación política. Esto no excluye el hecho de que esta perspectiva también emplee el concepto de movimiento social para referirse a las formas de organización deliberadamente políticas que luchan por el reconocimiento de la población migrada y racializada, por su acceso a los derechos civiles y sociales, por la derogación de las leyes de extranjería, por el cese de las políticas de desprotección o por la erradicación de los dispositivos de control fronterizos (véase la *No Borders Network*, las plataformas antideportación, el movimiento de los *Sans-Papiers*, entre otros). No obstante, su definición de los movimientos sociales no se detiene en los modos de organización y producción de lo social desde una estructura premeditadamente política, sino

que expande su sentido hacia una dimensión más amplia, directamente vinculada a la movilidad humana y a las formas de subjetivación de las personas en tránsito entendidas como un acto colectivo constituyente con potencia teórica y política.

Mezzadra (2012) argumenta que para adoptar una perspectiva de la AdM hace falta una mirada y una sensibilidad que desaprendan los formatos asistencia- listas bajo los cuales la izquierda urbana occidental ha desarrollado durante las últimas décadas sus propuestas de solidaridad internacional, además de modificar las coordenadas sobre las que los estudios migratorios se han movido hasta ahora. Por ello, esta propuesta insta a “observar los movimientos y conflictos migratorios desde una perspectiva que priorice las prácticas subjetivas, los deseos, las expectativas y los comportamientos de los propios migrantes” (Mezzadra 2012, p. 160). Resiguiendo los contornos de esta idea, Amarela Varela Huerta (2013) destaca la importancia de aproximarse al estudio de las prácticas y dinámicas de los colectivos en tránsito desde el campo de los movimientos sociales y no solo desde los estudios migratorios. Desde su perspectiva, los movimientos sociales encarnados por sujetos migrantes epitomizan un nuevo tipo de lucha política que constituye nuevas formas de ciudadanía y de organización de lo social, a pesar de que a menudo sus integrantes carezcan de reconocimiento como «sujetos de derecho» (Varela Huerta, 2013, p. 215) o incluso o como «sujetos políticos». Por eso, esta autora insta a fijar el foco en los intersticios de las prácticas, experiencias, infraestructuras, relaciones y afectos cotidianos de quienes migran para comprender y modular nuevas formas de emancipación y de resistencia al capitalismo tardío. Aduce Varela Huertas (2013):

Estos intersticios de lo cotidiano, como saltar una valla en Ceuta, conseguir un contrato de trabajo ficticio o «matrimoniarse por papeles» con «nativos» solidarios son ejemplos de resistencias que a pesar de no sostenerse de un discurso abiertamente ideológico representan un genuino ejercicio de emancipación del racismo institucionalizado en las leyes de extranjería, pero que hasta ahora han sido pensadas como «estrategias individuales» por los intérpretes que ejercen una sociología crítica y, por parte de quien hace sociología liberal como abiertas «desviaciones», «trampas», «delitos» que comenten estos migrantes y quienes les ayudan. (Varela Huerta, 2013, p. 218)

Más concretamente, el trabajo de Varela Huerta (2013) consiste en comprender que la desobediencia de las personas migrantes a las leyes que las extranjerizan y los actos de los europeos y europeas que ejercen su derecho a la hospitalidad en contra de las restricciones de entrada y permanencia en Europa, poniendo la atención en las estrategias no deliberadamente ideológicas sino en sus prácticas y formas de supervivencia situadas, abrirá todo un campo para pensar las resistencias al capitalismo tardío y al biopoder contemporáneo (p. 218). Cuando Varela Huerta (2013) sugiere prestar atención a los intersticios de lo cotidiano como actos políticos, pretende movilizar una idea de emancipación que acoge un espectro amplio de desplazamientos, redes, deseos y estrategias colectivas que van más allá de un grupo activista o de una plataforma determinada. El hecho de que la AdM intente expandir el sentido de los «movimientos sociales» responde a una cuestión genealógica. Esta perspectiva emerge como una yuxtaposición donde el desarrollo teórico de perspectivas posmarxistas de la Autonomía —como el *Operaismo* en Italia— y las luchas contemporáneas por la libre movilidad se ven imbricados, produciendo encuentros con el pensamiento postcolonial, los feminismos críticos y la tradición radical negra (Garelli et al., 2015; De Genova y Tazzioli, 2016; Mezzadra y Neilson, 2017). De esta forma, esta propuesta epistémica y política interpela el campo de la investigación en migraciones y al mismo campo de los movimientos sociales en procesos de antagonismo y abyección (Nyers, 2003).

Peter Nyers (2003) sitúa una idea de «cosmopolitismo abyecto» en relación con los movimientos antideportación en Montreal, Canadá. Nyers (2003) considera que es a raíz de los ataques terroristas en Nueva York y Chicago en 2001 que el Norte Global se ha visto inmerso en un irrefrenable proceso de securización y fortificación a través del cual se ha incrementado de forma exponencial el control de la movilidad humana entre fronteras nacionales. Inspirado por el pensamiento de Michel Foucault, Nyers (2003) sugiere que estos sistemas de control se han ido forjando, no desde una lógica panóptica, según la cuál todo el conjunto de la población es vigilado por una mirada soberana omnipresente, sino desde una tecnología selectiva que determina qué perfiles deben ser vigilados o puestos bajo sospecha, creando finalmente un nuevo estrato en la jerarquía de clases sociales: una «clase migrante abyecta» (Nyers, 2003). Sin embargo, la vigilancia, la cosificación y la sospecha de las personas y grupos migrantes y racializados no responde exclusivamente a los efectos de un poder soberano, sino que constituyen un régimen de expulsión permanente sostenido por el mismo tejido social y los procesos de inclusión y exclusión

dentro de los grupos y comunidades. En términos foucaultianos, este proceso se corresponde con una idea de Racismo de Estado entendida como la “condición sin la cual ningún ejercicio soberano del poder puede articularse legítimamente en una sociedad reguladora” (Foucault, 2000, p. 226). No obstante, Foucault establece una superposición entre dos planos que nos ofrecen una versión más complejizada de esta cuestión: una tecnología regularizadora de la vida y una tecnología disciplinaria de los cuerpos. Imbricación según la cual se pueden controlar los acontecimientos y las formas de tolerancia e intolerancia que se asientan en un ethos, “no por medio del adiestramiento individual, sino del equilibrio global” (Foucault, 2000, p. 225). Foucault entiende esta autoregulación del código ético en la esfera común como un proceso de homeostasis —aplicado al ecosistema social—, una propiedad de los organismos que les confiere capacidad para mantener un estado interno estable, compensando los cambios de su entorno mediante un intercambio regulado de materia y energía.

Dos planteamientos fundamentales nutren la perspectiva de la AdM: el concepto de fuga (*escape*), por un lado, y la idea de que la migración es una fuerza creativa catalizadora de transformaciones políticas sociales y culturales —esto es: un movimiento social—, por otro. El concepto de «fuga», ampliamente desarrollado por Dimitris Papadopoulos, Niamh Stephenson y Vassilis S. Tsianos (2008) en su trabajo *Scape Routes: Control and Subversion in the Twenty-First Century*, sugiere que los movimientos migratorios escapan de los regímenes de representación y preceden a la política como praxis colectiva organizada. Para Papadopoulos et al. (2008), la fuga no es sinónimo de resistencia o contestación. Tampoco un conjunto de demandas dirigidas al Estado ni un llamamiento a la aceptación. La fuga es, sobre todo, la organización de la vida al margen de los sistemas de autorización y legalización, una vida invisible e inasible para el poder (Papadopoulos et al., 2008; Mezzadra, 2005). En esta idea de fuga, por devenir irrepresentables y no identitarias, las subjetividades migrantes ofrecen una alternativa a las identidades fijas modernas (ver Deleuze y Guattari, 1987; Braidotti, 1994; Said, 1990; Kristeva, 1991).

Partiendo de este concepto de fuga, Papadopoulos et al. (2008) sugieren que la migración no es una respuesta a las restricciones fronterizas, sino que *precede* a ellas. Aunque las migraciones están directamente afectadas por los dispositivos de control migratorio, ontológicamente existe primero la movilidad y después las fronteras (Cobarrubias y Casas-Cortés, 2020). Con ello, se invierte el orden

que subyace en la mayoría de los estudios y aproximaciones al ámbito de las migraciones (primero las restricciones fronterizas, luego la respuesta o resistencia a esas restricciones), insistiendo en reimaginar y repensar el complejo ensamblaje que supone el dispositivo frontera y su relación con la migración (Nyers, 2015). Así, pensar la migración desde la Autonomía conlleva insistir en que esta tiene la capacidad de desarrollar sus propias lógicas, deseos, modos de organización y trayectorias (Papadopoulos et al., 2008). Por ello, la migración supone una fuerza constituyente y creativa capaz de catalizar transformaciones políticas, sociales y culturales (Sharma, 2009).

La perspectiva de la Autonomía de la Migración no ha estado libre de contradicciones y problemas en sus planteamientos ontoepistémicos. Una de las principales críticas a este enfoque es su tendencia a la romantización. Los principales autores de la AdM, inspirados por la tradición de Gilles Deleuze y resiguiendo la estela de los autores y autoras de la Autonomía postmarxista y el *Operaismo* italiano, utilizan un lenguaje filosófico y poético para describir y analizar las coyunturas que atraviesan los procesos migratorios, donde los y las migrantes llegan a encarnar en algunos casos un nuevo «sujeto revolucionario» (Mezzadra, 2005). Ello acarrea, tal y como alertó Gayatri Chakravorty Spivak (2010) en su conocido trabajo *Can the subaltern speak?*, el peligro de generar un aura de especificidad narrativa que aglutina grupos anónimos y relatos épicos en detrimento de las experiencias particulares y las realidades concretas de los sujetos, a veces prosaicas, dolorosas y precarias. Nandita Sharma (2009) sostiene que, en el trabajo de Papadopoulos, Stephenson y Tsianos (2008), los y las «migrantes» y su «fuga» devienen abstracciones categóricas porque se prescinde de sus condiciones radicalmente irreductibles y distintas entre sí. Escribe Sharma (2009):

In the authors' attempt to not name their naming, migrants' classed, racialized, gendered, sexualized, territorialized bodies, as well as people's historical, geographical and metaphorical dislocations and relocations are emptied, both of people and meaning. Instead, migrants become symbols of escape, their mobilities and the constraints that many of them face becomes emblematic of 'our age' and their physical movements across claimed spaces stand in for social movements for transformative change. (Sharma, 2009, p. 474)

Muchos de los autores y autoras de la AdM trabajan para evitar y suprimir el uso de categorías deshumanizantes empleadas por las agencias de control fronterizo y los Estados (migrante ilegal o irregular, MENA, migrante económico, refugiado, solicitante de asilo, entre otras) (Mezzadra y Neilson, 2017). Sin embargo, en esa búsqueda puede darse una reificación de esos mismos términos bajo la noción genérica del «migrante» (Cobarrubias y Casas-Cortés, 2020). Para Sharma (2009) la primera problemática de este enfoque —y que ramifica en todas las demás— remite al hecho de que para los autores y autoras de la AdM las subjetividades siempre aparecen como subjetivaciones, esto es, como resultado de los efectos del poder (opresión, represión, ilegalización, exclusión). El segundo problema que sitúa esta autora, directamente vinculado al anterior, es el de la poca centralidad que parecen tener las subjetividades de las personas implicadas en los trabajos, estudios y análisis que entienden la migración desde la autonomía. Con ello, la política de la «fuga» parece ocurrir sin «sujetos» concretos, en pro de «figuras» y «representaciones» (Sharma, 2009, p. 472), reduciendo y simplificando las maneras en que el control y la resistencia se tensan mutuamente en procesos co-constituyentes (Nyers, 2015).

Aunque estas críticas están bien fundamentadas, Cobarrubias y Casas-Cortés (2020) las atribuyen a una cuestión hermenéutica y contextual, remitiéndose al hecho de que las academias anglosajona y sur-europea (fundamentalmente italiana y griega) pertenecen a tradiciones intelectuales distintas y han desarrollado usos del lenguaje y sistemas de análisis diferentes. Además, las obras originales suelen estar escritas en idiomas distintos, por lo que, en muchas ocasiones, el debate entre autores y autoras de diferentes territorios se da a través de traducciones y no de los textos originales. Como hemos esbozado en esta sección, mientras los autores y autoras que han desarrollado una perspectiva autónoma de la migración desde el centro y sur de Europa están influenciados por las perspectivas marxistas heterodoxas de la Autonomía y por el posestructuralismo francés, la crítica de los y las autoras anglosajonas a la AdM sigue la estela de los estudios postcoloniales que se consolidan a finales del siglo xx en las excolonias británicas (ver Said, 2006; Spivak, 2003; Guha y Spivak, 1988). Cabe señalar, sin embargo, que las trayectorias genealógicas de estas perspectivas son más complejas y que su desarrollo sucede al calor del encuentro con una vasta miríada de enfoques, tradiciones y parámetros intelectuales, sociales, culturales y políticos. De hecho, muchos de los investigadores que proponen críticas sobre algunas de las concepciones de la AdM o difieren en alguno de sus planteamientos, han desarrollado a su vez estudios

que van en sintonía y que ponen en valor esta propuesta epistémica, sobre todo por lo que se refiere a la dimensión de las luchas sociales organizadas por la libertad de movimiento en Estados Unidos, Canadá y Europa (Sharma, 2009; Anderson, et al., 2011; Nyers, 2003). Es por ello por lo que sus formas de problematización no se colocan como un cuestionamiento, sino como la aportación de herramientas críticas que contribuyen a pensar con mayor sentido y profundidad los contextos, situaciones y movimientos que conforman las investigaciones.

La propuesta que nos ofrece la Autonomía de la Migración es la de entender las migraciones transnacionales como un motor de cambio más allá de los campos de conocimiento directamente vinculados a los estudios migratorios. Para la AdM la migración no se conceptualiza en términos humanitarios, económicos ni de integración, sino que se reconoce como un movimiento social en un sentido amplio. Esta propuesta ontoepistémica nos ofrece una lente desde la cual generar modos de comprensión y análisis sobre los debates contemporáneos, entendiendo que los procesos migratorios son una pieza constituyente de estos debates, y no una problemática que haga falta gestionar o subsanar. Porque emerge de la imbricación mutua entre experiencias activistas y trayectorias académicas, el enfoque autónomo de la migración reconoce las prácticas políticas —cotidianas y organizadas— de las comunidades en tránsito desde una mirada etnográfica cercana (Agier, 2016), prestando atención a la organización de la vida colectiva desde los procesos de movilidad, y no exclusivamente desde las estructuras y las restricciones que la bloquean o coartan.

Adoptar una perspectiva autónoma de la migración en la presente investigación doctoral me permite entrelazar mis experiencias activistas (vinculadas sobre todo a la red *No Borders* y grupos antideportación) con incursiones teóricas y analíticas que sustentan un acercamiento etnográfico, generando un espacio de reflexividad que desafía las barreras entre academia y militancia. Esta imbricación no es un mero juego metodológico, sino que quiere generar un diálogo entre las contribuciones de la praxis social y cultural de los grupos y colectivos en tránsito con las propuestas teóricas de autores y autoras que se interrogan sobre las intersecciones entre cine y movilidad. Así, los colectivos en tránsito migratorio no constituyen un objeto de estudio en sí mismo, sino que se busca, a través del acercamiento etnográfico, pensar a partir de las aportaciones y de la dimensión práctica de estos grupos en pos de producir o texturizar nuevos debates, planteamientos, interrogantes o formulaciones sobre

el papel de la praxis fílmica en los movimientos por la libre movilidad y las implicaciones que esta puede tener a otros niveles. Finalmente, la «política de la fuga» (Papadopoulos et al., 2008; Mezzadra, 2005) permite poner el foco en las formas de vida y de organización que *escapan* a la mirada del poder, deviniendo irrepresentables. Bajo esta óptica, mi acercamiento al caso de estudio pone en funcionamiento una mirada no representacionalista, entendiendo que la praxis audiovisual en entornos de militancia no pasa necesariamente por la producción de discursos unitarios ni representaciones identitarias, explorando aquellas expresiones narrativas, visuales y fílmicas que ponen en evidencia una «crisis de la representación» (Russell, 1999) y que experimentan con la imagen en movimiento para abrir espacios de creación, ficción, fuga y encuentro de voluntades.

Reconfiguraciones visuales.

Cartografías políticas y estrategias de contra-mapa

No lejos de la principal entrada al campamento de refugiados de Calais, la *Jungle*, que ya visitamos en el apartado introductorio de esta tesis, había una pequeña construcción de madera rotulada con las palabras «Info-Point» encima de la puerta, siempre abierta. El Info-Point era un lugar que facilitaba información y asistencia básica a los recién llegados. Gestionado por voluntarios (migrantes y locales), ofrecía atención en diferentes lenguas, conexión Wi-Fi, punto de electricidad para cargar el teléfono, asesoría jurídica y agenda de contactos de interés en la región, entre otros recursos. Se presumía el primer lugar al que acudir para quienes acabaran de llegar al asentamiento, aunque la creciente expansión del campamento lo había sepultado tras otras muchas casetas, caravanas y construcciones. Al entrar, uno podía encontrar un mapa-mundi abarrotado de líneas dibujadas con rotuladores de colores que recorrían el mapa desde diferentes puntos del sur y el este de la superficie cartografiada y remataban en la esquina izquierda superior de Francia, es decir, Nord-Pas-de-Calais. Un bolígrafo colgaba al lado del póster, invitando a reconstruir el propio viaje y entrelazarlo con los demás. Los trazos irregulares habían perforado el papel en toda el área del Canal de la Mancha a fuerza de reincidir. Las hebras de tinta conectaban Calais con un sinfín de ciudades en el mapa: Bagdad, Kabul, Teherán, Damasco, Nueva Delhi, Asmara, Juba, Argel, Douala, Bamako, por nombrar algunas de las que conseguí reconocer. Los trazos no estaban, en su mayoría, dibujados en línea recta, como uno haría, por ejemplo, al repre-

sentar un trayecto de avión; sino que trazaban recorridos sinuosos, vaivenes y tránsitos irregulares entre regiones y países, como corresponde a cualquier gran viaje migratorio sin gozar de una autorización, pasaporte o visado. Esta imagen colectiva, improvisada y precaria, no tenía otra intención que la de dar la bienvenida a quienes acababan de llegar al campamento y transmitirles un mensaje determinado: «estas son nuestras trayectorias. Todos, todas, estamos en una situación similar».

La cartografía permite otorgar una dimensión colectiva a las experiencias individuales. Desde una óptica no representacional, ésta no se presenta como una mera reproducción de la geografía, sino que congela las trayectorias de los sujetos en una fotografía atemporal. Genera una disposición gráfica que da cuenta de la multiplicidad de desplazamientos, ensamblajes y trayectorias que han tenido lugar de manera simultánea o asincrónica sobre un mismo territorio. La imagen de un mapamundi raído de trazos que representan los viajes migratorios realizados por un conjunto de sujetos que se encuentran en un momento determinado en un mismo lugar es, probablemente, la forma más rudimentaria que puede tomar la herramienta cartográfica en una investigación sobre movimientos migratorios. Sin embargo, nos sirve como imagen-cabecera para introducir el presente epígrafe.

Como hemos podido ver en el subapartado anterior, la noción de autonomía en los movimientos migratorios ha sido explorada desde el entrelazamiento de dos posiciones complementarias, activista y teórica (investigadora). Sin embargo, cabe resaltar que estas exploraciones no se han dado exclusivamente de manera discursiva o mediante la acción directa, sino que también han encontrado su razón en propuestas visuales y estéticas que permiten explorar la complejidad de las múltiples dimensiones que coexisten en las trayectorias migratorias contemporáneas. Las herramientas visuales, artísticas y, especialmente, las cartográficas, han servido para indagar en las implicaciones de los desplazamientos migratorios, individuales o grupales, a un nivel más amplio. La cartografía, entendida desde una óptica no representacional, permite mapear de diferentes modos los cambios sociales, demográficos, de hábitos y políticos que suponen los desplazamientos transnacionales para los territorios de origen, de tránsito y de destino. Con ello, los movimientos individuales quedan registrados en un dispositivo visual, se contextualizan en una esfera común y se inscriben en una experiencia colectiva más amplia.

Castro-Varela (2021) recupera las palabras de Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Mil Mesetas* (1987) para explorar las implicaciones que la práctica cartográfica, entendida desde una óptica no representacional, puede tener en los procesos de indagación social: “lo que distingue al mapa del trazo es que el mapa está totalmente orientado hacia una experimentación en contacto con lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo; construye el inconsciente” (Deleuze y Guattari, 1987 en Castro-Varela, 2021). Así, el mapa no pretende imitar o plasmar la realidad geográfica de manera fiel, sino que configura una búsqueda de las posibilidades *en ese territorio*, llegando a modularlo o a modificarlo. Las cartografías juegan un papel importante en el desarrollo de una teoría y de una praxis no representacional porque nos permiten indagar en cómo los sujetos se co-constituyen en conjuntos transversales que involucran elementos humanos, tecnológicos, geográficos y materiales (Braidotti, 2018).

Si bien las potencias coloniales modernas emplearon el mapa para conquistar y gobernar sus colonias y para difundir y reafirmar sus identidades imperiales, la cartografía también fue una herramienta poderosa en los procesos de emancipación de las regiones colonizadas (Akerman, 2017). En este sentido, la cartografía no afirma el territorio a partir de su reproducción gráfica, sino que conduce a la *creación* de nuevas geografías a través de la conquista, en el caso del imperialismo, pero también a través de los movimientos colectivos de base y de los desplazamientos heterogéneos que suscita la organización de la vida colectiva más allá de las restricciones geopolíticas, biopolíticas y necropolíticas. Esta vocación descolonizadora de la praxis cartográfica ha sido también explorada y reivindicada por investigadores e investigadoras contemporáneos que indagan en las posibilidades de una investigación militante en el ámbito de los movimientos migratorios (Casas et al., 2015; Garelli et al., 2013; Garelli et al., 2015).

Podemos identificar cómo el movimiento *No Borders* ha servido durante la última década como telón de fondo para distintas propuestas creativas que experimentan nuevas conjunciones entre activismo político y praxis artística a través de estrategias visuales y cartográficas. De acuerdo con Casas et al. (2015, p. 65), al mismo tiempo que la monitorización, la cuantificación y el mapeado juegan un papel central en las estrategias de vigilancia y control sobre la población migrante, los propios movimientos migratorios y pro-migración han comenzado a utilizar herramientas de contra-mapa para navegar por

los distintos escenarios del régimen de gestión de fronteras europeo y experimentar diferentes formas de cartografiar los desplazamientos, las experiencias y las resistencias de los sujetos en tránsito. El contra-mapa es una de las principales estrategias en la investigación militante contemporánea de acuerdo con Garelli et al. (2015) porque deja un registro y genera una memoria de las acciones, los movimientos y las luchas de los colectivos. Las cartografías como herramienta militante, como ya he esbozado, no suponen meras representaciones de una geografía, ni tampoco dibujan los contornos políticos de las regiones administrativas, fruto de la distribución colonial. Son más bien registros de indagaciones y especulaciones sobre lo que un territorio puede llegar a ser social y políticamente a través de la exploración de las trayectorias múltiples de los sujetos que habitan y que constituyen esos territorios.

Pese a que acotar la noción de frontera a una mera demarcación geográfica sería reducir su compleja estructura y el efecto que tiene en la vida de las personas, las fronteras nacionales constituyen evidencias explícitas de la organización del presente colonial (del reparto colonial entre territorios en la actualidad) en su semblante más directo y violento. Si bien otros espacios y experiencias asociados a la migración testimonian de manera más sutil esta distribución, las fronteras son lugares de excepción, donde la presunta armonía del estado de bienestar moderno se deshilacha, dejando al descubierto las a menudo devastadoras consecuencias que tiene en el territorio y en la organización de la vida la distribución de la geografía en los Estados-nación modernos. Recordemos uno de los eslóganes más importantes en las luchas latinas que se extendieron en Estados Unidos a partir de 2006, al que ya he hecho referencia anteriormente: «Nosotros no atravesamos la frontera, la frontera nos atravesó a nosotros». Esta consigna sintetiza algunas de las contribuciones más significativas de las feministas chicanas durante las décadas de 1980 y 1990 (Anzaldúa, 2012; Moraga y Castillo, 1988; Sandoval, 1998), que desarrollaron una epistemología basada en el mestizaje producido por el lugar fronterizo entre México y Estados Unidos, al que Gloria Anzaldúa (2012) denominaría como el *Borderlands*.

Las fronteras y todo su dispositivo ulterior han tenido profundos efectos en las trayectorias y los espacios comunes. Quizás por eso las iniciativas cartográficas contemporáneas que investigan alrededor del fenómeno migratorio toman la frontera como referencia geográfica a través de la cual pensar e indagar en las transformaciones sociales y políticas que rodean la cuestión de la migración.

Las fronteras, tal y como sugieren Sandro Mezzadra y Brett Neilson (2017), han multiplicado y reforzado su vocación securitaria en las últimas décadas, convirtiéndose en un «método» para sostener los parámetros de una globalización económica neoliberal en la actualidad. Pero también pueden constituir, no obstante, lugares de resistencia (Balibar, 2002b) porque suponen espacios de desobediencia, mezcla, tránsito, mestizaje, colisión y encuentro. *Borderscapes* (<http://borderscapes.eu/>), *Actions Against the Borders #1 Breaking Point* (<https://www.1breaking-point.org/>), *Spaces of Migration* (<http://space-sofmigration.org/>) y *Watch the Med* (<https://watchthemed.net/>) son cuatro proyectos artísticos que utilizan la cartografía en sentido amplio para explorar de diferentes formas las múltiples dimensiones que entraña la frontera, entendida no tanto como punto de demarcación geográfica, sino como entramado, red o ensamblaje (Giráldez-López, 2019) constituyente de trayectorias, formas de vida y modos de organización colectiva. En estas iniciativas, el concepto de *Borderlands* (Anzaldúa, 2012) resuena de manera más o menos explícita en cuanto bosquejan en las regiones fronterizas su cualidad fructífera y de ebullición social, cultural y política, aludiendo a ese *tercer país* del que nos habla Anzaldúa:

The U.S.-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country-a border culture. (Anzaldúa, 2012, p. 25)

En proyectos como *Borderscapes* (<http://borderscapes.eu/>) o *Actions Against the Borders #1 Breaking Point* (<https://www.1breaking-point.org/>), la práctica artística funciona como un proceso de indagación que espiga, conecta y difunde perspectivas, experiencias encarnadas y relaciones afectivas en torno a la frontera como espacio físico y simbólico para activar procesos críticos colectivos. Ambas iniciativas funcionan como dispositivo capaz de desplegar y dimensionar las distintas capas que subyacen bajo un engranaje fronterizo solo en apariencia homogéneo, desvelando una multiplicidad de planos que se imbrican en una superficie común. Estas configuraciones nos evocan a pensar la frontera como un elemento que no está posicionado en un punto fijo del territorio, sino como una trama activa de agenciamientos, epitomizando un *giro dinámico* de la frontera (Giráldez-López, 2019).

Borderscapes (<http://borderscapes.eu/>) es un proyecto colectivo de promoción y revalorización del territorio transfronterizo de los Alpes francoitalianos. La idea de frontera que maneja este proyecto está principalmente arraigada al territorio y a las prácticas culturales y sociales que emergen en este contexto. La propuesta ahonda en la dimensión *local* de las fronteras, aglutinando prácticas de documentación, archivo, creativas y artísticas que trazan los contornos de un territorio no definido administrativamente, rebasando los límites geopolíticos impuestos por los Estados y modificando sus coordenadas. Entre otras acciones, el proyecto organiza residencias de creación con artistas italianos y franceses, conjuntamente organizadas en los pasos fronterizos entre Italia y Francia, a saber: Valle Susa, Clarée-Briançon, Queyras, Valle Varaita, Valle Gesso y Roya. El proyecto promueve la producción de reportajes, libros fotográficos, documentales sonoros, composiciones musicales, obra gráfica y, en general, proyectos artísticos *site-specific* que giran alrededor a la frontera y que utilizan los elementos idiosincrásicos del patrimonio natural y cultural de los territorios que constituyen la región alpina francoitaliana; su difusión física y virtual a través de muestras, cinefóruns y festivales y la cooperación con las instituciones locales que trabajan por la preservación y promoción del patrimonio cultural del lugar.

Actions Against the Borders #1 Breaking Point (<https://www.1breaking-point.org/>) es una iniciativa que toma forma de investigación artística llevado a cabo por Marta Lodola entre 2018 y 2021. La propuesta se desarrolla de manera transnacional en cuatro ciudades: Berlín (Alemania), Treviso (Italia), l'Hospitalet de Llobregat (España) y Atenas (Grecia). Se trata de un proyecto de largo recorrido en el que su autora trabaja en colaboración con diferentes organizaciones, colectivos y personas individuales para indagar en las dinámicas de las fronteras y los efectos que producen en la vida de las ciudades. El proyecto parte del planteamiento de que el incremento de fronteras nacionales está produciendo, a su vez, fronteras invisibles entre individuos y grupos y trastocando las nociones de comunidad y alteridad. Combinando procesos de indagación con acciones artísticas multidisciplinares, el proyecto produce un tipo de exploración continua sobre el sentido que adquieren las fronteras en la dimensión cotidiana de la vida colectiva. La autora entrevista a miembros de colectivos, asociaciones y grupos cuya actividad entabla algún vínculo con las fronteras geopolíticas (plataformas anti-deportación, colectivos antirracistas, asociaciones contra los dispositivos de control migratorio, entre otros) y

realiza derivas urbanas en las que elabora documentación audiovisual, gráfica o cartográfica del lugar e intercepta a personas a pie de calle para proponer preguntas en torno a su relación personal con las fronteras. El trabajo a pie de calle, en el que genera encuentros con e interpelaciones a diferentes sujetos, produce una muestra heterogénea que se define por la relación personal que los sujetos han establecido con las fronteras a través de su experiencia personal y su trayectoria biográfica.

Las dos iniciativas aquí presentadas se desarrollan en contextos radicalmente distintos —el primero explora un territorio rural definido, mientras que el segundo trabaja sobre un conjunto de espacios urbanos descentralizados— y bajo parámetros y enfoques diferentes. Sin embargo, tienen algo en común: ambas se interrogan por los efectos que tienen las fronteras nacionales en la organización de la vida colectiva y en las dinámicas cotidianas a un nivel local. Además, las dos proponen un tipo de «desobediencia» a estas fronteras porque desnaturalizan y cuestionan sus efectos a nivel geográfico, social y cultural. A través de espigar prácticas culturales, procesos sociales y testimonios personales, activan una suerte de microsociología que merodea en los tránsitos cotidianos, los desplazamientos locales y las dinámicas de la vida colectiva en los territorios en los que generan sus intervenciones.

Aunque ninguno de los dos proyectos pretende abordar deliberadamente el tema de las migraciones, ambos consiguen ratificar la compleja relación que tensa y entrelaza los procesos migratorios con los dispositivos fronterizos. La cuestión de los tránsitos migratorios no forma parte del enunciado de estas iniciativas, pero durante los procesos de indagación emergen de forma inevitable —en los relatos y testimonios de los y las participantes, en el discurso de las instituciones, en las asociaciones que generan las contrapartes— y terminan por suponer una pieza central en el entramado de las indagaciones de manera imprevista. Con ello, la frontera aparece como un dispositivo tentacular y descentralizado, que ya no fundamenta su función en un conjunto de infraestructuras estables, sino que desvela una trama activa donde se despliega un modo de agencia compartida y sincronizada a diferentes niveles y en distintas localizaciones, allá donde la frontera ejerce sus poderes de contención, exclusión y selección (Giráldez-López, 2019). En este sentido, la frontera mantiene su función como línea divisoria entre territorios administrativos, pero despliega sus efectos de manera deslocalizada en cuanto que dispositivo dinámico y descentralizado (Mendiola, 2019).

Otros proyectos basados en prácticas cartográficas, como *Spaces of Migration* (<http://spacesofmigration.org/>) o *Watch the Med* (<https://watchthemed.net/>), pretenden monitorizar y sistematizar las rutas y los desplazamientos de los colectivos en tránsito, proponiendo un archivo digital que configura un mapeado alternativo sobre los movimientos transnacionales ilegalizados. Estas cartografías desplazan la lógica de las fronteras en términos de barrera hacia la «libertad de movimiento» (Casas et al., 2015, p. 65), resituando el espacio fronterizo como lugar de tránsito y generando nuevos imaginarios espaciales fundados en el corazón de las subjetividades y las experiencias de las personas en proyecto migratorio.

Spaces of Migration. Documenting the Spatial Practices of Global Migration (<http://spacesofmigration.org/>) se presenta como una plataforma que explora las dimensiones locales de la migración global. Mediante una base de datos que aglutina artículos, reportajes y proyectos de documentación de múltiples autorías, la propuesta explora los cambios espaciales, arquitectónicos y urbanísticos que los desplazamientos migratorios contemporáneos contribuyen a generar. Se trata de una página web de acceso abierto que desde 2009 hasta 2017 recopiló investigaciones urbanas sobre las transformaciones sociales, arquitectónicas y geográficas y la creación de nuevas infraestructuras que emergen de los movimientos migratorios globales. La idea de migración que moviliza el proyecto se centra en una visión economicista de la circulación humana, hablando de “movilidad internacional de la mano de obra” o de “migrantes económicos”. Pese a que esta óptica difiere significativamente de las perspectivas de la Autonomía de la Migración, esta iniciativa presenta aportaciones valiosas desde el punto de vista cartográfico, geográfico y social porque ahonda en las implicaciones espaciales, sociales y comunitarias de la movilidad humana. Los investigadores e investigadoras comparten sus reflexiones, mapas, entrevistas, artículos, reportajes y fotografías para poner de relieve las infraestructuras locales consecuencia de las migraciones globales, como asentamientos, transformaciones en la estructura de los barrios, construcción de edificios públicos, abertura de espacios comunitarios, cambios en los tejidos comerciales, planificaciones y modificaciones urbanísticas, creación de nuevos núcleos de población, entre otros.

Watch the Med (<http://watchthemed.net/>) se define como una plataforma cartográfica online con el objetivo de monitorizar y documentar las muertes y las violaciones de los derechos de las personas en tránsito migratorio en las

fronteras marítimas de Europa. La iniciativa surge como parte de la campaña Boats4People, creada en 2012 por activistas de diferentes países ante la oleada de naufragios de embarcaciones migrantes en el Mediterráneo Central. El propósito de Boats4People era el de organizar una flota de embarcaciones solidarias de rescate y apoyo a las personas y grupos en tránsito.¹² La plataforma Watch the Med emerge de la susodicha iniciativa y cuenta en la actualidad con la participación de una amplia red de organizaciones, activistas e investigadores. Se trata de un dispositivo que funciona bajo la lógica de la cooperación transnacional y que emplea tecnologías de mapeo que permiten «especializar» los incidentes y cartografiar la compleja geografía jurídica y política del Mediterráneo. Esta especialización se genera a partir de cruzar los relatos de los supervivientes y testimonios directos, las imágenes obtenidas mediante satélite y los análisis de mareas, vientos y corrientes marinas. Con todo ello, es posible determinar la ubicación en el mar donde se producen las operaciones de búsqueda y rescate, los naufragios y responsabilizar a los Estados del compromiso con el refugio y de las consecuencias legales. Este proyecto considera que la especialización de la información mediante la herramienta cartográfica es esencial para determinar la responsabilidad de las infracciones en el mar. Además de reconstruir acontecimientos pasados, el carácter participativo de la plataforma también permite que otros agentes puedan indicar situaciones de peligro a tiempo real. Se trata de una herramienta práctica que genera datos de interés para las organizaciones que defienden los derechos de las personas migrantes, así como información valiosa para los sujetos en tránsito sobre sus derechos y su seguridad en el mar. Su naturaleza pública, accesible y deslocalizada convierte la plataforma en una herramienta útil para presionar a las autoridades en pos de que respeten sus obligaciones en alta mar y en las costas. Además, genera un conjunto de pruebas fehacientes para los procesos judiciales a los que se enfrentan las personas ilegalizadas y los familiares de las víctimas de naufragios.

Spaces of Migration y *Watch the Med* emplean el mapa como núcleo neurálgico de sus iniciativas. Las cartografías pretenden servir de base para comprender el complejo entramado con el que interactúan las comunidades y los grupos migrantes o migrados en su trayecto, así como en su llegada al país de destino. Estos mapas no muestran representaciones estáticas, sino que son, en realidad,

12 Ver más en: <https://boats4people.org/>

aplicaciones colaborativas que se transforman y se desarrollan al ritmo de las huellas que dejan los interventores, reflejo de los acontecimientos que tienen lugar a medida que el tiempo avanza. No se trata, sin embargo, de una plasmación fidedigna de la red de procesos y eventos que suceden a tiempo real, si bien el mapa configura una fotografía «parcial» de la ecología que supone la realidad migratoria y sus contextos. Asimismo, la cartografía no es un dispositivo visual desvinculado o abstraído de la realidad que pretende representar. Al contrario, se trata de una herramienta de investigación, monitorización y exploración del terreno que permite a los agentes implicados en los contextos de la migración (personas en tránsito, familiares, activistas, asociaciones que trabajan por el derecho de las personas migrantes, servicios de salvamento marítimo, comunidades de acogida) gestionar y desarrollar sus trayectorias de manera autónoma.

Los cuatro proyectos aquí descritos forman parte de un entramado de iniciativas que emplean las estrategias visuales y cartográficas para indagar en las implicaciones que las trayectorias y los movimientos migratorios tienen sobre los territorios y las regiones de origen, tránsito y acogida. La cartografía ha sido una de las principales estrategias empleadas para generar narrativas alternativas sobre los desplazamientos migratorios de manera amplia, colaborativa, pública y accesible. Tiene la capacidad de mapear las diferentes capas que se tejen alrededor de la movilidad transnacional, de construir y de poner en relación nuevos puntos de vista y de tener un efecto en el plano de lo real.

El acto de cartografiar no pretende únicamente producir reflejos sobre la realidad en y sobre la que trabaja, sino que la modifica porque hace emerger todos aquellos movimientos que los discursos oficiales soslayan o directamente ocultan y que, sin embargo, surgen efectos sobre las comunidades y los territorios. Por ejemplo, el proyecto *Borderscapes* genera una definición del espacio que va más allá de la presencia de fronteras nacionales y reivindica una región no delimitada, en términos administrativos, en el territorio transfronterizo de los Alpes francoitalianos. Esta reivindicación favorece las prácticas culturales, las comunidades locales y las dinámicas sociales situadas en un contexto específico, por encima de las particiones gubernamentales. Con ello, la cartografía «modifica» la geografía política (aquella que muestran los mapas políticos) en aras de producir nuevas formas de comprensión sobre una región determinada. *Actions Against the Borders #1 Breaking Point* investiga los efectos locales de las fronteras nacionales, culturales y sociales. Las voces de los testimonios tejen una ecología social que sustituye la distribución urbanística

de las representaciones tradicionales de las ciudades. En el caso de *Spaces of Migration*, la noción de «espacialización» se convierte en un enunciado para explorar las transformaciones que las migraciones internacionales producen en los lugares de destino. Esta perspectiva considera que la movilidad de grupos y sujetos contribuye a generar nuevas infraestructuras, comunidades y formas de organización colectiva. Finalmente, *Watch the Med* se presenta como una herramienta práctica para las personas y grupos en movimiento, familiares, activistas, equipos de salvamento y otros agentes implicados en los desplazamientos en alta mar. La cartografía funciona como herramienta de mapeo, monitorización y seguimiento de los tránsitos en el mar y de las condiciones espaciales en las cuales tienen lugar.

Las diferentes utilidades, aplicaciones e implicaciones (culturales, sociales, jurídicas, urbanísticas, investigadoras, políticas, artísticas) que la herramienta cartográfica puede tener para con las comunidades y los espacios demuestran que el mapa no se define exclusivamente como una mera representación del territorio. Tal y como nos enunciaban Gilles Deleuze y Felix Guattari (1987), el mapa tiene el potencial de trazar nuevas delineaciones sobre los contornos de una superficie preexistente en pos de generar geografías otras y relatos alternativos. Reivindicar regiones no delimitadas administrativamente; investigar en la ecología social que subyace a la distribución urbanística del espacio a través de las voces de los sujetos; explorar los efectos que las migraciones tienen en la creación de nuevas infraestructuras y espacios urbanos y comunitarios en el territorio; mapear y monitorizar los desplazamientos y los tránsitos en alta mar. Son algunos de los usos que artistas, investigadores, investigadoras y activistas le atribuyen al acto cartográfico.

El mapa geográfico es, para cualquier persona que programa un viaje migratorio, un elemento decididamente presente en su planificación. La proyección del territorio está íntimamente ligada a la proyección de una travesía, por lo que el uso del mapa deviene también una estrategia eficaz en las propuestas visuales que indagan sobre las fronteras, la movilidad humana y todo lo que las envuelve. El mapa geográfico se convierte en la base sobre la que cartografiar las dimensiones de la experiencia migratoria que «escapan» a la representación del territorio en cuanto distribución geopolítica y lo «sacuden» (Castro-Varela, 2021), modificando sus coordenadas e interrogándose por una renovación de las formas en que comprendemos la relación entre territorio y movilidad (Garelli et al., 2013).

De acuerdo con Garelli, Sossi y Tazzioli (2013) los desplazamientos migratorios y sus formas de resistencia se articulan como un gesto que va más allá del tránsito entre países como mera respuesta a un malestar social, desplazándose hacia la «creación de nuevos espacios». Para estas investigadoras, el acto cartográfico es una manera de dar un sentido material y visual a los correlatos creativos o generativos de la migración. Estos «nuevos espacios» a los que aluden las autoras aglutinan nuevas propuestas arquitectónicas y urbanísticas (por ejemplo: espacios de culto, modelos de negocio, uso de los espacios domésticos y vecinales) infraestructuras de encuentro, distribución de los barrios, usos alternativos del espacio público, asentamientos provisionales, rutas de tránsito, puntos de avituallamiento y asistencia, entre otros. El acto artístico y el hacer cartográfico no son meras reproducciones de un modelo, sino que hacen posible pensar estos «nuevos espacios» a los que hacen referencia Garelli, Sossi y Tazzioli (2013) y otorgarles un estatuto real, reconfigurando el ethos bajo nuevas condiciones espaciales, materiales y sociales y, más relevante todavía, desde nuevas preguntas e interrogantes.

En este sentido, las estrategias visuales y artísticas brindan el “poder de pensar, cuyo objetivo no es comunicar el sentido común, sino compartir, sorprender y crear lo nuevo” (Deleuze y Guattari, 1996 en Trafi-Prats, 2016, p. 2). A diferencia de las cartografías tradicionales, que reproducen visualmente las particiones gubernamentales y el reparto colonial de los territorios —aquellas que podríamos encontrar en un Atlas clásico—, o de los cartogramas digitales que generan representaciones automáticas de conjuntos de cifras estadísticas sobre las migraciones globales —que podemos hallar en cualquier base de datos sobre demografía y población mundial—, un uso de la cartografía no representacional o contra-mapa (Garelli et al., 2015), contribuyen a generar perspectivas encarnadas, contextualizadas y dinámicas del espacio. Estas miradas posibilitan repensar el territorio ya no desde sus delimitaciones políticas, sino desde las geografías que generan el movimiento de los sujetos y la organización de lo común.

Estas cartografías ponen en marcha figuras sensibles y modos de “representación de la realidad que permitan mostrar —desde su complejidad— experiencias y relaciones que normalmente quedan invisibilizadas por las maneras tradicionales de dar cuenta de las evidencias y los análisis que sirven de fundamento a la narrativa de la investigación” (Hernández, 2008, p. 87). En este sentido, las composiciones, los modelos y las configuraciones que ofrecen estos

proyectos demandan, tal y como señala Hernández (2008) nuestra atención sensorial, emocional e intelectual.

Debido a que lo visual y lo artístico obtiene una respuesta tanto multisensorial y emocional como intelectual, puede ser más memorable que muchos textos escritos y por tanto tener una mayor influencia. Las imágenes o experiencias que tienen una referencia emocional permanecen con nosotros quizás ocultas en nuestro inconsciente, para aparecer y provocar una respuesta más tarde. La utilización de formas artísticas de representación incrementa la probabilidad de encontrar una voz o de tener un impacto (sea positivo o negativo) en el lector/visualizador/comunidad, y por supuesto, en nosotros mismos. (Hernández, 2008, p. 108)

Las propuestas que aquí he explorado cortocircuitan la tecnología política de la frontera como dispositivo de control y como método securitario globalizado (Mendiola, 2019). Con ello, estas iniciativas exploran sobre el territorio nuevas formas de modulación, conceptualización y configuración del engranaje fronterizo, sus derivaciones y efectos. Además, el uso de lo cartográfico les permite indagar en las formas de vida y de resistencia que habitan los espacios fronterizos y boicotean o interrumpen su función coercitiva. Con ello, nos desvelan los vínculos, los pliegues y las hendiduras que subyacen detrás de los uniformes análisis cuantitativos bajo los cuales la sociología liberal a menudo ha interpretado el fenómeno migratorio. A través de estas iniciativas visuales, los movimientos, las resistencias y las contestaciones en torno a las fronteras se reconfiguran como prácticas constituyentes que revocan sus efectos restrictivos y colocan nuevas extensiones sobre el escenario transnacional, modificando la geografía del mundo y modulando de forma sensible nuestra comprensión espacial sobre sus lindes a través de narrativas visuales encarnadas.

Así pues, las cartografías son catalizadoras de nuevas comprensiones sobre la migración y de «reconfiguraciones» del territorio tal y como se han entendido y conceptualizado tradicionalmente. Los proyectos a los que nos hemos aproximado son algunos ejemplos del conjunto de prácticas artísticas e investigadoras recientes que nutren el tejido social en los entornos migratorios orientadas a proponer nuevas bases sobre las que entender la noción de territorio, no como una superficie estable o como un límite infranqueable, sino como un elemento susceptible a la transformación. Aunque la presente tesis se interroga por las posibilidades y límites del medio fílmico (al que le dedico el epígrafe

que sucede), y no directamente de la cartografía, cabe destacar que esta ha tenido una importancia notable en la constitución de un tejido asociativo y activista durante los últimos años y que ha contribuido, tal y como sugieren Cobarrubias y Casas-Cortes (2019), a desarrollar proyectos interdisciplinares que emplean o se inspiran en la perspectiva de la Autonomía de la Migración para “denunciar los regímenes de frontera desde una mirada autónoma, integrando colaboraciones provenientes del mundo de la universidad, del cine, del arte en general y de los movimientos sociales” (Cobarrubias y Casas-Cortes, 2019, p. 69).

Existen muchas otras iniciativas recientes que también han empleado la cartografía como herramienta para explorar espacialmente las fronteras y la migración desde una mirada autónoma. Algunos ejemplos son *MigMap – Governing Migration. A virtual cartography of European migration policies* (<http://www.transitmigration.org/migmap/>), *Borderlands Archive Cartography* (<https://www.bacartography.org/>), *Cartografía Crítica del Estrecho* realizada por el colectivo Hackitectura (<https://hackitectura.net/en/cartography-of-the-straits/>) o *I-Map Migration – An interactive platform to provide easy access to data and information on migration in the Euro-Mediterranean region* (<https://www.imap-migration.org/>), entre otros.

Bojadžijev y Karakayali (2010) sugieren que la cartografía crítica, el contra-mapa y un uso no representacional de la cartografía han contribuido a experimentar modos de mirar, analizar y mapear que conducen hacia un espectro metodológico y onto-epistemológico diferente. Nos llevan a confrontar las preguntas que tradicionalmente se han planteado los estudios migratorios y buscan, en cambio, tratar de explorar qué es lo que las migraciones pueden desvelarnos sobre las condiciones sociológicas contemporáneas y otras cuestiones que van más allá de las propias políticas de gestión migratoria (Casas-Cortes et al., 2017). En muchas ocasiones, la práctica cartográfica forma parte de proyectos de investigación activista y está vinculada a una tradición política de la autonomía. En estos casos, algunos autores y autoras han acuñado los términos cartografía militante (Cobarrubias, 2009) y cartografía autónoma (Dalton y Mason Deese, 2013). Esto puede llevarnos a indagar en cómo las praxis política, militante e investigadora se entrelazan en el desarrollo de un dispositivo visual determinado y en cómo la implementación de una práctica creativa demanda a los investigadores e investigadoras «posicionarse» dentro

de una lucha determinada, cuestionando la presunta investigación con visión aérea (*bird's-eye view*) que observa, representa y describe los fenómenos desde ningún lugar (Casas-Cortes et al., 2017).

El carácter dinámico y performativo que adquiere el mapa en la función que le otorgan artistas, activistas, investigadores e investigadoras en los contextos migratorios lo convierte en un elemento totalmente orientado hacia una experimentación en contacto con lo real (Deleuze y Guattari, 1987 en Castro-Varela, 2021). Este «contacto con lo real» le atribuye a la cartografía la capacidad de indagar en tres direcciones determinadas, de acuerdo con los casos que he explorado en esta sección:

1. El sujeto y territorio no son elementos disgregados, sino interdependientes. Los sujetos no se componen al margen del territorio y, una vez formados, se desplazan sobre él, sino que sujeto y territorio se co-constituyen en ensamblajes que involucran elementos humanos, tecnológicos, geográficos y materiales (Braidotti, 2018).
2. Las cartografías —o la cartografía hegemónica y la contra-cartografía, desde una óptica analítica más acotada— han contribuido históricamente a los procesos de restricción y de emancipación del territorio, respectivamente. Si bien el mapa ha sido empleado por las potencias coloniales modernas para conquistar y gobernar las regiones colonizadas, así como para reafirmar y divulgar su identidad imperialista, la cartografía también fue una herramienta poderosa en los procesos de emancipación de los territorios colonizados (Akerman, 2017) porque redibujaba los contornos de una nueva geografía política. Posteriormente, el mapeo también se emplearía en la UE como dispositivo de control migratorio por los organismos como FRONTEX, si bien el contra-mapa o la cartografía militante también ha resultado una herramienta emancipadora en la militancia antirracista y contra las fronteras (Casas et al., 2015).
3. Las cartografías autónomas o militantes contribuyen al desarrollo de una teoría y una práctica no representacional. Brinda posibilidades de conducirnos hacia una desuniversalización del reparto colonial que suponen las divisiones administrativas del territorio en la contemporaneidad. Las cartografías desactivan la universalidad de la geografía hegemónica y eurocéntrica porque introducen la subjetividad, los desplazamientos

y los procesos constituyentes de los grupos y comunidades que conforman el territorio, por lo que no «reproducen» un territorio, sino que lo «reconstituyen» desde una mirada autónoma.

La perspectiva autónoma de la migración, fruto del solapamiento del activismo contra los dispositivos de control migratorio y de ciertos cuestionamientos sobre los presupuestos teóricos en el campo de los estudios migratorios (Casas-Cortes y Cobarrubias, 2015), ha posibilitado nuevas formas de comprensión sobre el territorio, la movilidad humana y la relación entre ambos. La peculiaridad de esta perspectiva es que nace de un lugar híbrido entre la praxis militante e investigadora, por lo que a menudo ofrece ópticas que rompen las estructuras tradicionales del activismo clásico, así como de la investigación sobre movilidad y movimientos sociales convencional. Las cartografías autónomas o militantes son un ejemplo de ello, puesto que, fruto de esta imbricación, han supuesto un replanteamiento de lo que el uso de estrategias visuales y creativas pueden suponer a nivel metodológico para una investigación activista o militante en torno a la movilidad humana (Bojadžijev y Karakayali, 2010).

La comprensión del territorio como ensamblaje (Braidotti, 2018), el uso de los dispositivos visuales y narrativos desde una lógica no representacional (Barad, 2003) o la vocación descolonizadora del acto cartográfico y creativo (Akerman, 2017) son algunas de las aportaciones que surgen de las cartografías autónomas, una práctica artística y de investigación. ¿Puede esta lógica trasladarse a otros formatos artísticos? ¿O estas son, al contrario, características exclusivas de la cartografía? Lo que me propongo explorar, a continuación, es si estas cuestiones, que son inherentes a una práctica ampliamente explorada en los entornos de militancia migrante y antirracista, pueden pensarse o experimentarse desde otros lenguajes artísticos y narrativos, como es el cine.

Del cine militante a las estéticas migratorias

Si bien el cine no ha supuesto una práctica consustancial al activismo antirracista reciente desde una perspectiva autónoma de la migración en términos investigadores y militantes —sí así la cartografía—, sí existen expresiones fílmicas recientes que ahondan en la relación entre migración y creación artística (García, 2018) y en el surgimiento de las estéticas migratorias (Bal, 2008; Hernández, 2020) en el mundo del cine y de las artes visuales. Las implica-

ciones estéticas y políticas de las cartografías en los entornos militantes anteriormente explorados sustraen a la praxis investigadora, artística y activista de sus instituciones o marcos preestablecidos, configurando nuevos encuadres para la creación visual y generando nuevos lugares de enunciación (Mignolo, 2008), lo que favorece la producción de nuevas narrativas. Como apuntábamos en el anterior epígrafe, la conceptualización del territorio en términos de ensamblaje (Braidotti, 2018), el desarrollo de una praxis artística no representacional (Barad, 2003) o la aptitud descolonizadora del dispositivo visual (Akerman, 2017) son algunos de los parámetros por los que me interrogaré en el presente apartado, ahora desde la praxis fílmica.

La relación entre cine y emancipación ha sido ampliamente investigada desde los estudios fílmicos sobre cine militante en las excolonias de América Latina y África (Stam 2004; Eshun y Gray, 2011; Mestman, 2016; Arenas, 2017, entre otros). Sin embargo, estos estudios proponen una perspectiva histórica sobre esta relación y se centran, sobre todo, en los archivos fílmicos que configuran evidencias en el presente de la militancia transnacional del cine del Tercer Mundo en la década de los sesenta (Mestman, 2016) —profundizaré en ello más adelante—. ¿Es posible, sin embargo, renovar la relación entre cine y emancipación desde una óptica contemporánea? Podemos argumentar que sí, siempre y cuando redefinamos y recontextualicemos estos términos. Si bien el cine militante clásico desarrolló un conjunto de técnicas y estrategias para la documentación y la difusión de las luchas y los procesos políticos y culturales invisibilizados por el discurso colonial, las tentativas de reapropiación del aparato cinematográfico desde las luchas sociales y la inclusión de lo que algunos artistas y curadores han denominado «estéticas migratorias» (Bal, 2008; Hernández, 2020) en el mundo del arte actual pasan por una miríada de apuestas narrativas, visuales y metodológicas que van más allá de la documentación y de la representación. Vayamos primero a los referentes históricos.

Durante la década de los sesenta una idea de Tercer Mundo se dibujó de forma más o menos perfilada en el escenario mundial. Esta noción funcionó como propuesta política establecida sobre la confrontación con el imperialismo occidental, absorbiendo así una gran variedad de iniciativas políticas y culturales que vertebraron una red de carácter internacional fundada en la solidaridad entre proyectos de tendencia socialista (Stam 2004; Eshun y Gray, 2011; Mestman, 2016). La independencia de Argelia, la victoria vietnamita sobre los franceses, la expansión de los procesos de descolonización africanos y el

triunfo de la revolución cubana en 1959 contribuyeron a acuñar una propuesta literalmente tricontinental (Stam, 2004; Mestman, 2016; Hadouchi, 2017). En términos culturales, hacia finales de los sesenta la propuesta fue cristalizando en un proyecto político cinematográfico cuyos ejes principales se refieren “al aporte del cine a los procesos de liberación nacional, la «descolonización de las pantallas del Tercer Mundo» y la lucha contra la «alienación cultural»” (Mestman, 2016, p. 76). La propuesta acarrea, no solo una revolución tricontinental en la política, sino también una revolución estética y narrativa en los modos de hacer cine (Stam, 2004, p. 44).

Para Octavio Getino y Pino Solanas, cofundadores del Grupo Cine Liberación y de la Escuela del Tercer Cine, “penetración cultural, colonización pedagógica, *mass communications*, confluyen en un desesperado esfuerzo para absorber, neutralizar o eliminar toda expresión que responda a una tentativa de descolonización” (Getino y Solanas, 1969, p. 5). Si bien los productos culturales convencionales eran reconocidos como formas neocolonizadoras de pedagogía, esa misma agencia pedagógica es también conferida a los circuitos que el Tercer Cine empezaba a activar. Su producción fílmica acarrea “la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura” (Getino y Solanas, 1969, p. 3). En esta propuesta cultural, las formas de producción y uso de las imágenes no estaban supeditadas al engranaje espectacular y consumista de la industria del entretenimiento, sino que se gestaban bajo una propuesta concreta de socialización: el filme era “el pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades” (Getino y Solanas, 1969, p. 18). Así, las imágenes no eran solamente el documento que atestiguaba las formas de vida soslayadas por el espectáculo de la globalización, sino que funcionaban como catalizador de experiencias colectivas y preparaban el terreno para formas de política prefigurativa, trayendo al momento presente, a través del encuentro cinematográfico, el tipo de sociedad por la que se luchaba (Graeber, 2009).

Los orígenes del cine en Angola, Mozambique y Guinea-Bissau estuvieron marcados por la experiencia de lucha armada durante los procesos de independencia entre 1960 y 1970. El hecho de que el líder del Partido Africano para la Independencia de Guinea y Cabo Verde (PAIGCV), Amílcar Cabral, enviara a jóvenes guerrilleros de Guinea Bissau a Cuba para formarse en el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) con Santiago Álvarez (Arenas, 2017, p. 71) epitomiza la urgencia de generar nuevos circuitos

de pensamiento, formación, producción y circulación a través de una militancia tricontinental. El brote incipiente de las prácticas fílmicas en estas regiones acudía, como una suerte de ensamblaje, a los procesos de liberación nacional. Esta relación recíproca entre cine y emancipación, que se consagró posteriormente con la creación de una Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI) (Mestman, 2016, p. 78), desvelaba una estrategia determinada:

The use of film as a tool or even as a strategic weapon in order to document and disseminate information about the war, making it possible to educate the African public about their own historical condition, while informing the international community about the anti-colonial wars in Africa. (Arenas, 2017, p. 70)

Tanto en el caso del Tercer Cine de Solanas y Getino (1969), donde la propuesta fílmica pasaba por reubicar el dispositivo cinematográfico en términos culturales emancipatorios; como en el caso del cine militante adherido al PAIGCV, donde el medio audiovisual crecía de la mano del proceso de liberación nacional, se le confiere a la imagen en movimiento una función pedagógica para la comunidad local e internacional. Un uso documental de la imagen acarrea el desacato del testimonio visual frente a la desaparición forzada que proponían los discursos colonizadores sobre determinadas formas de vida y de lucha. En este sentido, “el documental, como otros discursos de lo real, conserva[ba] la responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva” (Nichols, 1997, p. 40). La propuesta de un cine del Tercer Mundo conllevaba una *instrumentalización* del aparato cinematográfico al servicio de los procesos de descolonización nacional y cultural. El concepto de instrumentalización, tal y como se formuló entonces, dista mucho de su comprensión y uso contemporáneos. Para el proyecto fílmico del Tercer Mundo, la instrumentalización denota toda una miríada de prácticas que equivalen a lo que Jacques Rancière denomina el *principio de representación* específico de la ciné-culture militante de la época (Eshun y Gray, 2011, p. 5).

Toda esta intensa actividad política y artística, concentrada en pocos años, fue capaz de producir encuentros, a partir de una suerte de red intercontinental, entre los debates hasta entonces fragmentarios del llamado Tercer Cine y de los Nuevos Cines Europeos. Cinema Novo brasileño, el Nuevo Cine argentino, el movimiento documental cubano o el cine africano de la liberación mutaron en una trama de colaboración global. Entretanto, un nuevo imaginario político

dibujaba la hoja de ruta de trabajos de cineastas como Glauber Rocha, Ruy Guerra, Safi Faye, Santiago Álvarez, Ousmane Sembène, Djibril Diop Mambéty, José Masspi, Ugo Ulive, Sarah Maldoror, Masao Adichi, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Jean Rouch o Fernando Solanas, quienes trabajaron bajo los objetivos y aspiraciones de la Internacional Tricontinental, nombre que recibió esta constelación política y fílmica creada por países del Sur Global durante la época de descolonización y emancipación en los 60 y los 70 (Hadouchi, 2017).

Este tipo de cine movilizó una noción de colaboración que no se detenía en sus modos de organización política (colaboración entre grupos, colectivos y pueblos) sino que también se daba en términos artísticos. La colaboración entre diferentes agentes, la experimentación técnica y la hibridación del medio fílmico trastocaron los presupuestos que imperaban en el uso del aparato cinematográfico, tanto en términos científicos (en el caso de la antropología visual y el documentalismo) como en términos artísticos (en el caso de la ficción cinematográfica). En este sentido, una referencia significativa es la del cineasta Jean Rouch (1917-2004). Especialista en los rituales de posesión en el África Occidental y fuertemente influenciado por el cine de Robert J. Flaherty y Dziga Vertov, Rouch llegó a desarrollar un método y una epistemología cinematográficos que trastocaban los principios del positivismo científico, así como las perspectivas objetivistas del cine etnográfico. Además, contribuyó a replantear muchos de los formalismos que regían el panorama fílmico de la época, siendo una influencia para la *Nouvelle Vague* francesa por sus métodos de rodaje y de montaje, que serían asimilados por los «nuevos» (*nouveau*) cineastas. Es el indicador del cine directo que a principios de los sesenta pasará a denominarse *cinéma vérité* (Nozal, 2004). Su posicionamiento híbrido entre el cine independiente y la antropología experimental permitieron hacer circular una serie de encuentros, colisiones y correspondencias entre estos dos escenarios a través del medio fílmico.

Jean Rouch puso en práctica lo que algunos autores han denominado una «antropología compartida» (Arribas Lozano, 2018), basada en un modo de relación que diluía la jerarquía entre el antropólogo o antropóloga y la comunidad de estudio. Además, situó la noción de «reflexividad» como eje principal para el desarrollo de conocimientos científicos y filmes etnográficos (Canals, 2011). Su deseo de sobrepasar fronteras geográficas y culturales le llevó a explorar nuevas vías de conocimiento y de expresión. De acuerdo con Canals (2011),

Rouch buscó desarrollar “un método etnográfico que se alejara del paradigma objetivista clásico, así como un lenguaje cinematográfico nuevo, capaz de reunir la libertad de estilo, el rigor de la investigación y la apertura a la alteridad cultural” (Canals, 2011, p. 65). Sus primeros trabajos, realizados entre finales de los 40 y mitades de los 50, se centraron en los rituales de posesión en las regiones colindantes al Río Níger, en el Golfo de Guinea. Entre estas investigaciones de corte antropológico se encuentran largometrajes como *Au pays des mages noirs* (1946, 13 min.), *Les magiciens de Wanzarbé* (1948, 32 min.), *Initiation à la danse des possédés* (1949, 16 min.) o *Les maîtres fous* (1954, 36 min.). En estos trabajos, Rouch entabló una relación con sus colaboradores donde la observación participante se ve dotada de nuevas herramientas —en este caso, todo el aparato cinematográfico— que fomentan modos de colaboración experimental (Estalella y Sánchez Criado, 2018).

Sin embargo, las colaboraciones experimentales de Rouch se verían más ampliamente desarrolladas en los trabajos que empezó a realizar junto a sus colaboradores Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia y Tallou Mouzourane desde finales de la década de los 50. Entre estos proyectos se encuentran *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un Noir* (1958) o *Cocorico Monsieur Poulet* (1974). Este tipo de trabajos consistían en la improvisación de narrativas, diálogos, relatos y situaciones que los actores (y co-directores, en el caso de Zika, Dia y Mouzourane) escenifican, inspirándose en sus propias vivencias y experiencias personales y colectivas. Estas producciones fueron conocidas como «etnoficciones» y se caracterizan por el hecho de oscilar entre la etnografía y la fabulación, y por lograr un retrato de las transformaciones del África Occidental, además de un posicionamiento crítico frente al régimen colonial europeo (Bamba, 2009). En este tipo de aproximación, el análisis etnográfico se «performa» (o se escenifica, en caso de Rouch, Zika, Dia y Mouzourane) y trata de indagar no «sobre» sino «con» las personas afectadas (Fabian, 1990), observando y explorando conjuntamente las transformaciones del contexto que se pretende estudiar. El medio fílmico resulta una herramienta idónea en este sentido porque posibilita modos de expresión y de narrativa particulares, donde la ficción sustituye al relato (presuntamente) objetivo del documental o del reportaje etnográfico. La ficción en el cine, tal y como la entiende Jacques Rancière (2005), no es la fantasía que nos evade o se opone a la realidad, sino que constituye un medio para contar esa realidad a través de relatos particulares, si bien no necesariamente biográficos. Escribe Rancière (2005):

La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un «sistema» de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden. Una película «documental» no es lo contrario de una «película de ficción» porque nos muestre imágenes captadas de la realidad cotidiana o documentos de archivos sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender. (Rancière, 2005, pp. 182-183)

En el momento en que aparece el cinematógrafo a finales del siglo XIX, los científicos y los investigadores europeos que trabajaban en el campo de la biología y la antropología vieron en este medio una herramienta que cumplía con las expectativas de la filosofía positivista, que postulaba la existencia de una realidad ulterior e independiente a la mirada de la persona investigadora. El cinematógrafo permitiría, entonces, captar de manera fidedigna ese presunto mundo exterior y parecía satisfacer la obsesión del realismo (Bazin, 2001), en el caso de las artes, y de la empiria, en el caso de las ciencias. Zurián y Hernández (2001) lo expresa así:

La fotografía obra sobre nosotros como un fenómeno “natural”. Esta *naturalidad* confiere al cine una *credibilidad* ausente en cualquier otro tipo de arte, ya que en esta la representación es verdaderamente re-presentación, esto es, hecho presente en el tiempo y en el espacio por una transferencia de realidad de la cosa a su reproducción algo así como una «realidad verdadera pero irreal» (Zurián y Hernández, 2001, p. 12)

Sin embargo, el proyecto fílmico y antropológico de Jean Rouch se opone a este cine “científico” porque presume que este tiene un carácter decididamente etnocéntrico y colonial, pues los pueblos originarios aparecían representados bajo una perspectiva primitivista, paternalista y exotista. En los tres casos “el otro se consideraba en función de unos estereotipos que le negaban su condición histórica y humana” (Canals, 2011, p. 68). En este sentido, Rouch proclamaba un cine subjetivista con un fuerte componente expresivo, donde, en términos antropológicos, se determinaba el “objeto” de conocimiento como un “sujeto” (Viveiros de Castro, 2013). Esto puede identificarse en recursos como el uso de una voz en off en primera persona, como en el caso de *Moi, un Noir* (1958). Para este componente subjetivista, Rouch acuñó el término de «cine-antropología compartida» (Rouch, 1979), citando y resituando el

«cine-ojo» de Dziga Vertov (1922) en términos prácticamente opuestos —si bien Vertov pretendía una «objetividad integral» despojando el aparato fílmico de técnicas de escenificación y actuación, Rouch empleaba estas mismas estrategias para ir en la dirección contraria, buscando serle fiel a la expresividad del relato subjetivo—. La influencia de Vertov puede apreciarse en sus métodos de filmación, sin trípode, con movimientos de cámara irregulares y con secuencias largas e improvisadas; así como en sus métodos de montaje, con falsos raccords, ensamblajes asincrónicos entre sonido e imagen y una organización rítmica y fragmentaria de las tomas filmadas (Bamba, 2009).

En este sentido, la función del cine de Rouch no es la de conservar la memoria, sino, tal y como señala Rancière (2005, p. 181), la de *crearla*. La diferenciación que hace Rancière entre «conservar» la memoria y «crear» la memoria pone en cuestión las bases del documentalismo y del cine etnográfico tradicional (esto es, del método observacional) en pos de un tipo de cine que se sabe implicado en las transformaciones contemporáneas y que toma parte en ellas. Con ello, el aparato fílmico trasciende la función de mero documento o transmisor de hechos y situaciones y se convierte en un catalizador de narrativas y relatos que contribuyen a forjar una memoria común. Para Rancière (2005), la memoria no es un elemento estático que hace falta preservar, sino algo que se genera mediante la conjunción de relatos particulares. Gilles Deleuze (1985, 2004), a propósito del cine de Jean Rouch, también hizo alusión a la función creativa y prefigurativa de este tipo de cine a través de la idea de «un pueblo que falta» (*une peuple qui manque*). Para Deleuze (2004), este pueblo que falta hace referencia a los pueblos cuya cultura ha sido negada y anulada por el colonialismo, y lo considera asimismo un concepto base para el cine del Tercer Mundo —y para el resto de los cineastas de la Internacional Tricontinental— que tendría como principal objetivo contribuir a la (re)construcción cultural e histórica de estas comunidades. Escribe Deleuze (1985):

Il faut que l'art, particulièrement l'art cinématographique, participe à cette tâche : non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple. Au moment où le maître, le colonisateur proclament « il n'y a jamais eu de peuple ici », le peuple qui manque est un devenir, il s'invente, dans les bidonvilles et les camps, ou bien dans les ghettos, dans de nouvelles conditions de lutte auxquelles un art nécessairement politique doit contribuer. (Deleuze, 1985, p. 274)

Para Deleuze (2004), el cine de Jean Rouch cristaliza los elementos del proceso emancipatorio de las regiones del Río Níger a través de personajes y narraciones concretas. Rouch adoptaba, mediante la voz en primera persona del personaje protagonista, una estructura narrativa de cuento o de fábula popular que sustituye al discurso supuestamente objetivo de la voz en off, tradicionalmente empleada en los documentales y reportajes etnológicos. Mediante el ensamblaje de imágenes, leyendas, música, relatos y reflexiones, Rouch generó en sus filmes una atmósfera visual y un sistema gramatical a la que dio el nombre de «poesía improvisada», una propuesta experimental, si bien antropológicamente rigurosa, que rompía los moldes estéticos y era capaz de promover una nueva mirada hacia la alteridad cultural (Canals, 2011). Los relatos encarnados que movilizaban la narración de sus filmes, solo en apariencia sucintos e intrascendentes, configuran una voz colectiva y funcionan como prefiguración política que anticipa las formas de organización de la vida en el contexto post-independencia. Aduce Deleuze (2004) a propósito del cine Rouch: “como regla general, el cine del Tercer Mundo tiene ese objeto: por medio del trance o la crisis, constituir una ordenación que reúna partes reales, para hacerles producir enunciados colectivos como prefiguración del pueblo que falta” (Deleuze, 2004, p. 295). Mohamed Bamba (2009) incluso señala que el cine de Rouch consta de un componente panafricanista:

Rouch mostrou-se mais pan-africanista do que os próprios cineastas africanos. Mesmo que tenha escolhido o Níger como terra de predileção para os seus principais filmes etnográficos, seu cinema é sem fronteiras, sem nacionalidade. Seus filmes a partir dos anos 50 são mais do que simples registros etnográficos sensacionalistas de ritos africanos. São documentários sociais (no sentido que se dá hoje a esse subgênero do cinema documentário). (Bamba, 2009, p. 104)

Sin embargo, el cine de Jean Rouch también ha sido señalado por sus limitaciones y problemáticas. Safi Faye, cineasta senegalesa y autora de diversos docudramas etnográficos como *Kaddu Beykat* (1975) o *Mossane* (1996), participó como actriz en uno de los trabajos de Jean Rouch, *Petit à petit* (1971), antes de debutar como directora. Aunque se empezó a interesar por las posibilidades del *cinéma vérité* a raíz de su colaboración con Rouch, en diversas entrevistas Faye se ha mostrado crítica con el trabajo del cineasta, considerándolo obcecado por los prejuicios coloniales que dominaban la mirada occidental sobre la población africana —los personajes de sus filmes suelen ser ociosos y poco trabaja-

dores— y, específicamente, sobre las mujeres africanas —normalmente relegadas a papeles secundarios y de poca profundidad en sus trabajos— (Caminal, 2021). Asimismo, el cine de Rouch ha recibido críticas de algunos sectores militantes, que lo acusaban de hacer un cine que tiende a la caricaturización de las poblaciones africanas, a las narrativas ociosas y a la falta de compromiso social (Bamba, 2009); y por los grupos más conservadores de la antropología, que consideraban que la filmografía del autor acabó desarrollándose en un sentido más poético y artístico, donde se alcanzaba una calidad estética en detrimento del rigor informativo, documental y descriptivo (Canals, 2011).

A pesar de las limitaciones de su propuesta y de las críticas que ha recibido su cine, Jean Rouch exploró un tipo de producción audiovisual basada en la hibridación del medio y en el encuentro de perspectivas y subjetividades. Lo que nos interesa del trabajo de este cineasta y lo que lo convierte en una referencia significativa para la presente investigación puede concretarse en cuatro ejes o direcciones:

1. Su contribución a producir un giro subjetivista en el cine etnográfico. Su trabajo puso en cuestión el método observacional que sostenía una perspectiva naturalista (inspirada en la filosofía positivista) en la investigación etnográfica y biológica. El desarrollo de un «cine-antropología compartida» (Rouch, 1979) le permitió afinar una mirada etnográfica cercana (Agier, 2016) que daba cuenta de las transformaciones en los entornos donde investigaba desde la lógica del encuentro y del intercambio. Además, la noción de «reflexividad» se colocaba en el centro de su trabajo. Esta propuesta anticipa el posterior surgimiento del «giro reflexivo» (Marcus y Fischer, 1986) que tuvo lugar en la academia antropológica europea a partir de los años ochenta.
2. El desarrollo de un proceso creativo e investigador basado en la colaboración. Su modo de trabajo cuestionaba la división entre investigador e investigado, especialmente a partir de sus colaboraciones con Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia y Tallou Mouzourane, con quienes trabajó en la elaboración de una serie de «etnoficciones» desde finales de los cincuenta. Este modo de trabajar inauguró un tipo de organización que trataba de indagar no «sobre» sino «con» los sujetos y grupos (Fabian, 1990) y que podemos poner en relación con las formas de etnografía colaborativa que empezarían a surgir posteriormente en otros contextos, como la Inves-

tigación-Acción-Participativa (IAP) (Veinguer y Sebastiani, 2019) y la investigación militante (Vasco Uribe, 2002). El cine de Rouch tenía un componente político porque contribuía a generar enunciados colectivos que anticipaban las implicaciones que podían tener las transformaciones sociales que se estaban dando, lo que provoca un tipo de política prefigurativa (Graeber, 2019) en sus filmes.

3. La hibridación del medio fílmico. Su trabajo audiovisual se situó entre la etnografía audiovisual y el cine experimental. Sus significativas aportaciones tanto al surgimiento del *cinéma vérité* —especialmente al trabajo junto a Edgar Morin—, por un lado, y al «giro subjetivista» en el cine etnográfico, por otro, hicieron de su trabajo un nexo entre los campos del cine y de la antropología. El desarrollo de la «poesía improvisada», que experimentaba con modos de narrativa fílmica no convencionales a partir del ensamblaje de diferentes niveles o capas de experiencia (subjetivas, afectivas, sociales, reflexivas, comunitarias, contextuales) para provocar situaciones antropológicamente significativas convirtió su trabajo en una referencia tanto para el cine experimental como para la investigación etnológica. Esta hibridación —nutrida por el movimiento surrealista, la espiritualidad religiosa del África Occidental y la *Nouvelle Vague* francesa (Canals, 2011)— apela a lo que algunos antropólogos, reivindicando diferentes epistemologías indígenas y amerindias, han denominado una «lógica de las cualidades sensibles» (Lévi-Strauss, 2005; Viveiros de Castro, 2013), según la cual es posible articular confecciones complejas sobre la realidad a partir de categorías de experiencia corporales, relacionales y afectivas concretas.
4. La experimentación fílmica a nivel conceptual, estético y formal. La filmografía de Rouch suspendió la vigencia de una oposición entre cine «de ficción» y «documental». Sus proyectos estaban basados en la idea de que en toda película documental hay cierta «ficcionalización» de la realidad (Canals, 2011) porque esta es relatada a través de un sistema determinado de acciones, formas y signos (Rancière, 2005). Esto le llevó a experimentar con nuevas propuestas visuales y narrativas para desafiar las convenciones formales del cine industrial. La no linealidad argumental, la carencia de un guion técnico y la improvisación de escenas, el uso de falsos *raccords* y secuencias largas, la falta de sincronía entre sonido e imagen, el uso de una voz en off subjetiva, entre otros recursos,

lo convirtieron en un referente para los nuevos cineastas de la *Nouvelle Vague* francesa, que siguieron explorando estrategias formales, estéticas y narrativas en pos de aliviar su trabajo fílmico de las imposiciones del cine comercial.

Para Russell (1999), tanto las prácticas cinematográficas experimentales como las etnográficas fueron decretadas obsoletas en la cultura posmoderna y poscolonial de finales del siglo xx y su conjunción constituyó, sin embargo, un lugar en los márgenes para la praxis radical. El cine de Jean Rouch epitomiza esta conjunción entre prácticas fílmicas experimentales y etnográficas dentro de un contexto de descolonización donde la relación entre cine y movimientos sociales se piensa desde una perspectiva internacionalista (Hadouchi, 2017). En este contexto, la experimentación fílmica bosqueja en nuevas formas de pensar y de narrar los acontecimientos colectivos y la vida en común de la mano de los procesos de emancipación política que tenían lugar en diferentes lugares del mundo. El cine experimental aparece como un laboratorio en el que las políticas de representación y las convenciones del cine observacional son puestas bajo escrutinio (Russell, 1999). La vocación militante del cine que realizaron los y las cineastas de la Tricontinental sustrajeron a la praxis fílmica de su vocación representacional para experimentar otras formas de mirar y relacionarse con los cambios sociales que acontecían a su alrededor, experimentando una reapropiación del medio que se engarzaba con los procesos de liberación nacional y descolonización cultural.

Pero ¿cómo resuenan las prácticas cinemáticas militantes hoy? En un mundo inundado de documentos visuales, donde “la reacción ordinaria a semejantes imágenes es la de cerrar los ojos o apartar la mirada” (Rancière, 2010, p. 87); donde para que la imagen “produzca su efecto político, el espectador debe estar convencido ya de que aquello que ella muestra es el imperialismo norteamericano [y europeo], y no la locura de los hombres en general” (Rancière, 2010, p. 87), ¿tiene sentido tratar de renovar una alianza entre cine y emancipación? Podemos pensar que sí, siempre que resituemos el sentido de algunos de los ejes de la propuesta cinematográfica del Tercer Mundo y de la Tricontinental. El «cine-acción» o el «cine-acontecimiento» fue pensado como un encuentro capaz de catalizar las potencialidades latentes de los y las espectadoras (presuntamente pasivas) hacia una posición *protagonista*. Aquí, asumir el papel protagonista conlleva la misma relación con el cine que la de un/a militante con su proceso político (Eshun y Gray, 2011, p. 5).

Hoy, diferentes tentativas de reapropiación del aparato cinematográfico han renovado los contornos de la propuesta sesentista de un cine al servicio de formas de lucha concretas: desde el uso de técnicas audiovisuales y de Teatro del Oprimido en los movimientos por el derecho a la tierra en Brasil (Baldi y Orso, 2013), el uso del cinefórum en los movimientos asamblearios contra la especulación inmobiliaria y derecho a la ciudad (Castro, 2016), o los festivales de cine con vocación intencionalmente descolonial organizados por colectivos antirracistas (Bassan, 2020), entre tantos otros.

¿Qué relación guardan las luchas antiimperialistas del proyecto político del Tercer Mundo con las luchas actuales por la libertad de movimiento? El ensamblaje de la frontera supone una tecnología política, no solo en la construcción de un sistema de Estado europeo, sino en la misma división y asignación del territorio sobre la base global (Fieldhouse, 1966; Hertslet, 1967 en Walters, 2002, p. 564). Hay que tener en cuenta que, en Europa, “la misma «política de alambrada» ya es una realidad discursiva en tanto que supone que la UE interpreta la movilidad de personas en términos de invasión y conflicto” (Zapata-Barrero y Van Dijk 2007, p. 9). Por ello, las luchas contra las fronteras y por la libertad de movimiento hoy se configuran como una respuesta a los regímenes fronterizos que mantienen los órdenes y la arquitectura misma del colonialismo europeo.

¿Es posible, entonces, pensar una relación entre la praxis fílmica y estas luchas? Como ya sugerimos al principio de este trabajo, la relación entre migración y creación artística se ha conceptualizado tradicionalmente bajo una oposición determinada: aquella que divide a las personas entre 1) «cosmopolitas», inmersas en un circuito cultural internacional oficial y 2) migrantes «a secas» (García, 2018), definidos exclusivamente por su condición migratoria. En esta oposición, que define un reparto de lo sensible (Rancière, 2009) y prefiere capacidades e incapacidades en los sujetos y grupos, se presume que las dificultades por las que atraviesan las personas en tránsito migratorio en su día a día no son compatibles con el desarrollo de una actividad artística (García, 2018). Esta división relega la comunidad migrante y migrada a parcelas sociales determinadas, que algunos autores han denominado *cosmopolitas de abajo* (Appadurai, 2011) o *cosmopolitas abyectos* (Nyers, 2003). Estos autores producen un oxímoron al combinar dos nociones en apariencia contradictorias: el cosmopolitismo (Bhabha, 2002), asociado a un cierto capital cultural en una sociedad

globalizada y, por otro lado, los adjetivos «de abajo» o «abyecto», que hacen referencia a los grupos segregados o no deseados por ese tipo de sociedad. Se trata de grupos y sujetos «cosmopolitas» en el sentido estricto de la palabra, porque se han movido por muchos países y regiones y han entrado en contacto con diferentes culturas y costumbres; pero no responden al ideal neoliberal eurocéntrico al que alude el uso habitual de este término, por lo que generan una resistencia al orden establecido y desacatan el lugar al cual han sido asignados. Para García (2018) esta resistencia pasa por la creación artística:

La creación ocupa un lugar muy importante en la vida de las personas que transforman su situación precaria en el motor de su actividad artística y que adquieren, a través de esta, una dignidad que les es negada en los demás ámbitos. (García, 2018, p. 20)

Parte del legado colonial en el presente nos ha llevado a distinguir entre prácticas «artesanales», «culturales» y «decorativas», por un lado, y «prácticas artísticas», por otro. Estas categorizaciones, como señala García (2018), se impusieron en sociedades que ya tenían sus propios sistemas de clasificación y en los que lo que en Europa se denominó «arte» no constituía una esfera separada del resto de la vida colectiva. Si bien estas divisiones han perdido parte de su efectividad y vigencia hoy, sí que alimentan un cierto «reparto» —por emplear la terminología de Rancière (2009)— por lo que a la comprensión espectadora generalizada se refiere. Con ello, los y las artistas, cineastas, autores y autoras migrantes o de ascendencia no europea entran a formar parte de un «género» específico a ojos de los espectadores y espectadoras eurocéntricos, si bien muchos de ellos adoptan las estéticas y las narrativas dominantes en los museos, academias y festivales europeos. Esta mirada etnocéntrica configura un modo de exotismo que constituye, a su vez, una herencia directa del Orientalismo que se popularizó en el mundo del arte durante el Romanticismo y que contribuyó a producir sistemas de representación que deforman, simplifican e idealizan las comunidades, las culturas y las costumbres de las sociedades no europeas a medida para la mirada occidental (Said, 1990).

En la actualidad, los y las artistas y cineastas migrantes y migrados han contribuido a suspender esta división, complejizando el panorama artístico, abriendo nuevos lugares de enunciación (Mignolo, 2008) e introduciendo otros formatos y narrativas en el escenario de la producción cultural.

Durante la segunda mitad de la década de los 2000, la crítica cultural, videoartista y curadora Mieke Bal (2008) dio a este conjunto de movimientos el nombre de «estéticas migratorias» (*migratory aesthetics*), a partir de una serie de trabajos, películas, exposiciones e investigaciones. El concepto de estéticas migratorias, sin embargo, no se detiene en los contornos del mundo artístico, sino que hace referencia a todos los aspectos de la vida y, especialmente, de la vida colectiva. Bal (2008) considera que las migraciones son transformadoras de las ciudades contemporáneas y que contribuyen al enriquecimiento de la cultura a través, ya no de la presencia de las personas migrantes en sí, sino de las «huellas» que estas dejan en los territorios y las comunidades por donde pasan. El uso que le da a la noción de «estéticas», por su parte, —la autora desambigua el uso intencionado del plural, puesto que en inglés podría confundirse con la rama filosófica de la estética (*aesthetics*)— hace referencia a la experiencia sensorial, a aquello que mueve los sentidos (*aisthēsis*). Escribe Bal (2008):

I use “aesthetics” here not so much as a philosophical domain, but rather, according to its traditional meaning, as a term to refer to an experience of sensorial binding, a connectivity based on the senses, and the “-s” at the end of the word is meant to indicate the plural form, not the “science of” or meta-meaning. “Migratory” does not claim to account for the actual experiences of migrants, but instead refers to the traces, equally sensorial, of the movements of migration that characterize contemporary culture. (Bal, 2008, p. 152)

Hernández (2020) considera que hablar de «estéticas migratorias» no responde exactamente a un estilo o movimiento artístico, sino más bien a un campo de problemas, perspectivas, prácticas, situaciones y teorías. Se trata de un aparato desde el cual es posible observar las transformaciones y el impacto que producen las migraciones en las sociedades contemporáneas desde una óptica sensorial, así como describir el conjunto de trabajos artísticos que ahondan en estas transformaciones, tanto a nivel de contenido como en los modos de hacer y de promover una sensibilidad migratoria.

Para Bal (2008) el concepto de «migrancia» (*migrancy*)¹³ —y todo lo que se deriva de él— ha contribuido a enriquecer la música, el cine y la filosofía contemporáneos. Desde finales de los años ochenta, las ciencias sociales y los estudios culturales empezaron a considerar las migraciones como variables significativas en las transformaciones contemporáneas. Esto se ha visto reflejado de diferentes maneras en el pensamiento contemporáneo, desde las teorías del desplazamiento, la diáspora, el exilio y el desarraigo, que tienden a ahondar en una perspectiva fatalista y traumática de las migraciones; hasta las investigaciones que bosquejan en las ideas de «nomadismo» de la filosofía de Deleuze y Guattari (1987) y «cosmopolitismo» de Homi Bhabha (2002), con cierta tendencia a la idealización o la abstracción de las migraciones, aislándolas de los contextos y las realidades concretas que la envuelven (Hernández, 2020). En cambio, las estéticas migratorias pretenden,

pensar la migración como un paso más allá de las visiones excesivamente negativas, y observan los efectos valiosos de la migración en las sociedades de acogida (la transformación estética a todos los niveles de la experiencia), pero no por eso dejan de prestar atención a la realidad que está detrás de la metáfora, y atienden a los desarrollos reales de la migración. De este modo, se sitúan más allá de la visión puramente victimista, pero también de la reflexión glorificadora. (Hernández, 2020, s/p)

La investigación de Mieke Bal que da forma a la noción «estéticas migratorias» culmina con una exposición colectiva co-comisariada junto a Miguel Ángel Hernández Navarro que llevaría el nombre *2MOVE: Migratory Aesthetics*. La exposición fue inaugurada en el año 2007 en la Sala Verónicas y el Centro Párraga de Murcia y ha viajado a Enkhuizen (Holanda), Oslo (Noruega), Belfast y Navan (Irlanda). La muestra reunía trabajos de Mona Hatoum, William Kentridge, Célio Braga, Ursula Biermann y Angela Sanders, entre otros. Esta muestra constituía, de acuerdo con Bal (2008) y Hernández (2020), un intento de definir y concretar el concepto en el que Bal había empezado a indagar a través de experimentar la

13 El concepto de migrancia hace referencia al *desplazamiento invisible* que acompaña al acto mismo de migrar y que tiene efectos principalmente culturales e identitarios, ubicando al sujeto migrante entre dos espacios culturales. En español, se trata de una figura de uso literario, si bien el término no está recogido en la Real Academia Española. De acuerdo con algunos investigadores, esta noción ha sido una constante en la literatura peruana y en el indigenismo, y ha sido desarrollada por autores como Benito Castro o Rendón Willka (Carrillo Jara, 2016).

intersección de dos formas de movimiento determinadas: el video, por un lado, entendiéndolo como la forma artística que emplea la imagen en movimiento, y la migración y los movimientos sociales, por otro. El movimiento, esencial —si bien no exclusivo— para el medio audiovisual, es también la base de la cultura migratoria. Para ambos comisarios el modo en que el movimiento es desnaturalizado a través de los trabajos fílmicos de los video-artistas viene a demostrar el hilo invisible que existe entre lo fílmico y la cultura migratoria: “thus, movement becomes itself a medium” (Bal, 2008, p. 152).

El movimiento deviene un medio en sí mismo

El hilo invisible al que alude Mieke Bal (2008) entrelaza dos concepciones diferentes del movimiento: la imagen en movimiento y la movilidad humana. Deleuze (2003) se interroga, a través de su relectura de *L'evolution créatrice* (1907) de Henri Bergson, por la relación entre imagen y movimiento en el cine y nos invita a pensar las implicaciones de esta relación en la producción de narrativas y piezas artísticas. Su primera apreciación refiere a la naturaleza misma del tiempo, a su dimensión temporal y a su relación con el espacio. “El movimiento no se confunde con el espacio recorrido” (Deleuze, 2003, p. 13), nos dice Deleuze. Y continúa:

El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza. Lo cual supone ya una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí. (Deleuze, 2003, p. 13)

Para Deleuze (2003), intentar dividir o fraccionar el movimiento no desemboca en ningún resultado concluyente porque produce una pérdida de sentido sobre la unidad narrativa que supone una escena, una película u otro tipo de relato audiovisual. Podemos visualizar los *frames* de un filme por separado, pero estos (a) no producirán sentido más allá de la evocación al movimiento, esto es, al resto de la película o (b) producirán una fotografía estática con un interés visual, afectivo y narrativo particular, pero ulterior al resto de la película, por lo que deja a un lado su condición fílmica. Deleuze (2003) nos sugiere que el primer atributo que se extrae del evento narrativo en el cine es la producción

de sentido a través del mismo movimiento, concepto que es adosado a la idea de tiempo. El cine constituye un “sistema que reproduce el movimiento *en función del momento cualquiera*, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad” (Deleuze, 2003, p. 18). Es en ese sentido que lo fílmico produce una temporalidad y un movimiento, sustrayendo las imágenes de sus momentos propios e integrándolas en un movimiento común. Esto genera una serie de correspondencias, encañamientos y secuencias que consiguen producir verosimilitud en el relato audiovisual a través del montaje.

Sin embargo, la definición de cine que se desprende de esta relación no es algo que pueda definirse exclusivamente a partir de los hallazgos técnicos que inauguraron el medio fílmico. Para André Bazin (2001) “se produce siempre una realización aproximativa y complicada de la idea que precede casi siempre al descubrimiento industrial que permite la aplicación práctica” (Bazin, 2001, p. 34). En este sentido, el soporte técnico o las condiciones materiales de la producción de imágenes en movimiento no condicionan la creación de esas imágenes-movimiento (Deleuze, 2003), sino más bien al contrario; son los avances técnicos los que suceden al acto creativo —o imaginativo— de esas imágenes en pos de materializar lo que Deleuze (2003) denomina la «esencia» u «originalidad» del medio fílmico, subyacente y anterior a los medios técnicos.

¿Cuál era la situación del cine al principio? Por un lado, la toma era fija, y en consecuencia el plano era espacial y formalmente inmóvil; por el otro, el aparato de tomar vistas se confundía con el aparato de proyección, dotado de un tiempo uniforme abstracto. La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección. Entonces el plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil. (Deleuze, 2003, p. 16)

De los textos de Deleuze (2003) y de Bazin (2001) se desprende la idea de que el cine está situado en un proceso de *devenir* a través del cual se persigue albergar su forma última —esta, por otro lado, ocupa un lugar utópico y funciona fundamentalmente como movilizador o catalizador de experimentación visual, narrativa y estética—. Se trata, por lo tanto, de un medio irremediablemente inconcluso. En palabras de Bazin (2001, p. 38) “el cine, realmente,

no ha sido inventado todavía”. La naturaleza transitoria y ambulatoria de este devenir sugieren que el medio fílmico no solo produce movimiento, sino que él mismo se encuentra en constante movimiento (cambio). En esta dirección, el alegato de Bal (2008), según el cual el movimiento deviene un medio en sí mismo, produce una primera correspondencia con la concepción genealógica que hemos trazado a partir de los estudios sobre cine de Bergson, Deleuze y Bazin. Se trata de un movimiento impersonal, abstracto e invisible *a través el cual* se hacen desfilar las imágenes (Deleuze, 2003).

La concepción que sugiere Mieke Bal (2008) sobre el movimiento como medio, sin embargo, no se detiene ahí. Bal (2008) establece que la conjunción entre cine y migración supone también la colisión de dos tipos de movimiento: la imagen en movimiento y los movimientos migratorios. Es en ese doble desplazamiento donde la autora descubre que el movimiento deviene un medio en sí mismo. Bal (2008) sugiere que el movimiento —la movilidad humana— sólo puede contarse mediante otro tipo de movimiento: la imagen en movimiento. Al mismo tiempo, esta imagen-movimiento es dotada de nuevos modos de experimentación visual y narrativa al toparse con la cuestión migratoria como temática a abordar o a narrar. Estos dos desplazamientos, que suceden de manera simultánea, intra-actúan (Barad, 2003) y se afectan mutuamente. Es este ensamblaje el que produce un «medio» en sí mismo. Se trata de una vía de experimentación visual y de indagación social al mismo tiempo. En los últimos años, diferentes iniciativas han seguido esta línea para explorar de qué manera opera dicha conjunción entre modos de movimiento. CineMigrante (<http://www.cinemigrante.org/>), la Muestra de Cine Africano en Argentina (<https://bit.ly/3zmj1Br>) o Traces. Histoire, Mémoires et Actualité des Migrations en Auvergne-Rhône-Alpes <http://traces-migrations.org/> son tres ejemplos de plataformas que exploran en esta dirección.

“Expresamos a través de nuestras prácticas la necesidad de percibirnos como seres permeados por diferentes culturas, historias, sueños y realidades, y por ello trabajamos, por ello ‘nos movemos’” (CineMigrante, 2021). En esta descripción, parte de su *statement* publicado en la web, CineMigrante (<http://www.cinemigrante.org/>) coloca una primera referencia con la idea de movimiento. Esta organización pretende construir espacios de promoción de los Derechos Humanos y de integración cultural. Además de organizar un festival de cine anual en Buenos Aires y una muestra en Barcelona, esta iniciativa trabaja de manera transversal con colectivos y organismos vinculados a la cuestión

migratoria, abriendo espacios de formación, encuentro, pedagogía y conocimiento multicultural. El festival Cine Migrante aglutina propuestas audiovisuales que proponen narrativas en torno a la movilidad humana desde diferentes perspectivas. Además de las proyecciones audiovisuales, el festival propone debates, charlas y coloquios donde colectivos y organizaciones de base locales comparten sus saberes sobre cuestiones relacionadas con la migración, el racismo o la diversidad cultural. En Barcelona, estos encuentros son promovidos por asociaciones antirracistas, como SOS Racisme, y por artistas, activistas y colectivos migrantes y racializados, como Daniela Ortiz, Silvia Albert o el colectivo En Palabras [Relatos migrantes], entre otros. Las actividades paralelas que se organizan alrededor del festival ocupan espacios de la ciudad que transgreden las salas de cine y que se acercan a los espacios vecinales, persiguiendo un mayor alcance y un tipo de encuentro diferente. Esta conjunción entre circuitos culturales (cines, teatros, museos) y espacios sociales (centros cívicos, plazas, otros espacios comunales), establece otro modo de relación con el cine. Se trata de un tipo de vínculo que incluye también espacios de pedagogía y que están guiados por el tesón de producir otras miradas alrededor de la migración y la cultura. Esta iniciativa trae al presente la propuesta de los cofundadores del Grupo Cine Liberación a finales de los sesenta, según los cuales el cine era el pretexto para el diálogo y el encuentro de voluntades (Getino y Solanas, 1969).

En 2019, La Barraca Transfronteriza participó en la Muestra de Cine Africano de Argentina en su 13ª edición con la presentación del filme *Les Aventuriers du Désert* (2018). En dicha edición, integraban la muestra cinco secciones: «África con ojos de mujer», que aglutina narraciones en primera persona de mujeres que han protagonizado historias de lucha, resistencia y deseo en diversos países del continente africano y en distintos momentos históricos; «Memoria negra», que parte del movimiento #BlackLivesMatter para explorar los fundamentos del racismo estructural en Estados Unidos y en el resto de las sociedades del Norte Global a través de relatos históricos y contemporáneos; «Biografías (trans)fronterizas», que reúne relatos sobre movilidad, exilio y tránsito y se interroga sobre las dificultades de devenir migrante o ser etiquetado como tal en las sociedades de destino; «Fragmentos de la deuda colonial», que ahonda en las consecuencias actuales del extractivismo colonial; y «Escenarios experimentales», que bosqueja en los modos de expresión híbridos entre el cine y otras artes escénicas y visuales para producir modos de narración alternativos y resistir a los discursos dominantes en torno a la migración y las

comunidades racializadas. Las secciones que conforman la muestra pretenden establecer una continuidad entre el pasado y el presente coloniales, entendiendo que las fronteras actuales suponen una tecnología política de la misma división y asignación del territorio sobre la base global (Fieldhouse, 1966; Hertslet, 1967 en Walters, 2002) y que los dispositivos de control y violencia contra las comunidades migrantes y racializadas mantienen la misma estructura que el colonialismo europeo.

Traces. Histoire, Mémoires et Actualité des Migrations en Auvergne-Rhône-Alpes (<http://traces-migrations.org/>) es una plataforma de investigación y difusión que bosqueja en la historia de la región francesa de Auvergne-Rhône-Alpes a través de los movimientos migratorios que históricamente han atravesado el territorio. A través de conferencias, debates, películas, exposiciones, teatro, visitas, poesía, coloquios y jornadas de investigación, Traces abre espacios para una indagación amplia alrededor de la movilidad humana y su relación con el territorio. En este sentido, esta propuesta epitomiza las «estéticas migratorias» tal y como las formula Bal (2008) cuando sugiere que las migraciones son transformadoras de las ciudades contemporáneas y que contribuyen al enriquecimiento de la cultura a través, ya no solo de la presencia de las personas migrantes en sí, sino de las «huellas» (*traces*) que estas dejan en los territorios y las comunidades por donde pasan. La plataforma aglutina proyectos locales en busca de generar sinergias entre iniciativas culturales, sociales e investigadoras en pos de una mirada común y heterogénea sobre las migraciones en esta región y su relación con lo global. Más concretamente, esta iniciativa pretende:

Connaître et reconnaître dans toutes leurs composantes les migrations passées et présentes, en plaçant au centre des préoccupations les enjeux sociaux et politiques contemporains. Les thématiques portées par le réseau Traces concernent à la fois :

- Les formes actuelles prises par les migrations contemporaines.
- Les pratiques interculturelles.
- Les reconstructions mémorielles et les héritages liés aux migrations plus anciennes. (Traces, 2021, s/p)

Entre otras actividades, Traces organiza una bienal con una programación heterogénea que incluye proyección de películas, conciertos, coloquios, debates, exposiciones y teatro. Con el (re)conocimiento de las trayectorias y las historias de los sujetos migrantes se busca conservar la responsabilidad residual de describir e interpretar la vida colectiva frente a la invisibilización histórica (Nichols, 1997) y con ello combatir el peligro de la historia única (Ngozi Adichie, 2019). Estos dos aspectos fueron centrales en el proyecto político y cinematográfico del Tercer Mundo (Stam 2004; Eshun y Gray, 2011; Mestman, 2016) y reaparecen hoy a través de iniciativas que experimentan en la conjunción entre el medio fílmico y movilidad humana, epitomizando las estéticas migratorias (Bal, 2008; Hernández, 2020) y bosquejando en la idea de que el movimiento deviene un medio en sí mismo (Bal, 2008).

A través de diferentes tentativas que se tejen en contextos diversos, la conjunción entre cine y migración ha renovado las propuestas políticas y estéticas del cine del Tercer Mundo en cuanto productora de enunciados colectivos, tejedora de redes transnacionales y canal de comunicación pedagógica. La idea de «militancia» que se formuló entre los sesenta y los setenta a través de la *ciné-culture* (Eshun y Gray, 2011) del proyecto de la Tricontinental (Hadouchi, 2017) dista mucho de las propuestas actuales, tanto por su relación con el contexto —las guerras por la independencia de las colonias en África Occidental y los movimientos por la descolonización cultural en América Latina marcaron el devenir del cine militante en los sesenta y setenta (Eshun y Gray, 2011)—, como por los usos que se le ha otorgado al medio fílmico —la vocación propagandística y guerrillera del cine militante ha dado paso, paulatinamente, a formas narrativas más sosegadas y experimentales (Arenas, 2017)—. Sin embargo, la aparición de lo que algunos autores han denominado las estéticas migratorias (Bal, 2008; Hernández, 2020) ha conseguido renovar algunas de las premisas que guiaron a los y las cineastas de la Tricontinental a través de colocar nuevos modos de comprensión sobre la relación entre cine y emancipación, así como nuevas políticas visuales, guiadas por la idea de movimiento.

Después de lo fílmico. Hibridaciones del medio

Cabe preguntarse si esta renovación recoge también los modos de relación que Jean Rouch consiguió despertar entre las prácticas fílmicas experimentales y etnográficas. La influencia de Rouch en el devenir de la Tricontinental durante los sesenta y los setenta, así como el papel que jugó en la producción de narrativas críticas con el colonialismo francés en África han sido reconocidos por distintos autores (Deleuze, 1985, 2004; Nozal, 2004; Bamba, 2009; Canals, 2011; Hadouchi, 2017). Sin embargo, ¿existe hoy alguna renovación de la hibridación de cine y etnografía, la experimentación formal y los modos de colaboración que supusieron los trabajos de Rouch, especialmente junto a Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia y Tallou Mouzourane, a partir de los sesenta? Russell (1999) alegó que las prácticas cinematográficas experimentales y etnográficas fueron descartadas en la cultura posmoderna y poscolonial de finales del siglo xx, pero que encontraron, sin embargo, un lugar de resistencia a partir de reivindicarse como praxis radical desde los márgenes. Hoy, podemos encontrar propuestas audiovisuales que exploran alrededor de los movimientos migratorios desde diferentes ángulos y que dotan al medio fílmico con nuevas estrategias narrativas y creativas, configurando modos de colaboración experimental (Estalella y Sánchez Criado, 2018) y produciendo relatos subjetivistas en detrimento del documentalismo clásico.

Sitúo a continuación tres ejemplos recientes que indagan en esta dirección: *Between Fences* [Bein Gderot] (Avi Mograbi, 2016), *It Was Tomorrow* (Alexandra d'Onorfio, 2017) y *Les Sauteurs* (Abou Bakar Sidibé, Moritz Siebert y Estephan Wagner, 2016). Las tres piezas toman el estallido de la llamada “crisis de los refugiados” en Europa para explorar junto con personas en tránsito migratorio o demandantes de asilo las consecuencias de la gestión política de las fronteras a través de una mirada etnográfica cercana (Agier, 2016) y del uso de métodos artísticos como el teatro, el dibujo o el video-ensayo, que, partiendo de lo sensorial, permiten acceder a capas de experiencia que de otra manera quedarían invisibles (Hernández Hernández, 2008).

Between Fences (2016) —*Bein Gderot*, originalmente¹⁴— es un documental del director Avi Mograbi. Mograbi ha dedicado la mayoría de su trabajo a

14 El filme se ha distribuido en la gran mayoría de países con el título traducido al inglés, «Between Fences».

la exploración del conflicto israelí-palestino a través de filmes de no-ficción que emplean modos de narrar experimentales, provocativos y reflexivos. El componente sensible y subjetivista de sus piezas desvela una mirada intencionalmente situacional y contextual. En *Between Fences* (2016) Avi Mograbi y el director de teatro Chen Alon trabajan con un grupo de personas demandantes de asilo retenidas por el Estado de Israel en un centro de detención en el desierto de Néguev. Utilizando técnicas del Teatro del Oprimido, como el Teatro Foro o el Teatro Imagen (Boal, 1989), el grupo cuestiona los dispositivos de retención y exclusión y todo el engranaje institucional que les atraviesa.

La película muestra las escenas y las situaciones generadas a partir de los talleres de teatro. En ellas, la imagen cruda documental, sujeta a la improvisación, a los movimientos de cámara inesperados y repleta de elementos que normalmente quedan fuera de campo y que rompen el encuadre (pértigas, cámaras, técnicos de rodaje, risas, errores de actuación, falsos records); se fusiona con la ficción teatral que interpretan los protagonistas. Con ello, el filme produce una espacialidad híbrida entre la documentación de la realidad y la ficción, que abre un espacio de posibilidades en el que la improvisación física permite la reelaboración creativa de las experiencias subjetivas de los actores (D'Onorfio, 2017). El uso de técnicas del Teatro del Oprimido (Boal, 1989) permite a los intérpretes visitar de manera encarnada sus propias experiencias migratorias (y las de sus compañeros) y a Mograbi captarlas visualmente. Con ello, la película da cuenta de la coreografía improvisada que se da en el espacio entre actores, directores y técnicos a través de un juego de correspondencias entre luz, espacio, movimiento y cuerpos. Este juego de correspondencias, que ocupa un espacio entre lo real y lo ficticio, genera un tipo de narrativa en la que tanto los intérpretes como los directores se ven arrastrados por el devenir de la improvisación y los acontecimientos que suceden en las escenas. Este juego ya lo experimentó Jean Rouch en sus etnoficciones y Deleuze (1985) lo describió así, a propósito de *Les maîtres fous* (1955): “el trance de los *maîtres fous* se prolonga en un doble devenir por el cual los personajes reales devienen un otro fabulando, pero también el autor mismo deviene otro dándose personajes reales” (Deleuze, 1985, p. 295).

Al emplear los cuerpos para expresar un sentimiento relacionado con una vivencia (pérdida, duelo, renuncia, despedida, aventura, viaje, detención, retención, ilegalización...) los sujetos fusionan sus propios recuerdos en un relato dramático colectivo, donde los actores dejan de ser ellos mismos o sus

personajes para encarnar una «conducta restaurada», según la cual todo acto es una combinación de fragmentos de conductas realizadas con anterioridad (Schechner, 1985). D'Onorfio (2017) afirma que los proyectos de teatro participativo, el teatro comunitario, el teatro foro y otras técnicas que se desprenden del Teatro del Oprimido (Boal, 1989) se han utilizado para crear espacios de investigación más inclusivos y reflexivos, en los que el conocimiento emerge a través de la cocreación y en constante negociación de los intereses y las necesidades tanto de la persona que investiga como de sus contrapartes. Para Enria (2016) el uso del teatro comunitario, así como otras estrategias creativas y colaborativas en la investigación etnográfica y social, no borra las jerarquías en la relación investigador-investigado, pero contribuye sin embargo a afrontar y reflexionar sobre las relaciones de poder que se producen en el campo.

Podemos leer la pieza de Mograbi como una investigación en sí misma porque intenta ir más allá de la mera documentación de situaciones para producir espacios de pensamiento y reflexividad (Sheikh, 2006) en el que los actores, él y, eventualmente, un conjunto de espectadores, elaboran relatos parciales de una realidad que por su complejidad y su crudeza no admite discurso totalizador. En este sentido, el filme no pretende generar un relato total, sino que, tal y como sugiere Pink (2001) a propósito de su concepción sobre la etnografía visual, quiere poner en relación enunciaciones y visiones de las subjetividades implicadas en el proceso. Para ello, Mograbi fusiona el medio fílmico con el teatro comunitario de manera radical. Esto significa que los ejercicios de teatro aquí no son un medio para lograr una narración o una mejor actuación de los intérpretes, sino que conforman el producto final en sí mismo. El movimiento de los cuerpos en acción se fusiona con el lenguaje cinematográfico de la cámara, de los planos y las tomas contextuales, produciendo relatos que se superponen en una narración fragmentada compartida.

It was tomorrow (2017) es un documental colaborativo coordinado por Alexandra d'Onorfio y forma parte de su tesis *Reaching Horizons: exploring past, present and future existential possibilities of migration and movement through creative practice*, presentada en el programa de Doctorado en Filosofía de la University of Manchester. Su trabajo explora, junto con tres hombres egipcios migrados a Milán (Italia) —Ali, Mahmoud y Mohamed—, las posibilidades de la imaginación y de la práctica creativa en la construcción de narrativas migrantes. D'Onorfio (2017) cataliza procesos creativos a partir de las improvisaciones teatrales, la narración de historias (*storytelling*), la fotografía participativa,

la filmación colaborativa y la animación para materializar las historias de sus colaboradores en un proceso de etnografía compartida (Arribas Lozano, 2018). D'Onorfio (2017) sostiene que las prácticas creativas ofrecieron un espacio para que sus colaboradores, Ali, Mohamed y Mahnoud, se involucraran en la investigación a través de la elaboración de sus propios relatos. Además, los métodos creativos estimularon la reflexión sobre las propias experiencias, percepciones y deseos, produciendo un espacio narrativo en el que pasado, presente y futuro se solapan en un relato transcontextual y no-lineal.

En el filme, las diferentes estrategias creativas —como la animación, las imágenes documentales, las fotografías y el teatro— producen texturas visuales diversas que se entrelazan en el relato audiovisual. D'Onorfio (2017) afirma que este despliegue de formatos narrativos contribuye, ya no solo a facilitar un modo de etnografía colaborativa, sino que, además, sustrae a los y las etnógrafas de reproducir los discursos y los relatos que estereotipan y reducen las experiencias de los sujetos, así como a cuestionar críticamente las concepciones socialmente aceptadas en torno a aquello que se está investigando —en este caso, las experiencias migratorias—.

I believe that through the words, dilemmas and visions which emerge from protagonists during theatre improvisation and storytelling, anthropologists have the opportunity to unpack and critically contest some overarching terms and concepts on migration common in public and political discourse that tend to objectify people's experiences. (D'Onorfio, 2017, p. 75)

La película contiene escenas de animación que fueron producidas por la artista gráfica Francesca Cogni utilizando una serie de ilustraciones elaboradas por las personas migrantes que colaboraron en el proyecto. Los colaboradores seleccionaron fotografías que mostraban lugares y momentos significativos en su trayecto migratorio para intervenirlas mediante la ilustración, empleando cañones de luz para proyectar las imágenes, que servían de base o lienzo sobre el que trabajar, y acuarelas y tintas de colores para intervenirlas. Las intervenciones gráficas pretenden producir expresiones visuales que hablen de la experiencia subjetiva de los autores en el momento en que habitaron los lugares y las situaciones que muestran las imágenes. Las fotografías pasan a ser una proyección espacial y contextual sobre la que el dibujo en movimiento despliega sensaciones, afectos, desplazamientos, pensamientos y emociones.

De acuerdo con D'Onorfio (2017), la incorporación de la animación amplió la práctica audiovisual de manera que, al dibujar de manera improvisada, Ali, Mahmoud y Mohamed pudieron visitar sus recuerdos y las sensaciones asociadas a ese lugar específico. Para la investigadora, es en su reelaboración creativa de la realidad donde el teatro y la animación pueden ampliar las posibilidades y los objetivos de la etnografía y la antropología visual (D'Onorfio, 2017, p. 17).

Les Sauteurs (2016) es un documental elaborado de manera colaborativa por Estephan Wagner, Moritz Siebert y Abou Bakar Sidibé. Los directores Wagner y Siebert conocen a Sidibé, un joven de origen maliense que vive en un asentamiento migrante del Monte Gurugú, en el Norte de Marruecos, a la espera de intentar cruzar la frontera melillense. Sidibé, con el acompañamiento de Wagner y Siebert, filma la cotidianidad que tiene lugar en el asentamiento del Gurugú, la convivencia comunitaria, las relaciones y las estrategias para lograr cruzar la frontera. Pese a que este trabajo persigue producir un tipo de mirada cercana sobre una realidad concreta, despojada de filtros y encarnada por la primera persona de quien se ve atravesado por el contexto, el filme nos devuelve una mirada que recaba en la autenticidad del testimonio pero que, una vez más, deja invisible el intervencionismo de los co-autores europeos.

Sidibé es a la vez director y sujeto protagonista de la película. Un sujeto que no produce una relación de encuentro con la comunidad espectadora, sino de Otredad. "Looking through the lens, Abou gradually finds expression and meaning in his situation" (Wagner, 2021). La tercera persona empleada en la sinopsis del trabajo publicada en la página web de uno de los directores nos lleva directamente hacia esa otredad. Es la mirada eurocéntrica produciendo un Otro al que mirar, aunque este sea representado con agencia. Con ello, el locus de enunciación (Mignolo, 2008) del sujeto migrante, que le otorga al trabajo un posicionamiento político, una perspectiva y un lugar en la esfera social desde el que producir relatos y discursos, queda en parte suspendido por las limitaciones de la lógica artística participativa (Bishop, 2012) y de lo que Rancière (2012) denomina un régimen ético de las imágenes.

Claire Bishop (2012) en *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, sostiene que lo que en Occidente se ha denominado arte participativo y ha tomado forma durante el transcurso del siglo xx, ha contribuido a generar un tipo de práctica artística fundamentada en el mandato moral de mejorar

la sociedad, a menudo inspirado en el cristianismo. Por otro lado, sigue existiendo un modo de arte que encuentra sus raíces en la bohemia del siglo XIX y que persiste en la búsqueda incondicional de la belleza o la experiencia estética al margen de toda ética o componente social (Boltanski y Chiapello, 2005). Bishop (2012) sostiene que esta tensión desvela que los juicios sociales y artísticos no se fusionan fácilmente y que, de hecho, a menudo parecen exigir dos criterios distintos. Rancière (2012), por su parte, sostiene que en el régimen ético de las imágenes —que se diferenciaría de otras formas de visibilidad e inteligibilidad como el régimen representacional y del régimen estético— basa su percepción y el juicio sobre ella en la «verdad» de la imagen. Para Rancière (2012) en este régimen “no existe, propiamente hablando, arte, sino imágenes que son juzgadas en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre la manera de ser de los individuos y la colectividad” (p. 39).

El filme de Wagner, Siebert y Sidibé produce, sobre todo, una mirada documental que pretende “mostrar” la “realidad” migratoria en su totalidad. Por eso, podemos ver con todo lujo de detalles cómo las personas asentadas en el Gurugú construyen ganchos, poleas y otros artefactos y se preparan para franquear la valla mediante cuidados rituales colectivos. No se trata de una simulación, quienes aparecen en la imagen no están actuando, sino que todo es “real”. El uso de un equipo de rodaje sencillo y el hecho de que el sujeto que filma, entrevista e interpela al colectivo sobre el cual se pretende establecer una narración sea parte del grupo producen el efecto de que aquello que se está rodando pertenece a un mundo oculto al que el espectador tiene un acceso exclusivo e incluso intrusivo. Se trata de una narración con un lenguaje estrictamente documental que habla en términos de veracidad. Ya no encontramos el componente poético que se desprendía de los trabajos colaborativos de Jean Rouch, que bosquejaban en una lógica de las cualidades sensibles de la experiencia (Lévi-Strauss, 2005) a través de la conjunción del lenguaje surrealista, la espiritualidad religiosa del África Occidental y formas heterodoxas de experimentación fílmica. Encontramos, en cambio, una fijación por desvelar la intimidad de un colectivo en virtud de su hipervisibilización y la denuncia de una situación. Hace falta señalar que los grupos de personas en tránsito que viven en asentamientos, campamentos o guetos lo hacen en condición de clandestinidad. Es por eso por lo que la mirada externa es percibida como una amenaza que pone en peligro esa organización de la vida al margen de los circuitos oficiales.

Para Bishop (2012) la participación en Occidente tiene ahora más que ver con las agendas de los gobiernos neoliberales que con el gesto de posicionarse invariablemente en contra de ellos. La autora sugiere que los modos de arte participativo han buscado desmarcarse de las lógicas capitalistas neoliberales, renegando al individualismo y a la producción de mercancías. Sin embargo, no reconocen que existen otros aspectos de este tipo de praxis que encajan con las formas recientes del neoliberalismo, como el trabajo inmaterial o el trabajo por proyectos. *Les Sauteurs* se piensa en un principio como un proyecto colaborativo en el que diferentes agentes intercambian saberes y perspectivas, si bien en el producto resultante, así como los circuitos de distribución que se eligieron para la difusión del trabajo (fundamentalmente festivales de cine europeos), destaca una lógica eurocéntrica donde la mirada de los cineastas sobre la situación migratoria en la Frontera Sur se conjuga con el testimonio en primera persona del sujeto migrante. Es significativo, sin embargo, que el filme haya recibido numerosos premios y reconocimientos y que se identifique como la película documental escandinava más premiada de los últimos años (Wagner, 2021). Esto denota que tendemos a asociar las narrativas migratorias a un régimen «ético» de las imágenes, según el cual la imagen adquiere valor en función de su verdad intrínseca y de los efectos que produce sobre la moral de los individuos y la colectividad (Rancière, 2012), pero no a un valor estético, poético, narrativo o experimental.

Los trabajos que he revisado nos permiten pensar de qué manera operan la colaboración y la hibridación del medio fílmico en propuestas audiovisuales que giran en torno al eje de la movilidad transnacional. Aunque de manera distinta, en los tres casos la investigadora, en el caso de D'Onorfio, y los realizadores, en los otros dos casos, establecen una colaboración con personas en tránsito migratorio o personas migradas para elaborar conjuntamente un proceso de indagación audiovisual compartido. Además, en los tres casos se dota al aparato fílmico de otras estrategias creativas mediante las cuales se produce una *hibridación* del medio en términos metodológicos. Esta experimentación audiovisual pone contra las cuerdas la construcción narrativa tradicional, que se daría en términos lineales y desde una única perspectiva (la del director o directora, la del investigador o investigadora).

En los tres casos, la ficción documental genera un marco de sentido en el cual se instalan los relatos fílmicos. Este tipo de trabajo, por lo tanto, se corresponde con la praxis audiovisual y los modos de funcionar del caso de estudio de esta tesis —el colectivo La Barraca Transfronteriza— y nos lleva a reflexionar críti-

camente sobre las posibilidades, las limitaciones y las tensiones que acarrea este modo de trabajar, observando cómo los procesos de colaboración o participación, así como la hibridación del lenguaje cinematográfico a través de su conjunción con otros modos de expresión artística, como el teatro comunitario, la ilustración, la narración de historias (*storytelling*) y la fotografía, producen nuevas posibilidades para la elaboración de relatos en torno a la movilidad humana y las fronteras. Finalmente, esta revisión nos permite analizar desde una mirada crítica las principales problemáticas que se ponen de manifiesto en los procesos colaborativos y participativos dentro de proyectos creativos y etnográficos. Cuatro argumentaciones principales emergen de esta revisión:

1. El proceso de experimentación creativa permite traspasar los límites de la documentación o la «representación» de situaciones, entendiendo que las migraciones constituyen por sí mismas un hecho irrepresentable o que *escapa* al estatuto de la representación (Papadopoulos et al., 2008). Con ello, el proceso creativo deja de ser un recurso para alcanzar un fin ulterior (la imagen-representación) y pasa a ser un lugar de pensamiento y reflexividad (Sheikh, 2006) en el que los sujetos partícipes elaboran e interconectan enunciaciones y visiones parciales y particulares de la realidad que se pretende indagar (Pink, 2001).
2. El cruce del formato fílmico con otras herramientas y estrategias narrativas, como el teatro comunitario, la fotografía experimental o el dibujo, abre la etnografía audiovisual hacia nuevas formas de colaboración experimental (Estalella y Sánchez Criado, 2018) en las que sucede un intercambio de perspectivas y saberes que descentralizan la mirada de los y las etnógrafas (D'Onorfio, 2017), proponiendo relatos polifónicos y heterogéneos en torno a los contextos sobre los que se está investigando. La narración deja de ser un discurso único para dar paso a una multiplicidad de voces y relatos que se entretajan en el filme.
3. A diferencia de los procesos creativos de colaboración, el arte participativo en Europa hoy está más cercano a las lógicas capitalistas neoliberales que al gesto de romper con ellas (Bishop, 2012). La imagen y los discursos de los sujetos que toman parte en los proyectos de creación participativa corren el peligro de ser absorbidos por el investigador o autor principal, diluyendo la autoría colectiva y produciendo un engañoso lugar de enunciación homogéneo.

4. En las propuestas audiovisuales con vocación social, el razonamiento moral y la experimentación estética colisionan y a menudo parecen entrar en contradicción (Boltanski y Chiapello, 2005). La producción de relatos y enunciaciones se complejiza y deviene en una disputa entre dos gestos que se producen en dos lugares distintos y que se tensan entre sí: por un lado, la producción de una relación con lo visual en términos «éticos», donde la imagen es valorada por su grado de “verdad” y por los efectos que ésta produce sobre la moral de los sujetos (Rancière, 2012), o, en otras palabras, que busca producir un cambio social y convertir a los espectadores en mejores personas (Bishop, 2012); por otro lado, la búsqueda «estética», que persigue una forma desde el lenguaje sensible, liberada de cualquier conexión aparente entre lo real referencial, representación y resultado (Rancière, 2012).

Con todo ello, esta revisión nos permite empezar perfilar una perspectiva crítica sobre la conjunción entre cine y movimientos migratorios desde las formas colectivas o colaborativas de organización. La línea discontinua que une el cine del Tercer Mundo y los trabajos de algunos de los cineastas que configuraron la Tricontinental (Mestman, 2016) en los años sesenta y setenta con las estéticas migratorias contemporáneas (Bal, 2008) nos dan algunas pistas sobre cómo la relación entre la imagen en movimiento y la movilidad humana se ha trazado a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y en la actualidad, las posibilidades que abre, y los límites y tensiones que entraña. Merodear en estos proyectos, trabajos e iniciativas nos permite observar cómo el aparato fílmico se ha visto dotado de nuevas estrategias y herramientas, como las colaboraciones experimentales, la hibridación del medio audiovisual o el uso de otros métodos creativos en pos de una mirada etnográfica cercana.

Así, podemos inscribir el trabajo audiovisual de la Barraca Transfronteriza dentro de un entramado determinado de desplazamientos, iniciativas y modos de organización, producción y distribución. Los ejes que hace emerger esta revisión se interrogan por diferentes aspectos del trabajo audiovisual, desde cómo la colaboración opera en términos creativos y sociales, con qué infraestructuras se cuenta para la elaboración de este tipo de producciones, qué estrategias y herramientas creativas complementan y modulan las narrativas fílmicas, hasta las problemáticas contemporáneas de la práctica colectiva entendida desde la participación. Con estas cuestiones nos acercamos a La Barraca Transfronteriza de manera contextualizada. Contextualizar, finalmente, no responde

tanto a una cuestión de otorgar «contexto» al caso de estudio, entendido como tiempo y lugar determinados, sino de situar una «contextura», esto es, cartografiar la disposición respectiva de las distintas partes (situadas en tiempos y sitios diversos, y encarnadas por diferentes sujetos individuales y colectivos) que juntas conjugan hilo común.

Aproximación metodológica

Colaboraciones experimentales en etnografía

En esta sección trataré de perfilar una idea de «interdependencia epistémica» que ha acompañado al proceso empírico de mi investigación doctoral. El encuentro en el campo es el escenario de relaciones, colaboraciones, fricciones, desacuerdos y afectos entre una yo investigadora y una comunidad de práctica determinada. Tomando la Investigación-Acción-Participativa (IAP) y la investigación militante (Vasco Uribe, 2002) como puntos de partida, trataré de explorar las formas de experimentación que toma una etnografía basada en una lógica relacional y experimental. Los dispositivos de campo (Estalella y Sánchez Criado, 2018), las colaboraciones epistémicas y una cosmovisión perspectivista (Viveiros de Castro, 2013) basada en la interdependencia entre sujetos (Glissant, 2017) son algunos elementos que proporcionan herramientas, estrategias y modos de relación para expandir las posibilidades de la observación participante y desviarla hacia un marco de experimentación.

La noción de «colaboración» se ha asentado durante los últimos años en el campo de la antropología social y los estudios culturales bajo una serie de propuestas y confecciones particulares que aluden a una idea de etnografía colaborativa (Arribas Lozano, 2014). Esta propuesta metodológica se inscribe a su vez en el marco de la investigación social colaborativa, que entiende la investigación en términos de co-investigación o investigación junto a (y no sobre) las comunidades, los grupos y los colectivos. Se trata de un ejercicio empírico en el que el encuentro es entendido como un campo de posibilidades en el que la distribución de los roles y saberes tradicionalmente asignados en el aparato de la investigación (investigador/investigado, saber experto/saberes prácticos) se difuminan y se trabaja hacia una construcción de conocimiento basada en

el intercambio y el aprendizaje dialógico (Dietz y Álvarez Veinguer, 2014). Sin embargo, cabe destacar la multitud de formas que puede llegar a tomar la idea de colaboración, dependiendo del tipo de comunidad o grupo con el que se esté trabajando, las condiciones materiales y temporales para llevar a cabo esa colaboración, el grado de implicación de las contrapartes o directamente si estas desean o no formar parte de un proceso que implique compromiso y agencia en la confección de una investigación, sin dar por hecho esa complicidad. ¿Cómo se han concretado históricamente las formas de colaboración en la investigación social? ¿Qué entresijos, tensiones y particularidades entraña la colaboración en investigación? ¿Bajo qué parámetros sociales, epistemológicos y contextuales se ha configurado históricamente la praxis colaborativa?

Cabe destacar que el hacer colaborativo en etnografía no es algo reciente. Por su parte, Estalella y Sánchez Criado (2022) sugieren que la colaboración no es exactamente una opción metodológica, sino que es una condición *si ne qua non* de la etnografía. Hacer etnografía, sugieren,

requiere que acepten la presencia de uno y se presten a las muchas y diversas solicitudes (formales e informales) que hacemos durante nuestro trabajo de campo: pedimos que nos relaten ciertos hechos pasados, demandamos entrevistas, solicitamos estar presentes en este o aquel acontecimiento... La realización de etnografías ha requerido históricamente lo que podríamos describir como la colaboración de nuestras contrapartes en el campo. (Estalella y Sánchez Criado, 2022, s/p)

En América Latina, entre 1950 y 1970, tres trayectorias genealógicas atravesaron la praxis antropológica: la teoría de la dependencia, la teología de la liberación y la pedagogía popular (Krotz, 2017, p. 46). Esos tres desplazamientos asentaron las bases para una antropología crítica que empezó a establecerse de manera notable en diferentes lugares del continente (Vasco Uribe, 2002) y que llevaron a investigadores como Orlando Fals Borda y Víctor Daniel Bonilla, entre otros, a fundar el grupo La Rosca, una agrupación que defendía la propuesta de una ciencia social al servicio de los sectores populares colombianos y que se asocia comúnmente con el surgimiento de la Investigación-Acción-Participativa (IAP) (Álvarez Veinguer y Sebastiani, 2019) y posteriormente de la investigación militante (Vasco Uribe, 2002). Estas corrientes metodológicas han tratado de trascender la distribución jerárquica que ha condicionado tradicionalmente las relaciones dentro del aparato de la investigación entre obser-

vador y observado, quien representa y quien es representado, quien interpreta y quien es interpretado. Al mismo tiempo, estas tendencias han luchado por desactivar el dispositivo de investigación que ha limitado históricamente la praxis etnográfica a un ejercicio de traducción de realidades concretas presuntamente codificables dentro de un estatuto representacional occidental, y han trabajado por construir modos de hacer que sean capaces de generar conocimientos “desde abajo” (Fals-Borda, 1987; Freire, 1970; Boal, 1989; Vasco Uribe, 2002). Estas corrientes se fueron vinculando a diferentes procesos sociales emancipatorios, como las luchas de liberación y la reivindicación de epistemologías indígenas y amerindias (Viveiros de Castro, 2013). Los saberes indígenas (entre otras cuestiones) cuestionan el edicto universal del pensamiento racional, moderno y eurocentrado al reivindicar una «lógica de las cualidades sensibles», que demuestra cómo a un pensamiento le es posible articular confecciones complejas sobre la realidad a partir de categorías de experiencia corporales y relacionales concretas (Lévi-Strauss, 2005).

Todas estas propuestas, junto con el denominado «giro reflexivo» (Marcus y Fischer, 1986) que tenía lugar en la academia europea a partir de los años ochenta, desafían la creencia en el poder de las palabras de *representar* lo preexistente (Barad, 2003) bajo un marco analítico codificado y convocan la idea de que el lenguaje académico no puede servir como un medio transparente que englobe y contenga el conjunto de elementos y sujetos que articulan un presunto mundo ulterior (Richardson y St. Pierre, 2017, p. 1424). Además, estas prácticas ponen en cuestión la lógica sujeto-objeto, contribuyendo a desestabilizar todo el aparato teórico de la modernidad, sustentada sobre un pensamiento dicotómico o binario. Esto supone entender el acto mismo de investigar no como un proceso en el que se pretende plasmar una realidad, sino como un proceso de *crear* realidades (Gergen, 2015 en Romm, 2020, p. 6) en cuanto que se produce un intercambio de conocimientos y perspectivas entre la investigadora o investigador y sus contrapartes. En otras palabras, la dimensión propia de este hacer antropológico busca producir una realidad relacional y transcontextual (Viveiros de Castro, 2013, p. 24). Para Eduardo Viveiros de Castro, estos modos de pensar y hacer etnografía buscan,

el estudio de las relaciones sociales desde un punto de vista que no se encuentra deliberadamente dominado por la experiencia y la doctrina occidental de las relaciones sociales. Intenta pensar la vida social sin apoyarse exclusivamente en esa herencia cultural. Si se quiere, la antro-

pología se distingue en que presta atención a lo que las otras sociedades tienen para decir sobre las relaciones sociales, y no parte (solamente) de lo que tiene nuestra sociedad para decir, e intenta ver cómo es que eso que decimos acá funciona allá. Se trata de intentar dialogar en serio. Tratar a las otras culturas, no como objetos de nuestra teoría de las relaciones sociales, sino como posibles interlocutores de una teoría más general de las relaciones sociales. (Viveiros de Castro, 2013, p. 24)

La colaboración se ha consolidado, desde la segunda mitad del siglo xx y por medio de distintos procesos, como rasgo de un modo de etnografía no extractiva. Por medio del acercamiento a los grupos, las comunidades y los colectivos, la observación participante —junto con otros elementos y estrategias que apuntan hacia una vocación experimental— erige una propuesta basada en el encuentro, donde el diálogo con los y las informantes deviene un lugar de producción de conocimiento compartido y cuestiona la universalidad de los relatos y las cosmovisiones hegemónicas.

Comunidades epistémicas, comunidades de práctica

En 2020 tuve la oportunidad de contribuir a un monográfico en *Dilemata: Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, coordinado por Marina Garcés y Antonio Casado da Rocha sobre *Comunidades de práctica y el futuro de la Educación* (Garcés y Casado da Rocha, 2020). En este trabajo colectivo, se tomaban los tres elementos que caracterizan las Comunidades de Práctica tal y como las conceptualizaron Jean Lave y Étienne Wenger en su trabajo *Situated Learning. Legitimate peripheral participation* (1991), en el que reformulaban una mirada situada sobre el aprendizaje, entendiéndolo como un proceso fundamentalmente social y relacional. Más concretamente, el aprendizaje entendido como actividad situada tiene como principal característica definitoria un proceso que Lave y Wenger denominan “participación periférica legítima” (Lave y Wenger, 1991, p. 29). Con ello, estos autores hacen alusión al proceso por el que las personas entran y pasan a formar parte de una comunidad de práctica determinada. La intención de aprender de una persona se compromete y el significado del aprendizaje se configura a través del proceso de convertirse o devenir un participante pleno en una praxis sociocultural. En la definición que proponen estos autores de las Communities of Practice (CoP), estas se constituyen a través de tres elementos: 1) un campo de interés común, 2) un grupo o colectivo que

produce encuentros de manera frecuente y 3) una praxis concreta. Garcés y Casado da Rocha tomaron la propuesta de Lave y Wenger (1991) para pensar las CoP como sujetos colectivos que tienen una dimensión ética y política que sostiene y fomenta la interacción entre personas expertas y noveles, facilita aprender y compartir conocimiento, y es generadora de afectos, pertenencia y compromiso (Garcés y Casado da Rocha, 2020, p. 6).

Los y las etnógrafas que desarrollan su trabajo de campo con comunidades de práctica o comunidades epistémicas, como instituciones culturales, escuelas, colectivos activistas, espacios artísticos y laboratorios, han puesto sobre la mesa recientemente un proceso de análisis reflexivo de sus prácticas de investigación, colaboración y compromisos metodológicos (Estalella y Sánchez Criado, 2018). Los debates sobre el lugar de la etnografía en la producción de conocimiento compartido y los proyectos con impulso experimental han trazado líneas de acción y propuestas particulares para repensar el papel de los y las investigadoras en los procesos de encuentro, intercambio y experimentación con los grupos y colectivos. La etnografía se da a través de intervenciones materiales y sociales que convierten el campo en un lugar de colaboración e intercambios epistémicos. Bajo esta perspectiva, la persona etnógrafa no alimenta el deseo de interpretar desde dentro las comunidades o grupos; lo que pretende es poner en relación, producir una interferencia entre los puntos de vista y aparatos conceptuales presupuestos por su actividad. Por lo que no interpreta, sino que relaciona interpretaciones (Viveiros de Castro, 2013, p. 40). Lo que la etnografía pretende, de acuerdo con esta concepción, es “simplemente ampliar el mundo de los posibles humanos, mostrando que la tradición cultural europea no detenta, ni de hecho ni de derecho, el monopolio del pensamiento” (Viveiros de Castro, 2013, p. 41).

Adolfo Estalella y Tomás Sánchez Criado (2018) proponen dos nociones para pensar estos procesos de manera situada: los dispositivos de campo y las colaboraciones experimentales. Las intervenciones creativas que se producen en el marco de la etnografía experimental despliegan lo que estos autores han denominado dispositivos de campo, a saber, libros coproducidos, eventos coorganizados, creaciones artísticas conjuntas, codiseño de herramientas, desarrollo y sistematización de protocolos colectivos, ritmos sociales y tensiones relacionales. La etnografía suele considerarse un método flexible, y el trabajo de campo suele requerir una gran improvisación (Estalella y Sánchez Criado, 2022). Los dispositivos de campo constituyen diseños, procedimientos e invenciones

particulares que se activan bajo demandas o necesidades concretas y desempeñan funciones particulares e irreductibles dentro de su contexto. Dar cuenta de ellos en publicaciones puede inspirar modos de intervenir e investigar en proyectos futuros, pero los dispositivos de campo no pueden conceptualizarse como metodologías aplicables a otros entornos, por lo que no están disponibles para su sistematización (Estalella y Sánchez Criado, 2018). Asimismo, el despliegue de dispositivos de campo se corresponde con los modos de hacer propios de la investigación militante puesto que 1) el marco de la investigación militante sugiere que sólo para y en la transformación (luchas sociales) el conocimiento científico tiene posibilidad de ser tal (Vasco Uribe, 2002, p. 651); y 2) las estrategias principales de la investigación militante incluyen la documentación de experiencias y trayectorias concretas, la organización de acciones conjuntas, la monitorización de las luchas contextualizadas, la (ir) representación de los colectivos en la esfera común, la elaboración de narrativas y la producción de nuevos conceptos (Garelli et al., 2015, p. 10).

Los dispositivos de campo, tal y como los han definido Estalella y Sánchez Criado (2018) tienen lugar en la presente investigación en cuanto que mi introducción en el campo se produjo de forma relacional con las contrapartes, fluctuando al ritmo de la corriente de nuestra interacción (Viveiros de Castro, 2013, p. 15). Un proceso atravesado, además, por el hecho insoslayable de que yo ya formaba parte del colectivo que configura el caso de estudio de la investigación mucho antes de proponerme escribir una tesis doctoral. Por lo que empecé a desempeñar un doble rol dentro del colectivo, como activista y como investigadora. Ana Belén Estrada Gorrín, colaboradora en la presente investigación, ilustra literalmente esta cuestión en una intervención en la Facultad de Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos:

Cada vez que organizábamos una proyección, aparecía alguien con una nueva idea y trabajábamos conjuntamente para desarrollarla y rodarla durante los siguientes días o semanas. Sin haberlo previsto antes, nos preguntaban qué equipo técnico teníamos, de cuánto tiempo disponíamos y si estábamos dispuestas a trabajar en su idea o, en otras palabras, a contribuir a su lucha (Estrada Gorrín, 2021, s/p).

Otra colaboradora y compañera del grupo La Barraca Transfronteriza señaló durante una asamblea de coordinación del colectivo que:

El video de *Tarajal I* fue una primera tentativa. Era una idea con la que nosotras íbamos desde casa. Por eso en su proyección varias personas dijeron ‘bueno, ¿y qué? ¿de qué sirve esto’. Pero la proyección en el campamento de Fez funcionó como un desencadenante para otras iniciativas que ya eran propuestas por las propias personas migrantes. Para mí, *Tarajal II* es el proyecto más exitoso en ese sentido: ellos nos hicieron una propuesta, diseñaron el discurso y cómo querían aparecer en el video, y acordamos el lugar y las condiciones donde se iba a mostrar. Tuvo una finalidad concreta y precisa y al proyectarlo en el marco de la Marcha por la Dignidad tuvo impacto entre activistas españoles y medios (Fátima, 2019, Granada, comunicación personal).

De esta manera, los y las antropólogas se involucran con sus contrapartes en la elaboración de problematizaciones sociales conjuntas. En el contexto de mi caso de estudio, además, las fronteras entre investigadores y militantes (practicantes) es difusa, si bien en muchos casos estos dos roles están solapados, puesto que gran parte de la praxis del colectivo es fruto de la colaboración entre investigadores e investigadoras sociales y militantes. Estalella y Sánchez Criado (2018) proponen referirse a estos procesos, que tienen lugar en la relación con las contrapartes de la investigación, como «colaboraciones experimentales». Se trata de contexturas pobladas de comunidades epistémicas y de práctica, en las que la investigación forma parte de la propia función de estas comunidades, configurando un ethos experimental (Holmes y Marcus, 2008). Douglas R. Holmes y George E. Marcus (2008) proponen que la colaboración es una estrategia adecuada para desarrollar trabajo de campo en estos contextos y que los investigadores e investigadoras no pueden mantener la dicotomía convencional entre informante y observador cuando la proximidad de la praxis de los primeros ofrece a los investigadores la oportunidad de convertirlos en socios epistémicos o de práctica (Estalella y Sánchez Criado, 2018). En este sentido, los y las etnógrafas necesitan construir modelos de trabajo de campo a modo de colaboración, modelos que les permitan operar con sus propias agendas de investigación a la vez que las contrapartes puedan seguir respondiendo a las prácticas colectivas que definen los espacios sociales hoy en día (Holmes y Marcus, 2008, p. 85). Esta perspectiva responde a un modo de organización donde “el objeto del discurso antropológico tiende a estar en el mismo plano epistemológico que el sujeto de dicho discurso” (Viveiros de Castro, 2013, p. 24).

Los y las antropólogas siempre han dependido de otros para producir conocimientos (Estalella y Sánchez Criado, 2022). Por lo que el intercambio aparece como una condición implícita en el mismo acto de investigar en ciencias sociales. Sin embargo, la colaboración no es necesariamente una cuestión constitutiva del trabajo de campo ni una estrategia basada en el compromiso político y ético ante una situación intolerable. Por el contrario, la colaboración es una figura epistémica que describe cómo los y las etnógrafas se aventuran creativamente en la producción de lugares de creación de saberes en alianza con sus contrapartes en el campo (Estalella y Sánchez Criado, 2018, p. 8). En este proceso, la colaboración toma la forma de situaciones tentativas en las que los y las etnógrafas parecen verse impulsadas a volver a técnicas tradicionales (tomar notas, realizar entrevistas, documentar visualmente) o bien se descubren implicadas en intensas intervenciones y procesos de experimentación dentro de una comunidad de práctica. En el segundo escenario, se le dota al método etnográfico de nuevos dispositivos, estrategias, infraestructuras, espacios para el pensamiento, formas de relación y sistemas de (ir)representación. Lo experimental se convierte entonces en una confección distintiva del trabajo empírico de los y las investigadoras, dando forma a sus relaciones sociales dentro del marco de la investigación (Estalella y Sánchez Criado, 2018) donde las contrapartes también tantean y experimentan diferentes maneras de administración de la alteridad (Viveiros de Castro, 2013).

Hemos trazado algunas líneas en las que se ha perfilado una idea de colaboración experimental con las comunidades de práctica y/o epistémicas, sobre todo desde la concepción de Holmes y Marcus (2008) y las posteriores actualizaciones de Estalella y Sánchez Criado (2018; 2022). Sin embargo, cabe preguntarse por las contribuciones o devoluciones que la investigación puede suponer para las contrapartes, sobre todo cuando estas entroncan con un proyecto constituyente o no institucionalizado, como son los colectivos activistas o las asociaciones sociales de base. Es decir, contextos en los que el marco de la investigación académica no forma parte de su universo de actividad. En estas comunidades de práctica, las estructuras de trabajo son tambaleantes, se depende exclusivamente de la dedicación de las y los militantes para mantener su funcionamiento, la praxis se traza a través de un programa acordado en procesos asamblearios y el proyecto está expuesto a una mayor desprotección porque no hay un marco institucional que lo ampare. En estos escenarios (contando sus innumerables particularidades), la etnografía puede ofrecer una mirada cómplice y una infraestructura reflexiva, contribuyendo

a extraer la lógica simbólica del funcionamiento de los grupos y brindando una mirada externa sobre el trabajo que se está gestando y desarrollando, no a modo de sistematización, sino como un archivo o una memoria accesible para futuros colectivos, donde se recopilen los saberes, las escenas, las estrategias y los acontecimientos que el grupo ha llegado a desarrollar en su práctica.

David Graeber (2019) sugiere que la teoría social podría reivindicarse a sí misma como un proceso democrático directo y que dicho proyecto debería tener en realidad dos aspectos o momentos: uno etnográfico y otro utópico, en un diálogo constante. La antropología de las sociedades complejas demostró que lo periférico y lo marginal eran constitutivos de la realidad sociocultural del mundo urbano-moderno, desmontando la representación ficticia de Occidente como imperio del estado de derecho, de la razón y del mercado (Viveiros de Castro, 2013, pp. 31-32). Así, la antropología plantea problemáticas que no son de un interés exclusivo de otros (otras comunidades, otros pueblos, otros territorios) sino que aborda cuestiones que recaen directamente sobre el mundo contemporáneo como entramado, expandiendo sus límites y modificando sus estructuras. Esto ocurre cuando la investigación antropológica está movida por el interés de aprender de y reivindicar los saberes y modos de organización que no pasan por la lógica del Estado-nación moderno, pero que forman parte del entramado contemporáneo y que brindan nuevas posibilidades y perspectivas desde las que pensar el mundo. Para Graeber (2019), cuando se realiza una etnografía, se observa lo que los grupos hacen y cómo se organizan socialmente, tratando de extraer la lógica simbólica, moral o pragmática que subyace a sus acciones. Y propone que el sentido de una etnografía con vocación radical es precisamente ese:

Observar a aquellos que están creando alternativas viables, intentar anticipar cuáles pueden ser las enormes implicaciones de lo que —ya— se está haciendo, y devolver esas ideas no como prescripciones, sino como contribuciones, posibilidades, como regalos. (Graeber, 2019, p. 24)

Pese a las formulaciones innovadoras sobre experimentación y colaboración que han ido perfilando diferentes escenarios contemporáneos en el campo de la investigación, la observación participante como figura epistémica a través de la cual se accede y se describe el campo permanece (Estalella y Sánchez Criado, 2018). La experimentación, entonces, se concibe aquí como una desviación de la observación participante que expande sus posibles, dotándola con nuevas

herramientas (dispositivos de campo), estrategias (colaboraciones epistémicas) y modos de relación (perspectivismo). El método etnográfico ofrece un marco metodológico estable y riguroso, aunque lo suficientemente flexible y adaptable a las situaciones y contextos que así lo requieran. Además, nos brinda formatos de difusión accesibles y transmisibles entre campos de conocimiento y disciplinas porque tiende a vincularse a formatos narrativos. Esta estabilidad me ha facilitado mantener una posición no invasiva para con un contexto que por sí mismo ya era experimental. Los desafíos, las dificultades y las intensidades que lleva consigo un contexto de militancia política han demandado, en el caso de esta indagación, una posición no intervencionista por parte de mi yo investigadora, puesto que una apuesta excesiva por intentar aplicar métodos experimentales y estrategias innovadoras de investigación podía suponer una multiplicación del trabajo dentro del colectivo y un entorpecimiento para su praxis política habitual. Por lo que adopto una lógica de trabajo conjunto, pero no intrusiva o impositiva. Mi papel como militante dentro del grupo ya estaba perfilado tras años de militancia, por lo que mi posición como colaboradora era anterior a la idea de desarrollar una etnografía. Esto quiere decir que el marco de la investigación no me ofreció cercanía o acceso al caso de estudio, sino que, al contrario, me permitió establecer la distancia necesaria para observar con perspectiva, reflexionar y extrañarme ante las prácticas y saberes que se estaban forjando en ese contexto. Así, mi desafío como investigadora no fue el de acceder al campo, sino el de devenir etnógrafa dentro del campo (Sancho-Gil y Hernández-Hernández, 2020).

Durante los últimos años, diferentes autores y autoras han desarrollado investigaciones antropológicas sobre movimientos y luchas sociales en contextos urbanos de diferentes lugares del mundo. Algunos ejemplos son los trabajos etnográficos sobre el movimiento de justicia global (Graeber, 2009), el movimiento 15M en España (Estalella y Corsín Jiménez, 2013), las luchas por la libre movilidad No Borders en Europa (Anderson, Sharma y Wright, 2011; Gauditz, 2017), el confederalismo comunal en la región kurda de Rojava (Ayboga, Flach y Knapp, 2017) o el movimiento Black Lives Matter (Towns, 2019), entre otros. Todas estas investigaciones ofrecen evidencias de trayectorias, resistencias y estrategias colectivas localizadas que configuran distintas formas de política en movimiento. El interés por desarrollar etnografías sobre movilizaciones urbanas no reside únicamente en la particularidad del contexto histórico, social y político donde tienen lugar esas movilizaciones. Sino que, al hacerlo,

se consigue cartografiar una panorámica de las luchas antiglobalización y las diferentes modalidades, discursos, saberes, estrategias, modos de organización y de socialización que éstas han ido adoptando, desarrollando y mutando a través de la situacionalidad y particularidad de cada caso. Así, el sentido de una antropología urbana reside en su exploración de los procesos constituyentes (Delgado, 1999), de la mirada de posibles que están gestando o estructurando diferentes grupos sociales que configuran comunidades de práctica o epistémicas.

Graeber (2019) va más allá, y sostiene que la etnografía proporciona “algo equiparable a un modelo, aunque muy rudimentario, de cómo podría funcionar una práctica intelectual revolucionaria no vanguardista” (p. 24). Esta afirmación no se asienta sobre la creencia de que una investigación académica puede acarrear algún tipo de revolución social. Sino que, al contrario, sugiere que el método etnográfico ofrece una posición de observación discreta y modesta. Brinda la estabilidad, la distancia y la perspectiva necesarias para observar con sentido las propuestas políticas, intelectuales y estéticas que los colectivos están desarrollando de manera autónoma y autogestionada y con ello poder generar una memoria que sostenga formas de reflexividad más allá de la urgencia del activismo y la acción directa. El marco de la colaboración y la experimentación en el campo configura un espacio de encuentro donde los saberes militantes y académicos se funden en un proceso de búsqueda compartida. El presente trabajo se inspira en las propuestas de la Investigación-Acción-Participativa (IAP) (Veinguer y Sebastiani, 2019) y de la investigación militante (Vasco Uribe, 2002) para explorar las tensiones y posibilidades de una etnografía experimental que proporciona una posición perspectivista ante los acontecimientos y las relaciones entre sujetos (Viveiros de Castro, 2013) y que constituye una exploración de los géneros textuales y audiovisuales que ponen de manifiesto una «crisis de la representación» (Russell, 1999). A diferencia de las formas de etnografía naturalistas o puramente observacionales, esta investigación evita la oposición entre distancia y participación, y destaca las tensiones y fricciones de la colaboración: sus ritmos, las infraestructuras, dispositivos, procesos semiótico-materiales y espacios necesarios para su producción y mantenimiento.

De la intervención a la interdependencia epistémica

Unir los términos «etnografía» y «experimental» acarrea una transformación en ambos conceptos. Este ensamblaje conlleva un replanteamiento tanto de la estética como de la representación cultural (Russell, 1999) y sugiere una inclinación hacia nuevos modos de documentar y colaborar en los procesos culturales, sociales o políticos desde el intercambio de perspectivas y herramientas formales e intelectuales. En este intercambio, la colisión entre modos de mirar, estrategias de organización y códigos comunicativos levanta la necesidad de reinventar la gestión de las relaciones de alteridad y el entrecruzamiento de perspectivas diversas. De acuerdo con el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2013), las perspectivas son fuerzas en lucha, más que «visiones del mundo», miradas o expresiones parciales de un mundo único. Tradicionalmente, el antropólogo¹⁵ ha contribuido a generar perspectivas sobre los grupos y comunidades. Para Viveiros de Castro (2013, p. 85), uno de los principales problemas prácticos y metafísicos de los pueblos indígenas consiste en evitar ser capturado por una perspectiva ajena o, en otras palabras, contribuir al conocimiento de otros en detrimento de la propia humanidad.

La perspectiva constituye al sujeto a los ojos de un observador. Así, el sujeto no es quien se piensa como tal en ausencia del otro, sino que es pensado (por otro y frente a este) como sujeto. Esta idea configura el comienzo de aquello que Édouard Glissant (2017, p. 45) denomina una «poética de la Relación», según la cual toda subjetividad se despliega en una relación con el Otro. Sin embargo, el marco representacional de la antropología naturalista ha perseguido tradicionalmente el ideal epistemológico occidental de la objetividad. Esto decreta que el antropólogo se considera portador y transmisor de saberes sobre otros sujetos, convirtiéndolos en objeto (del conocimiento), pero él nunca es fabricado (mirado, deseado, representado, observado) por los demás. A diferencia del principio científico occidental de la objetividad, el chamanismo, que constituye la principal forma de conocimiento en las sociedades indígenas, persigue el ideal epistémico de la subjetividad (Viveiros de Castro, 2013), según el cual conocer bien una cosa es ser capaz de atribuirle el máximo de intencionalidad. Aduce Viveiros de Castro (2013):

15 A diferencia del resto del texto, donde se hace uso de un genérico plural femenino y masculino, utilizo aquí el singular masculino para hacer referencia a un locus hegemónico del saber individual, tradicionalmente ocupado por hombres blancos y eurocéntricos.

Cuanto más soy capaz de atribuir intencionalidad a un objeto, más lo conozco. El “buen conocimiento” es aquel capaz de interpretar todos los eventos del mundo como si fuesen acciones, como si fuesen resultados de algún tipo de intencionalidad. [...] Para nosotros, explicar es reducir la intencionalidad de lo conocido. Para ellos, explicar es profundizar la intencionalidad del que estoy conociendo, es decir, determinar el “objeto” de conocimiento como un “sujeto”. (Viveiros de Castro, 2013, p. 27)

Una etnografía basada en un principio relacional no se ocupa de la representación de las comunidades o pueblos, sino de su discurso *sobre* la representación (Russell, 1999, p. xviii). En vez de convocar a los grupos o comunidades para responder a las preguntas que nosotros colocamos, se trataría de explorar y escuchar cómo ellos y ellas formularían esas preguntas (Viveiros de Castro, 2013, p. 53). Esto trastoca el principio de representación sobre el cual se asientan los modos de investigar estrictamente observacionales y convoca una etnografía enfocada en las relaciones y fricciones entre perspectivas.

El perspectivismo es una noción que Viveiros de Castro (2013, p. 36) toma prestada del vocabulario filosófico moderno para calificar un aspecto característico de varias cosmologías amerindias. Se trata de la concepción de que el mundo está poblado por diferentes especies (además de los seres humanos propiamente dichos), dotadas de conciencia y de cultura; y que cada una de esas especies se ve a sí misma como humana, viendo a las demás como no humanas (como animales y espíritus). Lo humano aparece aquí como una cualidad, y no como una condición biológica; mientras que los animales y espíritus configuran figuras de la otredad subjetiva. Esta cosmovisión acarrea un tipo de gestión de la alteridad basada en la humanización del otro entendido como sujeto:

Si Descartes nos enseñó, a nosotros modernos, a decir “pienso, luego existo” –es decir, que la única vida o existencia que consigo pensar como cierta es la mía–, el perspectivismo amerindio comienza por la afirmación doblemente contraria: “el otro existe, luego piensa”. (Viveiros de Castro, 2013, p. 80)

Esta perspectiva afirma la relación entre los sujetos como vínculo constitutivo y la pertenencia recíproca entre subjetividades. Aplicado a la observación participante, una mirada perspectivista puede configurar modos de

relación que afirman la interdependencia entre las personas investigadoras y sus contrapartes, puesto que ambas piezas se componen como sujetos a ojos del otro en procesos constituyentes de gestión de la alteridad.

En estas páginas se ha tratado de perfilar una idea de experimentación etnográfica que expande la observación participante, dotándola con nuevas herramientas (dispositivos de campo), estrategias (colaboraciones epistémicas) y modos de relación (perspectivismo). Los dispositivos de campo (Estalella y Sánchez Criado, 2018) ofrecen la posibilidad de inventariar todas aquellas estrategias y herramientas particulares que se diseñan y se desarrollan en la situacionalidad del campo y que configuran rudimentos contextualizados para fomentar la colaboración y el intercambio y transmisión de conocimientos con mayor sentido. En esta propuesta, los métodos prescritos para ser aplicados en forma de receta en el campo quedan parcialmente suspendidos, dejando paso a colaboraciones experimentales y epistémicas. Las colaboraciones epistémicas configuran un modo de intercambio entre las comunidades de práctica y las personas investigadoras que emerge de un interrogante que se proyecta en dos direcciones: “¿Cómo puedo contribuir a vuestra praxis?” —por parte de la persona investigadora— y, por otro lado: “¿Cómo podemos contribuir a tu investigación?” —por parte de sus contrapartes—. Estas preguntas pueden quedar al vaivén del devenir de la investigación, hallando respuesta de manera procesual e involuntaria en el transcurso de estabilizar un encuentro mantenido en el tiempo. En el peor de los casos, estas preguntas quedan sin responder y ambas partes vuelven a confinarse al lugar donde el orden tradicionalmente instaurado en la investigación observacional les asigna.

Las propuestas de Investigación-Acción-Participativa (IAP) (Veinguer y Sebastiani, 2019) y posteriormente de la investigación militante (Vasco Uribe, 2002) me han proporcionado una base metodológica que ha inspirado la idea de una «interdependencia epistémica» en la investigación en movimientos sociales. El encuentro etnográfico es el escenario para la configuración de relaciones, el desarrollo de estrategias y herramientas y los modos experimentales de intercambio. En este proceso, la colisión de perspectivas, modos de mirar, lógicas organizativas y prácticas colectivas constituyen oportunidades para la experimentación compartida y para el descubrimiento de nexos comunes o trayectorias tangenciales. Cuando las personas investigadoras y las comunidades de práctica se encuentran, tiene lugar un proceso de intercambio en el que ambas partes contribuyen a producir una relación con el Otro, esto es,

un Otro en Relación (Glissant, 2017). En esa gestión, ambas partes son invitadas a abandonar el lugar al que los modos de investigación naturalistas u observacionales las colocan y se sumergen en un proceso compartido en el que sus correspondientes trayectorias epistémicas y prácticas se entrecruzan. Los procesos de subjetivación que sufren las personas investigadoras y las comunidades de práctica durante el encuentro en el campo producen una interdependencia a nivel práctico y epistémico. Como sugieren Estalella y Sánchez Criado (2022), los y las etnógrafas siempre han dependido de otros para desarrollar su trabajo. Pero al mismo tiempo, una vez las comunidades de práctica formulan un vínculo con la persona investigadora, su praxis se despliega, también, mediada irremediabilmente por esa relación.

En el presente trabajo, la comunidad que configura mi caso de estudio principal es un colectivo del que yo era miembro desde antes siquiera de plantearme desarrollar una investigación doctoral. Por lo que he tenido que encarnar un proceso de devenir etnógrafa (Sancho-Gil y Hernández-Hernández, 2020) dentro de un contexto del que ya formaba parte. Mi trayectoria es la contraria a muchas investigaciones etnográficas: no busco penetrar un mundo social, sino que busco una distancia dentro de la comunidad para observar y reflexionar desde y sobre ella, produciendo sentido y perspectiva a través del relato etnográfico. Aún así, mi posicionamiento se aleja de perspectivas como la Practice-Based Research porque, pese a que parto de una praxis artística y social, mi proceso de investigación se ha centrado, en gran medida, en la elaboración de una mirada etnográfica que trata de observar, no solo la práctica del colectivo, sino las relaciones, los intercambios, los desplazamientos colectivos e individuales y las transformaciones que se dan en el marco de su actividad. Así, ocupo un doble lugar (juego un doble rol) en el campo, a saber: como militante y como investigadora. Esto puede observarse en las escenas relatadas a modo de diario de campo, de la que se desprende mi relación con el contexto como militante; y en las entrevistas y los fragmentos analíticos, donde emerge más claramente mi voz investigadora. En este marco, la oposición entre distancia y participación queda parcialmente suspendida, y busco, en cambio, destacar las tensiones y fricciones de una relación basada en las interdependencias epistémicas.

Las comunidades de práctica (Lave y Wagner, 1991) son pensadas como sujetos colectivos que tienen una dimensión ética y política, y que constituyen un proyecto común que es generador de afectos, pertenencia y compromiso (Garcés y Casado da Rocha, 2020). Por esta razón, la etnografía ya no puede

pensarse meramente como un proceso de representación de los grupos a través de la interpretación de un conjunto de datos empíricos, sino que es necesario pensar la interdependencia epistémica como algo que acontece inevitablemente en el encuentro entre sujetos individuales y colectivos. En este sentido, no propongo una defensa férrea de la investigación colaborativa, sino que más bien he intentado esbozar una serie de reflexiones que sugieren que en todo proceso de indagación, haya o no una vocación deliberadamente colaborativa o un gesto intervencionista, existe una ineludible relación de interdependencia epistémica entre los y las investigadoras y las comunidades de práctica con las que trabaja. El desarrollo de perspectivas y modos de mirar constituyen modos de subjetivación que desactivan la ficción absolutista de una identidad fija, estable y única. El sujeto no se piensa a sí mismo en soledad, sino que se despliega en relación con un Otro que le constituye (Glissant, 2017). En este sentido, una mirada perspectivista (Viveiros de Castro, 2013) puede suponer una forma de relación que afirma los procesos de subjetivación como procesos relacionales entre las personas investigadoras y sus colaboradores, puesto que todas las partes se componen como sujetos interdependientes en procesos constituyentes.

Ética de la investigación

Anonimato y consentimiento informado

La aproximación ética en la presente investigación ha supuesto un desafío en cuanto que las personas colaboradoras se encuentran en situaciones administrativas diversas y, durante su colaboración en esta tesis, mediante entrevistas, aparición en los diarios de campo y otro tipo de intercambios, se encontraban sujetas a distintos grados de ilegalización. Si bien existe un acuerdo ético entre todos los miembros de La Barraca Transfronteriza, mediante el cual los sujetos expresan su voluntad o no de aparecer en las producciones audiovisuales y de qué manera desean hacerlo, este acuerdo no se puede extrapolar de manera tácita a una investigación doctoral, puesto que los circuitos de distribución no son los mismos y las implicaciones difieren de manera evidente. Por esta razón, he diseñado y aplicado un protocolo ético para contar con la colaboración y aparición de los diferentes sujetos colaboradores en la tesis. Este proce-

dimiento utiliza como modelo el protocolo ético y de protección de datos del proyecto europeo MiCREATE: Migrant Children and Communities in a Transforming Europe, que fue aprobado por la Comisión Europea y recibió la evaluación favorable de la Comisión de Bioética de la Universidad de Barcelona.¹⁶

Todas las personas que han sido entrevistadas para la elaboración de esta tesis han firmado una hoja de consentimiento informado con descripciones y aclaraciones sobre la finalidad de la investigación y de su participación en la misma. En el Anexo #3 de la presente tesis se puede consultar el modelo de Documento de Consentimiento Informado facilitado a las personas colaboradoras en español y francés. Los nombres de todos los sujetos entrevistados cuyas voces aparecen en el texto en forma de cita literal o paráfrasis, así como los de quienes aparecen en las escenas de campo y otras descripciones, han sido anonimizados mediante pseudónimos y nombres ficticios en sí de preservar su anonimato. Sin embargo, al tratarse de un contexto de creación, en ocasiones determinadas y siempre desvinculadas de las escenas de campo, he optado — con la aprobación de las personas implicadas— por emplear nombres reales en pos de subrayar su autoría de obras o dirección de trabajos fílmicos. Esto responde al posicionamiento ético de no confundir anonimización con invisibilización. Por lo que a imágenes se refiere, se ha prescindido de recurrir al uso de fotografías como elemento ilustrativo o contextual, por lo que la presencia de documentación visual en la tesis es más bien escasa. Esta elección responde a la decisión ética de no hacer reconocibles rostros, lugares y colectivos a no ser que sea estrictamente necesario para los objetivos académicos de la investigación. Cabe señalar que todas las fotografías en las que aparecen personas que se encuentran en la tesis cuentan con el permiso explícito de quienes aparecen. Asimismo, estas se presentan siempre descontextualizadas de descripciones explícitas de sitios y sujetos, para evitar hacerlos reconocibles.

Pese a que esta tesis indaga en torno a un colectivo que lleva a cabo prácticas fílmicas, me he abstenido de hacer públicos los trabajos del grupo en su totalidad, mostrando únicamente aquellos contenidos que previamente se encontraban de libre acceso en Internet. Por la naturaleza de la práctica que ejerce el colectivo, muchas de las producciones audiovisuales tienen una función

16 Ver el Anexo #2 para más información sobre el Protocolo Ético del proyecto MiCREATE (Grant Agreement number: 822664 — MiCREATE — H2020-SC6-MIGRATION-2018-2019-2020/H2020-SC6MIGRATION-2018).

contextual y responden a demandas concretas, forman parte de campañas determinadas o han sido elaboradas para mostrarse en un entorno particular. Con ello, se respeta la voluntad de los sujetos y se garantiza que sus derechos de imagen no son vulnerados o utilizados fuera de su «espacio seguro». Además, a nivel metodológico, considero que el medio creativo y el investigador son dos procesos que, aunque entrelazados en muchos momentos, responden a trayectorias distintas y tienen implicaciones diferentes. Así, he optado por adoptar un formato textual que me permite indagar en los modos de trabajo, las infraestructuras, los lenguajes, las estrategias y las implicaciones de la práctica audiovisual colectiva en el contexto del estudio.

Durante mis observaciones, así como durante mi participación en actividades (públicas o privadas) de interés para la investigación, todas las personas fueron informadas de mi tarea investigadora y se dio la oportunidad de expresar el deseo de aparecer o no en registros fotográficos y audiovisuales, en diarios de campo, así como en otras formas de documentación. Esto se ha llevado a cabo de manera oral por la naturaleza pública, orgánica y cambiante de los contextos sobre los que he investigado. Con ello, se ha garantizado el derecho a no aparecer a quienes así lo expresaron. Dado que no se ha contado con una infraestructura institucional y que los sujetos asistentes a eventos o actividades han variado en cada situación, la imposición de un dispositivo de control de participantes para garantizar el consentimiento por escrito de colaboración en la tesis resultaba, en contra de su voluntad inicial, intrusivo y excesivo. Aún y así, sí que se ha contado con el consentimiento por escrito de los sujetos que aparecen en las descripciones de campo en todos los casos donde esto ha sido posible a nivel logístico.

Hacia una ética relacional

El hecho de hacer trabajo de campo fuera de un marco institucional y de manera transcontextual (transitando por distintos entornos y espacios) plantea la necesidad de una ética de la investigación situada y orientada a la transformación (Romm, 2020). Porque el campo y los sujetos no son elementos estancos, sino que se encuentran en constante transformación y comunicados entre sí, los planteamientos éticos tienen que adaptarse a esa movilidad y asumir una condición activa, relacional y orgánica. Esto significa que la aproximación ética va más allá de la aprobación de un comité ético (Guillemin y Gillam, 2004).

A este planteamiento Guillemin y Gillam (2004) aducen la importancia que las comisiones de bioética tienen en las instituciones que arrojan las investigaciones y sitúan los límites y el espectro de lo comúnmente aceptable. Sin embargo, sostienen que su función se ve suspendida en determinadas situaciones que exceden los límites de lo que el protocolo ético había previsto. Estas investigadoras denominan a estos acontecimientos “ethically important moments” (Guillemin y Gillam, 2004, p. 261) y colocan la importancia del rol de la reflexividad en la toma de decisiones durante el día a día en el campo.

Research ethics committees cannot help when you are in the field and difficult, unexpected situations arise, when you are forced to make immediate decisions about ethical concerns, or when information is revealed that suggests you or your participants are at risk. We suggested earlier that microethics might provide a discursive tool to articulate and to validate the kinds of ethical issues that confront researchers on a day-to-day basis. However, microethics is not helpful in addressing and dealing with these issues when they arise. We need a process and a way of thinking that will actually lead to ethical research practice. This is where we see an important role for reflexivity. (Guillemin y Gillam, 2004, p. 273)

Por tanto, es necesario el desarrollo de dispositivos éticos que puedan responder a las demandas de aquello que sucede en el proceso etnográfico. Basándonos en los «dispositivos de campo» de Estalella y Sánchez Criado (2018), que aglutinan diseños, procedimientos e iniciativas particulares que desempeñan funciones particulares e irreductibles durante el trabajo de campo, los dispositivos éticos no son fórmulas disponibles para su sistematización y para el diseño de nuevos protocolos bioéticos, sino que constituyen un proceso de reflexividad que nos conduce a afrontar con mayor sentido los entresijos del proceso relacional de la investigación en un sentido práctico (Romm, 2020).

La reflexividad en este sentido no responde únicamente al hecho de agregar rigor a la producción de conocimiento considerado científico (Berger, 2015), sino que se configura como un hilo común que atraviesa la práctica de investigación en todos los estadios y momentos de esta (Guillemin y Gillam, 2004). Sostienen Guillemin y Gillam (2004): “a reflexive researcher would first understand and acknowledge that ethics in research has different dimensions and that research practice is infused with microethics at all levels” (p. 276).

Pero más allá de eso, existe también una dimensión colectiva de la responsabilidad investigadora (Romm, 2020), entendiendo que en los procesos de colaboración en lo que se ha denominado la antropología compartida (Arribas Lozano, 2018) se ven implicados diversos agentes, más allá de los propios investigadores e investigadoras. Los colaboradores y colaboradoras en el proceso de investigación tienen la responsabilidad de expresar en todo momento su voluntad y conformidad con las decisiones que se toman en el proceso etnográfico en cuanto sujetos activos y con agencia dentro de la evolución del estudio.

Finalmente, hace falta señalar que para la elaboración de esta investigación he intentado afrontar mi responsabilidad ética con mis contrapartes no exclusivamente en términos de consentimiento o conformidad, sino contando con la complicidad de quienes han tomado parte en el estudio en cuanto que sujetos activos, independientes y con intereses, deseos y agendas propias. Entiendo que la iniciativa investigadora se entreteje en forma de colaboraciones experimentales, intercambios y procesos que se entrelazan. Así, mis intereses se solapan con los de mis contrapartes y se ponen en marcha diferentes trayectorias de manera simultánea. Estas trayectorias se despliegan en una relación recíproca y se afectan mutuamente. Un caso que puede ilustrar esta cuestión es el de Mané, un colaborador de la investigación que se encuentra en situación de clandestinidad en el norte de Marruecos. Mané ha formado parte de varios de los trabajos audiovisuales de La Barraca Transfronteriza y ha jugado un papel importante en la construcción de artefactos narrativos, audiovisuales y discursivos. En una entrevista semiestructurada que realicé con él en setiembre de 2021, una vez concluido el trabajo de campo, expresó su complicidad con el trabajo colectivo de La Barraca y con mi proyecto doctoral. Esta simultaneidad puede apreciarse en la transcripción a través del uso del singular para referirse a mí como investigadora (*toi*) y del plural para denominar al colectivo (*vous*).

Personnellement, je vais dire que c'est une très très très belle initiative. Voilà. Je ne parle pas seulement pour tes études. Je parle dans le cadre général, c'est à dire que vous avez déjà la volonté d'expliquer au monde entier ce qui se passe réellement. Et ça c'est important. Toi et vous avez aussi cet amour-là pour votre prochain. [...] Voilà, et vous essayez de relater ce que nous vivons en fait. Comment ça se passe. Dans quelles conditions nous sommes. Et comment nous souffrons, en fait. (Mané, 7 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Mané pronuncia estas palabras, que ponen un punto final a nuestra conversación, mientras repasa con la mirada el consentimiento informado que acaba de rellenar y firmar. A continuación, estira del mango extensible de su maleta y se dirige hacia el coche que le aguarda al otro lado de la puerta y que le llevará hasta la estación de trenes de Rabat. Allí, probablemente, comprará un billete para abandonar el distrito rururbano de Benslimane y volver a la ciudad donde reside actualmente. En la entrevista, Mané manifiesta sus intereses y deseos políticos, que responden a la idea de producir discursos públicos y narrativas que visibilicen la situación de violencia institucional que viven los sujetos migrantes en la frontera euroafricana. Este proyecto político se corresponde con los objetivos de La Barraca Transfronteriza, con quien establece una primera alianza. Las iniciativas audiovisuales de La Barraca (dos en particular: *Les Aventuriers du Désert* y *Norda*) le brindan a Mané una infraestructura desde la que experimentar, producir y materializar enunciados individuales y colectivos. Esta complicidad se extiende a mí, asumiendo mi doble rol como activista e investigadora, cuando afirma que “no hablo solamente de tu estudio. Si no que me refiero al marco general, es decir, que vosotras tenéis la voluntad de explicar al mundo lo que realmente acontece” (Mané, 7 de setiembre de 2021, Benslimane, traducción propia). El propósito político de Mané, el proyecto fílmico de La Barraca y mi objetivo investigador se entrecruzan y se alimentan de manera recíproca. Esto no significa, sin embargo, que estas tres trayectorias se muevan bajo un mismo fin, sino que, al contrario, se articulan de manera autónoma y dentro de un mismo plano o contexto, por lo que los cambios y desplazamiento de una afectan directamente a las demás, redirigiendo su rumbo con nuevos planteamientos, perspectivas e interrogantes y, en ocasiones, modificando su dirección.

Las entrevistas abiertas (Sandín, 2003) y los grupos de discusión (Gundumogula, 2020) nos permiten observar cómo este fenómeno, que más arriba hemos denominado como «interdependencia epistémica», se da a lo largo de todo el proceso de investigación. En él, los diferentes agentes que intervienen en la investigación constituyen lo que podría pensarse como una comunidad de práctica (Lave y Wagner, 1991) de carácter provisional o circunstancial —no fijada ni permanente—. Esta, lejos de atrincherarse en sí misma como un colectivo cerrado, constituye un enjambre con una dimensión ética y política propia en el que los diferentes sujetos se mueven de manera heterogénea y diversa dentro de un marco de compromiso común (Garcés y Casado da Rocha, 2020).

Aquí, el espacio del «campo de investigación» actúa como una suerte de rendija que produce una «difracción» (Barad, 2003), donde las trayectorias individuales y colectivas se encuentran en un punto del tiempo y el espacio, se relacionan en procesos constituyentes, fruto del encuentro y, ulteriormente, se proyectan y se expanden en diferentes direcciones, como Mané antes de agarrar su maleta para encaminarse hacia la estación de tren.



Capítulo # 1

Documentar

Preámbulo

La Frontera Sur: genealogía de un dispositivo

Les frontières ont été considérés nécessaires naturellement, et naturellement infranchissable à l'époque ou toute la communauté du monde s'organisé en nations. Et chaque nation devait d'avoir ce frontière, qu'ils chercher d'élargir. Et par conséquent la frontière a été d'abord le signal de « vous ne passez pas ». (Glissant, 2009, s/p)

Desde la construcción por el Tercio de La Legión de las primeras vallas en Ceuta y Melilla en 1995, se han producido en la Frontera Sur¹⁷ española una serie de cambios, acontecimientos y ensamblajes para mejorar su competencia como dispositivo de contención. Pese a que normalmente pensamos en la frontera como una arquitectura fija, las transformaciones históricas y los acontecimientos que se describen a continuación demuestran que la Frontera Sur española se ha desarrollado a lo largo de los años como una infraestructura mudable y generadora de lógicas que van más allá de la contención administrativa y que configuran una normalización de las lógicas securitarias, tal y como han explorado diferentes investigadores (Balibar, 2005; Mezzadra y Nielson, 2017; Mendiola, 2019; Giraldez López, 2019). Se emplea aquí el término «dispositivo» en el sentido en que lo planteó Foucault (1984) y sus posteriores actualizaciones (Deleuze, 1990, Agamben, 2015, Tiqqun, 2012, entre otros y otras) para pensar y conceptualizar con mayor sentido la evolución y funcionamiento de la frontera.

En octubre de 1995, Francisco Antonio González Pérez, diputado del Partido Popular por la circunscripción electoral de Ceuta entre 1993 y 2008, expresó su preocupación por la situación que estaba viviendo la ciudad autónoma tras el enfrentamiento violento que se produjo días antes entre personas migrantes y agentes de la Guardia Civil en la zona de seguridad que linda con territorio marroquí. La respuesta del entonces ministro de Interior y Justicia Juan

17 Frontera Sur: denominación común de la frontera terrestre entre España y Marruecos, localizada en las Ciudades Autónomas de Ceuta y Melilla (situadas geográficamente en el continente africano).

Alberto Belloch (PSOE) fue la de emprender inmediatamente un proceso de «impermeabilización» de la frontera, de acuerdo con su comparecencia ante el pleno del Congreso:

Las medidas van a ser las siguientes. En primer lugar, *impermeabilización* de la frontera. Mientras se realizan las obras definitivas que S. S. conoce, desde mañana mismo se va a proceder a la instalación tanto de unas alambradas alrededor de toda la zona como asimismo de zonas de alumbrado. Se han enviado ya dos unidades básicas de la Guardia Civil, lo que equivale a cien miembros de la misma. Se va a enviar para la zona y para el control de la frontera un helicóptero con misión específica de control. (Belloch, 1995, p. 9385, las cursivas son mías)

Días después empezaba la instalación de las alambradas y dispositivos de iluminación a los que hacía referencia Belloch en su declaración y se enviaban 100 agentes de la Guardia Civil y un helicóptero para labores de “control y vigilancia” de la frontera (Redacción El País, 1995). Sobre estos términos —impermeabilización, control y vigilancia— se construyen las dos primeras vallas que cercan las ciudades de Ceuta y Melilla, de 6 metros de alto y de 8km y 12km de extensión respectivamente. Las vallas estaban construidas con alambre de acero y tuvieron un coste inicial de más de 5.000 millones de pesetas (30 millones de euros) según los datos publicados (Redacción El País, 1995).

España había servido durante las décadas anteriores como corredor para personas migrantes procedentes del Norte de África y el África Occidental que se dirigían a Francia. Sin embargo, las leyes de extranjería del gobierno francés y los estrictos requisitos para obtener un permiso de residencia fomentaron que España se convirtiera en un lugar de destino, y no únicamente de tránsito (Abderrezak, 2016). Con vistas a su entrada en la Unión Europea el año 1986, el gobierno de Felipe González (II legislatura de España) presentó la *Ley Orgánica 7/1985 sobre derechos y libertades de los extranjeros en España* —precedente directo de la actual Ley de Extranjería (Ley Orgánica 4/2000)— que proponía una serie de políticas de inmigración basadas en el trato policial y el sistema de visas para efectuar la entrada al país. En 1998, España implantó el Sistema Integrado de Vigilancia Exterior (SIVE), un sistema de vigilancia tecnológica que bordea las costas españolas en aras de frenar la migración clandestina hacia España, puerta de entrada principal a Europa de las rutas migratorias que tienen origen en el Magreb y el África Occidental.

En el año 2005 se produjeron ocho intentos de atravesar la valla por parte de grupos grandes de personas en tránsito migratorio. El mismo año se cuentan nueve muertes en la frontera. En medio de una polémica internacional, el gobierno socialista de José Luís Rodríguez Zapatero decide doblar la altura de las vallas a 12 metros y se incluyen dos nuevos elementos arquitectónicos: una sirga tridimensional de 3m de altura que se sitúa entre las dos vallas iniciales y unas concertinas hechas de alambre de cuchillas que coronan la valla situada en el lado español de la frontera. Durante los años posteriores, al dispositivo también se le dotó de un equipamiento de cámaras de seguridad con sensor de movimiento, focos de alto voltaje, torres de vigilancia y unidades de la Guardia Civil (Castellano, 2013). Así, la frontera pasó de concebirse como un elemento arquitectónico a un ensamblaje de componentes humanos, tecnológicos e infraestructurales cuyo funcionamiento consiste en la activación sincronizada de todas sus partes en momentos determinados.

En la sesión parlamentaria del 13 de febrero de 2014 dedicada a la comparecencia del entonces ministro del Interior Jorge Fernández Díaz para informar sobre las condiciones en las que murieron nueve personas¹⁸ la madrugada del 6 de febrero en la playa del Tarajal durante su intento de atravesar la frontera de Ceuta, Díaz (2014) situó siete ejes de acción que dibujaban la hoja de ruta que marcaría las próximas transformaciones en la frontera terrestre:

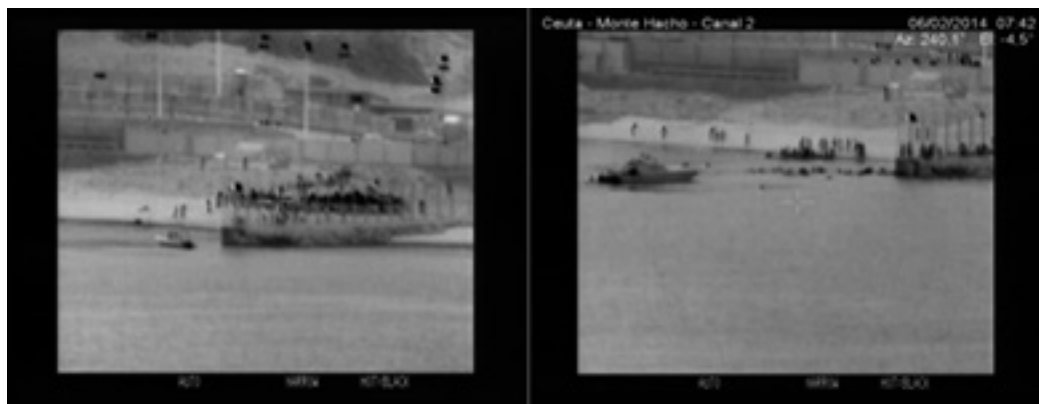
Prevención en origen [...]; la cooperación con los países de origen y tránsito, cooperación al desarrollo [...], cooperación policial; y finalmente una lucha contra las mafias que trafican con esas personas, acompañado — como no puede ser de otra manera — de un control estricto de la impermeabilización de las fronteras. (Díaz, 2014, p. 33)

Y remataba su comparecencia con la siguiente afirmación: “la impermeabilización de nuestras fronteras significa la seguridad de la Unión Europea” (Díaz, 2014, p. 34). Sobre la idea de «impermeabilización» —término que también utilizó, recordemos, el ministro Belloch nueve años antes— se actuaba la madrugada del 6 de febrero del 2014 una operación policial dirigida por la Guardia Civil que pretendía reforzar una infraestructura de contención

¹⁸ Pocos días después, los datos oficiales aumentaron a 15 el número de fallecidos (Redacció CCMA, 2014).

que por sí sola resultaba ineficaz ante los intentos de entradas no autorizadas al territorio nacional. Las cámaras de vigilancia que cubren el paso fronterizo del Tarajal, único punto terrestre que conecta los territorios geopolíticos marroquí y español, registraron claramente cómo, hacia las 5:45 de la mañana, el grupo de personas sorteaba la zona de seguridad y elige rodear el espigón que penetra unos 50 metros en el mar y sobre el que se asienta el extremo de la valla fronteriza. El registro audiovisual (Ministerio del Interior 2014a; 2014b) muestra todo el recorrido del grupo hasta que los sistemas de seguridad consiguen detectar el movimiento. La eficacia de la frontera como muro de contención queda suspendida ante los desplazamientos del grupo de personas, que hacia las 6:00 horas han atravesado la zona de seguridad y se encuentran en la cala de acceso restringido que linda con la playa del Tarajal, dispuestos a rodear la valla a nado hacia las 7:30 horas (ver figura 1). Más tarde, un equipo de agentes de la Guardia Civil compuesto de lanchas y brigadas móviles rodea la zona para intentar frenar el desplazamiento de las personas en tránsito, tal y como se muestra en la siguiente imagen.

Figura 1 Fotogramas extraídos del registro de las cámaras de seguridad del paso fronterizo del Tarajal la madrugada del 6 de febrero de 2014.



Fuente: Ministerio del Interior (21 febrero 2014a).

Ante la Comisión de Interior del Congreso de los Diputados, el secretario de Estado de Seguridad Martínez Vázquez corroboraba que “el actual sistema de impermeabilización de la frontera terrestre es el resultado de la evolución y adaptación constante del vallado instalado a partir del año 2000” (Martínez Vázquez, 2014, p. 4). En la operación participaron, según la misma comparecencia:

por parte del Centro Operativo Complejo, un sargento y 4 guardias; por parte de la Agrupación de Reserva y Seguridad, un MIR, es decir, 20 hombres, un teniente, un sargento, 2 cabos y 16 guardias. Por parte de la Compañía de Ceuta, todo el personal de servicio: un capitán, 3 suboficiales, 2 cabos y 16 guardias. Por parte del Servicio Marítimo Provincial, 5 guardias civiles en una patrullera media, y por parte del Grupo Especial de Actividades Subacuáticas, 4 buzos en una embarcación semirrígida, en total, 56 efectivos de la Guardia Civil. (Martínez Vázquez, 2014, p. 12)

Se produce entonces una transformación de la frontera en tanto que dispositivo heterogéneo, soslayando su figuración inicial —fundamentada en un conjunto de infraestructuras estables (vallas, muros, torres de vigilancia, alambradas, concertinas)— y situándose sobre una trama activa de ensamblajes donde se despliega un modo de agencia compartida efímera entre elementos humanos y no humanos, produciendo lo que Giráldez-López (2019) ha descrito como un *giro dinámico* en la lógica de la frontera. La violencia que esta trama de actantes produce resulta mucho mayor que la de las arquitecturas de contención por sí mismas, porque la agencia humana se erige sobre la lógica de la urgencia, el atrincheramiento y sobre la *misión* de custodiar y defender el territorio. Durante la noche, los agentes de la Guardia Civil dispararon 145 pelotas de goma, cartuchos de proyección y 5 botes de ocultación. Se trata de material antidisturbios empleado durante cargas policiales y operativas de contención de masas. En palabras textuales del secretario de Estado de Seguridad, “la Guardia Civil intentó en todo momento cumplir con la misión que tiene encomendada, que no es otra que custodiar nuestra frontera e impedir la entrada ilegal de personas y mercancías al territorio nacional” (Martínez Vázquez, 2014, p. 15). El resultado de esta operación policial son al menos 15 fallecidos y la devolución en caliente¹⁹ de 23 personas que accedieron a territorio nacional.

19 Devolución en caliente, devolución sumaria o rechazo en frontera es la práctica realizada por los cuerpos de seguridad del Estado de expulsar a una persona que accede de forma no autorizada a territorio nacional sin un debido procedimiento administrativo ni garantizando el derecho a la solicitud de asilo. Existe un consenso entre organizaciones internacionales como Human Rights Watch o Amnistía Internacional sobre la ilegalidad e ilegitimidad de las devoluciones en caliente y en el que constituyen una violación de los derechos de las personas migrantes. Sin embargo, en 2020 el Tribunal Europeo de Derechos Humanos y el Tribunal Constitucional avalaron la legalidad de las devoluciones en caliente (Brunet, 2020; Martialay, 2020).

El caso ha sido archivado tres veces por el Juzgado de Instrucción número 6 de Ceuta, alegando que no existe una acusación fiscal ni una acusación particular (aunque sí popular), pese a que la personación como acusación particular de los familiares de las víctimas desde Camerún ha sido negada en varias ocasiones por no poseer un visado válido. Durante una mesa redonda sobre las claves jurídicas del proceso penal del caso celebrada el 6 de febrero de 2020, Patricia Fernández Vicens, letrada de la acusación popular de Coordinadora de Barrios en el caso del Tarajal, declaró que la primera denuncia ante la fiscalía general del estado aglutinó más de 80 entidades. Dicha denuncia tenía como fin esclarecer los hechos, denunciar violación de Derechos Humanos, el uso de violencia contra personas migrantes en movimiento y promover un debate público sobre los instrumentos con que se gestionan las fronteras (Fernández Vicens, 2020).

La particularidad del caso del Tarajal no estaba en la muerte de personas en la frontera. No era la primera vez que morían personas en circunstancias similares. Sin embargo, sí que fue la primera vez que había testimonio gráfico de ello (Ministerio del Interior 2014a; 2014b), por lo que la acusación popular adquiere un mayor peso y ejerce una mayor presión social sobre la evolución jurídica del caso. Mientras la acusación particular tiene una legitimidad —son las víctimas las que reclaman justicia— Fernández Vicens (2020) sostiene que la acusación popular tiene también un valor simbólico importante porque levanta una evidencia ante el resto del entramado social de que hay una parte de la sociedad que expresa su rechazo y denuncia ante una situación intolerable. Actualmente, las acusaciones populares personadas en el procedimiento son Coordinadora de Barrios, Comisión Española de Ayuda al Refugiado (CEAR), Asociación Pro-Derechos Humanos, Observatori Desc de Barcelona y la Asociación Sociedad Humana de Tarragona.

De acuerdo con los datos aportados, de entre las personas que fueron deportadas el 6 de febrero de 2014, las víctimas heridas de mayor gravedad fueron trasladadas a los hospitales de Castillejos (Finideq) y Rincón (M'diq). El resto fueron dispersados hacia ciudades del Sur de Marruecos, una práctica común llevada a cabo por las fuerzas de seguridad marroquíes para garantizar la efectividad de las deportaciones y alejar a las personas en tránsito de la frontera, obstaculizando su desplazamiento y frustrando su objetivo de alcanzar territorio europeo. A esta práctica se la conoce comúnmente entre los migrantes

en movimiento con el vocablo francés *refoulement*.²⁰ Esto produjo un efecto de dispersión de las personas supervivientes. Sin embargo, la organización de la comunidad migrante situada en torno a las ciudades de Tánger y Ceuta y su implicación en el caso consiguieron reunir a las personas heridas y, junto con el colectivo Caminando Fronteras, se hizo acopio de las pruebas y los testimonios suficientes para demostrar las heridas y los daños físicos causados por el material antidisturbios, tal y como documentaría posteriormente Caminando Fronteras en un informe publicado en marzo de 2014 (Caminando Fronteras, 2014). Leo, uno de los supervivientes de la tragedia, militante activo en la red No Borders y colaborador de La Barraca Transfronteriza, lo describe así:

La tragedia del 6 de febrero de 2014, donde murió mucha gente, no fue culpa de Marruecos, sino de la Guardia Civil, porque el número de personas que vieron ese día no lo habían visto antes. Ellos pensaron «si dejamos entrar a toda esta gente, Europa será negra». Entonces llegaron con un equipo más fuerte para bloquear el paso de los migrantes. Empezaron a disparar sus armas hacia el agua, lanzando pelotas de goma. Pero incluso así, los migrantes siguieron perseverando para entrar. Entonces, la Guardia Civil lanzó gas, que fue lo que causó la muerte a tantos. Ellos hablan de 15 muertos, pero nosotros sabemos lo que vimos esa noche. Si hubieran atrapado a toda esa gente para deportarla, hubieran llenado 10 autobuses, pero solo llenaron 4. ¿Dónde están los demás? (Leo, 1 de octubre de 2017, Fez, traducción propia)

La última vez que el caso fue archivado, la Jueza estimó el recurso de la Fiscalía y cerró el caso en aplicación de la doctrina Botín, según la cual un caso puede archivarse sin llegar a juicio si la Fiscalía solicita el sobreseimiento de la causa. La jurisprudencia sentencia que las acusaciones populares no están legitimadas para ejercer la acusación en un juicio si la Fiscalía y las acusaciones particulares no inculpan. Sin embargo, lo relevante del caso es que en ningún momento las víctimas han dicho que no quieran acusar, más bien lo contrario: las víctimas han expresado su voluntad de acusar, pero se les han negado los

²⁰ *Refoulement*: la traducción literal es “rechazo” o “deportación”. Sin embargo, entre la población migrante en tránsito por Marruecos, *refoulement* se refiere al acto de desplazar forzosamente a las personas en tránsito dentro de un mismo territorio nacional (en este caso, Marruecos), alejándoles de la frontera para dispersar a los sujetos e impedir llegadas en grupos organizados a la frontera española.

medios materiales para llevar a cabo esta acusación. Esta voluntad se ha expresado a través de procedimientos administrativos (poder notarial y un escrito), mediante comparecencia personal (Fernández Vicens, 2020), mediante un documental (Caminando Fronteras, 2016) y mediante un titular de prensa en el que directamente pedían “que la Fiscalía defienda a las víctimas” (Álvarez y Sanmartín, 2019). La impunidad con la que se archiva el caso ha llevado a colectivos y activistas a denunciar los mecanismos tácitos a través de los cuales el Estado ha impuesto un relato parcial y racionalizador sobre la violencia y la muerte selectivas.

Esta captura permite mapear un sistema de vigilancia cada vez más extenso asentado sobre unas lógicas de control «securitarias» y militarizadas. La frontera no puede ya ser entendida exclusivamente como una mera línea de demarcación geográfica. Sino que, al contrario, la producción de lo fronterizo dentro y fuera de los propios Estados designa una recomposición del poder soberano y de la gestión bio y necropolítica de la movilidad, la vida y los cuerpos de las personas en tránsito migratorio (Mendiola, 2019). En este sentido, lo fronterizo se expande a través de diferentes dimensiones y afecta a distintos ámbitos de la vida (economía, trabajo, movilidad, subjetividad, vínculos sociales, etc.). En palabras de Achille Mbembe (2006), el Estado estaría ejerciendo “su propio derecho a la guerra” (p. 37). Un ejercicio de soberanía a través del cual “el Estado no reconoce ninguna autoridad que le sea superior en el interior de sus fronteras. Por otro lado, el Estado emprende la tarea de «civilizar» las formas de asesinar y de atribuir objetivos racionales al acto mismo de matar.” (Mbembe, 2006, p. 38). Esto conlleva el establecimiento de un régimen de poder que no pasa exclusivamente por la prohibición ni por la prescripción disciplinaria, sino por una regulación dinámica y cambiante de la vida y en la aparición de una trama social de modos de racionalidad y tecnologías reguladoras de las subjetividades a través de las cuales se realiza un orden basado en la *seguridad*. Para Étienne Balibar (2005), la frontera ha acabado por convertirse en la máxima expresión de un modo de hacer y entender la política profundamente enraizado en la exigencia de lo securitario.

Si recordamos los términos con los cuales el ministro Belloch (1995) se refería con carácter proyectual al levantamiento de la frontera hispano-marroquí — impermeabilización, control y vigilancia— y observamos las transformaciones y consecuencias aquí descritas, podemos aplicar sin demasiadas dificultades la óptica propuesta por Mbembe (2006). De acuerdo con esta óptica, el biopoder,

término acuñado por Michel Foucault para referirse a un régimen que tiene como medio y objetivo la sumisión corporal y sanitaria de la población, se nos presenta como el antecedente al *necropoder*. Las dinámicas y transformaciones de la frontera española (que es a su vez la mayor puerta de entrada a Europa) se han visto directamente atravesadas por una lógica necropolítica en tanto que sus prácticas y operaciones se sostienen sobre un principio de control, vigilancia, defensa e impermeabilización del territorio nacional (o continental), en ocasiones anteponiendo estas prioridades a los mismos derechos humanos y teniendo como resultado las formas de violencia, racismo e incluso muerte que han sido descritas en este texto.

Esta realidad se debe, en parte, al conjunto de políticas europeas en materia de asilo que han determinado una distribución desigual de la gestión y la acogida entre los diferentes países de la UE (Barbero y Donadio, 2019). España y Grecia constituyen las principales puertas de acceso para las personas que tratan de migrar a Europa desde los territorios del Magreb, África Occidental y Oriente Medio. En este sentido, el Reglamento de Dublín establece como responsables de la tramitación de asilo a los estados de primer acceso a la UE, suponiendo una sobrecarga de los países del sur de Europa, destinados a un rol de vigilantes de fronteras en beneficio del resto de estados miembros (Barbero y Donadio, 2019). Se trata de un proceso de «externalización interna» de fronteras: se externalizan las fronteras nacionales hacia los territorios más periféricos del continente para que estos absorban en mayor medida la gestión de las llegadas de migrantes. Una gestión agravada por el sistema de visados, procedimientos administrativos, solicitudes de asilo, permiso de residencia y otras restricciones.

Estos mecanismos de externalización interna se constituyen, además, por acuerdos bilaterales de readmisión y cooperación transfronteriza. Se trata de procedimientos jurídicos transnacionales que se aplican también en los procesos de externalización de fronteras hacia terceros países (países ajenos a la Unión Europea), lo que corrobora una analogía entre la cara externa y la cara interna de los procesos de externalización —es decir, de externalización de fronteras dentro de la UE y externalización de fronteras hacia países ajenos— (Barbero y Donadio, 2019). El objetivo de estas dos vertientes es, aparentemente, el de expulsar a los sujetos migrantes hacia el sur y mitigar la migración sur-norte. Las palabras que pronunció el primer ministro danés, Lars Rasmussen, en mayo de 2017 ilustran literalmente esta correspondencia

entre gestión de fronteras interiores y exteriores: “it would disregard a European Union directive to lift temporary border restrictions within six months unless the bloc «miraculously» secured its external frontiers against undocumented migrants” (Rasmussen, 2017, s/p). Así pues, la frontera mantiene su carácter demarcatorio, pero es capaz de producir otro tipo de potenciales en virtud de los movimientos y operaciones que despliega en tanto que dispositivo dinámico y descentralizado (Mendiola, 2019). Esto afecta directamente a otros contextos y lugares aparentemente alejados de la línea divisoria (fuera y dentro de Europa), allá donde operan los poderes de la frontera en cuanto a control y gestión de la movilidad.

Lo que hoy conocemos como Frontera Sur ha sufrido en las últimas dos décadas una serie de permutaciones y ensamblajes (arquitectónicos, tecnológicos políticos y sociales) que han fomentado una mejora de la capacidad de la frontera como dispositivo restrictivo. Los términos que sirvieron como reacción parlamentaria a la “crisis” de gestión migratoria que atravesaba el gobierno de España a finales de los noventa —términos como «impermeabilización, control y vigilancia»— inauguraron las transformaciones que se sucederían en una de las principales fronteras exteriores de Europa hasta la actualidad. El hecho de que la entrada de España en la Unión Europea coincidiera con la primera propuesta de la *Ley Orgánica 7/1985 sobre los derechos y libertades de los extranjeros en España*, ampliamente cuestionada y señalada por su mirada policial y criminalizadora sobre la población migrante, constituye una evidencia clara de la estrecha relación entre la consolidación de la frontera y la distribución de la gestión migratoria en los estados miembros de la UE. Todos estos acontecimientos nos han llevado a cambiar nuestra comprensión sobre la frontera como elemento arquitectónico estable (muro) hacia un ensamblaje de elementos humanos, sociales, tecnológicos y estructurales cuyo funcionamiento se asemeja al de un dispositivo. Bajo esta lógica, el dispositivo-frontera opera como una red heterogénea que integra discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, marcos jurídicos y posicionamientos morales. El conjunto de capturas que aquí se han propuesto sobre la frontera entendida como dispositivo nos permite mapear un sistema de contención y control que se asienta sobre lógicas directamente securitarias y militares.

Lo que se propone con este preámbulo es asentar las bases para una comprensión de la frontera, ya no exclusivamente como línea de demarcación geográfica, ni tampoco como contexto en el cual tienen lugar los acontecimientos y escenas que se describen a continuación. Sino como la producción y multiplicación de las lógicas fronterizas más allá de las líneas que demarcan la geografía y los sucesos localizados. El lector, la lectora, no debe entender la frontera como una mera división entre territorios administrativos, sino como una contextura, trama o complejidad que compone formas de poder y gestión bio y necropolítica de la movilidad, los cuerpos y las subjetividades. La frontera hispano-marroquí constituye una de las mayores puertas de entrada a Europa para las rutas que tienen origen en el Magreb y el África Occidental. Es por este motivo que las reconfiguraciones que ha sufrido en las últimas décadas permiten cartografiar con sentido la lógica securitaria bajo la cual la Unión Europea gestiona sus fronteras exteriores y construye lo que comúnmente se ha denominado como la «Europa Fortaleza».

La llegada

3 II 2017. La llegada

Apenas cabemos en el coche del padre de Raúl y Fátima. El maletero está colmado de donaciones, mantas y sacos de dormir que entregaremos a una congregación católica a nuestra llegada a Ceuta. Pese a nuestra condición atea —individual y colectiva— las congregaciones religiosas en Tánger y Ceuta resultan un eslabón fundamental en el tejido solidario del territorio fronterizo, siendo algunas de las escasas organizaciones locales que ofrecen asistencia y recursos a las personas en tránsito, además de promover denuncias públicas de la violencia racista y la brutalidad policial. Tanto es así que, en febrero de 2010, el entonces arzobispo de Tánger Santiago Agrelo hizo público un escrito en el que la activista defensora de los Derechos Humanos Helena Maleno denunciaba el vejamen y la humillación que recibió una mujer nigeriana en la comisaría de policía de Tánger tras habersele negado asistencia médica para su bebé recién nacido en el hospital público Mohamed V y recibir una amenaza de expulsión del país. El arzobispo publicó el texto de Maleno bajo el nombre

«Dios es negra y sin papeles» y lo difundió en todos los medios que estaban a su alcance.²¹ Nuestra complicidad con las instituciones religiosas resultaba sencillamente ineludible si pretendíamos contribuir en algún sentido a la justicia social dentro del microcosmos de la frontera.

En la cabina somos seis personas hacinadas. Menos Raúl, que va conduciendo, cada una de nosotras lleva su correspondiente mochila de 40 litros encima de las rodillas. El viaje hasta Motril apenas dura una hora y la emoción y el ambiente distendido dentro del vehículo suspenden las molestias y hacen olvidar transitoriamente las precarias condiciones en las que viajamos. Tras apearnos del coche y estirar las piernas entumecidas, nos dirigimos hacia el puerto comercial. Raúl atraviesa con nosotras el recinto portuario de Motril, llevando una de las cuatro enormes bolsas de donaciones que portamos. Desfilamos por los muelles vacíos, tambaleándonos por el peso del equipaje, y nos detenemos delante de una colorida taquilla turística para comprar cinco billetes con destino a Port de Tanger Med. Nos despedimos de Raúl y entramos en el transbordador por la parte trasera, a través de una pasarela aparentemente destinada a la entrada de vehículos. Cruzamos una gran bodega metálica y oscura, donde coches y camiones reposan simétricamente anclados al suelo con cadenas y raíles especiales. La estancia es sombría, las manchas de aceite de coche y marcas de neumáticos se difuminan en las paredes y el suelo ennegrecidos, el ambiente está viciado pese a la amplia pasarela que se abre hacia el exterior, los golpes metálicos de la sala de máquinas y los motores del barco retumban en el habitáculo. Unos operarios nos indican dónde podemos dejar las maletas más voluminosas. Nos deshacemos de ellas y buscamos el acceso a un ala un poco más amable del ferry. Unas estrechas escaleras nos conducen hasta la cubierta y la zona de pasajeros.

Desde la cubierta vemos cómo la luz de la tarde va tiñendo el agua de un color anaranjado. Nos esperan siete horas de viaje nocturno por el Mar de Alborán. *Tanger Med* es un puerto de mercancías situado a 40 km al Este de Tánger y no forma parte de ninguna ruta turística, por lo que el conjunto de pasajeros de la embarcación se compone, sobre todo, de estibadores y transportistas. El ferry por dentro consta de todas las comodidades de una naviera comercial:

21 El texto está actualmente disponible en el blog del programa de vocación católica Pueblo de Dios emitido en RTVE: <https://bit.ly/3MDdI7C>

cafetería, tienda *duty free*, máquina de Pinball. Sin embargo, su función ha quedado ahora parcialmente suspendida y nadie parece prestarles atención. Una luz taciturna impregna las laberínticas estancias de la embarcación medio vacía, un policía revisa en silencio los pasaportes de los viajeros desde una de las mesas de la cafetería en desuso, varias personas duermen en coloridos sacos de dormir, anidadas entre los asientos.

Pese al frío y a la cada vez más palpable oscuridad, insistimos en mantenernos en la cubierta hasta que un hombre se acerca a ofrecernos tabaco. Azul acepta el ofrecimiento. Sin saberlo, acaba de abrirle la puerta y a permitir la integración del desconocido en nuestra conversación. «¿Pa dónde vais?». Nos lanza la pregunta con una exhalación y un marcado acento gaditano. Su voz va acompañada de una ligera nube de humo. «A Tánger, de vacaciones» le contesta Azul. Su mirada se proyecta hacia ninguna parte, su expresión desprende un desinterés opaco y un tanto forzado. Hemos convenido no hablar abiertamente del propósito de nuestro viaje por diversos motivos: rehuir enfrentamientos con personas o grupos intolerantes, evitar convertirnos en un panfleto político cada vez que alguien muestra interés y, sobre todo, ser lo más discretas posible ante la mirada fiscalizadora de las autoridades. «¿Los macutos enormes que hay abajo son de ustedes, ¿no? Mucha ropa lleváis para vosotras namás». Azul desvía la conversación: «¿Y tú? ¿trabajas en el barco?». «Nosotros somos estibadores, vamos a Tánger Med a trabajar». Ese «nosotros» incluye a tres hombres que fuman y charlan en el otro lado de la cubierta. Con un silbido y un gesto con el brazo, nuestro interlocutor invita a sus compañeros a acercarse. «Estas son las dueñas de las mantas y la ropa que hay abajo». El compañero responde, ya integrado en la conversación: «Ah, ¿sí? Para el Gurugú, ¿no?». Se refiere al Macizo del Gurugú, el monte colindante con Nador y Beni Enzar, frente a la ciudad autónoma de Melilla, donde numerosos asentamientos clandestinos han funcionado las últimas décadas como hogar provisional para las personas en proyecto migratorio que aguardan la oportunidad de cruzar la frontera hispano-marroquí hacia Melilla. Nos miramos y tácitamente acordamos sincerarnos: «No, van para Boukhalef». Boukhalef es un barrio periférico de la ciudad de Tánger, donde la gran mayoría de la población residente es de origen subsahariano. «Nosotros somos socios de la APDHA, delegación de Cádiz». La Asociación Pro-Derechos Humanos de Andalucía (APDHA) es una de las plataformas más influyentes en la lucha por los derechos humanos en el Sur de España y, entre otros ejes, destaca su trabajo de documentación y denuncia sobre la ausencia de derechos humanos en la Frontera Sur.

El ambiente se torna celebratorio y confiado tras desvelar esta sintonía. El encuentro hace visible, por un momento, la presencia de una red que conecta diferentes componentes de un mismo tejido y que dejan entrever un ecosistema determinado: el de la Frontera Sur. Empiezo a entender que la frontera no es la mera demarcación geográfica que separa un territorio nacional de otro, sino que aparece allá donde se hacen patentes sus poderes selectivos y sus resistencias; se configura más bien a través de un sistema de grupos, actantes y sujetos interdependientes entre sí.

- Mañana vamos al Tarajal, a la Marcha por la Dignidad. Vamos a grabar un reportaje sobre la marcha.
- Ah, pero ¿sois periodistas? – No hace falta contextualizar nada sobre la marcha, la APDHA es una de las asociaciones adheridas a la manifestación.
- No, qué va. El reportaje es para llevarlo luego a Boukhalef y a los bosques. Es como una video-carta colectiva: vamos a pedirle a la gente que envíe mensajes a las personas migrantes que están al otro lado de la valla, que les digan lo que quieran.
- ¡Ole vosotras! Oye, si alguna tiene hambre o sueño nosotros tenemos camarotes y descuento en la cafetería, ¿eh? O si os queréis pegar una ducha...

Aceptamos parcialmente la invitación y cenamos todos juntos. Las horas discurren entre anécdotas y griterío. No dormimos y la noche se sucede hacia la madrugada, cuando la gigantesca inscripción en árabe de la loma que preside Tanger Med nos anuncia un desembarque inminente y nos da la bienvenida al puerto de carga más grande de África: الله ، الوطن ، الملك (Dios, Patria, Rey).

Imperceptibilidad

Desde 2015, numerosos movimientos de solidaridad y activistas por el derecho a migrar han dirigido su praxis a contribuir a allanar el terreno de los sujetos en tránsito migratorio durante su paso por el mar Mediterráneo y el continente europeo, abarcando una miríada de prácticas que van desde los rescates en alta mar hasta el asesoramiento jurídico especializado ante los procesos de ilegalización que sufren las personas migradas en los países de tránsito y destino, pasando por la creación de ferrocarriles clandestinos y redes de

acogida autogestionadas, además de una insistente denuncia de las leyes de extranjería y los dispositivos de control migratorio. Estas prácticas se han visto fiscalizadas y criminalizadas por los marcos legislativos vigentes en distintas ocasiones durante los últimos años. Los casos recientes con mayor alcance mediático han sido los siguientes: la capitana de barco Pia Klemp, que dirigía rescates en alta mar y fue acusada en 2019 de colaborar en redes de tráfico de seres humanos por las autoridades italianas, pidiendo 20 años de prisión para Klemp;²² la capitana Carola Rackete, arrestada en 2019 por las autoridades italianas tras atracar su barco —con 53 personas rescatadas a bordo— en Lampedusa contra la prohibición del entonces Ministro de Interior Matteo Salvini;²³ la ONG de búsqueda y rescate Open Arms, investigada de tráfico de seres humanos por las autoridades italianas desde 2018;²⁴ y la defensora de los Derechos Humanos Helena Maleno, acusada en 2017 por el sistema judicial marroquí de “tráfico de personas y estar a favor de la inmigración ilegal”, pidiendo para Maleno cadena perpetua. Esta última acusación estaba basada en una serie de informes criminales emitidos por la UCRIF (Unidad Central de Redes de Inmigración Ilegal y Falsedades Documentales del Cuerpo de la Policía Nacional Española).²⁵

Es necesario sumar a estos casos la criminalización a la que se enfrentan diariamente las propias personas en tránsito migratorio. Los movimientos de solidaridad y los propios colectivos migrantes (deliberadamente organizados o no) constituyen agentes de una misma trama en resistencia al sistema de fronteras, si bien los segundos son escasamente reconocidos como sujetos políticos en los medios de comunicación y, más allá (o más acá) de la criminalización, suelen ser identificados como víctimas anónimas. Un caso significativo al que remitirnos es el de Abdou, el hombre de origen senegalés que llegó a Ceuta

22 Ver más en: Higgins, E. (11 de junio de 2019). ‘Sea Rescues Have Been Criminalized’ as German Boat Captain Faces 20 Years in Prison For Saving Refugees. *Common Dreams*. <http://bit.ly/3cWEqK2>

23 Ver más en: BBC (29 de junio de 2019). Italy migrant boat: Rescue captian accused of trying to sink police boat. *BBC News*. <http://bbc.in/3tJ6KVU>

24 Ver más en: EFE (27 de abril de 2018). La Fiscalía de Ragusa recurre la liberación del barco de rescate de Proactiva Open Arms. *ElDiario.es*. <http://bit.ly/2MQMm4P>

25 Ver más en: Vargas, J. (9 de enero de 2018). La persona “que más vidas ha salvado en el Estrecho” se enfrenta, en el peor de los escenarios, a una cadena perpetua. *Público*. <http://bit.ly/2N7Pk4P>

a nado en mayo de 2021 y se abrazó con una voluntaria española de la Cruz Roja al sufrir una crisis nerviosa. Aunque los dos sujetos forman parte de una misma trama de resistencia a las políticas migratorias vigentes —uno des del propio movimiento vital; la otra, desde la solidaridad—, el trato que se les dio en los medios fue muy distinto. En palabras de Afroféminas, un medio de comunicación independiente de carácter antirracista y feminista negro, se trataba de un relato contado a medias:

Nuevamente, el foco va hacia la persona blanca que abraza al pobre migrante. De ella ya sabemos su nombre, su Twitter y, mientras unos la alabamos por su acción, muchos otros la intentan hundir públicamente por el hecho de considerar que ha cometido un acto impropio de una ciudadana española: El de humanizar a una persona negra.

Sin embargo, de Abdou no hemos sabido prácticamente nada hasta hace pocos días, después de que su imagen ya hubiera inundado todas las televisiones y publicaciones de este país. A Luna casi no se la podía identificar en las imágenes emitidas y publicadas por los medios de comunicación y todo tipo de plataformas. Sin embargo, el rostro de Abdou, desconsolado y en un momento tan íntimo y triste como ese, ha recorrido España entera sin contar con su permiso expreso. (Afroféminas, 2021, s/p)

El de Abdou no es el único caso, sino que la suspensión de la agencia de los sujetos migrantes es una constante en la construcción de relatos alrededor de los movimientos contra los dispositivos de control migratorio, tanto desde los medios de comunicación hegemónicos como desde los sectores más politizados o sensibilizados con el derecho a migrar. Para Varela Huerta (2013) la trama de agentes que se despliega alrededor de la frontera aglutina actos públicos, colectivos organizados y discursos políticos, pero también todas aquellas prácticas y sujetos menos visibles, que configuran modos de resistencia y emancipación a través de acciones cotidianas no adscritas a una agenda deliberadamente política.

Estos actos solo en apariencia individuales y apolíticos —tales como cruzar un paso fronterizo de manera no autorizada, esquivar a la policía por las calles de una ciudad o empadronarse en casa de un conocido para tramitar un informe de arraigo— constituyen modos de organización de la vida colectiva que no responden a los supuestos de lo que debería ser un movimiento social tal y

como la izquierda urbana occidental ha perfilado a lo largo del siglo xx y xxi (partido, plataforma, asamblea, sindicato, colectivo social, asociación vecinal, agrupación popular). Sin embargo, constituyen, de acuerdo con Papadopoulos y Tsianos (2007), una política fundada en el devenir. Para estos autores, el concepto de devenir —propuesto originalmente por Deleuze y Guattari (1987) y que constituye una figura central en la elaboración de un pensamiento postestructuralista— busca articular una práctica política en la que los sujetos escapan a sus representaciones normalizadas y se constituyen a sí mismos en el transcurso de la acción y en la transformación de sus condiciones materiales.

Todos estos movimientos constituyen una trama de agentes que, a medida que una se acerca a la frontera, puede intuir su forma y estructura. Nuestra aproximación a este territorio es también un proceso de ensamblaje con el resto de los agentes que constituyen el organismo político generado alrededor del engranaje fronterizo. Los sujetos, individuales y colectivos, generan una alianza “a ciegas” con otros agentes, que se activa y genera reconocimiento en situaciones concretas, si bien permanecen latentes el resto del tiempo. En la escena anterior, la complicidad entre sujetos viene dada por un procedimiento de reconocimiento mutuo. Siguiendo la lógica del agenciamiento de Deleuze y Guattari (1987), lo que produce complicidad no es la afiliación, sino las alianzas y las aleaciones. En palabras de una de las integrantes de La Barraca:

Yo como No Borders sí que siento que estamos dentro de una red, aunque sea en un sentido abstracto. Siento que cualquier persona que luche contra las fronteras forma parte de la red No Borders, aunque no haya ni organización ni conocimiento. Es más bien una especie de fraternidad abstracta, sin una organización real. No como si estuviéramos dentro de un ente más grande, sino que, simplemente, existen más grupos al lado que quizás ni conocemos, pero están ahí. (Luna, 5 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Sin embargo, la realidad material en la que se concreta esta «fraternidad abstracta» a la que alude Luna sigue estando atravesada por una serie de divisiones y jerarquías instauradas en la construcción epistemológica que constituye lo que Immanuel Wallerstein (2016) denominó el sistema-mundo moderno-colonial. Antes nos remitíamos al caso de Abdou para pensar cómo los sujetos que se constituyen en resistencia al aparato fronterizo son reconocidos mediante divisiones de carácter racial: bien como activistas, sujetos políticos

o incluso “héroes” o “santos”, en su expresión más desmesurada;²⁶ bien como “víctimas” y grupos anónimos y sin agencia, sometidos al sistema de control migratorio. En la organización de campamentos transfronterizos de activistas No Borders, el marco de comprensión que se instaura como dominante es el anarquista, si bien los encuentros aglutinan una miríada más heterogénea de sensibilidades políticas entre sus participantes, que no siempre entroncan con la corriente ideológica mayoritaria. Durante una entrevista, Azul y Fátima, dos miembros de La Barraca y militantes por la libertad de movimiento, remiten a esta cuestión mediante una reflexión sobre su experiencia personal en un encuentro de activistas:

Yo creo que la diferencia es cuando haces las cosas siguiendo un ideal político el cual te lleva a hacerlas —cosas que se supone que tienes que hacer si sigues ese ideal político—; o bien cuando haces algo porque surge o porque tienes inquietudes o porque piensas que las cosas no están bien, pero tampoco con una estructura fuerte o mediante una institución como tal. Por ejemplo, a mí me sorprendió mucho el campamento de No Borders. Ahí es cuando me di cuenta de que el anarquismo apoyaba a los migrantes porque en su ideología no deben existir los Estados, y por tanto tampoco las fronteras, y por tanto apoyamos a esta gente. Pero en realidad es un camino muy largo para llegar a esa conclusión. (Azul, 5 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Claro, en cuanto ven que la persona a la que apoyan no está defendiendo los mismos valores o en los mismos términos que ellos pues ya no tiene cabida. Es muy blanco este tipo de activismo sobre la frontera. (Fátima, 5 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

El dominio del discurso que mueve la agenda de las estructuras organizativas de los movimientos contra las fronteras a menudo deja fuera otras formas de política menos constituidas. Estos movimientos menos consolidados, menos sistematizados y, por lo tanto, menos visibles, responden al conjunto de las

26 En 2019 el fundador de la ONG Proactiva Open Arms fue retratado por un artista urbano con una aureola de santo y portando en sus brazos a una persona racializada inconsciente y vestida con un chaleco salvavidas. Ver más en: Europa Press (23 de agosto de 2019). El artista urbano Tvboy pinta a Camps de Open Arms como un santo en la Barceloneta. *Europa Press*. <https://bit.ly/30Q6QRU>

estrategias de resistencia cotidianas que los sujetos en tránsito desarrollan (Varela Huerta, 2013). Para Papadopoulos y Tsianos (2007), estos modos de resistencia conforman una política basada en el devenir y en la desidentificación que escapa a los estatutos de la representación y regímenes de identidad:

Rather, the migrant's becoming creates the indeterminate materiality on which new connections, sociabilities, common lines of flight, informal networks, transit spaces thrive. Becoming is the way to link the enigma of arrival and the enigma of origin into a process of dis-identification. We mean here dis-identification literally, as the way to become more than one. Migrant's material becomings does not end in a new state of being, rather they constitute being as the point of departure on which new becomings can emerge. Being is similar to the transit spaces where migrants rest for a while, reconnect to their communities, call their relatives and friends, earn more money to pay the smugglers, collect powers, prepare their new becomings. Being is nothing more than becoming's intermediate stages. If being is a passport number, the migrant's becomings are countless. The multiplication of beings. (Papadopoulos y Tsianos, 2007, p. 5)

De acuerdo con estos autores, las personas en tránsito migratorio se constituyen como sujetos en movimiento, escapando, literalmente, a cualquier forma de identificación —hay que tener en cuenta aquí que, en la gran mayoría de los casos, el viaje migratorio se da en condiciones de clandestinidad—. Si bien en determinados momentos estos sujetos pueden formalizar alianzas dentro de la trama política que configuran las redes sociales en lucha alrededor y contra las fronteras, lo harán o bien desde una posición anónima, donde hacen público su discurso y su testimonio, pero no su identidad; o bien desde lo que Papadopoulos y Tsianos (2007) más arriba han denominado el ser (*being*), entendido como estadio intermedio entre devenires (*becomings*). El caso de Joseph, miembro de La Barraca de origen camerunés y, en el momento de la entrevista citada, residente en Marruecos, es significativo para esta cuestión: “Now I'm an ex-migrant. I introduce myself this way: as an ex-migrant and activist against borders. I stopped trying to cross to Europe and now I collaborate with a German activist group” (Joseph, 18 de octubre de 2018, Tánger, comunicación personal). En esta conversación, Joseph resalta la tensión entre la visibilización, concepto central en los movimientos sociales, y la imperceptibilidad (Papadopoulos y Tsianos, 2007), característica que constituye la experiencia de la migración clandestina. Si bien durante su proceso migratorio Joseph había

desarrollado estrategias, colectivas e individuales, para esquivar o subvertir el poder que el engranaje fronterizo ejercía sobre él, nunca lo había hecho bajo la autoidentificación de activista. En este caso, salir del devenir migrante (Sossi, 2007) va acompañado del gesto de ocupar el espacio del activismo, entendido como estructura de denuncia y visibilización.

Llegados a este punto, aparece un primer incidente crítico. La trama de agentes y movimientos que se perfila alrededor de (y en resistencia a) la frontera, se despliega —de manera difusa y descentralizada— bajo la tensión insoslayable entre visibilización e imperceptibilidad. Ante esta tensión, ¿cómo interviene la producción de imágenes y los dispositivos visuales? Fátima, integrante de La Barraca Transfronteriza, problematiza esta cuestión en una entrevista:

Los chavales que salen en los vídeos están en *la clandestinité*, ¿no? En la clandestinidad. Y están denunciando una situación en la que si por lo que sea se hace público su rostro, su cara o su identidad, pensábamos que podría tener alguna repercusión para ellos. No están en una situación de privilegio como para ponerse a hacer públicas esas situaciones. Y están intentando cruzar a España. (Fátima, 5 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Si la representación no puede captar el devenir, si los movimientos migrantes se articulan bajo el velo de la clandestinidad y escapan a cualquier forma de identificación, ¿pueden articularse relatos visuales con un sentido político y estético para estos movimientos? ¿Cómo se entraman las prácticas fílmicas con la difusa red de agentes que se mueven alrededor de la frontera? Estos interrogantes dibujan una primera hoja de ruta durante mi entrada en el campo.

3 II 2017. Mesnana

Los edificios de Mesnana se organizan en grupos de cuatro, formando una suerte de patios interiores transitables. La ropa tendida, las plantas en los alféizares y las grietas en las fachadas interrumpen la monocromía y la simetría arquitectónica que rigen en el barrio, apenas recubierto con un manto de yeso blanco. Los distritos de la periferia de Tánger se expanden de manera deshilachada, desprendiéndose de la medina y proyectándose hacia los

vastos e incontables solares en obras que emanan por todo el extrarradio. La ciudad parece estar en constante construcción.²⁷

Cheikh, Joseph y Nina aguardan sonrientes a nuestra llegada en la puerta de uno de los bloques. Son en torno a las dos de la madrugada y, a parte de ellos, la calle permanece en una oscura y tenue calma. Los tres forman parte de la red *No Borders* activa en el Norte de Marruecos, aunque su vinculación nace de lugares distintos: Cheikh y Joseph vienen de Senegal y de Camerún respectivamente, llevan varios años en Marruecos y colaboran en la red *No Borders* a través de una organización con sede central en Alemania dedicada al monitoreo de embarcaciones migrantes y contacto con los servicios de Salvamento Marítimo en el Mediterráneo para la prevención de naufragios. Nina lleva un mes en Tánger, pero su residencia habitual está en Londres, donde colabora con un colectivo activista anti-deportaciones.²⁸ Ninguna de nosotras conocía previamente a estas personas, sino que nuestro vínculo se teje gracias a la misma red *No Borders*. Esta funciona como un canal de comunicación y contactos a nivel transnacional, pero también como un hilo invisible que vertebra una trama basada simultáneamente en la autonomía de colectivos y sujetos, y en la interdependencia entre estos grupos. Es ese entramado el que nos ha llevado a alojarnos en este apartamento del barrio de Mesnana de Tánger, sufragado de manera comunitaria y considerado un espacio de uso colectivo, de convivencia, refugio y encuentro para los sujetos en tránsito, así como para las personas aliadas o implicadas de alguna forma con la libertad de movimiento.

27 Durante los últimos años y especialmente a partir de 2010, Marruecos ha tratado de potenciar su promoción inmobiliaria. Un estudio elaborado en 2006 por el Instituto de Comercio Exterior español estimaba entonces en un millón de viviendas el déficit habitacional del país (Galindo, 2006). Proyectos de desarrollo inmobiliario como el Plan Azur 2010 han contemplado la construcción acelerada de estaciones turísticas e inmuebles residenciales, sobre todo en grandes ciudades como Rabat, Marrakech, Tánger y Casablanca, así como en la costa atlántica. El correlato de este proceso ha sido la inversión de empresas extranjeras, a la cabeza de las cuales se encuentran las constructoras españolas, que han buscado la «deslocalización» de sus inversores tras comenzar a mostrar síntomas de debilitamiento y descenso en picado de los beneficios procedentes de la especulación inmobiliaria en España. Finalmente, la legislación marroquí ha incentivado la llegada de capital extranjero mediante una amplia gama de ventajas fiscales, sectoriales y regionales (ICEX, 2017).

28 *N. de la A.*: He optado por prescindir de más detalles sobre las dos organizaciones sociales a las que se hace alusión aquí en sí de garantizar el anonimato de las personas que aparecen en la escena. Dichas organizaciones reaparecerán descritas con mayor detalle más adelante, en los apartados de análisis, desvinculadas de las personas y de las escenas de campo.

El apartamento consta de una pequeña cocina, un baño, un dormitorio y un espacio común polivalente —parece funcionar al mismo tiempo como salón, como comedor y como dormitorio—. Apenas hay muebles, salvo una mesa baja y unos colchones estrechos que hacen las veces de tarbas.²⁹ Cheikh ha tomado el papel de anfitrión y ahora nos invita a dejar los bártulos en la habitación y a tomar asiento. De la cocina se desprende un rumor de agua hirviendo y olor a menta. Instantes después, un joven aparece con una bandeja plateada sobre la que reposan unos cuantos vasos y una tetera humeante. Tras intercambiar algunas cuestiones sobre la gestión de las donaciones y la organización de nuestra estancia en la ciudad, Cheikh nos reporta las últimas noticias y movimientos relativos a la frontera, los Boza³⁰ y los episodios de violencia policial sufridos por personas en tránsito migratorio durante el último mes.

Je vais vous parler un peu de la situation à la frontière. La guerre contre les migrants à la frontière Espagnole a fait en ce mois plus de blessés, morts et de disparus. Suite à la répression de la police marocaine dans les villes, les camps et les forêts du Nord du Maroc beaucoup de migrants essayent dans la précipitation de traverser la frontière, ce qui amènent de répressions, attaques de la police et accidents, parfois mortels. (Cheikh, 3 de febrero de 2017, Tánger, comunicación personal)

Habla de «guerra contra los migrantes», para referirse al régimen violento de la frontera. Lo hace sin poner especial énfasis en esta expresión, de forma natural. Una vez empieza a desgranar los últimos sucesos, la palabra guerra empieza a adquirir un cariz más claro: el recuento de víctimas y de enfrentamientos violentos es el propio de un conflicto bélico. 52 Boza en Málaga el primero de enero, 13 en Lanzarote, 103 en Ceuta. Dos jóvenes pierden la vida en un intento de cruzar la valla de Ceuta, un tercero pierde un ojo. El 2 de enero una patera con siete ocupantes es interceptada por los guardacostas marroquíes. Nueve Boza en Málaga, cuatro en Mallorca, 35 en Motril, 29 en Almería. El 3 de enero se cuentan un total de 300 Boza en 16 pateras y dos muertes desde que

29 Tarba: Sofá tradicional propio de los salones marroquíes. Las tarbas se disponen normalmente contra las paredes de la estancia y alrededor de una mesa de té.

30 Boza: libertad, victoria. Término utilizado por los aventureros que designa el gesto de cruzar la frontera y llegar al continente europeo. Se utiliza como grito de guerra, como grito de victoria o para indicar el deseo o el acto de cruzar la frontera. (p. e.: ¡Amina ha Boza y ahora está en Barcelona!)

empezó el año. El recuento sigue incrementando. El informe completo, que incluye datos conocidos hasta principios de febrero, está publicado en el blog *Beating Borders*,³¹ que actualizan colectivamente y con una cierta frecuencia desde un ordenador portátil que mantiene su débil conexión a Internet a base de tarjetas de prepago. El blog tiene entradas en inglés, francés y español. Sus publicaciones reúnen datos tomados de diferentes medios y canales de comunicación con el foco puesto sobre la Frontera Sur, así como de entrevistas y encuentros que los militantes realizan con los sujetos afectados cara a cara.

Entre tanto, Joseph nos ofrece copias de una revista con el título en la portada «Voices from the Borders/Voix des Frontières/ أصوات من الحدود». Se trata de una publicación autoeditada y trilingüe (inglés, francés, árabe), fruto de un encuentro entre activistas a favor de la Libertad de Movimiento procedentes de Turquía, Alemania y Marruecos que tuvo lugar en verano de 2015 en la ciudad de Rabat. La publicación recoge una serie de testimonios directamente afectados por el régimen fronterizo europeo y la externalización de fronteras.³² Asimismo, propone un análisis en clave postcolonial de la directa relación entre los acuerdos económicos de explotación y exportación de recursos naturales en África y las migraciones forzosas desde este continente hacia Europa. Abro la revista por una página al azar y leo en diagonal mientras dedico la otra mitad de mi atención a Cheikh, que parece complementar con su oratoria los datos del *brochure* y del blog. La intensidad con la que brota la información

31 <https://beatingborders.wordpress.com/>

32 La externalización de fronteras es un fenómeno que se desarrolla bajo una arquitectura de políticas transnacionales que tienen como objetivo trasladar la gestión de las fronteras exteriores europeas hacia los países socios. Algunas de estas políticas son: imposición de visados; militarización de fronteras y reforzamiento de la Agencia Europea de Fronteras Exteriores (FRONTEX); firma de acuerdos de readmisión (deportación); creación de centros de detención de migrantes en terceros países; e impermeabilización de las fronteras europeas (valladas, muros, dispositivos de control y obstáculos a la petición de asilo) (Comisión Española de Ayuda al Refugiado, 2021). En el marco de Política Europea de Vecindad (European Neighbourhood Policy) implementado desde 2004, la Unión Europea negocia planes de acción con sus países socios. Los incentivos ofrecidos en el marco de la ENP (European Neighbourhood Policy) incluyen apoyo financiero e integración económica. Aunque el marco de ENP contempla una mejor circulación de personas a través de las fronteras, los planes de acción suelen incluir estipulaciones sobre el control y el refuerzo de las fronteras europeas. Marruecos forma parte de los territorios incluidos en estos acuerdos de política exterior junto con Argelia, Armenia, Azerbaiyán, Belarús, Egipto, Georgia, Israel, Jordania, Líbano, Libia, República de Moldova, Siria, Palestina, Túnez y Ucrania (European External Action Services, 2021).

de estas tres fuentes, y la forma cruda en que se nos presenta, se levanta y entreteje como un programa especializado de formación exprés en políticas fronterizas. Tánger, Oujda, Nador, Fez: lugares clave para entender los desplazamientos y las represiones en torno a la frontera.

Depuis déjà plusieurs années, des communautés de subsahariens habitent à Boukhalef, près de Tanger. Certains y résident de façon permanente, d'autres sont en transit en attendant de pouvoir passer en Europe. Régulièrement, les subsahariens de ce quartier se font harceler, parfois violemment, par des Marocains du quartier ou d'ailleurs, imprégnés par des idéologies racistes. Tout aussi régulièrement, les autorités cherchent à les déloger avec violence et provoquent des tragédies. Le 1 juillet dernier, les autorités ont élargi leur campagne de déportation aux habitants de Boukhalef. Dans une opération militaire et policière sans précédent, elles ont expulsé 85 maisons – des maisons squattées, et même des maisons louées parce qu'elles l'étaient par des Noirs! Pendant ce siège et cette chasse aux Noirs qui a duré plusieurs jours, une personne a été poussée d'un toit et a trouvé la mort, une autre a été gravement blessée. 500 personnes ont été arrêtées et déportées en bus vers des villes au sud du Maroc. D'autres sont parvenues à fuir et se retrouvent dans les forêts avoisinantes ou dans la médina de Tanger, sans leurs biens et à la recherche d'endroits pour dormir. Après, la majorité des gens vivaient dans des forêts. Ils passent la journée dans les rues de Boukhalef à la recherche d'un petit business, d'un peu d'argent pour manger ou d'un convoi pour tenter leur chance par la mer. Simultanément, la sécurité en mer a été renforcée: la Marine Marocaine n'hésite pas refouler illégalement ceux qu'elle intercepte et la plus grande partie des tentatives sont empêchées avant l'embarquement, dans la forêt, ou sur les plages. (NoBorders Morocco y The Alarm Phone, 2016, p. 23)

Cheikh cesa un momento su relato para sorber su vaso de té. Algunas de nosotros hacemos lo mismo. La habitación entera parece respirar hondo mientras las palabras que hace un instante narraban la violencia de la frontera reverberan todavía en el aire. Salvo Andrea, zambullida en la conversación a través de pequeñas intervenciones y preguntas que se desprenden bajo un aura de elocuencia y seguridad, el resto nos mantenemos expectantes y sin intervenir demasiado. Atendemos con atención simultánea a lo que nos están comunicando la voz de Cheikh, los gestos de Joseph, las páginas de la revista, las expre-

siones del resto de sujetos que asienten a las palabras de Cheikh y la constante circulación del pasillo, sostenida por personas que se desplazan a nuestro alrededor en silencio. Lavarse los dientes, buscar un mechero, responder un mensaje en el teléfono, tender unos calcetines... una cadena de actividades cotidianas prefigura una aparente rutina que mantiene en funcionamiento el apartamento, pese a que sean alrededor de las tres de la madrugada. Ahora, ante el cese de la conversación, el tintineo de las cucharillas y el soniquete de los sorbos de té se amplifican, ocupan el paisaje sonoro.

Crear una memoria

La Barraca Transfronteriza se constituyó apenas unas semanas antes de este encuentro. El colectivo lo formaron activistas de la red No Borders que militaban en el Sur de España alrededor de la Frontera Sur —comúnmente denominada como No Borders Granada— a raíz de entablar una colaboración e inaugurar un canal de comunicación estratégico con el colectivo No Borders Morocco, formado por militantes migrantes. El móvil de aquel primer viaje era la participación a la IV Marcha por la Dignidad, una manifestación que recorre la ciudad de Ceuta exigiendo el fin de las muertes en las fronteras europeas y reparación jurídica y moral para las víctimas de la conocida como «Tragedia del Tarajal», a la que hemos hecho referencia en el preámbulo de este capítulo. Con el objetivo de fortalecer las alianzas entre agentes militantes, el grupo de activistas entablaba un contacto directo con los miembros del colectivo No Borders Morocco y se empezaba a constituir una red transfronteriza alrededor de la frontera que permitiría concretar formas de coordinación y sintonía. Sin embargo, sus fundadoras atribuyen la idea de desarrollar una iniciativa audiovisual —que, en gran medida, supone la consolidación de La Barraca como colectivo— a una confusión o a un error de traducción:

Veníamos a la Marcha del Tarajal y queríamos aprovechar para cruzar a Marruecos y conocer al colectivo No Borders Morocco. Los contactamos y les preguntamos si tenían pensado hacer algo por el 6 de febrero [fecha que conmemora la muerte de las víctimas en el Tarajal] y nos dijeron que quizás un *film screening*. Entonces entendimos que había que hacer un video para proyectarlo en Marruecos. Entonces fuimos a la Marcha y la grabamos para trasladarla hasta la gente que no podía estar ahí y que vivía de forma directa la violencia de las fronteras. Hicimos un repor-

taje [sobre la manifestación en Ceuta], cruzamos la frontera y lo proyectamos en diferentes lugares. Ese fue el primer paso barraquero. Grabar un mensaje y llevarlo a otro lado. (Fátima, 5 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Más allá del fortuito error de traducción, este acercamiento entre colectivos empieza a organizar una idea de militancia transcontinental que se sustenta sobre una todavía tentativa propuesta audiovisual. Además de responder a demandas que exigen una cierta inmediatez dentro de la red que organiza la vida colectiva de las personas migrantes en el Norte de Marruecos —asistencia médica, asesoría jurídica, provisión de bienes de primera necesidad para los asentamientos, monitoreo de embarcaciones en el mar en caso de emergencia, denuncia de situaciones de violencia y vulneración de derechos, coordinación con otras asociaciones y organismos—, la alianza entre los y las activistas de No Borders Morocco y No Borders Granada marca la creación de La Barraca Transfronteriza como colectivo y renueva sus respectivos espacios de militancia ahora bajo un horizonte común. Esta conjunción trae consigo, además, el gesto de generar una suerte de archivo o memoria sobre los movimientos de la comunidad migrante en el contexto. El brochure «Voices from the Borders/Voix des Frontières/ أصوات من الحدود» y el blog «Beating Borders» —ambos descritos en la anterior escena— constituyen ejemplos de esta *memoria*, reuniendo testimonios, sucesos, historias de vida, noticias, relatos y voces.

Gran parte del activismo actual por el derecho a migrar en la Frontera Sur concentra su trabajo en generar informes y dossiers periódicos que dan cuenta de la situación social, política y humana en el contexto fronterizo ante la falta de una cobertura mediática eficaz y comprometida. Diferentes organizaciones y activistas emplean sus redes sociales y otros canales de comunicación digital para documentar los movimientos que acontecen alrededor de la geografía fronteriza e intentar que estos salten a los medios de comunicación, trayendo a la esfera pública el debate en torno a la gestión de las fronteras marítimas y terrestres. Algunos de los más conocidos en el contexto de Ceuta y Melilla son Helena Maleno, José Palazón, la APDHA, la Fundación por Causa y el colectivo Caminando Fronteras. Estos agentes han funcionado como una suerte de observatorio descentralizado de la frontera y han contribuido a generar memoria sobre los acontecimientos y desplazamientos que tienen lugar en el terreno.

Esto supone un desafío si consideramos que la cobertura mediática sobre los movimientos migratorios y la gestión política en este contexto durante los últimos años ha sido más bien escasa. Además, hace falta atender al hecho de que los medios de comunicación españoles han contribuido a producir una figura del «migrante ilegal». Se trata de un arquetipo que, más allá de los marcos legales donde se da esta ilegalidad, se ha apropiado de los imaginarios sociales, gubernamentales y mediales, coartando la agencia de los sujetos, colocándolos sistemáticamente bajo sospecha jurídica y convirtiéndolos en sujetos potencialmente expulsables o deportables (Mezzadra y Neilson, 2017). De acuerdo con Sandro Mezzadra y Brett Neilson (2017), “mientras que los sistemas jurídicos, en toda su pluralidad, tienden a etiquetar los actos o las conductas particulares como ilegales, esta figura popular se distingue por el hecho de que la etiqueta de la ilegalidad se extiende a su subjetividad encarnada” (p. 170).

De acuerdo con diversas investigaciones recientes, los medios asocian de forma tendenciosa los colectivos migrantes con un léxico negativo y perteneciente al campo semántico militar (Alcaraz-Marmol y Soto, 2016; Ruiz-Aranguren y Cantalapiedra-González, 2018), fomentando prejuicios que asocian la inmigración con la idea de «invasión» y «conquista», entre otros significantes. Por ejemplo, Alcaraz-Marmol y Soto (2016) llevaron a cabo una investigación semántica en la que encontraron 62 *palabras* con un significado negativo asociadas a los movimientos migratorios dentro de los discursos mediáticos dominantes. Entre ellas se reiteran los términos “batalla, crisis, explotación, guerra, hostilidad, problema o preocupación” (Alcaraz-Marmol y Soto, 2016, p.156). Piquer-Martí (2015) directamente afirma que, en general, los medios han contribuido a crear “una representación del migrante desde un enfoque culturalista, diferencialista y miserabilista” (p. 141).

Estos discursos preñan de connotaciones negativas la representación normalizada de las personas en tránsito migratorio y las convierten en un conjunto homogenizado. Pero, más allá de estos discursos, cabe señalar que el dispositivo mediático se ha centrado mucho más en el momento del cruce de la frontera, —esto es: los saltos de valla en Ceuta y Melilla, la llegada de pateras a las costas españolas y la creación de campamentos de migrantes en los principales *hotspots*— que en las experiencias y las historias de vida que preceden y suceden a ese momento. Con ello, la memoria histórica de la frontera euroafricana, entendida como territorio, contextura o intersección, se ve constante-

mente frustrada o suspendida. María, investigadora del Centre Transfrontalier pour l'Action Culturelle et la Recherche Sociale "ACRES", con sede en Tánger, lo expresa así:

Es muy difícil generar una memoria de lo que ocurre aquí. Todo se borra muy rápido y se olvida. Nosotros intentamos recuperar testimonios, investigaciones históricas, proyectos y tesis doctorales sobre este contexto y no es fácil. Todavía no existe ningún archivo que aúne todos estos materiales. Todo lo que tiene que ver con la migración se intenta borrar, hacer como si no existiera. (María, 19 de agosto de 2017, Tánger, comunicación personal)

La consolidación del colectivo audiovisual La Barraca Transfronteriza suponía una oportunidad para las dos agrupaciones activistas implicadas de operar mediante el medio fílmico como un catalizador de memorias, ejerciendo una práctica documental encarnada y situada. La relación directa con el territorio —en especial, la de quienes se encuentran en tránsito migratorio y/o han experimentado experiencias migrantes en relación con la frontera—, el hecho de constituir parte de un tejido asociativo preexistente en el contexto y la disposición de medios y conocimientos técnicos para la elaboración de audiovisuales situaba al colectivo en una casilla de salida minada de posibilidades. Estas coordenadas suspendían eventualmente la oposición entre cine y militancia y sugerían la oportunidad para pensarlas en continuidad.

Desde una perspectiva histórica, en algunas de las expresiones más significativas del cine militante durante los sesenta y los setenta —como el Tercer Cine de Getino y Solanas (1969) en América Latina o el cine militante adherido al PAIGCV en Angola, Guinea Bissau y Cabo Verde—, le han conferido al cine documental una vocación generativa. Esto significa que, más allá de conservar la responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo desde la experiencia colectiva (Nichols, 1997), la cultura visual movilizaba la memoria viva de territorios que se encontraban en pleno proceso de (re)construcción, cultural y política. Esta memoria juega un papel emancipatorio en cuanto capaz de suspender los efectos de la condición subalterna que el orden colonial ha asignado a dichos territorios. En este sentido y desde la óptica de Rancière (2005), el cometido del documental en cuanto a género cinematográfico no es el de preservar una memoria, sino el de crearla. Esta correspondencia sacrifica todos los efectos sintéticos de la imagen (Deleuze, 1985) como documento etno-

gráfico y designa un diálogo entre distintas co-presencias, agentes, procesos políticos y realidades sociales. Establece un movimiento dialógico alrededor de un objeto dialéctico determinado y de las negociaciones de realidades antagónicas resultantes de la colonización europea, testimoniando, finalmente, la emergencia de nuevos relatos e identidades culturales.

Pero, más allá de tratar de renovar la relación entre cine y emancipación, el proyecto de La Barraca lleva a interrogarnos por la compleja tensión entre razonamiento moral y experimentación estética (Boltanski y Chiapello, 2006). La extensión que hizo Claire Bishop (2012) de las implicaciones de esta tirantez al ámbito del arte participativo hace tambalear los cimientos que nos proponen las experiencias militantes setentistas y nos imbuen hacia una perspectiva problematizadora. Las lógicas organizativas de los colectivos activistas que trabajan en el contexto de la frontera y, en particular, las de las agrupaciones No Borders, han movilizado una relación con lo visual que reconoce a la imagen en función de su grado de “verdad” (Rancière, 2012) y de su capacidad de producir efectos sobre la moral de los espectadores en aras de un cambio social (Bishop, 2012). Las imágenes suponen una pequeña parte de este proyecto, siendo relegadas a un papel ilustrativo de un discurso central de denuncia o protesta³³. Este aspecto está directamente relacionado con una cuestión que he enunciado más arriba: la necesidad de las personas migrantes y/o activistas de permanecer en un plano imperceptible e impedir ser reconocidas o identificadas (Papadopoulos y Tsianos, 2007). Sin embargo, cabe preguntarse si la imagen en movimiento puede constituir un medio para la creación de una memoria colectiva, entendiendo lo fílmico, no como contenedor de verdad (testimonio, acontecimiento, hechos), sino considerando el poder agencial de la cultura visual en la construcción de relatos, identidades y procesos colectivos.

33 Esto puede verse el uso de las imágenes que comúnmente han hecho los agentes asociados a la red No Borders, tanto en las plataformas digitales como en informes publicados. Ver más en: <http://noborder.org/>

3 II 2017. Yon Wi

Frente a este instante de silencio, me percató de la disposición que ocupan nuestros cuerpos en la habitación: yo y mis compañeras de viaje ocupamos una de las finas colchonetas en un rincón de la sala. Sentadas contra la pared, muy juntas, con las piernas estiradas uniformemente sobre el suelo frío, los hombros viciados hacia adelante por la compresión de los cuerpos y los brazos inertes sobre las rodillas o cruzados sobre el vientre. Nuestra disposición corporal es la de un grupo de invitados tímidos, que procura aclimatarse de manera prudencial a un nuevo entorno. Ellos, Cheikh, Joseph, Nina y el resto de residentes del piso, muestran una actitud corporal relajada. Sus piernas se extienden, se doblan o se cruzan de manera irregular y despreocupada en la otra ala de la habitación. Los dos grupos estamos radicalmente enfrentados, dejando un territorio intermedio vacío, apenas ocupado por la mesita de té y un par de ceniceros de plástico repartidos por el suelo. Si un hipotético espectador externo escuchara solamente nuestra conversación, adivinaría un encuentro. Pero si este espectador se remitiera a nuestra disposición espacial y corporal, probablemente definiría la escena mucho más como un enfrentamiento entre dos agrupaciones disgregadas. Cerciorarme de esto me provoca una ligera tensión.

Cheikh retoma la palabra: «Je suis Baye Fall³⁴ et je fais du activisme avec la musique». Esta vez nos dirige una sonrisa mientras alarga el brazo hacia una esquina de la habitación, donde reposa una guitarra de cuerdas de nylon sin funda. Al estirar la mano en busca del mástil, deja al descubierto una muñeca abarrotada de pulseras de cuero e hilo encerado, entre las que destacan los colores rojo, amarillo y verde. El golpeador del instrumento está desgastado y debajo del puente se asientan varias pegatinas con lemas en distintos idiomas: «Solidarité avec les sans-papiers», «No border, no nation, stop deportation», «العبارات وليس فرونتكس». Rasga las cuerdas de la guitarra y las mutea casi al instante con las yemas de los dedos. Ante nuestra creciente expectación,

34 El movimiento Baye Fall surgió como parte de la Murīdiyya, una orden ṣūfī de África Occidental fundada a finales del siglo XIX (Salzbrunn, 2014). La estética Baye Fall está sellada por una serie de códigos visuales como rastas, amuletos vistosos y vestimentas a retazos de colores vivos. Es una comunidad que se erige sobre un principio de trabajo duro y popularmente es conocida por su escena musical, que combina el Reggae con la percusión y cantos tradicionales.

retuerce las clavijas para afinar el instrumento. Lo hace de forma ágil y despreocupada, mientras sigue hablándonos: «c'est une chanson qui parle du voyage migratoire et des difficultés rencontrées dans la route. S'appelle Yon Wi, que ça veut dire 'mon chemin' en wolof». Una cadencia de arpeggios mayores se interpone y empieza a acompañar sus palabras. El habla deviene canto y la conjunción de armonía, ritmo y melodía sugieren una canción ya encarrilada. Nuestra disposición enfrentada se convierte por un momento en una oposición teatral, oposición entre artistas y público.

A mitad de la canción, la melodía se eleva una octava por encima y su voz se iza, se proyecta de forma brillante y virtuosa. Es una canción escrita en wolof, por lo que no alcanzamos a entender la letra. Sin embargo, la composición, preñada de acordes mayores y de una melodía sencilla, desprende una sensación de fortaleza y esperanza, parece pretender transmitir un mensaje plural. Los harmónicos de un acorde conclusivo todavía vibran en el aire mientras empezamos a aplaudir. «Merci, merci beaucoup». Retoma entonces la rítmica de los acordes y nos recita los primeros versos de la canción en francés, a modo de spoken word, como para asegurarnos de que recibimos y entendemos el mensaje:

*Ce chemin est long et obscure
il y a beaucoup d'épines et d'obstacles.
Tu affrontes beaucoup de choses
c'est le chemin d'un clandestin.
Tu luttas et tes ennemies se moquent,
le chemin de la réussite ne va pas être vite,
le chemin de la réussite n'est pas facile.
Tu verras beaucoup de choses, tu affronteras beaucoup d'obstacles,
tu dois reconnaître les apparences.
Ne soit pas ignorant
tout le temps ton courage t'accompagne.*

C'est mon chemin, mon chemin...

Volvemos a aplaudir, esta vez de forma menos enérgica y más breve. La disposición espacial que en un principio parecía un enfrentamiento o una disgregación, se ha convertido ahora en una distribución sensible entre grupos de intérpretes y espectadores, de músicos y público. Pienso en cómo el gesto artístico,

en este caso la interpretación musical, ha transformado la espacialidad de la escena y ha resignificado la distribución de los cuerpos: ya no se trata de dos grupos de personas enfrentados, distantes, desconfiados, recelosos los unos de las otras, sino que se trata más bien de un encuentro entre grupos que comparten saberes y escenifican sus creaciones. Ha impregnado la atmósfera de la distensión y la confianza necesarias para entablar una convivencia habitable durante los próximos días, más allá del compromiso militante. La noche se sucede entre conversaciones cruzadas interminables. Un entramado de historias, anécdotas y fotografías en la pantalla de los móviles convergen en este lugar y van tejiendo una envoltura al calor de la cual asentarnos y orientarnos. Hace apenas pocas horas que desembarcamos en Tánger Med, en una ciudad desconocida para la mayoría de nosotras. Sin embargo, tomar conciencia de la trama en la que nos zambullimos, de todos los agentes y actantes que han pasado por este lugar y han contribuido a mantenerla de diferentes formas, genera una sensación de arropo. Es como si cientos de hilos, cuyas hebras se proyectaron hace más o menos tiempo hacia otras ciudades del mundo, crucen este lugar sin atender a fronteras geopolíticas.

Joseph me sustrae de las cavilaciones con la pantalla de su móvil, que sostiene delante de mí. Desfilan imágenes de un video musical con la misma canción que Cheikh acaba de cantar. Es su voz otra vez, ahora acompañada con una mayor orquestación. El audiovisual, con una producción de imagen y audio sencillas pero pulidas, sugiere una estética de cantautor. Es un videoclip con una estructura simple, donde el protagonismo recae sobre el músico, la acción de caminar encarna la idea de camino —altamente presente en la letra de la canción— y las imágenes remiten a la propia experiencia de rodaje y grabación —aparecen imágenes de tipo making of—, generando una atmósfera comunitaria y alegre. A la sorpresa de la canción se suma nuestra admiración ante el video musical. «C'est une collaboration avec un collectif qui s'appelle Bozatracks» dice Cheikh, que, sin estar mirando el video, ha reconocido su propia voz en el teléfono.³⁵ Con un gesto, devuelve la guitarra a una esquina de la habitación y se dirige hacia uno de los dormitorios, indicando su retirada y despidiéndose con un gesto sonriente.

35 El colectivo *BOZATRACKS* — *recording against borders* ha producido diversos proyectos musicales junto a personas en tránsito migratorio y ha formado parte de la plataforma *We'll Come United* y de iniciativas transfronterizas como el *Antirracist Parade*. Sus videos musicales pueden verse en: <https://bit.ly/3bkMxhu>

El cansancio parece habernos golpeado a todas y todos por igual, sin previo aviso. Hemos empezado a desenrollar los sacos de dormir y a ubicarlos a lo ancho del suelo del salón. La puerta del baño sufre una repentina congestión de gente dispuesta a cepillarse los dientes o a ir al servicio antes de acostarse. Los colores chillones de las esterillas cubren las baldosas blancas, creando un Tetris gigante. Las luces están apagadas en el resto de las habitaciones del apartamento. Los cuerpos dormidos se ovillan en los rincones penumbrosos dentro de sacos y mantas. Parecen crisálidas de poliéster y lana.

Prefiguración

El movimiento #Ocuppy en Estados Unidos y el 15M en España, así como otros movimientos sociales recientes, enarbolaron la bandera de la política prefigurativa (Gordon, 2017; Graeber, 2019). Esta noción ha devenido una expresión popular en el ethos de los movimientos sociales contemporáneos y ha contribuido a generar un marco de comprensión común, renovando los horizontes y las expectativas bajo las que se organizan los colectivos, las plataformas y las movilizaciones (Gordon, 2017). En el 15M, se instaba a prefigurar una sociedad futura más justa a través de prácticas de democracia directa y una lógica asamblearia (Hernández-Merayo, 2013). Estos modos de entender las luchas sociales, en ocasiones tachados de planteamientos utópicos e insostenibles, han experimentado un desplazamiento hacia la transformación evitando las formas de organización propias de la democracia capitalista liberal y de la izquierda burocrática, como la política estratégica, la representación democrática y la centralización. El modo de convivencia en el que desembocó la creación de La Barraca me condujo a establecer un hilo común con experiencias activistas anteriores mediante la idea de prefiguración, tal y como se evidencia en el siguiente fragmento de diario de campo:

La convivencia ha pasado a ser un pilar fundamental para el proyecto de La Barraca. La propuesta política no se limita exclusivamente a la organización de acciones, la asistencia a personas en situación crítica, o la elaboración de proyectos audiovisuales; sino que ha contaminado todos los aspectos de la vida cotidiana. Hacer la compra, limpiar el apartamento, cocinar, cenar juntos... En estos momentos me es imposible disociar los espacios de militancia, entendidos como espacios de decisión —asambleas, organización de eventos, gestión de redes y comuni-

cación—, de los espacios de convivencia. Decidir quién cocina o hablar sobre el estado emocional de una persona está ahora al mismo nivel que coordinarse para lanzar una campaña en redes sociales o repartir una caja de donaciones.

Repaso mentalmente todas las experiencias relativas a las luchas por la libertad de movimiento y contra las fronteras con las que he tenido contacto durante los últimos años: Calais, Atenas, Granada, Barcelona, Tánger. Todas resiguen los contornos de la política prefigurativa y sitúan una lógica asamblearia y reflexiva con afán problematizador (más o menos incisiva, más o menos operativa, dependiendo del colectivo y su entramado particular). Pienso en una continuidad entre las luchas sociales contra las políticas de austeridad que emergieron en el sur de Europa en 2011 y las luchas sociales por la libertad de movimiento actuales. En los dos casos hay un planteamiento de la transformación colectiva basada en las micropolíticas y la autogestión; y no en formas estructurantes de plantear la organización colectiva. (Autora, 7 de febrero de 2017, Tánger, fragmento del diario de campo)

La noción de prácticas prefigurativas o política prefigurativa reúne distintos conceptos que han llenado las agendas de estas luchas —dignidad, autonomía, solidaridad, democracia directa, entre otros— en pos de un cambio en la manera de enfocar la organización colectiva y la comprensión de lo político. Para King (2017) existen dos elementos clave en la concepción anarquista de las prácticas prefigurativas encarnadas en las luchas migrantes y promigración contemporáneas. El primero responde a la idea de que la praxis colectiva en el presente prefigura la forma en que la gente actuaría en la sociedad deseada. El segundo acarrea una propuesta mucho más incisiva, que es la de empezar a crear esa sociedad *actuando* de esa manera, esto es, trayendo al presente el tipo de sociedad por el cual se lucha (Graeber, 2019). La organización de los espacios de militancia y coexistencia se cristaliza en prácticas y artefactos particulares y se significa de maneras diversas en función del contexto y de las fuerzas que intervienen. En el caso de La Barraca, la convivencia, la lógica asamblearia aplicada al día a día y los espacios de cuidados ocupan un lugar central en la coordinación del proyecto colectivo. Algunos miembros del colectivo lo expresaron así durante un grupo de discusión:

FÁTIMA: descubrimos que la lógica del “activismo alemán”³⁶ no tenía nada que ver con nosotras. Porque nosotras nos lo pasábamos bien. Como si eso no encajara bien en el hecho de venir aquí a destruir fronteras.

AZUL: Entonces decidimos que no había que sentirse mal por eso, y que no teníamos por qué ser como las activistas alemanas 24/7.

FÁTIMA: Y que también había algo de activismo ahí... en lo cotidiano, en el vivir juntas y juntos en aquel piso de Tánger, con toda la gente que pasaba por allí... en cocinar, en estar a gusto. Estar a gusto e implicarnos, al final. Estábamos súper implicadas.

ANA LEÓN: No hay que estar tan serio todo el rato.

AZUL: Por eso decía lo de la utopía. No se trata de intentar transformar una realidad a un nivel muy lejano o muy amplio. No se trata de el gran ideal. En plan... [con tono burlón:] “hemos venido aquí para traer nuestros ideales...”

FÁTIMA: [sigue con tono burlón] “...y a salvaros”

AZUL: [sigue con tono burlón] “...y a acabar con las fronteras”

FÁTIMA: Es más como pensar que estamos aquí y que nosotras no vamos a acabar con las fronteras, pero ya que estamos aquí podemos escuchar, hablar, pensar sobre la frontera.

AZUL: Pensar en colectivo y conocernos. Conocernos de un lado hacia otro.

(5 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

36 Hace referencia a un colectivo activista promigración con sede en Berlín y que trabaja de manera coordinada con agentes en diferentes ciudades Mediterráneas —entre las cuales se encuentra Tánger— para apoyar a los colectivos en tránsito migratorio y prevenir los naufragios en el mar. El colectivo tiene una estructura consolidada y funciona bajo una lógica sistematizada y proactiva.

Si el proyecto de La Barraca acarrea un tipo de política prefigurativa, ¿cómo pueden las prácticas fílmicas, destinadas comúnmente a reflejar aquello que ocurre ante el objetivo, hacer visible lo que aún no ha llegado? (Schiwy, 2019) ¿Puede el cine constituirse como un medio capaz de generar modos de prefiguración? Schiwy (2019) sostiene que más allá de entenderse como una praxis de activismo medial, lo audiovisual configura un tipo de relación entre la cámara, los actores y actrices, la pantalla y los espectadores y espectadoras. Tanto las imágenes como los dispositivos de rodaje y proyección constituyen fuerzas agenciales que producen tipos de relaciones e interacciones particulares. Siguiendo a Rancière (1996), podemos advertir que este interrogante no se detiene simplemente en repensar la oposición entre razonamiento moral (realismo documental) y experimentación estética, tal y como sugieren Boltanski y Chiapello (2006). Si la política prefigurativa de La Barraca conlleva una disolución de los espacios de decisión y de convivencia a través de la confección de un ethos, la práctica fílmica puede operar políticamente, no únicamente en el sentido de abrir sensibilidades o producir un cambio en los espectadores (Bishop, 2012), sino porque puede reconfigurar qué es considerado arte, en qué espacios se produce y se difunde y quién está legitimado o no para hacerlo y apreciarlo.

Como he explorado anteriormente, Garcia (2018) sostiene que la relación entre migración y creación artística se ha significado bajo la oposición que sitúa a quienes están legitimados para ejercer o apreciar las artes —esto lleva asociadas una serie de privilegios, como capital cultural alto, estabilidad económica, relación con los circuitos artísticos validados— y quienes no lo están. Esta división, que encarna lo que Rancière (2009) denomina el reparto de lo sensible, designa el lugar de cada sujeto y en función de eso se le atribuye una serie de competencias o incompetencias. Al presentarse como músico-activista —y llevar consigo una serie de producciones musicales y colaboraciones audiovisuales—, Cheikh suspende esta división y elude la categoría a la cual le asigna el reparto de lo sensible. Con ello, no niega su condición migrante, sino que la reivindica desde una fuerza creativa que, además, se yuxtapone con una identidad cultural determinada mediante la comunidad Baye Fall. En este sentido, la identidad no suplanta la complejidad de las subjetividades, sino que opera mediante la potencia de lo colectivo y perfila los contornos de la experiencia común (Brah, 2003).

Diferentes miembros de La Barraca reconocen los espacios de convivencia y de cuidado como lugares centrales en la organización del colectivo. Además, se han mostrado críticas con los formatos activistas más proactivos y sistematizados, asumiendo que esa regulación de la acción es incapaz de problematizar las tensiones que comúnmente se desprenden de las relaciones de solidaridad —principalmente y de acuerdo con las descripciones de Fátima y Azul: asistencialismo, presunción de incompetencia y racismo—. Este planteamiento sustrae la praxis del colectivo de la persecución de un ideal, meta o promesa, y la instala en una lógica prefigurativa, según la cuál las acciones y decisiones no oscilan incondicionalmente alrededor de un discurso abstracto, sino que intentan experimentar en el día a día modos organización y coexistencia que encarnen los valores que se desprenden de ese discurso.

La práctica política de La Barraca es indisociable de la convivencia cotidiana entre sus miembros y colaboradores, considerando los momentos lúdicos, de distensión y de cuidados como formas de apertura a la creatividad, a la reflexividad y al intercambio de saberes y experiencias. Esta disolución confecciona un ethos donde los sujetos se significan fuera de las particiones a las cuales habían sido asignados de acuerdo con un sistema platónico, donde cada cual ocupa el lugar al que se le destina (Rancière, 2009) en pos de un programa (político, por ejemplo). Finalmente, las producciones de *BOZATRACKS* — *recording against borders*, de las que uno de los colaboradores de La Barraca forma parte, advierten las posibilidades prefigurativas del trabajo artístico y audiovisual. Estas posibilidades no se detienen en la sensibilización de un público determinado, sino que apuntan hacia una reconfiguración de los espacios de producción y difusión del arte, así como cuestionan el reparto que designa quién está legitimado o no para hacerlo y apreciarlo.

4 II 2017. Una serpiente de acero

Estamos en un *taxi collective* de camino a Ceuta. Los taxis colectivos ofrecen la posibilidad de viajar entre ciudades compartiendo el coche con otros pasajeros. Bordeamos la costa por una carretera serpenteante que conecta Tánger y Ceuta. Un vistazo por la ventanilla ofrece un trávelin panorámico del Estrecho de Gibraltar. «محطة تاكسي باب سبتة؟» [mahatat taxi bab Septa?]. El conductor nos ha preguntado si queremos que nos acerque hasta la estación de taxis de la frontera ceutí, a lo cual respondemos con una afirmación, tratando de disculpar

con amplias sonrisas nuestras limitaciones de lenguaje con el darija.³⁷ Los cuerpos dentro del coche botan sincrónicamente al son de los baches de la carretera. El adorno brillante con insignias coránicas que cuelga del retrovisor brinca y da vueltas al mismo ritmo, pero con más vitalidad. A medida que nos acercamos al paso fronterizo, todo rastro de población se va desvaneciendo a nuestro alrededor, dando lugar a un paisaje desarrapado. La carretera sube a un altiplano y deja ver unos instantes la valla de Ceuta: un doble muro de barrotes metálicos con concertinas en la parte superior. Una serpiente de acero gigante que rasga violentamente la superficie de la península y cuya mera presencia sugiere una amenaza. La vemos apenas durante unos segundos, pero nuestros cuellos se estiran y se vuelven hacia atrás para intentar verla unos instantes más. Tratamos de analizarla, grabarla, entenderla. El camino vuelve a descender y, tras ladear la península de Ceuta, se acerca de nuevo hacia la costa. Aquí tampoco hay ningún núcleo urbano, solo extensiones de terreno secas e irregulares. La única arquitectura que se erige a nuestro alrededor es un fantasmagórico paseo de adoquines azules y blancos que bordea las playas de piedra sin ningún transeúnte.

Nos detenemos en una vasta pista asfaltada llena de taxis. Un tumulto de voces graves que entonan nombres de ciudades nos arranca con brusquedad de la monotonía del viaje. Los taxistas que esperan nuevos pasajeros en la estación deambulan alrededor de sus vehículos y gritan al aire los destinos y trayectos que ofrecen. En la pista también hay diversos vendedores ambulantes que ofrecen botellas de agua, tentempiés y fruta con el mismo brío. Detrás de las filas de taxis se erige el paso fronterizo, una terminal presidida por una gran bandera española. La entrada principal es la del tráfico: largas colas de coches y camiones aguardan en ambas direcciones tras las barreras de los puestos de control español y marroquí, separados uno del otro por apenas unos metros de zona neutral. En la parte izquierda de la terminal se encuentra el paso de peatones que cruzan la frontera de Ceuta hacia Marruecos. En la parte derecha, el paso de quienes lo hacen en sentido contrario. Dos colas de personas divi-

37 El darija o árabe marroquí es una lengua vernácula y es el idioma que la mayor parte de la población usa coloquialmente en Marruecos. Sin embargo, las lenguas oficiales son el árabe estándar y el amazigh, siendo las lenguas administrativas el francés y el árabe clásico. En la región del Rif, algunas personas hablan español, mezcla de la cicatriz colonial que dejó el protectorado y de la desbocada presencia de turismo español en la actualidad. El darija es una variante dialectal del árabe magrebí y difiere notablemente del árabe estándar.

didadas por sexos aguardan a ser atendidas en la taquilla de control de pasaportes de la policía de fronteras marroquí. La gente aguarda su turno pasaporte en mano, hombres y mujeres conversan entre ellos en darija y en español desde ambas filas. Algunas personas pasan de largo de las colas de mujeres y hombres, muestran a un guardia una tarjeta que cuelga de sus pasaportes verdes con un gesto rutinario y cruzan directamente la angosta reja que da paso al circuito fronterizo. Son residentes de Tetuán y trabajadores transfronterizos.³⁸

Unos barrotes blancos me separan del operario del puesto de control de pasaportes. El hombre me mira con expresión administrativa. Deslizo la mano por debajo de los hierros y le entrego una pequeña ficha rellena con los datos de mi desplazamiento a Ceuta y mi pasaporte abierto por la primera página. Lo examina parsimonioso durante unos segundos y, finalmente, estira el brazo hacia el tampón que reposa en la mesa sin dejar de mirar el documento. Finalmente estampa el sello con un golpe seco sobre una de las páginas del librito, en apariencia arbitraria. Recupero mi pasaporte, aunque lo tendré que volver a mostrar varias veces durante el circuito fronterizo que nos separa de territorio ceutí, un kilómetro más allá. Empiezo a desfilas por un pasillo estrecho y literalmente enjaulado. Una reja de hierro cerca los dos cantos y la cubierta. Encima del techado hay una maleza de alambres de púas, acaso a alguien se le ocurriera sortear la angosta jaula y la presencia de agentes de la policía de frontera, que custodian los pasillos a cada pocos metros. Los peatones caminan visiblemente tensos y la mayoría nos adelanta marcando el paso a zancadas. Dejamos la jaula atrás y llegamos a un puesto de la Guardia Civil. Vuelven a comprobar nuestros pasaportes y nos indican pasar nuestras mochilas por un escáner. Al otro lado de la puerta se encuentra el barrio de El Príncipe, la parada de autobús “Frontera” y la playa de El Tarajal.

38 De acuerdo con la regulación del control de fronteras vigente, los ciudadanos marroquíes residentes en las zonas de influencia de Tetuán y Nador (zonas colindantes a territorio español) que acreditan documentalmente esta condición pueden entrar en Ceuta y Melilla respectivamente, sin necesidad de un visado, aunque no se les permite pernoctar en territorio español. También pueden hacerlo los trabajadores transfronterizos titulares de una autorización determinada (Ministerio de Interior, 2021).

Agenciamiento

La teoría del agenciamiento (*agencement*), planteada por Deleuze (1990), extiende la idea de dispositivo planteada por Foucault (1984) y permite un análisis de la realidad que contempla la interrelación entre fuerzas humanas y no humanas en la creación de ensamblajes que operan desde una agencia compartida. Esta noción, que Manuel DeLanda (2016) desarrolla ampliamente en su libro *Assemblage Theory*, permite explorar cómo la alianza entre sujetos y elementos en un principio disgregados o considerados pertenecientes a diferentes planos de análisis (humano, infraestructura, animal, objeto) consiguen operar de manera coordinada y sistematizarse, esto es, consolidarse como sistema funcional y replicable. Recientemente, algunos investigadores han rescatado esta teoría para pensar la frontera en términos de agenciamiento, exponiendo el giro dinámico que la frontera de Ceuta y Melilla ha sufrido en los últimos años (Giráldez-López, 2019) y en la emergencia de un ethos securitario (Mendiola, 2019) más allá de la comprensión de la frontera como demarcación geográfica, valla o muro.

Hice referencia a esta cuestión al principio de este capítulo, bosquejando en la idea de que, más que una línea divisoria, la frontera euroafricana se despliega como un dispositivo que reproduce y multiplica las lógicas fronterizas más allá de la demarcación administrativa y que, incluso en ella, opera de manera distinta en función de los actantes que se activan en cada situación —veíamos, por ejemplo, cómo la arquitectura de la valla por sí sola veía suspendida su funcionalidad ante el paso a nado de un grupo de personas la madrugada del 6 de febrero de 2014—. Merodeando en las escenas de campo, se puede observar cómo el paso fronterizo del Tarajal (único paso habilitado en la actualidad en Ceuta) ha sido diseñado como circuito o sistema de apariencia amenazante. Las rejas oxidadas, los circuitos angostos, los pasillos cercados y la disposición militar de los funcionarios son algunos de los elementos que producen un evidente malestar. Este plano del dispositivo tiene un impacto a nivel afectivo (se despliega como amenaza y con ello modifica las acciones y actitudes de la ciudadanía hacia la frontera), si bien puede resultar inofensivo a la hora de bloquear de manera efectiva un intento de burlar la infraestructura.³⁹

³⁹ En agosto de 2017, por ejemplo, 186 personas entraron a la carrera por el mismo paso fronterizo del Tarajal. Ante la pasividad de los Gendarmes y el desbordamiento de la Guardia Civil, las personas atravesaron todo el circuito fronterizo sin hallar apenas

En este sentido, el afecto es entendido bajo la perspectiva de Massumi (1995), según el cual lo afectivo no es reducible a significados emocionales, lingüísticos o conceptuales, sino que opera como una fuerza que atraviesa los cuerpos humanos y no humanos.

A un nivel visual, la comprensión de la frontera desde su despliegue de agentes permite una relación con la imagen que no se detiene en la representación o documentación de las arquitecturas físicas, sino que ahonda en los efectos que estas producen, allá donde se despliegan sus poderes restrictivos. En *Norda, Le Jeu de Versau* (<https://vimeo.com/515051072>), un cortometraje de La Barraca Transfronteriza que funcionó para impulsar una campaña de financiación creada en 2019, la referencia a la frontera se genera de manera oblicua y opera a través de saltos espaciales y temporales. Esto último puede apreciarse en la referencia al colonialismo europeo y a la evocación de un pueblo nómada denominado Kemet, que es un nombre asociado al antiguo egipcio (literalmente significa Tierra Negra) y que grupos y colectivos panafricanistas han reivindicado como denominación precolonial de la heterogeneidad de los pueblos africanos en un sentido cultural (Ladimeji, 2021). La geografía del colonialismo produjo un sustrato que se despliega en el presente con lo que Romero Losacco (2018) ha denominado la Lógica de la Colonialidad, un sistema que consigue renovar las relaciones de dominación que operaban durante la época colonial y que no se han desactivado tras la independencia de los territorios. La continuidad que la breve pieza audiovisual establece entre *le colonisateur* (el colonizador) y *la frontière* (la frontera) remite a esta lógica.

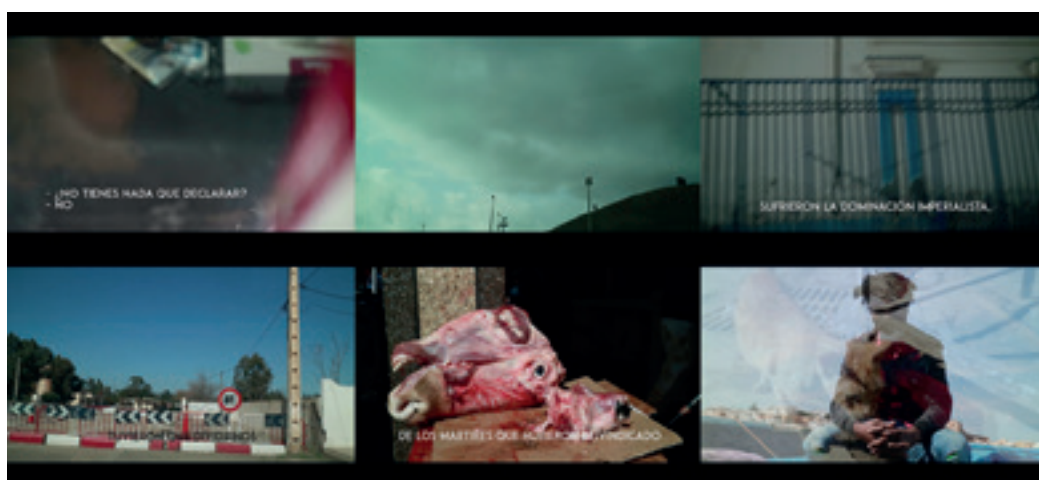
Lo que diferencia este relato fílmico de otras propuestas documentales más convencionales alrededor de la frontera es que la perspectiva que conduce la narrativa no reconoce a la migración como respuesta a las fronteras, sino al contrario; sitúa a las fronteras como una fuerza que bloquea los nomadismos preexistentes. Tal y como promulgaba uno de los eslóganes más importantes de las luchas latinas en Estados Unidos a partir de 2006: «nosotros no atravesamos la frontera, la frontera nos atravesó a nosotros». En el filme, *les aventuriers du désert* (los aventureros del desierto) presentan una figura que encarna simultáneamente a las comunidades en tránsito migratorio contemporáneas

dificultades. Ver más en: El País (7 de agosto de 2021). Casi 200 migrantes entran a la carrera en Ceuta por el paso del Tarajal. *El País*. <https://bit.ly/3pO3aKX>. Entre la comunidad migrante en Marruecos a estas situaciones, en las que los funcionarios actúan con total pasividad ante la entrada no autorizada de grupos, se las conoce comúnmente como el *Yalla* (en árabe, expresión que puede ser traducida como: “venga”, “apúrate” o “vamos”).

y los pueblos africanos precoloniales, restaurando el hilo común que los conecta más allá de la imposición histórica de estructuras imperialistas. Esto plantea el desafío de trabajar de manera documental con elementos que no están físicamente delante de la cámara. Para Russell (1999), el documental experimental se ha movido en las últimas décadas bajo este mismo desafío. Alain Resnais, a quien Russell (1999) hace referencia, ha trabajado, especialmente en trabajos documentales como *Les statues meurent aussi* (1953) —codirigida con Chris Marker y Ghislain Cloquet—, *Nuit et brouillard* (1956) o *Tout la mémoire du monde* (1956) a la luz de esta premisa: el pasado no puede recuperarse fácilmente, pero desafía al presente como su descendiente lineal (Russell, 1999).

En el caso de *Norda. Le Jeu de Verseau*, la misma mirada que consigue recomponer una continuidad entre estratos temporales es también la óptica que le confiere a la frontera un estatuto de agenciamiento. Más allá de pensar la relación estructura-movimiento (frontera-migración), el relato muestra una relación de fuerzas que se extienden de manera transcontextual y que se manifiestan a lo largo del tiempo. La frontera no es retratada en ningún momento como lugar o geografía concretos, sino que se constituye mediante el solapamiento de experiencias, discursos, infraestructuras y relaciones de fuerza. Esto quiere decir que en el filme no vemos la frontera, sino que vemos fragmentos de esta (ver figura 2). Los saltos temporales y espaciales aluden a una idea de agenciamiento que se muestra bajo diferentes formas.

Figura 2 Fotogramas extraídos del cortometraje *Norda, Le Jeu de Verseau* (2'30").



Fuente: La Barraca Transfronteriza (2019).

Del cortometraje se desprende la idea de que el agenciamiento-frontera se despliega desde diferentes estratos materiales y temporales, si bien estos están perfectamente coordinados para hacer efectivo su propósito. En palabras de Deleuze y Guattari (2004), los agenciamientos,

no ajustaban, pues, las variables de un estrato en función de su unidad sin efectuar al mismo tiempo, de tal o tal manera, la máquina abstracta tal como estaba fuera de los estratos. Los agenciamientos maquínicos estaban en el entrecruzamiento de los contenidos y de las expresiones en cada estrato y, a la vez, del conjunto de los estratos con el plan de consistencia. (Deleuze y Guattari, 2004, p.77)

A diferencia de otras piezas de video-activismo o video-denuncia, que son las formas más comunes de emplear el medio fílmico en el contexto fronterizo, esta propuesta presenta una serie de recursos visuales propios del cine experimental, como el uso de metáforas, las rimas visuales, la evocación, el lenguaje poético y la fabulación. Tal y como sugiere Russell (1999), la imagen no recrea la realidad, sino que crea metáforas que sugieren realidad. Esta misma idea fue expresada por uno de los miembros de La Barraca y que aterriza esta idea: “No podemos mostrar la valla, pero podemos mostrar lo que provoca la valla” (Ismael, 2 de septiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal). Más allá de las restricciones a la hora de filmar en espacios de control como aduanas, vallas y áreas intermedias restringidas, la imagen de la valla por sí sola es incapaz de significar el aparato fronterizo en su totalidad. Como hemos visto más arriba, la frontera, lejos de limitarse a erigirse verticalmente como valla o muro, se despliega de forma expansiva como un dispositivo dinámico (Giráldez-López, 2019) que produce lo que Mendiola (2019) ha denominado el actual ethos securitario, un sistema que se extiende hoy al resto de fronteras exteriores de Europa y que, lejos de detenerse, se sigue transformando con nuevos accesorios, tecnologías y funciones. Tal y como proponen Deleuze y Guattari (2004) “un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (p. 14).

En palabras de Mané, colaborador de La Barraca: “Ça que on doit focaliser c’est la frontière. Là il y a la barrière, mais pas seulement. Il y a aussi des forces auxiliaires” (Mané, 2 de agosto de 2017, Fez, comunicación personal). Estas fuerzas auxiliares a las que alude Mané se refieren al resto de agentes humanos y no

humanos que intervienen en la complejidad de la frontera y que se activan de manera coordinada ante los intentos de cruces no autorizados. Este conjunto de fuerzas supone un ensamblaje irrepresentable por la multiplicidad y la complejidad de los elementos que lo conforman. Es por eso por lo que en *Norda. Le Jeu de Verseau* las metáforas y las rimas visuales sustituyen la imagen contenedora de verdad (Rancière, 2012) y el lenguaje poético y la fabulación ocupan el lugar del discurso analítico. La imagen se mueve en el plano de los afectos (Massumi, 1995), entendiendo estos como fuerzas que median, influyen e intervienen en la razón de los cuerpos. Por todo ello, la secuencia de imágenes acaso no presenta la frontera de forma literal, sino que intenta simular o provocar sus efectos, operando desde un plano sensible que no atiende a una correspondencia manifiesta entre realidad, imagen y representación.

4 II 2017. Marcha por la Dignidad

El 4 de febrero de 2017 cientos de personas se han desplazado hacia la ciudad autónoma de Ceuta para participar en la IV Marcha por la Dignidad. Como cada año, esta manifestación recorre la ciudad fronteriza exigiendo el fin de las muertes en las fronteras europeas y dignidad y reparación para las víctimas de la conocida como «Tragedia del Tarajal».

Seguimos el flujo de la manifestación. Azul y yo sujetamos una cámara de video y un micrófono, respectivamente. Estamos engarzadas por el cable que une los dos dispositivos. Rodamos tomas generales de la manifestación: grupos de gente que caminan tras una gran pancarta, gritos rítmicos que se sincronizan y cogen fuerza, personas hablando entre sí en medio del gentío, mensajes en cartelones alzados a distintos niveles. Las pancartas de cartulina y cartón que se yerguen sobre las cabezas de los manifestantes congelan visualmente los gritos de reivindicación de la jornada en mensajes concisos: «Boza», «Justicia Tarajal», «Tarajal no olvidamos», «Memoria, vida, derecho», «Fuera cuchillas», etc. Nuestras compañeras deambulan por la manifestación y de vez en cuando acuden a nosotras: «Allí hay unos chicos que quieren que les grabemos». Cuando eso ocurre, nos desplazamos allá donde se encuentren los interesados con nuestro básico equipo de grabación. La propuesta consiste en recolectar mensajes que los y las asistentes quieran mandar a las personas en proyecto migratorio que se encuentran bloqueadas por la frontera hispano-marroquí. Por la noche, montaremos y subtitularemos en francés, de forma

sencilla, un video que compendie imágenes de la manifestación y los mensajes de los y las participantes para proyectarlo en diferentes espacios en los que la comunidad migrante convive y se mueve en el Norte de Marruecos. No se trata, por tanto, de un video de carácter público o divulgativo, sino de una producción audiovisual con un fin claro y que solamente se mostrará en entornos controlados. La persona que ha accedido a participar en el video es Adze, un chico joven residente en el CETI⁴⁰ que va acompañado de cuatro jóvenes más. Mientras Azul sostiene la cámara a unos centímetros de Adze, él se coloca en el centro del plano, adivinando el encuadre de la filmación, y sus acompañantes se mantienen en un segundo plano, mirando fijamente al objetivo, asintiendo a las declaraciones del comunicador principal e introduciendo pequeñas aportaciones que sincopan el discurso principal:

Hola a todos, soy Adze Ebènyè. Soy de Camerún. Actualmente estoy en Ceuta y, como podéis ver, aquí hace frío... Me gustaría dirigir unas palabras a los compañeros que se quedaron en Marruecos. Amigos, ¡coraje! Todo lo que pasa es la voluntad de Dios, sabed que es Él. Si conseguís llegar aquí, que no se os olvide una cosa: Dios es el origen de todo. También quiero que sepáis que tanto aquí como allí, las cosas no son fáciles. ¡Coraje! Trabajad mucho y no perdáis la esperanza. Sobre todo, a los compañeros de Tánger... trabajad mucho, que Dios os dé fe y mucho coraje. También a los que siguen en el bosque: sé que es un gran shock para vosotros, pero tened esperanza, amigos. El Boza es algo que solo Dios puede dar. Muchas personas sueñan con el Boza: durmiendo o pensando, solo se les aparece la palabra Boza. También quiero que entendáis una cosa: si antes de buscar algo no tenéis fe en ello, nunca lo conseguiréis. Rezad mucho para conseguirlo.

Aquí hay muchas asociaciones dispuestas a acogerlos. Huid de los guardias que encontréis por el camino, compañeros, porque ellos no os ayudarán. Hay muchos que consiguen entrar, pero no pueden seguir. Son los que no tenían fe en su propia llegada. ¡Mostrad vuestra rabia y tomad el *Beng!* No existe nada más, solo Dios. ¡Mostrad vuestra rabia!

40 CETI: Centro de Estancia Temporal de Inmigrantes. Los CETI de Ceuta y Melilla son establecimientos gestionados por el Ministerio de Interior, concebidos como establecimientos de acogida provisional que ofrecen prestaciones básicas a las personas que llegan a las ciudades autónomas desde territorio marroquí.

¡Enfrentaos y tomad el *Beng*! Enfrentaos a Alí y a su tropilla.⁴¹ Ahora estamos con los compañeros, el campo está vacío. No hay nadie al mando, que no os engañen. ¡Mostrad vuestra rabia! ¡Uníos! Que nadie diga que es de Guinea, de Camerún o de Costa de Marfil. No. Todo es África. No es cuestión de ser guineano o camerunés; uníos y elegid un representante. Si hace falta, votad. Hacedlo, seguro que entre vosotros hay personas cualificadas para serlo [representantes] y os será de gran ayuda.

Hay que entender lo que se os dice en el bosque: Si encontráis la salida y os llama a subir, subid sin pensároslo dos veces. Dejad de lado las pequeñas diferencias y uníos. Hablar mucho solo os traerá malentendidos. ¡Mostrad vuestra rabia y tomad el *Beng*! Mostrad la rabia y, sobre todo, tened mucha fe, compañeros. Que Dios os acompañe. Estoy convencido de que no os faltan las ganas. Si habéis dejado vuestros países para llegar hasta Marruecos, cruzar esta tierra no es lo que os va a detener, vosotros sois los *shockers*.⁴² Compañeros, ánimo y que Dios esté con vosotros. (Adze, 4 de febrero de 2017, Ceuta, traducción propia)

Pronuncia su comunicación como si se tratara de un discurso ensayado. Con mucha seguridad a la hora de proyectar las palabras, que salen de su boca a alto volumen y tejen un mensaje contundente y con una direccionalidad intencionada, arropado por la energía de indignación y fuerza afirmativa que impera en la manifestación. Azul sujeta la cámara rígida y aguantando la respiración para que no le tiemble el pulso ante este primer registro. La continuidad entre participantes y mensajes acabará componiendo una polifonía de voces que prefiguran un colectivo de espectadores y espectadoras potenciales. Detrás de nosotras aguarda otro chico que rápidamente ha entendido lo que estamos haciendo y nos comunica que quiere participar, que también quiere mandar un mensaje. Azul sugiere cambiar de localización para que el audiovisual se componga de imágenes y espacios distintos. Encontramos un lugar que parece cumplir estas expectativas en un

41 Alí es como las personas en tránsito migratorio denominan comúnmente a los gendarmes que operan en la frontera, parte del cuerpo de la Gendarmerie Royal Marocaine (Gendarmería Real Marroquí).

42 En la jerga de la frontera, *shocker* (literalmente: el que choca) se refiere a la persona que ha vivido el «shock». Para la comunidad migrante en Marruecos, el *shock* se refiere a la experiencia traumática de enfrentarse a la valla, esto es, de intentar cruzar las fronteras terrestres de Ceuta o Melilla de manera no autorizada.

rincón de la Plaza África. Aparecen en el plano fragmentos arquitectónicos de la Comandancia General y de la Catedral, ofreciendo un fondo monumental. Estas dos arquitecturas se erigen como dos símbolos imperialistas (militar y religioso) que sellan con marca nacionalista el epicentro de la península que conforma la ciudad autónoma. Nuestro nuevo participante inspira profundamente y expira con un golpe de aire. Se sacude los hombros y mira fijamente a la cámara:

Esto va dirigido a todos mis hermanos que siguen en Marruecos. No hace falta que me presente porque los que me conocen reconocerán mi cara... Compañeros, solo deciros que hoy estamos aquí, con toda esta gente, para conmemorar la muerte de los hermanos que perdimos en la frontera de Ceuta... Amigos, *le polo est free*.⁴³ ¡Mostrad vuestra rabia! Aquí os esperamos. Por favor, no os desaniméis. Este mensaje es para todos mis hermanos, para todos los que luchan: Compañeros, mostrad vuestra rabia y venid con nosotros. Es el *One Spirit*.⁴⁴ Sed valientes y perseverantes. Allí no hay nadie, compañeros; los que están allí son un rebaño de ovejas como podéis ver. Vais a cruzar y llegar aquí, compañeros. Ánimo a vosotros, a todos los que tienen rabia, porque sé que los hay en Marruecos. Mostrad vuestra rabia y venid aquí, con nosotros, a Ceuta. La libertad no se regala, se consigue. Sed valientes y positivos. ¡Positivos! ¡Positivos! ¡Positivos! *One Spirit*, amigos. Muchas gracias. (Tounami, 4 de febrero de 2021, Ceuta, traducción propia)

43 *Le polo est free* es una expresión común entre la comunidad migrante en Marruecos. Literalmente “el polo está libre”, se utiliza para señalar que no hay peligro a la vista y designa la posibilidad de ejercer una acción sin riesgo a sufrir represalias en un momento muy determinado. El vocablo «polo», por su parte, se suele emplear como “lugar”, “ubicación” o “localización”. También puede sustituir el propio nombre de un emplazamiento concreto, configurando un lenguaje encriptado. Si se tratan varios lugares, éstos se identifican numéricamente a modo distintivo (p. e.: Estamos en el polo 5.).

44 *One Spirit* (un espíritu) es una expresión de uso habitual entre la comunidad camerunesa y extendida al resto de la comunidad migrante en Marruecos. Se trata de una locución de cariz espiritual para manifestar un sentimiento de unión, hermandad y solidaridad. No he podido contrastar su origen de manera clara. Sin embargo, el enunciado “in *One Spirit*” (*en heni pneumat*) aparece en textos bíblicos (I Corintios 12:13) y designa la unión y hermandad entre todos los seres humanos (Daly, 1993). Diferentes comunidades espirituales anglófonas negras, como el rastafarismo en Jamaica y las comunidades protestantes negras en Estados Unidos han recuperado esta locución a través de manifestaciones musicales como el Reagge y el Góspel, respectivamente. Si bien por todo ello podríamos reconocerla como una expresión de origen cristiano, la figura de la unidad como símbolo de Dios es también una constante en todas las religiones monoteístas, incluyendo al islam —en la profesión de fe islámica Dios no hay más que uno (*la ilaha illa Allah*)— (Feria-García, 2003).

A medida que avanza su comunicación, algunos compañeros suyos se colocan a su alrededor y miran a cámara. Ahora sostengo yo la cámara y les encuadro en la imagen de la grabación. Ellos, de alguna manera, controlan el plano: las expresiones faciales, los gestos con las manos, la disposición de los cuerpos, las pancartas... todos estos elementos intervienen en la escena y organizan la composición de la imagen. Ahora, los nuevos incorporados asienten a las palabras de su compañero, corean y repiten algunas expresiones como «One Spirit», «positives» o «c'est free», otorgando un ritmo el discurso. «Merci beaucoup» pronuncia Azul. El discurso de Tounami levanta los ánimos de un grupo de personas que inauguran espontáneamente cánticos de «Boza» y «Boza free» con el puño levantado. Corean y bailan al ritmo del clamor colectivo.

Cámara en mano, seguimos atravesando la marcha. Nuestra propuesta parece haberse difundido entre los asistentes y ahora son varias las personas que se acercan para plantarse ante la cámara y grabar un mensaje con la esperanza de que este llegue al otro lado de la valla. Grabamos varias video-cartas en diferentes lenguas. Algunos se dirigen a personas concretas, otros proyectan un mensaje de solidaridad con un destinatario genérico, como quien lanza botella al mar. La magnitud y la heterogeneidad de la manifestación provoca un cierto fraccionamiento, donde los cuerpos, lejos de marchar en un bloque uniforme, se organizan en pequeñas congregaciones alrededor de un portavoz o tras una pancarta determinada. Así, atravesamos la profusión recorriendo ambientes y agrupaciones diversas, si bien todos se saben engarzados por la experiencia de confluir, al final de la jornada, bajo la lectura de un mismo manifiesto. Perseguimos el eco de una melodía hasta toparnos con una escena musical. Se trata de un corro de personas que corean una canción al unísono. Los acompaña una guitarra, cuyo débil rasgueo ha quedado diluido entre los cánticos de la gente y ahora, más que proveer de una base instrumental sólida, apenas marca un ritmo lejano.

Ils ont partagé le monde, plus rien ne métonne

Si tu me laisses la Tchétchénie,

Moi je te laisse l'Arménie

Si tu me laisses l'Afghanistan

Moi je te laisse le Pakistan

Si tu ne quittes pas Haïti,

Moi je t'embarque pour Bangui

*Si tu m'aides à bombarder l'Irak,
Moi je t'arrange le Kurdistan*

Ils ont partagé le monde, plus rien ne m'étonne

*Si tu me laisses l'uranium
Moi je te laisse l'aluminium
Si tu me laisses tes gisements,
Moi je t'aide à chasser les Talibans
Si tu me donnes beaucoup de blé,
Moi je fais la guerre à tes côtés
Si tu me laisses extraire ton or,
Moi je t'aide à mettre le Général dehors*

Ils ont partagé le monde, plus rien ne m'étonne

La canción es *Plus rien ne m'étonne* de Tiken Jah Fakoly. Fakoly, músico de Reagge marfileño, forma parte del conjunto de referencias musicales que arropan los actos por la libre movilidad y constituye un referente cultural y político para muchos jóvenes africanos por su discurso antiimperialista, su crítica a las políticas europeas de gestión de fronteras y su compromiso con los movimientos migrantes. Prueba de ello es la sincronía de las voces, que no titubean en cantar la letra de la canción, por lo común y lo familiar de los versos. No es difícil escuchar esta y otras canciones del mismo músico, como *Ouvrez les frontières* o *Mon pays va mal*, en manifestaciones o concentraciones por la libertad de movimiento, ya sea a través de un altavoz portátil o interpretada por los mismos asistentes.

Una masa difractada de aproximadamente 600 personas avanza lentamente por la Avenida Martínez Catena. La manifestación recoge una miríada de agrupaciones sociales diversas que van desde plataformas sociales pro-refugiados, sindicatos, colectivos activistas, congregaciones religiosas locales, residentes en el CETI y otras personas individuales. Muchas visten distintivos que hacen visible su afiliación: las camisetas de Ongi Etorri Erreffuxiatuak (la plataforma Bienvenidos Refugiados en Euskadi) salpican de amarillo la multitud y los sindicalistas de CCOO y UGT siembran el paisaje de banderas rojas. La pancarta principal atraviesa transversalmente la avenida que bordea la costa ceutí y abre el paso de la manifestación, que sigue caminando de forma

ligeramente acelerada hacia el paso fronterizo del Tarajal. Otras pancartas secundarias suceden a la principal e identifican con nombres y logotipos diferentes plataformas y colectivos. El extremo de la valla fronteriza recorta sus contornos a lo lejos. Penetra en el mar varios metros hacia adentro sobre una defensa artificial cubierta de bloques de hormigón. A medida que nos acercamos a nuestro destino, la playa se ensancha y del enjambre de personas que es ahora la marcha empiezan a brotar ramificaciones. Se extienden hacia distintas direcciones y empiezan a ocupar el arenal. Al fondo, la valla se extiende desde el espigón del Tarajal hacia el barrio del Príncipe y se esconde entre los bloques de pisos.

Un grupo de miembros de la coordinadora de la marcha están ya situados sobre la infraestructura que se ha instalado al lado de la valla que separa la playa del Tarajal de la cala de acceso restringido, solapamiento administrativo entre los confines de los territorios marroquí y español. Está formada por una pequeña plataforma, un micrófono conectado a dos altavoces —cuyos escasos vatios alcanzarán a duras penas el final de la playa— y la atención unánime de los asistentes, que es la que le otorga vitalidad y presencia a la precaria infraestructura. En la primera fila, personas migrantes, muchos de ellos residentes en el CETI, cuya expresión de duelo se contagia entre el resto de los manifestantes, inician un silencio que se extiende de forma epidémica por toda la playa. Con las cabezas agachadas, los manifestantes de la primera fila reciben sobre sus coronillas el peso de las palabras del manifiesto, cuya lectura comienza —ahora en castellano, luego lo hará en francés— sin previo aviso y acalla las voces y murmullos que resuenan entre los asistentes de las filas posteriores:

El 6 de febrero de 2014, quince personas murieron en esta playa. Intentaban llegar a Europa y lo que recibieron fueron pelotazos de goma cuando luchaban por no ahogarse en el mar. Buscaban otra vida y encontraron la muerte.

Hoy, tres años después, quienes aquí estamos, en esta IV Marcha de la Dignidad, mantenemos viva la llama de la memoria; mantenemos viva la exigencia de que la legalidad internacional debe cumplirse, de que la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948 tiene que dejar de ser papel mojado para constituirse, no solo retóricamente, en la piedra angular que sirva de fundamento y base para el desarrollo de las normas y procedimientos de nuestra vida en común.

Las 15 personas muertas en el Tarajal son el símbolo de una Europa que nos avergüenza, una Europa que colabora en el expolio y la violencia que dejan sin oportunidades a los pueblos del Sur global empobrecido, que les obliga a huir y que, a su paso, levanta vallas y coloca cuchillas; una Europa que, lejos de construir un mundo más solidario y democrático, contribuye, cada vez más, a la ruptura de puentes y a la exaltación de la xenofobia, el odio y el racismo de los que se nutren las organizaciones de una extrema derecha que no deja de crecer; una Europa que mira hacia otro lado ante la tragedia insoportable de un Mediterráneo que ha dejado de ser aquel al que cantaba Serrat para pasar a convertirse en la mayor fosa común del mundo: más de cinco mil personas han muerto ahogadas solo en el pasado 2016 en el Mare Nostrum. La Europa fortaleza *mata*, digámoslo alto y claro.

Quienes aquí estamos pensamos que otra Europa, solidaria y justa, no solo es posible, sino que es más necesaria que nunca. Hoy, construir Democracia, Derechos Humanos y Bienestar pasa inexorablemente por mirar hacia el Sur y cambiar nuestra relación como pueblos, partiendo del reconocimiento de nuestra dignidad compartida y construyendo oportunidades reales de lograr vidas plenas aquí y allí.

Las fronteras de Ceuta y Melilla tienen que dejar de ser espacios de No-Derecho en los que las ilegales devoluciones en caliente se suceden sin ningún pudor. España tiene que dejar de utilizar a Marruecos como socio encargado del trabajo sucio, una relación vergonzosa que ha servido de ejemplo para los aberrantes acuerdos de la Unión Europea con Turquía y Afganistán. Las autoridades políticas tienen que saber que aquí hay un pueblo que se indigna cada vez que se vulneran los derechos de las personas y que no vamos a consentir que se sigan mutilando cuerpos en las vallas ni arrojando vidas al mar.

Llaman a las personas “ilegales” e intentan legitimar atrocidades, como la ocurrida en esta playa, a través de sus decretos. Intentan hacernos creer que es justo y legítimo perseguir, castigar y deportar a seres humanos a pesar de todas las vidas que las políticas migratorias se llevan. Ante eso decimos: ¡Basta!

Esta es la cuarta vez que hacemos esta marcha hasta el espigón del Tarajal y seguiremos viniendo mientras no se esclarezca la verdad y no haya justicia y reparación para las víctimas de las fronteras y sus familias. Que nadie dude de que cada año seremos más quienes vendremos aquí a decir que:

¡Ninguna persona es ilegal! ¡Derechos Humanos para todas y todos!
(Coordinadora de la IV Marcha por la Dignidad, 2017)

La reconstrucción de la experiencia

La Marcha por la Dignidad desvelaba una multiplicidad de capas de experiencia, sujetos y relaciones que no se detienen en la representación forzosamente limitada que la mayoría de los medios producen alrededor de las realidades de la frontera (Ruiz-Aranguren y Cantalapiedra-González, 2018). El reconocimiento crítico de las problemáticas que acarrearán los medios de comunicación (hegemónicos y alternativos) por parte de La Barraca llevaba consigo una falta de estrategias y referencias formales y metodológicas claras para abordar la elaboración de un reportaje que documentara la manifestación. Como en cualquier rodaje, el de la Marcha por la Dignidad acarrea una cierta imprevisibilidad, tanto por los participantes que se ofrecieron a participar, como por los acontecimientos que emergieron a medida que la jornada avanzaba. Del siguiente fragmento del diario de campo se infiere esta conjetura:

Tras varias horas de trabajo en un montaje precipitado (a partir de mañana organizaremos proyecciones audiovisuales colectivas del documental en diferentes espacios), distintos miembros del colectivo nos hemos reunido en una cafetería para visualizar el resultado del reportaje y valorar posibles modificaciones. Tras un primer visionado, las opiniones difieren y los diversos puntos de vista parecen colisionar. Los recuerdos sobre la manifestación de ayer se solapan en versiones ligeramente distintas. Algunas quieren poner más énfasis en los mensajes pronunciados por personas migrantes, adquiriendo el filme un formato de video-carta, mientras que otras prefieren poner el foco en reproducir visualmente el ambiente de la marcha mediante la presencia de elementos estructurantes —manifiesto, representación de colectivos, planos generales—. Cuesta ponerse de acuerdo para negociar un montaje que refleje lo más fielmente posible la manifestación de ayer.

El montaje trae consigo la responsabilidad de reconstruir la experiencia documentada en pos de hacerla comunicable. ¿Cómo conseguir esa verosimilitud? ¿Es posible reproducir mediante un filme una realidad colectivamente negociada? Y, en todo caso, ¿es deseable? Al enfrentarnos al montaje, necesariamente lineal y limitado temporalmente, nos cercioramos de las dificultades de intentar traducir una jornada multitudinaria, fragmentada y polifónica a un único canal comunicativo. Tras las conversaciones de hoy, me doy cuenta de que el desafío del montaje no es el de intentar condensar los hechos de la jornada a un margen temporal ajustado, sino el de hacer comprensibles esos hechos desde el lenguaje fílmico. (Autora, 5 de febrero de 2017, Tánger, fragmento del diario de campo)

El montaje del reportaje iba adosado a una cierta reconstrucción de la experiencia mediante las imágenes. Por la imposibilidad de abarcar todas las capas de realidad que tuvieron lugar de manera simultánea durante la Marcha, la idea de “llevar la Marcha a la gente que no podía estar ahí y que vivía de forma directa esa violencia en las fronteras” (Fátima, 5 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal) —tal y como la formuló una de las integrantes del grupo—, resultaba inviable mediante el medio fílmico. El montaje entraña una cierta ficcionalización de la realidad a través del ensamblaje de voces, personajes, espacios, relaciones y afectos. Resiguiendo los contornos de esta idea, Rancière (2005) sugiere que lo que diferencia un filme «documental» de uno de «ficción» no es el dispositivo de rodaje que se emplea —el primero utiliza imágenes cotidianas y documentos que verifican una serie de hechos, en tanto que el segundo emplea actores y escenarios para relatar una historia—, sino la forma en que se significa aquello que denominamos «realidad». Para lo que llamamos una «película de ficción», lo real es un efecto que producir, mientras que para un «documental» es un dato que comprender. Sostiene Rancière (2005) que, reduciendo el concepto documental a su esencia, este puede ser descrito como “un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo” (Rancière, 2005, p. 183).

En el caso de *Tarajal, 4 Février 2017*, que es el nombre que finalmente se le dio al reportaje de la Marcha por la Dignidad en Ceuta, se le suma a esta cuestión el hecho de que no se trata de un documento de carácter meramente informativo o descriptivo, sino que tiene una direccionalidad determinada.

Esto quiere decir que el filme está dirigido a un colectivo en particular y diseñado para un canal exclusivo. Los mensajes de los sujetos que aparecen en filme constituyen un acto comunicativo particular, cuyo efecto surge al encontrarse con una audiencia concreta. En los casos más evidentes, los colaboradores dirigieron palabras a personas concretas, como es el caso de Adze:

Y me dirijo directamente a mi amigo Gad: Amigo, sé que escucharás esto y también sé que tienes más rabia que cualquiera. ¡Sácala y toma el *Beng!* Amigos Abdou y Thomas: Alí no vale para nada. ¿Cuántos son? ¡Mostrad vuestra rabia y tomad el *Beng!* (Adze, 4 de febrero de 2017, Ceuta, traducción propia)

Sin embargo, aunque la audiencia no se concretara en un sujeto singular y distinguible en el discurso de los emisores, esta constituía una colectividad determinada, capaz de significar el contenido del audiovisual desde su posición y experiencia. De esta manera, el filme se constituye como una botella lanzada al mar: presupone un modo de direccionalidad, pero opera bajo una cierta imprevisibilidad. Siguiendo a Ellsworth (1997), el «modo de direccionalidad» en estudios fílmicos, que determina los modos de relación entre un artefacto audiovisual y un espectador o espectadora, ha pasado a pensarse menos como algo que está *en* una película y más como un acontecimiento que tiene lugar en algún emplazamiento *entre* el objeto cultural y la experiencia sensible del espectador o la espectadora. Esta consideración de la direccionalidad sitúa el canal que inevitablemente conecta al espectador con la película y mediante el cual se produce un juego de correspondencias determinado: el filme produce un efecto sobre su visualizador y este transforma esa carga fílmica en modos de ver y actuar determinados (Ellsworth, 1997; Rancière, 2010).

Tarajal, 4 Février 2017 constituye un tipo de montaje que no está encarado a la documentación del acontecimiento desde una visión totalizadora, sino que trata de trasladar la experiencia de la Marcha a un colectivo particular de espectadores a través de un conjunto de relatos situados y de sujetos encarnados. El modo de direccionalidad del filme constituye un elemento central para el proceso de montaje, si bien se presenta como una variable a considerar, más que como un efecto a producir de manera controlada. El ensamblaje de secuencias, imágenes, voces, interacciones y discursos confluye en un artefacto audiovisual en el que se genera un juego de correspondencias entre las «video-

cartas» dirigidas, las voces individuales, los mensajes genéricos y la reconstrucción del tiempo, del espacio y de la experiencia colectiva de la manifestación (ver figura 3).

Figura 3 Fotogramas del reportaje *Tarajal, 4 Fèvrier 2017* (21 min.).



Fuente: La Barraca Transfornteriza (2017).

Movido por la idea primera de trasladar o transmitir la experiencia de la Marcha a los colectivos migrantes que se situaban en el norte de Marruecos, *Tarajal, 4 Fèvrier 2017* pasa de ser un documento informativo que atestiguara un acontecimiento a concebirse como un conjunto de relatos encarnados que dan cuenta de las experiencias de los sujetos. En el pensamiento de Rancière (2017), este desplazamiento corresponde a la problematización de una distinción clásica: la distinción estructuralista de Émile Benveniste entre «discurso» y «relato». En esta oposición encontramos, por un lado, el discurso que explica las coyunturas y los fenómenos del mundo; y por otro, el relato, que cuenta los sucesos con un sistema gramatical propio en virtud de ilustrar o representar dichas coyunturas. Para Rancière (2017), la problematización de esta distinción conlleva la concepción de un relato que es inmediatamente discurso y que anula esta división. “No es un relato del acontecimiento seguido de una explicación, ni tampoco una explicación seguida de relatos ilustrativos,

sino directamente el relato del acontecimiento en su verdad” (p. 49). El reportaje de la Marcha por la Dignidad se configura como un relato en términos rancierianos en cuanto no presenta una descripción validada de los hechos (discurso) separada de las experiencias subjetivas que representan o ejemplifican dicha descripción, sino que la conjunción de las voces compone el relato audiovisual de la Marcha mediante fragmentos.

En este sentido, *Tarajal, 4 Février 2017* configura un relato documental en cuanto recompone la experiencia de un acontecimiento a través de un montaje de secuencias e imágenes, provocando una temporalidad y una espacialidad propias. Sin embargo, el relato se constituye principalmente de una serie de voces e imágenes con gran carga afectiva, centradas en la interrelación entre agentes; evitando la producción de un discurso descriptivo o explicativo, por lo que su tendencia a la documentación es antidocumental, pero no indocumental (Russell, 1999).

8 II 2017. La sábana que hará las veces de pantalla

Caminamos a través de estructuras hechas con lonas, mantas, cañas, palos, neumáticos y otros materiales de construcción. Son búnkeres, pequeñas infraestructuras autoconstruidas para combatir el frío y las inclemencias climáticas, y que hacen las veces de dormitorio, de comedor o de lugar de reuniones, dependiendo de su tamaño y características. Los búnkeres se organizan en hileras discontinuas, formando callejuelas cada vez más estrechas y hacinándose alrededor de los árboles, que sirven como apoyo auxiliar y contribuyen a mantener en pie las construcciones más sencillas. Una luz mortecina, filtrada por las nubes, cristaliza sobre los búnkeres y anuncia la gradual llegada de la noche. En los confines del campamento, la superficie metálica de una pila de fragmentos de vía y de dos grandes vagones de tren abandonados refleja los últimos destellos de sol. En el resto de la ciudad, las farolas interrumpen la oscuridad con un parpadeo y lo embadurnan todo de luz naranja. Aquí, en *la gare*, que es como sus habitantes denominan al asentamiento migrante de la ciudad de Fez, la oscuridad sigue aterrizando progresivamente, se posa sobre nosotros y nos convierte en siluetas cada vez más opacas. Los grillos empiezan a moldear el paisaje sonoro nocturno y varias linternas, seguidas por contornos humanoides, deambulan por el terreno, irregular y árido. Los trenes, que llegan y marchan de la estación ferroviaria bordeando el campamento, rasgan

la negrura del paisaje con largas líneas de luz blanca acompañadas por el chirrío metálico de las vías. De entre las lonas que cubren los búnkeres asoman algunas lumbres, acaso alimentadas por una pequeña hoguera o por un farol.

Tras un breve paseo por el asentamiento, guiados por dos de los representantes del lugar, volvemos a apearnos sobre el umbral del campamento, que conecta con la Avenue des Almohades de Fez y donde se encuentra nuestro coche. Al otro lado de la entrada principal, el trasiego de los coches, los vendedores ambulantes y las cafeterías contrasta con la quietud de *la gare*. Walter, uno de los dos hombres que han actuado como portavoces del campamento y que se ha convertido en nuestro anfitrión, nos habla de *le Droit du Ghetto* y acordamos comprar en la tienda más cercana cuatro sacos grandes de arroz, de café y varias garrafas de agua potable. El Derecho al Gueto (*le Droit du Ghetto* en francés) es un protocolo ético establecido entre las comunidades migrantes en el Norte de África que habitan en asentamientos o campamentos para las personas que llegan nuevas y prevén pasar un periodo de tiempo o, como en nuestro caso, entablar algún tipo de colaboración. Los asentamientos son espacios seguros de convivencia para personas en tránsito que se mantienen gracias a la cooperación de sus habitantes y una organización de la vida colectiva basada en la autogestión. El Derecho al Gueto es el procedimiento mediante el cual la comunidad del campamento solicita al recién llegado alguna aportación material, ya sea agua potable, provisiones de comida u otros bienes, dependiendo de las necesidades del colectivo.

Además de Fátima, Azul, Joseph y yo, nos acompañan a la tienda tres hombres para cargar de vuelta con los víveres, entre los cuales no se encuentra Walter. El tendero nos ofrece la opción de dejar pagado el encargo y que los habitantes del campamento pasen a recoger la mercancía a medida que surja la necesidad. Uno de nuestros acompañantes rechaza la oferta del comerciante —aparentemente movido por algún tipo de desconfianza—, así que volvemos al campamento cargados con todos los sacos y las garrafas. A medida que llegamos, un grupo de mujeres nos indica dónde depositar los bultos y nos organizan para distribuir la comida entre diferentes búnkeres-almacén.

Entre tanto, unas decenas de personas se han congregado expectantes frente al muro de hormigón que separa *la gare* del resto de la ciudad, donde Walter y otras dos personas parecen haber decidido que se celebrará la proyección. Fátima y yo nos acercamos al coche para hacernos con el generador, el cañón de

luz, el altavoz y la sábana que hará las veces de pantalla de proyección. Al sacar todos los artefactos del vehículo, Walter, Joseph, Azul y algunas personas más se han acercado e intuitivamente se reparten en tareas de preparación. Tras varios intentos, el generador arranca con un rugido. Dos chicos están tensando la sábana blanca sobre el muro, mientras un tercero les alcanza piedras y pequeños objetos con peso para intentar mantener la tela en su sitio. Fátima pone en marcha el cañón de luz y conecta la memoria USB. La luz atraviesa el espacio y se dirige hacia la sábana. La congregación ahora es mayor y la expectación de la gente crece. «Vous allez projeter un film?» Es la primera vez que hablamos con Aimé. «Bon, c'est pas un film exactement. C'est un vidéo que nous avons fait avec des migrants qui sont déjà à Ceuta et que vous envoient des messages pour vous» contesta Fátima. «Wow, c'est très intéressant» contesta Aimé con curiosidad, y se suma al equipo que está preparando la pantalla de proyección.

El cañón proyecta una imagen nítida en la sábana y la gente, reunida alrededor de la pantalla de proyección, aguarda con expectación. Seleccionamos el archivo de video. Un pequeño círculo en medio de la pantalla da vueltas en señal de estar procesando. Tras unos segundos, la palabra «error» aparece en el centro de la pantalla como un gran fracaso. Tras un segundo intento, el fallo persiste. Un murmullo general empieza a indicar una cierta impaciencia colectiva. Aimé se acerca para comprobar cuál es el problema y dice conocer en el campamento a un informático que nos puede ayudar. «Je vais le chercher» dice, mientras desaparece corriendo entre los búnkeres. A los pocos minutos vuelve con un chico en apariencia desvinculado de la proyección y de todo el evento. Es Zozo. Se acerca para corroborar el error y opina que o bien el archivo está dañado, o bien el proyector no puede leer ese formato de video. Ante esto último le comento que tengo una copia del video en un formato distinto en mi correo electrónico. Nos sugiere acercarnos a un locutorio para descargar la copia y probar de nuevo. Seguimos a Zozo hasta un locutorio situado en una de las callejuelas que suceden a la Avenue des Almohades. Por suerte, en ciudades como Fez los locutorios, las cafeterías, las tiendas y las barberías abren hasta prácticamente la media noche. Zozo camina a grandes zancadas y a una sorprendente velocidad, Azul y yo le seguimos apresuradas hasta el interior del locutorio. Descargamos el archivo y Zozo sugiere guardar otra copia en un tercer formato, por si acaso.

Al volver al campamento, Fátima y Joseph se encuentran de pie delante de la pantalla y están contextualizando a la audiencia qué es lo que se va a proyectar. Mientras tanto, reanudamos el intento de reproducir el filme. Esta vez es Zozo quien se agacha para conectar el USB y tratar de abrir el archivo. El pequeño círculo que indica que ese está procesando el archivo vuelve a dar vueltas en medio de la pantalla, esta vez durante unos pocos segundos. «Justice! Justice!» Los cánticos de la Marcha por la Dignidad irrumpen el rumor expectante del público y el filme empieza a reproducirse. Azul emite un grito de alegría y le aprieta la mano a Zozo en señal de agradecimiento, quien recibe el gesto con una expresión sosegada que denota satisfacción. El conjunto de rostros espectadores iluminados por el reflejo lumínico de la proyección al aire libre produce la imagen de un cine de verano, aunque estemos en pleno febrero.

Hola a todos, soy Adze Ebènyè. Soy de Camerún. Actualmente estoy en Ceuta y, como podéis ver, aquí hace frío... Me gustaría dirigir unas palabras a los compañeros que se quedaron en Marruecos... (Adze, 4 de febrero de 2017, Ceuta, traducción propia)

Los mensajes lanzados desde Ceuta parecen estar llegando a sus destinatarios y por primera vez las voces parecen tener una envoltura, contexto y destino propios. El altavoz hace viajar las palabras por todo el asentamiento y, mientras el filme avanza, la gente se reúne alrededor de la proyección y la comunidad de visualizadores crece. A medida que los mensajes se proyectan, los espectadores ríen, lanzan respuestas espontáneas y comentan los discursos de quienes aparecen en la pantalla. No alcanzo a adivinar si alguien entre la audiencia reconoce personalmente a alguno de los participantes del video, pero, exista o no una relación personal, la conexión entre los espectadores y quienes aparecen en la pantalla configura un vínculo de hermandad y solidaridad plausible. Se desprende de los jaleos, las risas y las expresiones de complicidad. Unos 20 minutos desde el comienzo del video y al concluir la lectura del manifiesto, empieza a sonar la canción *Plus rien ne m'étonne* de Tiken Jah Fakoly, que se ha seleccionado para acompañar los títulos de crédito y concluir el video, como homenaje a los cánticos que presenciamos en la manifestación de esta misma composición. La audiencia aplaude enérgicamente y corea la canción —tal y como pasaba en la manifestación de Ceuta, la gente conoce la letra—. La tensión que provocaron los errores técnicos durante la preparación del acto parece haberse disipado por completo.

El número de asistentes se ha prácticamente doblado, puesto que el transcurso de la proyección ha despertado progresivamente la curiosidad de quienes no tenían previsto asistir al acto y permanecían dentro de los búnkeres. Entre los cánticos, alguien pide con un grito que volvamos a reproducir el video. Reanudamos la proyección desde el principio. Esta vez, la relación entre espectadores y película es de confianza plena y la gente se desenvuelve animada alrededor de las acciones que suceden en la pantalla, ahora previsibles, tras la primera visualización. «Mon frère», «C'est le Boza free», «Walae, c'est vrai», «C'est free» y otras expresiones de aliento y de afirmación recorren el espacio. Zozo sale de entre el gentío y se acerca al rincón donde nos encontramos Azul, Joseph, Fátima y yo. Viene acompañado de Ivara, un joven que viste una gorra de béisbol y sostiene un teléfono móvil en la mano. «Vous avez fait ce film?» pregunta. Azul contesta que sí. Sobre esta afirmación, Ivara nos explica que es músico y lanza una propuesta de colaboración a La Barraca. Se trata de la elaboración de un video musical de una de sus composiciones. Nos insta a apartarnos de la proyección, buscando alejarnos de la algarabía, y reproduce un tema musical con el móvil. Nos apelonamos sobre el teléfono para poder escucharlo con detalle y evadirnos del bullicio que entre tanto se desencadena ante la proyección. La canción tiene un ritmo rápido yailable, que recuerda al *coupé-decalé*,⁴⁵ con la base rítmica propia de este estilo, aunque sin tantos arreglos melódicos. Canta en francés de manera acelerada y entre la proyección y el bullicio del público entiendo la letra a medias. Identifico que es una narración en primera persona de alguien que migra clandestinamente desde Mali a España. La canción se llama *Boza* y en el estribillo repite de manera pegadiza «Boza, Boza, on va Boza...».

Sin esperar una respuesta inmediata, Ivara explica que él ya grabó una maqueta y un videoclip con un estudio en Camerún mientras teclea en el buscador de YouTube. Nos muestra ahora el video en cuestión. Se compone de primeros planos con cámara fija de él cantando en diferentes escenarios urbanos. En algunos de ellos aparece acompañado de otros jóvenes que bailan al son de su

45 El *coupé-decalé* es un estilo de música de baile que nace en los bares de los barrios populares en Abiyán, en Costa de Marfil. Se trata de un estilo popular inspirado en músicas centroafricanas, como el *zouglou* y el *ndombolo*. Muchos jóvenes migrantes centroafricanos se identifican con este género por una doble correspondencia: cultural y social. Se trata de un género que se identifica con las clases populares y los músicos más famosos de este estilo, como Debordo Leekunfa, suelen venir de orígenes empobrecidos.

música. Todo el videoclip tiene una estética hip-hop. Es una canción de rap, aunque con un estribillo melódico, mecido por una cadencia menor sencilla y un piano sampleado. La voz, revestida de autotune, marca las R guturales con contundencia y nos traslada directamente al imaginario de la música urbana francófona, esa que tiende a mezclar las texturas y melodías africanas occidentales (con gran presencia de kora y kalimba) con samplers y sintetizadores electrónicos. Tanto los paisajes sonoros de la composición como el audiovisual que la acompaña mezclan el imaginario urbano de grandes ciudades europeas con los *ghettos* de las periferias rururbanas de ciudades como Dakar o Bamako. La canción la sostienen bases pesadas y un flow *hardcore*, y por todo ello me remite directamente al rapero parisino Booba, que he podido escuchar varias veces desde que llegamos a Marruecos en los móviles y altavoces de los jóvenes, por lo que parece ser una influencia clara.

Cuando termina el videoclip, Ivara vuelve a reproducir «Boza», la canción sobre la que nos ha propuesto realizar un video musical y, mientras suena la canción, nos describe cómo se imagina el videoclip. Lo rodaríamos en el mismo asentamiento, en un único día, con él y algunos amigos suyos. Se trata de una idea audiovisual sencilla, donde él y otros figurantes aparecen cantando y bailando la canción en diferentes lugares del campamento. El video es un soporte para propulsar la canción y convertirla en un producto más manejable, más transmisible por redes sociales y más reconocible y memorable. Así lo afirma Ivara cuando sostiene que: «es importante tener un videoclip, porque así la canción llegará a más gente. La gente quiere verte, quiere reconocerte en el video» (Ivara, 8 de febrero de 2017, Fez, traducción propia). Le hacemos saber que nuestro equipo de rodaje es más bien precario y que no está preparado para grabar un videoclip —Tenemos una cámara réflex de fotografía y video y otra mirrorless, un trípode sencillo y un micro de corbata, pero no tenemos gimbal, iluminación ni reflectores—. Ivara sostiene que es consciente de ello, pero que la calidad del reportaje de la manifestación le parece bastante buena y que confía en poder hacer un buen video musical. Quedamos a la mañana siguiente en la entrada del campamento para realizar el rodaje.

Ante la pantalla de proyección, el segundo pase del reportaje ha concluido y Tiken Jah Fakoly vuelve a sonar, avivado por las voces que emergen de la audiencia. Espontáneamente, algunos empiezan a corear Boza y cada vez más personas se unen al cántico. «¡Boza! ¡Boza! ¡Boza! ¡Boza!». La euforia se expande

entre un sector de la audiencia, que siguen coreando contagiados por la exaltación colectiva, mientras otros se retiran del espacio de proyección para dirigirse a los búnkeres o a la ciudad. Son cerca de las 21:00h. y nos preparamos para retirar el dispositivo de proyección.

Infraestructuras ambulatorias

Aunque en las entrevistas algunos miembros de La Barraca Transfrontera han rechazado atribuir directamente el origen del nombre a la compañía de teatro ambulante fundada por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte (llamada así, La Barraca), el proyecto de las Misiones Pedagógicas que movilizó el Gobierno de la Segunda República Española diseñó una infraestructura pedagógica y artística mediante un equipamiento cultural ambulante que establece correspondencias significativas con la experiencia de La Barraca Transfronteriza. Para Manuel B. Cossío (1934), presidente del Patronato de las Misiones Pedagógicas, “el cinematógrafo y las proyecciones fijas, especialmente el primero, [eran] los auxiliares más poderosos de la actuación misionera en los pueblos” (p. 85). La pantalla solía ser “el sitio de coincidencia del interés unánime” (p. 85) y “las proyecciones fijas se utiliza[ban] principalmente en relación con el Museo Circulante” (p. 86). La proyección dibujaba una política del encuentro que reforzaba los vínculos comunitarios desde una configuración democrática del acto de aprender y el acceso a la cultura.

En el caso de La Barraca Transfronteriza, la proyección también se configura como una infraestructura ambulante. Su modo de direccionalidad y finalidad están irremediamente sujetas a esa condición móvil. En el caso del reportaje *Tarajal, 4 Février 2017*, el filme fue concebido como una videocarta dirigida específicamente a los colectivos y comunidades migrantes bloqueadas por la frontera hispano-marroquí. Durante la proyección en el campamento de Fez, la respuesta de la audiencia no fue la de recibir el filme como visualizadores pasivos, sino que se entabló una complicidad entre la comunidad espectadora y lo que acontecía en la pantalla. La acción que tenía lugar en el filme se transmitía de manera directa a la comunidad espectadora. Esta correspondencia se produjo gracias a una serie de elementos específicos de contenido (algunos mensajes iban dirigidos a personas o colectivos particulares), de lengua (los mensajes se pronunciaban en lenguas contextuales, como el pidgin,

el francamp y el peul⁴⁶, por lo que no existe una voluntad de hacer generalizable el mensaje) y de códigos sociales y culturales concretos (gestos, expresiones de complicidad y jerga). Por lo que, más allá del interés gráfico del documento, el filme encuentra su finalidad al movilizarse en los circuitos para los que ha sido pensado y diseñado, funcionando como un proyecto site-specific.

El de Las Misiones Pedagógicas no es el único caso en el que históricamente el dispositivo cinematográfico se ha configurado como infraestructura ambulatoria. El cine-tren de Aleksandr Medvedkin, al que los propios miembros de La Barraca aluden como influencia directa y fuente de inspiración, supone un antecedente histórico central para comprender el funcionamiento del colectivo. Medvedkin, junto con un equipo técnico, circuló durante 1932 y 1933 por la Unión Soviética dirigiendo un “estudio cinematográfico sobre ruedas completamente equipado para producir films en circunstancias de transporte ferroviario” (Cozarinsky, 1971, p. IX). Este cine-tren se diseñó con el objetivo de crear una infraestructura capaz de emplear el cine como un dispositivo de creación, visualización y encuentro colectivos. Tal y como se recoge en el filme *Kinopoezd* [cine-tren] (1932) y posteriormente en los trabajos de Chris Marker *Le train en marche* (1971) y *Le tombeau d’Alexandre* (1992), el cine-tren rodaba reportajes sobre la vida en los pueblos soviéticos y los proyectaba a sus protagonistas, vecinos y vecinas, puesto que el estudio ambulante contaba con herramientas para la filmación, revelado, montaje y proyección. Estas visualizaciones catalizaban el ethos político de las villas y ciudades a través de espacios asamblearios y de debate público. Escribe Medvedkin:

No nos equivocamos al explorar hasta el extremo esta curiosa particularidad del cine: la reacción en la sala era extraordinariamente rápida. El activista del partido o del Komsomol captaba inmediatamente nuestra

46 El pidgin es la variante lingüística del inglés en Camerún y Nigeria, respectivamente. El pidgin en Camerún (o kamtok) tiene cinco variantes dialectales reconocidas (además de otras que permanecen sin reconocimiento). Estas lenguas criollas incluyen palabras, expresiones y giros gramaticales propios, fruto de la mezcla entre la lengua colonial y las lenguas originarias. El francamp es como denominan algunas personas en tránsito migratorio a la mezcla lingüística entre el francés (lengua materna para muchos migrantes provenientes de las excolonias francesas del África Occidental) y la lengua del país de tránsito (por ejemplo, el árabe). Suele emplearse para comunicarse con la comunidad local del país, aunque a veces sus expresiones y palabras se asimilan como propias. Finalmente, el peul o fula es una lengua senegambiana hablada y extendida a varios países de África Occidental y Central.

crítica. En seguida, después de la exposición surgían calurosas discusiones. Se marcaba un plan de reestructuración. (Medvedkin, 1971, p. 12)

Podríamos pensar que estos encuentros suscitaban, sin embargo, una distancia acrecentada —o una forma de jerarquía— entre el público, considerado ignorante, analfabeto, poseedor de saberes prácticos o no cualificados; y los cineastas, proyeccionistas y talleristas, aquellos que traen consigo la llave del «conocimiento mayúsculo» y las tecnologías fruto del progreso de su tiempo. Aquí, el reparto de las capacidades o la división de lo sensible, en palabras Rancière (2009), lleva a situar la pantalla como un dispositivo que “ofrece a la curiosidad ingenua de las miradas los panoramas diversos de la ciudad y de las tierras lejanas, las maravillas de los hombres y de las cosas” (Cossío, 1934, p. 85). Las fotografías que recoge el Patronato de las Misiones Pedagógicas de lugareños alpujarreños asombrados y seducidos por las imágenes en movimiento del cinematógrafo, literalmente *alumbrados* por la luz de la pantalla, ofrecen una representación desagenciada de los pueblos, donde los espectadores y espectadoras son colocados como meros usuarios pasivos de los dispositivos tecnológicos llegados de un lugar lejano y acaso inaccesible. En el caso de Medvedkin, el peso de sus eventos también recae sobre el progreso técnico y sobre el ágora pública, asociadas a la metrópolis como modelo deseable del desarrollo técnico y de organización de la vida colectiva. Cabe preguntarse si estos encuentros reproducían un sistema jerárquico y una distribución desigualitaria de las capacidades. En palabras de Rancière, esta desigualdad repite la lógica misma de una relación pedagógica clásica: “el papel atribuido allí al maestro es el de suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante. Sus lecciones y los ejercicios que él da tienen la finalidad de reducir progresivamente el abismo que los separa” (Rancière, 2010, p. 15).

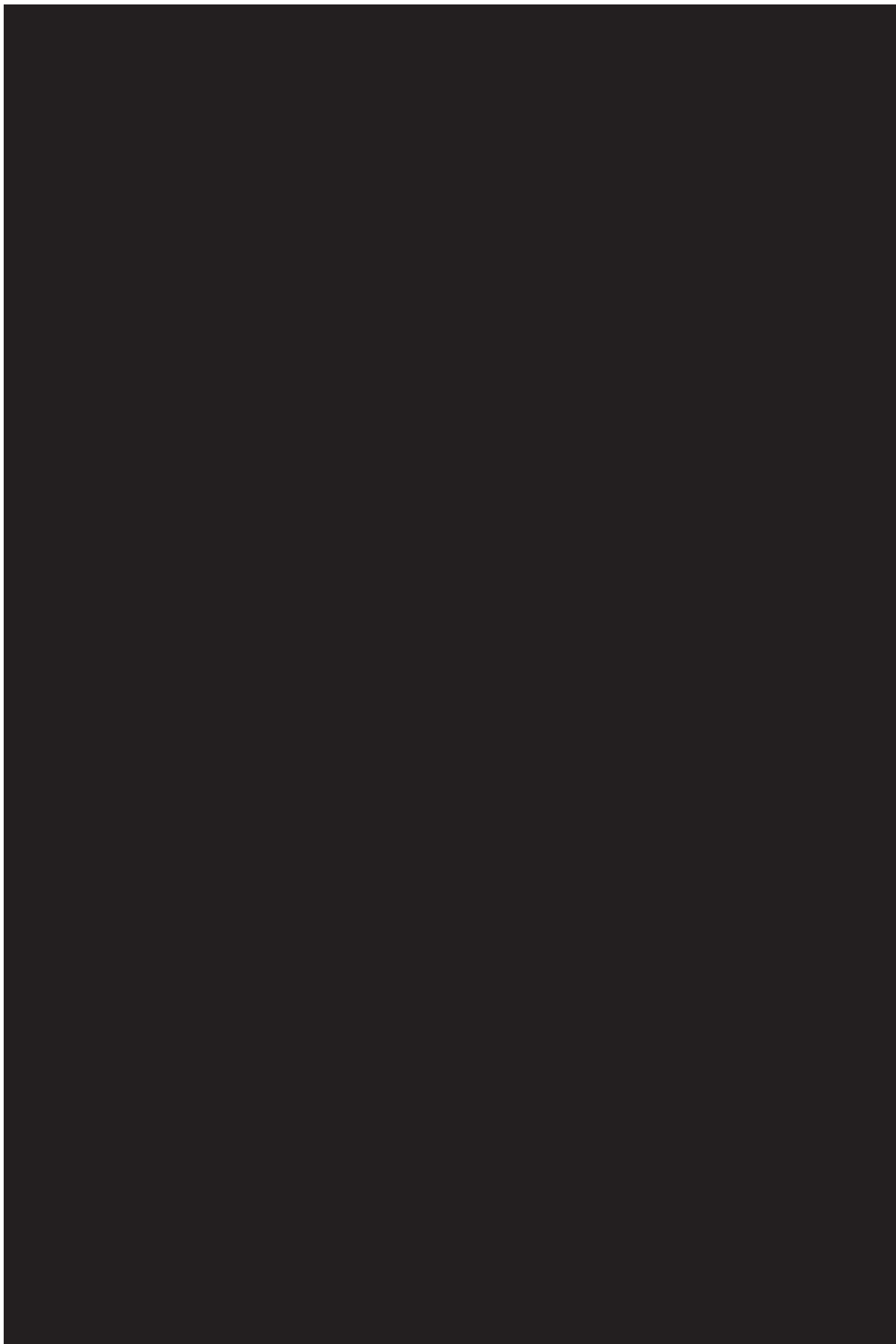
No obstante, el mismo Rancière (2010; 2019) nos invita a resituar esta relación de fuerzas modulando la carga pedagógica consensual a todo acto comunicativo en un sentido *bidireccional*, restaurando una política del encuentro y emplazando un tipo de relación pedagógica basada en lo que él denomina la «igualdad de las inteligencias». Para el autor, la igualdad de las inteligencias entraña un tipo de relación que enuncia la necesidad de “construir puentes entre palabras que parecen pertenecer a dos registros totalmente diferentes” (Rancière, 2019, p. 27) y según el cual “el proceso igualitario no es el que intenta colmar una brecha, sino el que pone en cuestión la topografía misma que da

lugar a esa brecha” (Rancière, 2019, p. 29). Para Rancière (2010), la distancia no es un mal que a abolir, sino que constituye la condición normal de cualquier acto comunicativo. Más allá de su función propagandística, adosada a una idea de progreso, la propuesta del cine-tren de Medvedkin, así como las Misiones Pedagógicas, trastocaban el orden según el cual la actividad cultural y política está solo a disposición de las áreas urbanas. Con ello, estos experimentos ponían en movimiento el medio cinematográfico en pos de resituar y modificar ese orden, llevando mediante infraestructuras ambulatorias el dispositivo filmico a las zonas rurales o apartadas de la metrópolis. De esta manera, se ampliaba la miríada de lugares para los cuales se concibe la praxis cultural y la vida política y se pone en cuestión el orden que da lugar a la desigualdad entre centro y periferia.

En el caso de La Barraca Transfronteriza, la producción, entendida siempre desde la creación colectiva, se da mediante el encadenamiento de encuentros y propuestas. Por lo que La Barraca no es un colectivo exactamente (puesto que los agentes que intervienen varían en función de la propuesta que se esté llevando a cabo), sino que puede ser entendida como un dispositivo que acoge y cataliza experiencias. Tal y como se define el colectivo en su página web: “Nuestra barraca graba, edita, proyecta con gente en muchas ciudades de Marruecos y España. Como un imaginario cine-tren llevamos en un coche, o bien en la mochila, equipo técnico para desarrollar estas actividades de manera independiente” (La Barraca Transfronteriza, 2021, s/p). En palabras de Azul, el cine-tren de Medvedkin constituye una fuente de inspiración explícita para este formato de trabajo: “La idea del cine-tren, viene del cine-tren en la Unión Soviética, que iba grabando y proyectando por sitios y haciendo paradas por Siberia y seguía...” (Azul, 5 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal).

Tanto el cine-tren de Medvedkin como las Misiones Pedagógicas durante la Segunda República Española, le otorgan al cine una condición ambulante que lo sustrae de la proyección fija para concebirlo desde el movimiento. Este ya no es un movimiento exclusivo de la imagen (imagen en movimiento), sino también de sus modos de difusión y circulación (proyección en movimiento). En el caso de La Barraca, además, el movimiento adquiere una tercera dimensión, que se agrega a las dos ya mencionadas —imagen en movimiento y proyección en movimiento—: los movimientos propios de las migraciones.

Las comunidades y colectivos migrantes están en constante tránsito, por lo que no se encuentran emplazados en un mismo lugar durante largos periodos de tiempo. Esto supone que pensar una praxis fílmica asociada a los movimientos migratorios conlleva introducir la dimensión *ambulatoria* de las infraestructuras de producción y proyección. Esta correspondencia epitomiza lo que enunció Mieke Bal (2008) cuando afirmaba que en el entrelazamiento del lenguaje fílmico con las narrativas y relatos asociados a las migraciones (estéticas migratorias) el movimiento deviene un medio en sí mismo.



Capítulo # 2



Ficcionar

Introducción

9 II 2017. Breve historia de un guion

Cuando llegamos al campamento, a eso de las 11:00h de la mañana, Ivara nos está aguardando con gesto impaciente y expresión preocupada. Viste la misma gorra que ayer, pero esta vez la lleva de lado, al estilo rapero. Cinco jóvenes, entre los cuales se encuentra Zozo —el informático que nos ayudó con los problemas técnicos— esperan junto a él, mirando distraídos el móvil y conversando entre ellos. Nuestra falta de hábito y algo de torpeza a la hora de movernos por la ciudad nos produjo demora suficiente para inquietar a Ivara y a sus compañeros, o acaso hacerles sospechar una ausencia inadvertida. Lo leo en la cara de alivio de Ivara y en la forma en que, apresurados, dos jóvenes que aguardaban fuera del campamento fueron a buscarle para informarle de nuestra llegada. A esa hora, Fátima, Azul, Warda y a mí todavía nos invade un regusto satisfactorio y algo de desgaste mental fruto de la emoción de la velada de ayer. Sin embargo, el campamento parece haber vuelto a su rutina habitual y ya no queda ni rastro de la proyección de anoche.

Tras toda la mañana grabando tomas para el video musical de Ivara, nos tomamos diez minutos de descanso. Hemos trabajado con nuestro austero set de rodaje, un altavoz portátil como referencia sonora y las manos como claquetas. Ivara y sus cinco compañeros repiten la misma coreografía cada vez que reanudamos la toma, pero en localizaciones distintas y con diferente distribución. Azul también varía el plano en cada toma. Cada vez que cambiamos la localización, Ivara tiene que renegociar el permiso del rodaje con los habitantes del área del asentamiento en la que nos encontramos —este tipo de permisos no pasan solamente por la coordinación central del campamento, sino que dependen del portavoz de cada una de las (sub)comunidades, organizadas según la nacionalidad de sus habitantes—. Ahora estamos en el área comunitaria camerunesa, sentados en corro sobre unos troncos cortados. Las cabezas apiñadas sobre la pequeña pantalla de la cámara, visualizamos conjuntamente las tomas filmadas hasta el momento. «C'est trop free».⁴⁷

47 «C'est free» es una expresión coloquial muy común en algunos países del África francófona, como Senegal o Camerún, y significa “muy bueno” o “estupendo”. «C'est *trop* free» remarca todavía más la expresión.

Este último es Aimé que, sin previo aviso, se ha unido a la visualización. Le miro unos segundos hasta reconocerlo: es la persona que durante la proyección de anoche colaboró con el montaje de la pantalla y fue a buscar a Zozo cuando empezamos a tener problemas de incompatibilidad de archivos. Viste un chaleco de reportero, con cremallera y grandes bolsillos impermeables. Tras breves minutos de visualizado, Aimé solicita con un gesto tomar la cámara. «Je peux?». Azul le entrega el aparato y Aimé empieza a examinarlo, mirando a través del visor y haciendo rodar los reguladores de exposición y sensibilidad. Ivara, Zozo y los otros cuatro chicos se están preparando para reanudar el rodaje. Aimé ha empezado a enfocarles a ellos, probando encuadres distintos. Cuando aparta un momento la mirada del visor, Azul le hace un gesto para que siga rodando en la siguiente toma. Durante el resto del rodaje es Aimé quien graba con la mirrorless, mientras yo sigo como segunda cámara, sosteniendo la réflex.

La luz ya empieza a bajar y, tras algunas tomas más, damos por concluido el rodaje. No hemos comido nada desde el desayuno y las caras de todos denotan cansancio. Aimé nos indica que él regenta un restaurante en el área camerunesa del campamento y que podríamos cenar allí si compramos ingredientes suficientes para cocinar para todas y todos. Repetimos la misma operación de ayer por la tarde y nos acercamos al colmado que se encuentra al otro lado de la Avenue des Almohades para comprar grandes sacos de comida. Mientras cargamos con los víveres de vuelta al asentamiento, Fátima pregunta a Aimé si estudió comunicación audiovisual. Aimé responde que no, pero que sí cursó algunos estudios de cine extraoficiales en Camerún y que, en sus ratos libres, se dedica a escribir guiones cinematográficos. Nos lo cuenta mientras cruzamos los dos primeros carriles de la amplia avenida, sorteando los coches que circulan a gran velocidad con los faros encendidos. Nos detenemos en la isla que separa los carriles que circulan en sentido este de los que lo hacen en sentido oeste para, tras cerciorarnos de la menor afluencia de tráfico en la calzada, reanudar el cruce. En medio de ese trasiego, Aimé nos habla de su afición por el cine y nos explica que, en Douala, donde tenía su propio equipo de grabación, había guionizado y dirigido algunos cortometrajes.

El restaurante que regenta Aimé está situado en medio del área habitada por la comunidad camerunesa, en la zona norte del asentamiento. Se trata de un búnker de mayor tamaño que la mayoría. Su interior, iluminado con faroles

portátiles colgados del techo, está dividido en dos estancias: la cocina y el comedor. A diferencia de los restaurantes del asentamiento de Calais, aquí el salón es mucho más modesto y carece de mesas. En su lugar, hay una serie de bancos de madera y de metal dispuestos a lo largo de las cuatro paredes, formando un cuadrado donde todos los comensales se verían de frente. En la cocina hay un hornillo de gas en el suelo —que se levanta unos centímetros del piso gracias a una bombona de butano mediana—, grandes ollas y fuentes para la comida apiladas en superficies de madera y un pequeño almacén con alimentos secos e ingredientes básicos, como arroz, sal, aceite, azúcar y café. No hay generador. Aimé coloca una cacerola de grandes dimensiones sobre la cocina de gas y se sienta en cuclillas. Con ayuda de Azul y Warda, empieza a disponer los ingredientes dentro del recipiente mientras Fátima y yo empezamos a servir refrescos a quienes aguardan en el comedor y encendemos una radio portátil situada sobre la barra, que empieza a sintonizar una emisora de actualidad musical. Tras una cortinilla recargada y la presentación de una voz espitosa que locuta en francés, empieza a sonar un tema de electropop cantado en árabe surcado de ruido blanco.

El agua ya hierve alegremente en la olla y las verduras bailotean al ritmo del chup-chup. Aimé se ha retirado del hornillo y, a la espera de que las verduras estén cocidas, se ausenta y sale del restaurante con la linterna del móvil encendida. Vuelve tras un par de minutos con una libreta de tamaño Din-A4 recargada de páginas sueltas y con la tapa desgastada. «Voilà mes scénarios». Entre las páginas de la libreta se amontonan, escritos con bolígrafos de diferentes colores, títulos, descripciones de personajes, sinopsis y diálogos. Leo fragmentos a trompicones mientras Fátima va corriendo las páginas con curiosidad:

Les croyances aux religions étaient mises en cause par les réalités du quotidien et les Hommes de peu de foi, perdaient l'amour du prochain et s'embrassaient avec le physique de la terre. Les églises se créent à la recherche de la vérité universelle, mais manque de forme pour dissocier le caractère de l'esprit. A Grasfields pour devenir un homme chez les jeunes garçons, il fallait traverser la forêt mystérieuse de DJENGA et revenir avec un animal sauvage en captif et partager sa chaire avec sa famille. César n'avait pas été initié pour traverser cette forêt ; impérativement empreinte le chemin du désert pour se retrouver.

Zaza est un exilé politique de cette région des Grassfields qui luttait pour leur indépendance économique qui s'est réfugié sur Norda. Zaza était donc le fils de l'un de ses conseillers du roi David, le grand-père de César, qui était le dernier initié de la tradition Kamite. Lui qui a vécu l'esclavage et la colonisation ; défend l'intérêt de son peuple en utilisant l'immigration clandestine comme une force, une arme de masse défensive pour avoir leur indépendance politique et économique enfin de s'opposer au néocolonialisme.

Norda est une île en forme de requin située entre le Nord du continent africain et le Sud du continent européen. Sa superficie est de 475 000 kilomètres carrés. Et sa population était des nomades venus du Moyen Orient sous la dynastie des Almoravides. Norda est pour certains migrants un endroit vu de mauvaises expériences et pour d'autres un succès. Mais il y a entre les deux au milieu du sorcier. Car celui qui ne réussit pas, devient sorcier.

(Aimé, 9 de febrero de 2017, Fez, fragmentos de guion y descripciones)

Aimé nos cuenta que desde que está en Marruecos ha escrito varios guiones cinematográficos alrededor de la cuestión de la migración africana. Son historias fantásticas, con personajes y mundos inventados, que se inspiran en su propia experiencia migratoria. La relación entre esclavismo, neocolonialismo y migración forzada, los vestigios de un pasado precolonial asociado al imaginario panafricanista de Kemet y del pueblo negro y la presencia de ese imaginario a través de personajes simbólicos son algunas de las constantes que aparecen en las descripciones y guiones que llenan la libreta de Aimé. César, su alter ego en la ficción, protagoniza todas las tramas. Tras hojear durante un rato más la libreta, Aimé la recupera y acelera el paso de las páginas entre los dedos para hallar una en particular. Finalmente, da con el texto deseado y nos señala con el índice el título que encabeza el escrito: *Les Aventuriers du Désert*. «Maintenant je suis en train de travailler sur cet scénario». Aimé hace una pausa para retirar la tapa y mirar en el interior de la olla. Apaga el fuego,

en señal de haber concluido la cocción. La cena ya está preparada. Dejamos de lado momentáneamente los escritos para servir el arroz jollof en platos. Ahora hay más comensales en la sala. Además de los participantes en el rodaje de la mañana, otros cameruneses, en su mayoría hombres, ocupan ahora el comedor. Beben refrescos y conversan animados. Se sirven de las botellas coloridas que Fátima y yo dejamos hace un rato sobre la barra. El jaleo ensordece la música de la radio, ahora reducida a un murmullo carrasposo.

Una vez la cena está servida, platos y cubiertos en mano, Aimé sigue dándonos detalles de su idea de guion: *Les Aventuriers du Désert* es una saga ambientada en una geografía imaginaria que trata de relatar, mediante diferentes capítulos, la historia migratoria de un personaje particular que recoge referencias reales de personas subsaharianas que han emprendido el camino migratorio atravesando Marruecos. La historia particular del protagonista toma como punto de partida la del propio Aimé, pero condensa, asimismo, las historias de muchos otros. Norda es el escenario imaginario donde tiene lugar la acción: una isla con forma de tiburón que se encuentra en un lugar impreciso entre el Norte de África y Europa, nos cuenta. Los aventureros, símbolo con el cual se refiere a las personas en tránsito migratorio, llegan a esta isla en estado alucinatorio, tras un desfallecimiento en el desierto del Sáhara. Una vez en la isla, quedan atrapados por sus murallas, que les impiden tanto seguir adelante como volver a casa. La isla de Norda no es más que una metáfora con la que se refiere a la región del Norte de Marruecos, en las áreas colindantes a la frontera euroafricana, donde la presión policial es mayor y el dispositivo fronterizo desplegado en Ceuta, en Melilla y a lo largo de toda la costa rifeña impide seguir el camino hacia Europa. Asimismo, el oprobio que supone para muchas personas que migran de manera clandestina renunciar al proyecto migratorio y volver a casa, marca la imposibilidad de deshacer el camino.⁴⁸

48 En su filme *Migrants migrer. Le retour impossible*, Abdou Lahat Fall (2018) investiga sobre las razones que llevan a muchos migrantes senegaleses a permanecer en países europeos pese a no haber alcanzado estabilidad económica o siquiera una vida digna, en lugar de volver a su país de origen. Mediante entrevistas a personas migradas en España y Francia, así como personas repatriadas a Senegal, el documental señala hacia diferentes direcciones y ahonda en cómo las políticas de deportación y las leyes de extranjería de estos países marcan la vida de las personas migrantes y migradas. Una de las cuestiones a las que apunta este trabajo es el miedo a la vergüenza y a la marginación en las sociedades de origen. Lahat Fall (2018) sostiene, a través de diversas entrevistas, que algunos de los que regresan enloquecen al cerciorarse de que pasaron por tantas dificultades, peligros y sacrificios para volver al punto de partida.

Alguien ha sustituido la débil señal de la radio por un altavoz portátil conectado a un teléfono. Una canción de estilo coupé-decalé suena, esta vez a volumen suficiente para sobreponerse al vocerío que hay en el restaurante y mantener un hilo musical. Aimé sigue explicándonos su proyecto. La música le obliga a subir el volumen de la voz y a acercarse más. Gesticula y se expresa con un entusiasmo contagioso. Nos cuenta que, de la saga —*Les Aventuriers du Désert*—, ahora está trabajando en un capítulo titulado *Simulation Georges*, que se enfoca en el periplo que supone conseguir un empleo en un país en el que uno no ha regulado su situación administrativa. El capítulo narra cómo el personaje protagonista se hace pasar por un tal Georges mediante un pasaporte prestado para conseguir un puesto en una empresa de marketing.

Los platos de arroz jollof ya están vacíos y las nubes de humo de cigarrillo y las conversaciones cruzadas llenan el ambiente de una atmósfera densa. Algunos comensales han abandonado el búnker tras terminar de cenar. Seguimos hablando, ahora picoteando de una tableta de chocolate que hace las veces de postre. Convenimos con Aimé trabajar durante los próximos meses de manera conjunta sobre su guion, esta vez desde La Barraca y poniendo a disposición más medios materiales. El rodaje será en verano, entre Tánger, donde La Barraca tiene su sede, y Fez, donde habitan Aimé y sus camaradas, posibles colaboradores en el filme. Hasta entonces hay tiempo de preparar el guion, conseguir financiación y organizar el encuentro.

Una idea de ficción

Es necesario situar algunos apuntes sobre la idea de ficción que he empleado en este trabajo para zambullirse en este segundo capítulo de la tesis. La ficción cinematográfica no debe entenderse, en el contexto de este estudio, bajo los parámetros de la producción cinematográfica comercial. No es el cuento fantástico que nos evade de las problemáticas sociales contemporáneas y que promueve la «alienación cultural» (Mestman, 2016), tal y como enunciaba el Grupo Cine Liberación en su manifiesto (Getino y Solanas, 1969). Tampoco es, tal y como apunta Rancière (2001) “la historia bella o la mentira vil que se oponen a la realidad o pretenden hacerse pasar por tal” (p. 317). La idea de ficción que intento poner en marcha aquí es la de la construcción de relatos, esto es: la de contar historias.

Esta acepción se desprende de las reflexiones de Jacques Rancière (2001, 2005) en *La Fábula Cinematográfica*. Para el autor, la ficción es la construcción, mediante el uso de procedimientos y estrategias artísticas (poéticas, evocativas, simbólicas, narrativas y experimentales), de un conjunto de representaciones, escenarios y personajes que ensamblados producen un efecto de verosimilitud y consiguen articular una historia mediante una trama o guion: “La primera acepción de *figere* no es «fingir» sino «forjar». La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un «sistema» de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden” (Rancière, 2001, p. 317). Esta idea de ficción sugiere que el propósito del medio fílmico, ya sea a través de una película considerada documental o de ficción, es el de generar narraciones capaces de producir una experiencia reflexiva, colectiva e individual y conlleva algún tipo de aprendizaje. Un aprendizaje procedente del saber popular o del imaginario colectivo y disponible para su traducción al plano de lo real, tal y como lo hace la fábula tradicional. En palabras de Rancière (2001): “la fábula con la que el cine dice su verdad sale de las historias que cuentan sus pantallas” (p. 17).

En las escenas presentadas durante el Capítulo #1. Documentar, correspondientes a la elaboración del reportaje *Tarajal, 4 Février 2017* (2017) sobre la IV Marcha por la Dignidad, la mayor parte del trabajo audiovisual de La Barraca se movía bajo el objetivo de dar cuenta de acontecimientos concretos mediante técnicas documentalistas (entrevistas, planos contextuales, orden cronológico). El propósito era el de emplear el filme como herramienta (Arenas, 2017) para generar una memoria mediante la cristalización de acontecimientos y crear canales de información y difusión sobre los procesos de protesta que estaban teniendo lugar al otro lado de la frontera hispano-marroquí. En el presente capítulo se presentan un conjunto de acontecimientos y escenas que tuvieron lugar durante el proceso de creación y rodaje de dos iniciativas determinadas: *Les Aventuriers du Désert* (2017) y *Norda* (2022). Ambas emplean un imaginario de ficción para narrar las situaciones cotidianas que experimentan las personas en tránsito migratorio en las regiones fronterizas del norte de Marruecos. Mediante la escritura de un guion, el diseño de personajes y la creación de escenarios simbólicos, Césaire Tatchiwo, miembro de La Barraca Transfronteriza, se ha encargado en mayor medida de la dirección de ambos metrajés, si bien el carácter colectivo de la organización permite permeabilizar los roles asignados a cada uno, cada una.

Como iré desgranando a lo largo del capítulo, ambos filmes están contruidos mediante historias de vida y experiencias migratorias reales, si bien estas se encuentran *desterritorializadas*, tanto geográfica (Appadurai, 2001) como lingüísticamente (Deleuze y Guattari, 1987). La realidad se concibe, a la vez, como un efecto que producir —movimiento propio del género de ficción— y como un dato que comprender —propio del género documental— (Rancière, 2001; 2005). Así, se epitomiza la tesis de Rancière (2001) según la cual el documental y la ficción —la obra comprometida y la obra pura— no constituyen géneros contrarios, sino que ambos producen relatos parciales mediante sistemas de representación distintos. Gracias a esta conjunción, los colaboradores y colaboradoras en los proyectos a los que nos aproximaremos a continuación trazan relatos que ponen en marcha elementos (lingüísticos y visuales) poéticos, simbólicos, metafóricos, elípticos y retóricos. Estos componentes no son accesorios que atavían el discurso o la descripción principal sobre la “realidad” de la frontera, sino que lo reemplazan (Binkley, 2018). Esto puede verse en el siguiente fragmento de texto, que se repite en ambos trabajos, *Les Aventuriers du Désert* (2017) y *Norda* (2022). Se trata de un monólogo que recita el personaje de Python, escrito por Baidy Fall —autor de origen senegalés y colaborador en el proyecto—, en el que se propone una reflexión que describe la experiencia de las personas en tránsito migratorio y en situación de clandestinidad cerca de la frontera euroafricana. Norda, una isla imaginaria completamente vallada, ejerce como metáfora de las regiones fronterizas del Norte de Marruecos. Asimismo, el aventurero (l'aventurier) aparece como figura retórica para describir a los sujetos migrantes en este contexto:

Norda, oh oui, vous voulez parler de l'île qui n'a jamais laisser à un aventurier le droit de marché pieds nus comme chez soi.

Norda, je n'y étais personne ne me l'a raconté, l'enfer où l'aventurier devenu prisonnier tourne en rond avec ses rêves de liberté toute la journée.

Norda, je n'y étais personne ne me l'a raconté, sur plus 75.000 kilomètres de barbelés et de fil de fer aucune porte de sortie à la ronde.

On tourner en rond toute la journée, dans un éternel recommence perpétuel tel le clic de l'aiguille de l'horloge d'une montre

Norda, je n'y étais personne ne me l'a raconté, toute tentative de fuite de l'île qui ne laisser à aucun aventurier le droit de marché pied nu comme chez soi, était voué à l'échec.

Oh oui, le cercle infernal.

Este universo metafórico aparece como un medio a través del cual producir narrativas que hablan de situaciones y contextos reales. Por un lado, *Les Aventuriers du Désert* (2017) es una ficción documental donde distintas voces narrativas cuentan en primera persona su realidad, sus experiencias y sus recorridos mediante metáforas cinematográficas y una geografía simbólica. La idea surge de la necesidad de generar alternativas a las narrativas dominantes y como respuesta ante la falta de cobertura mediática que sufren muchas de las situaciones a las que se enfrenta la comunidad migrante en las regiones fronterizas del Norte de Marruecos. En palabras de uno de los creadores del guion del filme:

L'idée m'est venue lorsque j'étais en frontière moi aussi pour essayer de rejoindre l'Europe. Nous vivions dans cette forêt où il fallait parcourir plusieurs kilomètres à pied et sur la montagne pour aller chercher de l'eau et aussi chercher de quoi se nourrir au marché barricadé par les forces auxiliaires. Loin des médias, nous subissons des violences et souffrances. C'est où j'ai eu l'idée de mettre sur pied ce scénario en fin de dénoncer la maltraitance des êtres humains en frontière. (Aimé, 27 de diciembre de 2021, Salé, comunicación personal)

Por otro lado, *Norda* (2022) ahonda en el uso de la ficción como sistema narrativo para producir una película *de aventuras*, donde actores y actrices no profesionales crean sus personajes y las subtramas del filme, tomando como base sus propias experiencias migratorias. Los personajes encarnan, en ocasiones, elementos no humanos —desierto, camino, migrancia—, articulando figuras retóricas que epitomizan la concepción de Rosi Braidotti (2018) sobre la correlación entre sujeto y territorio, de acuerdo con la cual estos dos elementos están conectados de manera interdependiente y se constituyen en procesos de reciprocidad. *Norda* es un proyecto que en el momento de escribir esta tesis se encuentra en proceso de posproducción y todavía no se ha estrenado públicamente, si bien los procedimientos de creación y trabajo durante las fases de diseño, guion, rodaje y montaje ofrecen posibilidades de análisis y de reflexión.

En ambas propuestas se reivindica la noción de «la aventura» (*l'aventure*) como figura narrativa o metáfora central en las migraciones contemporáneas en África y entre África y Europa (Bredeloup, 2008). Estas propuestas rebasan la función de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva (Nichols, 1997) y se desplazan hacia la construcción de un aparato sensible mediante el cual es posible observar e interrogarse por las transformaciones y las implicaciones que derivan de los desplazamientos transnacionales desde una sensibilidad migratoria (Bal, 2008). En los procesos que se describen a continuación, la ficción documental difumina las fronteras entre géneros cinematográficos y constata la correspondencia entre relato y realidad:

La ficción documental, que inventa nuevas tramas con los documentos históricos, afirma su afinidad con la labor de la fábula cinematográfica que une y desune, en la relación entre la historia y el personaje, entre el encuadre y el encadenamiento, los poderes de lo visible, de la palabra y del movimiento. (Rancière, 2001, p. 43)

Esta idea de ficción no responde al engranaje representacional que reproduce los estereotipos del imaginario social, sino que, tal y como plantea Rancière (2001), la ficción es un sistema capaz de formular relatos que se inscriben en la experiencia colectiva y contribuyen a crear una memoria. La ficción de la memoria, sostiene el autor, “se instala en el hueco que separa la construcción del sentido, lo real referencial y la heterogeneidad de sus «documentos»” (Rancière, 2001, p. 318). Los relatos ficcionales que se configuran bajo este marco son construcciones que ensamblan referencias reales —elementos contextuales, históricos y documentales— con elementos metafóricos, elipsis, figuras retóricas y formas de anonimización de la experiencia real que permiten filtrarla y hacerla comunicable en términos de relato. En el caso de La Barraca Transfronteriza, la ficción ha supuesto una respuesta a las tensiones y contradicciones que el colectivo tuvo que afrontar durante sus primeras producciones de video-acción y video-denuncia. El carácter directo y crudo de estos formatos impedía, en muchas ocasiones, generar un espacio seguro para las personas que se encontraban en una situación vulnerable en términos de legalidad. Fátima, miembro de La Barraca, lo expresa así:

Los chavales que salen en los vídeos están en la *clandestinité*. Y están denunciando una situación en la que si, por lo que sea, se hace público su rostro, su cara o su identidad, pensábamos que podría tener alguna repercusión para

ellos. No están en una situación de privilegio como para ponerse a hacer públicas esas situaciones. Y están intentando cruzar a España. (Fátima, 5 de septiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Es por eso por lo que, contando con el consentimiento y la voluntad de las personas que aparecían en los audiovisuales, estos eran mostrados y proyectados en entornos seguros, como organizaciones de base, espacios de militancia o lugares habitados por las redes migrantes. La Barraca cuidó el hecho de que las imágenes no circularan de manera abierta y descontrolada por Internet o en los medios de comunicación. A esta cuestión hay que añadir otras dos dificultades o escollos, relacionados con los marcos legales que rigen el territorio de trabajo: en primer lugar, en Marruecos es preciso contar con un permiso para realizar rodajes de cualquier índole en el espacio público. Este permiso, dirigido exclusivamente a productoras que desarrollan una actividad de carácter comercial y con un nivel de solvencia competitiva, exige, entre otros requisitos, un certificado que acredite el capital de la empresa en valor de 300.000 Dhs (unos 28.500 €), en el caso de las sociedades de responsabilidad limitada, o 500.000 Dhs (unos 47.600 €), en el caso de una empresa desconocida (CCM, 2021). Esto excluye cualquier actividad independiente no adscrita a una gran corporación cinematográfica. En segundo lugar, en Marruecos, la inmigración y la emigración irregular constituyen un delito penado con una multa de entre 3.000 y 10.000 Dhs (entre 280 y 950 € aproximadamente) y/o una pena de prisión de entre uno y seis meses de acuerdo con el artículo 50 de la ley nº 02-031 (Gadem, 2014). Justamente porque la migración irregular está considerada una infracción, cualquier movimiento que se asocie a esta actividad es susceptible a ser escrutada o puesta bajo sospecha. Así lo describe Luna, miembro de La Barraca Transfronteriza:

Marruecos es un país un poco autoritario al final y no quiere... lo que nosotros estamos intentando visibilizar, Marruecos no lo quiere... ni España. Es difícil moverse. Es una realidad que se quiere ocultar y nosotras estamos intentando visibilizarla. Entonces ahí nos encontramos con barreras. (Luna, 5 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Sin embargo, el lenguaje de la ficción documental ha contribuido a generar un aparato a través del cual los testimonios pueden filtrar las experiencias en pos de un relato y un lugar de enunciación colectivos (Mignolo, 2008). El relato colectivo configura una memoria en la cual los diferentes sujetos y comunidades pueden verse inscritos, si bien preserva aquellos elementos o rasgos

que se quiere permanezcan fuera del espacio de representación. López Petit (2009) define este movimiento con el concepto de *interioridad común*. Para este autor, la interioridad común configura una forma de anonimato colectivo que se define como la alternativa a la exterioridad global y a la invisibilización. Si bien exterioridad global e invisibilidad suponen dos formas de anonimato que acarrearán una cierta disolución de la potencia de lo colectivo, —una mediante la exposición total, otra mediante el borrado—, la interioridad común conlleva el reconocimiento de las subjetividades y las sensibilidades anonimizadas bajo un marco común de imperceptibilidad. Como exploré en el primer capítulo, la imperceptibilidad es el espacio de negociación colectivo en el que se entran aquellos colectivos y sujetos que escapan a los regímenes jurídicos mediante los cuales son violentados, bloqueados e ilegalizados (como es el caso los espacios de organización colectiva que tejen las comunidades de migrantes no autorizados y las redes de solidaridad internacional).

La interioridad común es la fuerza del anonimato dirigida hacia sí misma. [...] Si la marca (comercial) que somos en la movilización global implica pura exterioridad y exposición total, la interioridad común es, por el contrario, la opacidad de lo que se esconde, el silencio que interrumpe. Y, desde otra perspectiva aunque totalmente complementaria, la interioridad común es la instancia que puede permitir que los espacios del anonimato se vinculen entre ellos. (López Petit, 2009, s/p)

La interioridad común (López Petit, 2009) permite generar relatos deslocalizados —en cuanto que estos no son encarnados por un sujeto que testimonia una serie de hechos que le atañen en términos de experiencia personal—, pero que ensamblados permiten dar cuenta de un movimiento colectivo en el que las diferentes voces, narrativas y experiencias dan forma a un relato común sobre la migración. En el siguiente fragmento, que forma parte del video que da cuenta del anteproyecto de *Norda* (2021) (<https://bit.ly/3tIN733>) y que precede al propio proyecto de largometraje homónimo, *Norda* (2022), puede ayudar a perfilar esta cuestión. Se trata de un relato en forma de spoken word poetry creado por Aurore Marinette Pongopo, colaboradora de La Barraca y una de las actrices y co-creadoras del filme en cuestión. En los versos que se recitan al principio del cortometraje y que he transcrito a continuación, el personaje habla de la experiencia migratoria mediante una figura retórica. No se trata de un sujeto migrante, sino que el personaje encarna al propio *camino* de la migración. Así, Pongopo da voz al camino en cuanto que territorio, trayec-

toria y experiencia compartida, epitomizando la relación interdependiente entre sujeto (migrante) y territorio, provocada por ensamblajes que involucran elementos humanos, tecnológicos, geográficos y materiales (Braidotti, 2018). Además, el relato conecta diferentes planos temporales (*et je migrer à travers le temps*), haciendo expresa una relación entre presente migratorio (*Vas-y ! Cours et grimpe, si tu veux*) y pasado colonial (*Je me voile / la face dans l'ombre pour la durabilité / de nos valeurs, qui s'effritent. /De nos dieux, piétinés par l'envahisseur*).

*J'ai dompté les eaux,
j'ai dompté les vents,
j'ai apprivoisé le feu.
Je suis ancré à la terre,
je suis le canal de la divinité.
Je me voile la face dans l'ombre pour la durabilité
de nos valeurs, qui s'effritent.
De nos dieux, piétinés par l'envahisseur.*

*Je suis cette voix
qui murmure à travers les âges.
Je m'immerge dans le temps,
je plonge dans le temple
et je migrer à travers le temps*

*Je suis ce souffle
qui murmure dans la nuit.
Cette lumière qui illumine
les pas de vaillants guerriers.*

*Je jette les pages d'histoires insolites
et je te dis, vaillant guerrier :
Vas-y ! Cours et grimpe, si tu veux.
Habiter le monde.
Va, renais dans un autre endroit.
Mon souffle vous accompagne.*

*Le monde appartient au monde entier.
Vas-y ! Vaillant guerrier.
Je suis ce guide qui vous accompagne.*

La ficción, en cuanto sistema que conjuga elementos reales y fabulados en una sola trama, confunde estos dos planos mediante omisiones, elipsis y metáforas. Genera un espacio narrativo donde la interioridad común calibra aquello que se desea mostrar públicamente y aquello que se prefiere mantener fuera de los espacios de representación, visibilización y enunciación. Distintas personas asociadas a la actividad La Barraca han descrito cómo los trabajos del colectivo han visto modificada su naturaleza durante los últimos años debido al uso de la ficción, en detrimento del lenguaje del video-activismo, la video-acción o la video-denuncia. Este cambio no sólo se ha dado en términos de experimentación visual y narrativa (activando estrategias y lenguajes asociados a este género), sino también por los circuitos de distribución y difusión que se han abierto como consecuencia de ello. Si bien los reportajes y documentales de denuncia y visibilización de testimonios, víctimas y militantes en resistencia —que constituían en gran medida la actividad principal de La Barraca—, eran distribuidos exclusivamente en espacios que forman parte de un tejido asociativo identificado por las redes migrantes como seguro, la ficción ha permitido en gran medida transgredir estos espacios, inscribiéndose en una esfera común. *Les Aventuriers du Désert* (2017) ha visitado dos festivales internacionales de cine independiente,⁴⁹ además de proyectarse en otros espacios culturales y sociales; mientras que el proyecto de *Norda* (2022) ha sido diseñado desde el principio en términos de producción, contando con una infraestructura y un equipo consolidados —distribuyendo las áreas de trabajo de producción, casting, retribución a los actores y actrices, guion, dirección, imagen, sonido, localizaciones, montaje y posproducción—, además de tener prevista su estreno en festivales. Todo esto, que ha sido posible gracias a una campaña de microfinanciación colectiva (*crowdfunding*), ha modificado las lógicas organizativas de La Barraca con respecto a sus propuestas anteriores. Durante un grupo de discusión elaborado con personas asociadas al colectivo, Azul, Fátima y Ana León conversan sobre ello:

AZUL: Siempre nos hemos movido un poco en la clandestinidad. Incluso nuestros videos también, porque al no poder hacerlos público, o no querer, aprendimos un poco a movernos así: a proyectar en sitios chicos, a no colgar nada en redes... y ahora que estamos haciendo algo más

49 Festival TanjaZoom de Cinéma Social de Tanger (2017) y Muestra de Cine Africano de Argentina: Espejos y espejismos (2020).

visible, con financiación y con otra manera de trabajar... es un cambio. Yo veo que hay un cambio en el funcionamiento.

FÁTIMA: Y la ficción nos sirve.

ANA LEÓN: Es un escudo.

AZUL: Claro, puede parecer que nosotros hemos hecho el guion y que ellos no querían decir eso o que es una historia inventada. Porque antes trabajábamos sobre todo con entrevistas, casi todo eran entrevistas, un lenguaje muy directo a la cámara.

(5 de setiembre de 2021, Benslimane, grupo de discusión)

La ficción, entendida como sistema de representación que aglutina signos, interpretaciones y relatos (Rancière, 2005), desliza el testimonio y la denuncia hacia un espacio narrativo simbólico, donde las historias de vida encuentran un lugar desde el cual narrarse lejos del plano de lo real y sus implicaciones en términos de legalidad y ciudadanía. Procesa los relatos y los deslocaliza mediante geografías imaginarias y una cosmovisión simbólica. Los relatos ficticios no se enuncian como hechos o experiencias necesariamente reales, sino que se instalan en el linde entre lo fáctico documentado y lo fabulado imaginario. Por lo que lo clandestino deja de situarse en el punto de mira de la sospecha institucional y se disuelve en historias fabuladas y narraciones simbólicas.

La aventura

3 VII 2017. Furtivos vistazos a la sinopsis

Son alrededor de las 10:00h de la mañana cuando Fatima y yo nos disponemos a salir a comprar pan, leche y otros ingredientes para el desayuno. En las últimas semanas hemos adoptado la costumbre de bajar al modesto eje comercial de Diar Tanja después de levantarnos. Nuestro desfile por los establecimientos se repite de manera rutinaria todas las mañanas: frutas en la verdulería de la esquina de nuestra calle; leche, café, mantequilla y mermelada

en el colmado de la acera de enfrente; pan marroquí y panecillos de regaliz en la panadería que hay al final de la calle comercial; rghaif en un pequeño puesto que linda con un restaurante de comida rápida y, los días que esperamos invitados, croissants y dulces en una pastelería regentada exclusivamente por mujeres. Subimos las escaleras con las manos llenas de bolsas de papel y nos dirigimos a la cocina para preparar el desayuno. Mientras tanto, Azul y Joseph han plegado los sacos de dormir que media hora antes yacían esparcidos en el salón y ahora friegan el suelo, ventilan y ordenan la estancia. Aimé ha salido a buscar a Adam, a quien estamos a punto de conocer.

Adam es un hombre senegalés que migró a Marruecos años atrás con el deseo de llegar a Europa, pero que, tras varios intentos frustrados de atravesar la frontera española, optó por instalarse en Marruecos de forma más o menos indefinida. Actualmente tiene más de 50 años y ya no contempla el Boza desde la clandestinidad. Me lo cuenta Joseph mientras me muestra en su teléfono la cuenta de Facebook de Adam. «Tu vois? C'est lui». Un vistazo rápido a sus publicaciones recientes deja ver una clara afinidad política por las perspectivas panafricanistas, las luchas ciudadanas en Senegal y la libertad de movimiento. Fragmentos de discursos televisados de Cheikh Anta Diop, publicaciones que abogan por la liberación de activistas presos y noticias sobre la realidad migratoria en el África Occidental y el Norte de África presiden su perfil en la red social. «C'est une bonne nouvelle qu'il veuille participer dans le film. Il a un discours politique très intéressant». Aimé le ha asignado a Adam el papel de Python. En el guion de la ficción, Python encarna el personaje de un brujo que aconseja a los aventureros y aventureras en su tránsito migratorio y hace las veces de narrador omnisciente. De acuerdo con la propuesta de Aimé, se trata de un personaje atávico que sitúa un pasado mítico sobre la diáspora subsahariana en el que se mezcla una visión épica de las migraciones con un discurso descolonial. Por lo que, a juzgar por su perfil, Adam parece ser la persona indicada para interpretarlo.

Mientras Aimé y Adam entran por la puerta, disponemos en la mesa de centro bandejas abarrotadas de tazas con café, hogazas de pan y dulces cortados en pequeñas porciones. Adam echa un vistazo a los pósteres que hay en las paredes mientras levanta la mano a modo de saludo. Luce una barba cana corta y gafas rectangulares. Al percatarnos de su presencia, todos los que estamos en el apartamento nos acercamos al recibidor en señal de bienvenida. Nos demoramos

un rato en presentaciones y saluciones cordiales hasta que, finalmente, Aimé toma el papel de anfitrión y nos invita a sentarnos. Tras acomodarnos en los cojines que rodean la pequeña mesa de plástico, nuestras manos se deslizan tímidamente sobre la bandeja en busca de una taza de café. Los platos con porciones de comida empiezan a vaciarse de manera irregular, con predilección general hacia los rghaif y los croissants. Mientras intercambiamos azucareros, bricks de leche y cucharillas, Aimé le entrega a Adam un documento con la sinopsis del filme y fragmentos del guion mientras empieza a hablar de sus ideas en torno a la película y al personaje de Python. Adam escucha en silencio, con la espalda muy erguida y la mirada fija, apenas interrumpida por furtivos vistazos a la sinopsis. Las gafas rectangulares le resbalan por la nariz cada vez que agacha la cabeza para leer.

César est un immigré subsaharien qui a parcouru le Sahara Occidental et c'est égaré pendant son voyage dans le désert ; il se réveilla un jour constaté ; que l'endroit où ils abritaient était sur une île qu'on ne s'en sortait qu'avec une force sur nature appelée *la théorie du Boza*. Il n'était donc pas la seule personne sur cette île parmi les Arabes. Le dessein de certains aventuriers noirs sur cette île, étaient l'évasion ; et César, une découverte. Mais qu'est-ce que pouvaient bien faire ces étrangers qui n'ont pas de passe-porte pour vivre et partager des connaissances linguistiques et culturelles avec les habitants de cette île ? Et pour avoir accès à l'emploi et au logement sur Norda ; dans cette épisode, César fit une ressemblance pour simuler un personnage de situations régulière. (Aimé, 3 de julio de 2017, Tánger, fragmento de anteproyecto)

Adam recorre con la mirada el documento que tiene entre sus manos. El silencio invade la habitación y apenas es interrumpido ocasionalmente por los sorbos de café, el chasquido de un mechero, el tintineo de una cucharilla. La expectación se torna tangible. Finalmente, Adam vuelve a levantar la mirada y se dirige a Aimé: «¿Por qué utilizas la palabra 'aventureros' en vez de 'migrantes clandestinos'?». Aimé le responde con un «Buena pregunta» y se queda pensativo unos segundos. Finalmente, responde:

— AIMÉ: Porque esta es una película que va dirigida al público general. En Marruecos, en España y en Francia, la gente tiene una visión negativa sobre los migrantes clandestinos. Yo quiero contar nuestra historia, pero

no quiero que los espectadores tengan prejuicios. Quiero mostrarles algo que no se esperan, una historia desde un nuevo punto de vista.

— ADAM: Yo creo que *clandestino* es una palabra bonita. A mí me gusta como suena y lo que representa. No creo que haya que adornarla ni cambiarla. Me parece que la gente tiene que conocer la realidad de los clandestinos tal y como es.

— AIMÉ: Sí, pero hablar de *los aventureros* es una manera de hablar de los clandestinos desde otra lógica. Desde la lógica del cine. Vamos a contar la realidad de los migrantes, pero desde la aventura. Porque la gente admira a los aventureros, pero tiene miedo de los migrantes clandestinos.

(3 de julio de 2017, Tánger, traducción propia)

No convencido del todo con la perspectiva de Aimé, Adam acepta la invitación a formar parte del filme. Subimos a la azotea y el actor realiza algunas pruebas delante de la cámara leyendo fragmentos del guion o recitándolos de memoria. Es un día despejado y sofocante. Cuando la cámara deja de grabar aprovechamos para abanicarnos ruidosamente y beber agua. La superficie blanca de los edificios de Diar Tanja ofuscan la mirada por el exceso de luz y nos obligan a entrecerrar los ojos, a fruncir el ceño y a protegernos con una mano sobre la frente, en forma de visera. Las azoteas se suceden a diferentes alturas, sobre los bloques con ventanas abiertas, y forman una conjunción de calles y plazas aéreas. Hay mujeres tendiendo la ropa, niños y niñas jugando y jóvenes asomados a las barandillas, comunicándose de un terrado a otro.

La aventura

Ils sont certainement venus à la Gold Coast et à la Côte d'Ivoire à la recherche d'argent, mais ils sont aussi venus en quête d'aventure.

Jaguar (Jean Rouch, 1967)

A menudo los medios de comunicación en Occidente —y de forma más específica en España— han entroncado en gran medida con la idea de que migrar

de forma clandestina constituye un acto “ilegal” (Piquer-Martí, 2015; Fajardo-Fernández y Soriano-Miras, 2016; Martínez-Lirola, 2017). Más allá de los marcos legales concretos en los cuales se establece esa ilegalización, la figura del “migrante ilegal” se ha apoderado de los imaginarios sociales, gubernamentales y mediales, coartando la agencia de las personas migrantes o migradas, colocándolas sistemáticamente bajo sospecha jurídica, y convirtiéndolas en sujetos potencialmente expulsables o deportables, de acuerdo con Mezzadra y Neilson (2017).

Como señala Jørgen Carling (2007), aunque la etiqueta de ilegal es evitada por la mayoría de las agencias internacionales y muchos académicos, este ha sido en los últimos años un término estándar en la política partidista y los medios de comunicación españoles. La entrada no autorizada es legítima en virtud de la Convención de Ginebra de 1951 cuando se realiza con el fin de solicitar asilo⁵⁰. Por tanto, la migración puede ser «no autorizada» sin ser ilegal (Carling, 2007). Sin embargo, este acuerdo deja intacto el poder selectivo del filtro legal que divide a la población en «solicitantes de asilo» y «migrantes económicos» y sigue suscribiendo la justificación de atravesar una frontera a las leyes de extranjería vigentes en los países europeos. En diciembre de 2015, el alto comisionado de la ONU para los Derechos Humanos (ACNUDH) Zeid Ra’ad Al Hussein, pronunció el mismo eslogan que ha acompañado los movimientos antirracistas y las luchas migrantes en los últimos años: «ninguna persona es ilegal». Este lema fue ampliamente difundido tras su formulación original a finales de los noventa. En 1996 personas migradas de diferentes regiones de África ocuparon las iglesias de Saint-Ambroise y Saint-Bernard en París para reclamar su acceso a la regularización administrativa, iniciando el movimiento de los *sans-papiers* (sin papeles) (Mezzadra y Neilson, 2017, p. 169). Zeid Ra’ad Al Hussein pronunció esta misma consigna en el marco de un panel de discusión sobre la migración en Ginebra. El funcionario rechazó el calificativo “ilegal” para referirse a las personas que no han regularizado su situación administrativa en Europa “porque este término estimula la estigmatización e

50 Según el artículo 31 de la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados de 1951 (Convención de Ginebra), “los Estados Contratantes no impondrán sanciones penales, por causa de su entrada o presencia ilegales, a los refugiados que, llegando directamente del territorio donde su vida o su libertad estuviera amenazada en el sentido previsto por el artículo 1, hayan entrado o se encuentren en el territorio de tales Estados sin autorización, a condición de que se presenten sin demora a las autoridades y aleguen causa justificada de su entrada o presencia ilegales” (Jefatura del Estado, 1978, s/p).

incluso la criminalización de migrantes que no han hecho nada más que entrar a un país sin autorización” (Ra’ad Al Hussein, 2015, s/p).

Los términos menos directamente estigmatizadores como “irregular” o “indocumentado” pueden resultar eufemismos de una misma visión cuestionadora sobre la legitimidad de migrar (Carling, 2007) porque son conceptos igualmente sujetos al marco jurídico y a los engranajes administrativos del Estado. En este sentido, Carling (2007) advierte que en los países de origen se suele utilizar un vocabulario diferente, por lo que cabría escuchar la terminología que emplean las propias comunidades en origen y en tránsito. En Marruecos, Argelia y Túnez el término harraga (الحرافة) se utiliza tanto en entornos institucionales como populares para denominar a la migración no autorizada (M’charek, 2020). En Cabo Verde, la expresión popular para referirse a viajar de manera clandestina a Europa es bá gatxód (ir a escondidas) (Carling, 2002).

¿Es posible escapar del marco de significación al que los medios inscriben a estos sujetos? ¿Cómo desactivar los discursos criminalizadores sobre las personas migrantes? ¿Cómo desprenderse del edicto estigmatizador? ¿Bajo qué parámetros semióticos, discursivos o visuales? Hakim Abderrezak (2016) identificó una diferencia sustancial en los modos en los que la comunidad migrante aparece descrita o representada en los medios de comunicación y la forma en que lo hace dentro de creaciones artísticas, literarias o cinematográficas en el contexto del Magreb. En su trabajo, Abderrezak (2016) analiza un conjunto de producciones culturales desarrolladas por artistas, creadores y cineastas mediterráneos, fundamentalmente publicadas desde principios de los noventa hasta la década de 2010. Su estudio revela que las novelas, las películas y las canciones que abordan o establecen narraciones en torno al fenómeno de las migraciones sur-norte en el Mediterráneo constituyen una retórica que difiere radicalmente del relato que generan los medios de comunicación dominantes. Las producciones culturales que constituyen la base de su estudio presentan el fenómeno migratorio desde la óptica misma de los *clandestinos* y de la *clandestinidad*. Las personas en situación de clandestinidad no son representadas como víctimas o seres presuntamente expulsables de la vida social, sino que, al contrario, estos devienen los protagonistas de un relato ficcional, literario o cinematográfico.

Paradójicamente, muchas de las narraciones de ficción que relatan el tránsito migratorio clandestino pretenden competir con las representaciones fácticas del fenómeno que circulan en los medios de comunicación europeos y, de manera más reciente, también en la prensa y televisión magrebíes (Abderrezak, 2016). Abdrrezak (2016) señala el peligro que entrañan estos relatos “fácticos” de seguir alimentando un estatuto representacional sobre los procesos migratorios, que acaba contribuyendo a la reafirmación de posiciones conservadoras con respecto al control de la migración en el Mediterráneo. A través de un análisis de distintas obras literarias, este autor explora cómo los autores y autoras magrebíes han reaccionado y ofrecido alternativas a los relatos monolíticos de los medios de comunicación en torno a la migración clandestina como fenómeno. Además, señala que estas producciones constituyen un subgénero literario particular que funciona como instrumento de expresión política porque suspende el discurso deshumanizador presente en la cobertura de la migración clandestina en la prensa europea y magrebí (Abderrezak, 2016, p. 58).

Las narrativas ficcionales en las que los sujetos en tránsito adoptan la posición protagonista nos devuelven una trama humanizada y viva de los tránsitos migratorios. Nos recuerdan, sin embargo, que los personajes están irremediablemente sujetos a una situación de clandestinidad: deben ocultarse y su subjetividad está siendo eclipsada por los datos y el discurso (Abderrezak, 2016). Existe un término árabe para este fenómeno: harraga (الهجرة) —emigración «oculta» o «secreta»—. Las ficciones a las que el Hakim Abderrazak hace alusión en su estudio producen sentidos situados sobre esta nomenclatura y nos obligan a pensar en la migración clandestina en términos subjetivos y relacionales, más que desde el punto de vista de los Estados-nación y de las fronteras geopolíticas. *Partir* (Ben Jolloun, 2006), *Les Clandestins* (Youssef Amine Elalamy, 2000), *Cannibales* (Mahi Binebine, 1999) son algunos de los ejemplos en los que la ficción permite a los autores y autoras trazar narrativas concretas y situadas sobre la experiencia del harraga, encarnadas en personajes e historias particulares e irreductibles que sirven como marco narrativo para catalizar procesos de subjetivación en el lector o en la espectadora, rechazando la atribución de la categoría de “ilegal” (Abderrezak, 2016, p. 68). Para Mezzadra y Neilson (2017), rechazar la etiqueta de “ilegal” no es simplemente una forma de evasión de los marcos sociales o judiciales, sino que supone reaccionar “frente a la miríada de prejuicios, a veces microscópicos, que la rodean [así como] cuestionar los mecanismos legales responsables de la producción de la figura del migrante «ilegal»” (p. 170).

Harraga (الحرق) podría traducirse como «aquellos que queman», siendo ahrag (أحرق) la raíz etimológica de «quemar», pero para M'charek (2020) esta es una traducción demasiado literal. En sí de aproximarnos a una traducción más precisa deberíamos ir a buscar en la terminología que las luchas migrantes en Europa nos han brindado en los últimos años: «sans-papiers», una etiqueta de la que se reapropiaron los militantes del movimiento con el mismo nombre en Francia (Cohen et al., 2003), se aproxima mucho más al sentido que las personas en tránsito le dan al harraga en el norte de África. Sin embargo, harraga no hace referencia a un grupo de personas —migrantes clandestinos—. Define más bien de una *práctica* determinada: el acto de salir del Magreb desafiando el sistema burocrático de visados y fronteras, pero sin dejar atrás el lugar de origen:

Those who engage in harraga, 'burn' borders to enter European territories. They do not, however, burn the bridges to the people and places they depart from. To these they keep all kinds of links. For, as they burn borders, they don't move away from their place of origin. Harraga is about expanding living space. (M'charek, 2020, p. 418)

Abderrezak (2016) expone que emplear el término harraga, acogiendo todos los sentidos que esta noción entraña, le ha permitido escribir sobre cuestiones que el concepto de “migración” por sí solo corre el riesgo de soslayar u ocultar. Por ejemplo, que el acto de migrar no es inherente a una comunidad concreta (migrantes que provienen del Sur Global, solicitantes de asilo, refugiados, etc); que las estrategias creativas y los saberes de quienes migran pueden provocar modos de subjetivación más allá de la identidad como consigna cerrada, de la representación y de la Otredad (Abderrezak, 2016, p. 428); que las relaciones coloniales entre Sur Global y Norte Global tienen expresiones concretas en la actualidad (los países europeos suelen recibir más migración desde sus excolonias); y que la demarcación fronteriza entre Europa y su afuera forma parte del discurso eurocéntrico pero no se sostiene en la praxis porque las fronteras europeas se expanden y se defienden en terceros países a través de procesos de externalización y deslocalización (Abderrezak, 2016, p. 429), por lo que hace falta pensar los fenómenos migratorios más allá de los hotspots y de la llegada de “refugiados” a Europa.

Pensar los procesos de tránsito a través de los significantes situados en la propia experiencia de migrar nos permite pensar la movilidad humana más allá de las ópticas del Estado y contemplar el abanico de significados que estos términos producen en contextos localizados. Podemos observar otros casos en los que los conceptos encarnados han servido para generar narrativas desasidas de los discursos y representaciones mediales hegemónicas. Por ejemplo, el filme *Les Sauteurs* (Sidibé, Siebert y Wagner, 2016), que ya he mencionado en este trabajo, pone el foco en las estrategias y en la preparación física y psicológica a la que un grupo de personas en tránsito pone en marcha con el objetivo de saltar la valla melillense. Se centra en el proceso colectivo, las formas de convivencia y las estrategias de supervivencia y preparación que las personas migrantes desarrollan, y no exclusivamente en las dificultades y la miseria que se ven obligados a afrontar. El *salto* funciona como eje central alrededor del cual giran las diferentes capas del relato filmico, otorgando una figura narrativa a los sujetos más allá de la etiqueta de “migrantes” y dándole el título a la producción: *Les Sauteurs* (los saltadores o los que saltan). De manera parecida, en el capítulo anterior pudimos observar cómo algunos participantes en las propuestas audiovisuales de La Barraca empleaban el término *shocker*, para referirse a las personas que han vivido «el shock» de enfrentarse a la violencia de las vallas de Ceuta y Melilla.

En la escena anterior, Aimé y Adam mantienen una conversación en torno al uso de los conceptos *clandestin* (clandestino) y *aventurier* (aventurero) dentro del proyecto de producción audiovisual que se está desarrollando. Ambos mantienen la idea de que la figura del migrante clandestino debe ser dignificada en el filme, aunque desde posiciones distintas: mientras Adam defiende una resignificación del concepto mismo de clandestinidad, Aimé reivindica un uso ficcional del lenguaje para generar narrativas que desactiven por completo cualquier prejuicio o preconcepción en torno a la migración clandestina, sustituyendo el término «clandestino/a» por el de «aventurero/a». Sin embargo, cabe señalar que el imaginario de *la aventura* no es una invención acuñada ex profeso para esta iniciativa en particular, sino que forma parte del lenguaje común entre las personas de diferentes regiones del África Occidental en tránsito migratorio hacia Europa para referirse a la retahíla de vivencias que experimentan durante el trayecto migratorio. Helena Maleno (2020) deja constancia de ello en su libro autobiográfico y afirma que la realidad migratoria no solo ha creado canales de información, estructuras de asentamiento y estrategias de paso, sino también un lenguaje común:

Los migrantes se llamaban, y se llaman aún a sí mismos, «los aventureros». [...] Y el concepto acuñado como «migración subsahariana» es un catálogo enorme de diferentes orígenes, lenguas, costumbres y construcciones sociales, unidos en lo que en el lenguaje del camino todos llaman «la aventura». (Maleno, 2020, p. 115)

Bredeloup (2008) sostiene que el aventurero (*l'aventurier*) se ha convertido en las últimas décadas en una figura —o metáfora— central en las narrativas y representaciones que rodean los diferentes procesos y contextos de la movilidad transfronteriza en África y entre África y Europa. Basándose en uno de los posibles orígenes del uso cotidiano de esta expresión (*aventurier*) en algunas regiones de Zaire para referirse a los buscadores de diamantes —en francés *creuseurs de diamants* o *chasseurs de diamants* (literalmente, los «cazadores» de diamantes)—, Bredeloup (2008) establece una continuidad entre la aventura referida a la búsqueda de piedras preciosas y a la aventura migratoria, ambas asociadas al desplazamiento, a la actividad económica, a la clandestinidad y a la propia exposición al riesgo: “l’aventure migratoire s’identifie totalement aux risques encourus et à l’intensité de la vie vécue ; elle permet à l’homme d’advenir et de s’aguerrir” (Bredeloup, 2008, p. 294). Esta figura se ha extendido y resignificado de diferentes maneras: en el imaginario congoleño, por ejemplo, la aventura (migratoria) está asociada a la contestación —rechazo a un orden social establecido—, mientras que en Senegal acarrea una cierta épica mediante el gesto heroico de abandonar el hogar y emprender la odisea (Bredeloup, 2008). En todos los casos, la aventura está ligada a un imaginario de la desterritorialización (Appadurai, 2001), donde ese lugar Otro (*l'Allieurs*) se significa como un espacio imaginario, si bien no constituye necesariamente una localización geográfica concreta. Con todo ello, Bredeloup (2008) sugiere que no es posible conceptualizar la idea de aventura migratoria desde las referencias occidentales y eurocéntricas asociadas a esta figura, sino que hace falta comprenderla al abrigo de su genealogía, trazada a lo largo y ancho de las diferentes regiones de África Central en un contexto colonial y postcolonial. Así pues, los arquetipos y las figuras narrativas occidentales que podemos asociar a la idea de aventura no se corresponden exactamente con los modelos que han contribuido a generar el imaginario de los «aventureros y aventureras africanas»:

On peut en effet douter que l'aventurier africain soit l'héritier de séquences historiques reliant le chevalier médiéval au flibustier et à l'intrigant de l'Ancien Régime. On peut s'interroger également sur les liens imaginaires qu'il peut entretenir avec le conquistador à la conquête du Nouveau Monde, avec le *cowboy* du *Far West*, avec le *Hobo*, ce nomade ouvrier parcourant les routes à la recherche d'un travail pendant la Grande Dépression (Anderson, 1993), avec le vagabond de la *Beat Generation* ou encore avec le survivant de la guerre du Viêtnam ou enfin le sportif de l'extrême. (Bredeloup, 2008, p. 285)

En el imaginario migratorio, el aventurero, la aventurera, es aquel que se mueve, pero que cuyo acceso a la movilidad mundial está obstaculizado por los regímenes de fronteras del Norte Global. En palabras de Delgado (2014), es el viajero que nunca podrá alcanzar el estatus de turista y que perturba, con su presencia, el orden establecido por la regulación de los lugares considerados turísticos. El aventurero, la aventurera, se desmarca de la clase media universal que tiene el privilegio de constituirse como cosmopolita, mundano o «ciudadano del mundo» (Delgado, 2014) porque no se le reconoce como tal, ni jurídica ni socialmente. Sin embargo, esa movilidad *a pesar de todo* (a pesar de la geopolítica global, de los marcos legales, de las restricciones locales y del estigma social) constituye otras formas de cosmopolitismo —cosmopolitismo de abajo (Appadurai, 2011) o cosmopolitismo abyecto (Nyers, 2003)— que, lejos de reforzar la división entre migrantes clandestinos y viajeros autorizados, se resisten a ella y esquivan sus efectos.

Bredeloup (2008) señala que se trata de una forma de autodesignación que permite a los sujetos en tránsito transformar su viaje en un relato portador de reconocimiento y legitimidad. De acuerdo con la autora, este reconocimiento da fuerzas a las personas en tránsito para continuar el camino y transfigura las experiencias traumáticas en narraciones hazañosas que parten de una trama determinada, en la que el viaje, los escollos, las hazañas y los encuentros ocupan un lugar central. En palabras de Mané, colaborador de La Barraca y migrante camerunés: “Ce que nous vivons depuis des années, c'est ça qui se passe. Voilà, c'est comme un film” (Mané, 7 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal).

«Harraga», «bá gaxód», «les shockers» o «l'aventure» son algunos ejemplos que forman parte de un conjunto de terminologías que permiten leer y escuchar la experiencia migratoria desde la posición de los sujetos en tránsito, y no solamente desde los discursos externos o las representaciones mediales que se imponen sobre la comunidad migrante. El uso de estas expresiones, tanto en los ámbitos literarios y cinematográficos, así como en cualquier otra forma narrativa; no busca subterfugios para soslayar o negar la existencia de los marcos legales que atraviesan y obstaculizan la vida de las personas en tránsito. Sino que, al contrario, tratan de poner en cuestión el engranaje representacional que produce el arquetipo del “migrante ilegal” a través de generar narrativas que toman como protagonistas aquellos sujetos, relaciones, redes de apoyo y modos de organización social que se producen en resistencia de y en tensión con estos mecanismos. Dichas narrativas se interrogan por los saberes y las infraestructuras que emergen durante la experiencia colectiva de atravesar una frontera administrativa esquivando los regímenes de expulsión que sustentan su demarcación geopolítica. Estas ficciones no funcionan únicamente como evidencias o reflejos de realidades concretas. Sino que, además, generan relatos que constituyen modos de prefiguración política al reivindicar la libertad de movimiento y la erradicación de las fronteras como infraestructuras de poder selectivo, no por medio de una demanda o de un eslogan, sino a través de la narración de aquellos que toman la libertad de movimiento como una premisa para la acción, y no como un beneficio sujeto a autorización; como la reivindicación de una realidad coetánea, y no como la especulación de un futuro utópico.

19 VII 2017. Théâtre Darna

Los desplazamientos al centro de Tánger desde las afueras resultan complicados sin vehículo privado. La frecuencia de autobuses es escasa y en las marquesinas de Diar Tanja no hay horarios ni información disponibles. Nos hemos dividido en dos grupos para coger dos *petit taxi* hasta el zocco. A diferencia de los *grand taxi*, que recorren una ruta más o menos fija y están acondicionados para transportar siete pasajeros, los *petit taxi* transportan un máximo de cuatro y trazan recorridos a demanda. Ibrahima, Aimé, Azul y yo nos acabamos de subir en uno. Nos despedimos brevemente de Warda, Fátima y Joseph, que aguardan en medio de un concurrido cruce al próximo taxi. No hay carriles dibujados

en la calzada y esta se difumina con los solares vacíos y los caminos de tierra. Los coches circulan de manera solo en apariencia caótica, si bien esconden una lógica tácita que se revela a medida que una se fija en el tráfico y se zambulle en él. Nos dirigimos al Théâtre Darna, una pequeña escuela de circo y artes escénicas situada entre el Cinéma Rif —la cinemateca de Tánger—, que conserva una arquitectura y estética sesentistas y está situada en la céntrica Place du 9 d'Avril 1947, una de las puertas principales a la kasbah; y el antiguo Teatro Cervantes, uno de los tantos vestigios de la época del Protectorado Español todavía presentes en la ciudad, hoy en estado ruinoso.

Entramos en el Théâtre Darna por primera vez la semana anterior, fruto de la casualidad. Fue bajando hacia la zona portuaria por la Rue de la Plage, cuando el castañeteo estridente de unas qraqeb llamó la atención de Warda y Joseph, que se detuvieron para buscar con la mirada el origen de la música, sin dejar de seguir el ritmo con un pie. Un niño de unos doce años nos hizo un gesto teatral desde unos estrechos escalones que ascendían de la calle, entre las mantas de unos vendedores ambulantes. El niño lucía una actitud y una indumentaria circenses. Al final de la escalera, un cartel formado de azulejos rojos presentaba la inscripción trilingüe «مسرح دارنا / Teatro Darna / Théâtre Darna» y encabezaba una puertecilla que a su vez daba paso a una sala de actos. El niño nos señaló una pequeña pizarra situada al lado de la entrada y que desde la calle pasa bastante inadvertida: «Aujourd'hui Cabaret. Entrée gratuite». En el interior, unas treinta personas tomaban té a la menta mientras observaban el espectáculo. Sobre la tarima, un grupo de acróbatas y malabaristas hacía piruetas al ritmo de las qraqeb y de los tbilat, que tocaban otros tantos jóvenes músicos. Envolvían el escenario un telón rojo y dos grandes cabezudos, que se erguían rígidos en ambos extremos, presidiendo el salón. Pedimos un té cada uno, que nos sirvió un niño de unos catorce o quince años en vasos alargados y humeantes con razimos de menta sumergidos. Antes de terminar la función, Fátima se acercó al chico que regentaba la barra del bar para pagarle las consumiciones y preguntarle sobre el lugar. Se llama Adil y es profesor de circo. Al volver a la mesa, nos planteó la idea de proponer a los actores del teatro colaborar en la película. Una vez se agotaron los últimos aplausos, que daban por concluida la velada, nos reunimos con el director de la escuela, Patrick: un hombre francés, vestido de negro, camiseta sin mangas y pantalones de tela anchos. Iba descalzo. Tras una breve conversación, Patrick nos invitó a que, dentro de unos días, nos reuniéramos con los actores y las actrices de la compañía para organizarnos directamente con ellos. Él propondría la idea y,

quien mostrara interés, se reuniría con nosotros para dar forma a la colaboración. Nos indicó los horarios de la escuela, nos dio su número de teléfono, se despidió con un gesto sencillo y se deslizó ágilmente hasta el escenario, ante la llamada de un compañero suyo, para ayudar a recoger.

Hoy es la segunda vez que nos reunimos con los actores y actrices que se interesaron por colaborar en el proyecto audiovisual. En total son seis, dos mujeres y cuatro hombres: Adil, Walid, Halima, Malek, Souad y Jamil. En el último encuentro, los papeles fueron asignados de manera provisional. Fue una elección que negociaba las preferencias que expresaron los actores y actrices tras leer la descripción de los personajes y la sinopsis con el criterio de Aimé, que ejerce de director. La propuesta para el encuentro de hoy es la de trabajar sobre algunas de las escenas del guion. Aunque las secuencias están guionizadas, se ha propuesto elaborar diálogos improvisados a partir del guion del filme, acotando las improvisaciones mediante escenas y situaciones determinadas. Todo el taller será registrado audiovisualmente y las tomas formarán parte del propio metraje. Las escenas se realizarán sobre una escenografía minimalista, intentando generar un espacio conceptual a través de los diálogos y la interpretación de los actores y actrices, pero visualmente aséptico. Esta decisión se ha tomado a la luz de los escasos recursos materiales de los que dispone La Barraca en estos momentos, pero también ante la posibilidad de aprovechar las posibilidades espaciales y visuales que nos ofrece el Théâtre Darna. Dentro del taxi, Fátima le muestra a Ibrahima y a Aimé imágenes en el teléfono de la película *Dogville* (2003), de Lars Von Trier. Siguiendo la estela del movimiento Dogma 95, el largometraje carece de localizaciones ni escenificaciones y todos los lugares en los que tiene lugar la acción están creados de manera conceptual dentro de un gran habitáculo de paredes y suelo negros, mediante una iluminación teatral y marcas blancas en el suelo que sugieren la división de los espacios, paredes, mobiliario y otros elementos arquitectónicos o paisajísticos. Los dos miran concentrados a la pantalla: Ibrahima con expresión de extrañamiento; Aimé, de curiosidad. El coche nos deja delante de la cinemateca. Pagamos al conductor y descendemos la Rue de la Plage bordeando el Mercado Central, que por esta ala desprende un fuerte olor a pescado.

En el interior del teatro encontramos a los seis actores y actrices, sentados de manera relajada y dispuestos en círculo encima del escenario. El bastidor ha sido retirado y ahora queda a la vista un amplio espacio polivalente al fondo del salón, preparado para los ensayos y las clases. Una parte del suelo, de una

crujiente madera descolorida, está cubierta de colchonetas. En las estanterías se amontonan coloridas mazas y pelotas de malabares, cintas, hula hoops, vestuario y otros artilugios circenses. Las paredes, ataviadas de fotografías de espectáculos y alguna máscara, están pintadas de blanco y rojo, confrontando el negro de los bastidores en la zona del escenario. Al fondo hay un piano, una batería, guitarras, bongos, tbilat, djembé y una caja llena de qraqeb y otras pequeñas percusiones. Una portezuela metálica da acceso a un pequeño patio —respiradero entre los edificios amontonados de la medina— donde hay dos jóvenes practicando malabares. Desde la sala de control, un chico hace pruebas de luz. De vez en cuando se levanta, sube por una escalera de pie situada debajo del rail que cuelga del techo y maneja los focos para conseguir la iluminación deseada. Cuando Warda, Fátima y Joseph entran por la puerta principal, Aimé ya ha empezado a presentar la distribución de los personajes y la sesión de hoy. Adil traduce las palabras de Aimé al darija, especialmente para Souad y Jamil, que no entienden bien el francés.

Todos los actores y actrices parecen estar de acuerdo con el papel que se les ha asignado, si bien no han tenido demasiado tiempo para estudiar el guion y dar forma a los personajes. Finalizada esta primera presentación, Adil sugiere una dinámica de calentamiento para los intérpretes, a la que también nos incluye al resto del equipo. Verbaliza las indicaciones en francés y en darija y nos propone una serie de ejercicios, que van desde la relajación silenciosa, hasta la exteriorización radical de expresiones, mediante el grito, la risa, la palabra o el llanto. Ensayamos también formas de desplazarnos por el espacio, experimentando modos de mover el cuerpo, ahora de manera lenta y pesada, ahora de forma explosiva y dinámica. Modulamos nuestros movimientos al ritmo de sus indicaciones, que resultan menos imperativas porque él mismo también las ejerce. Las personas con experiencia en interpretación, aparentemente habituadas a este tipo de prácticas, responden diligentes y serias a las pautas de Adil, en tanto que el resto nos movemos con una cierta torpeza, retrasándonos en los cambios y lanzando entre dientes algunas risas nerviosas. Finalmente, experimentamos diferentes modos de interacción entre nosotros y nosotras por medio de ejercicios de comunicación no verbal, gesticulaciones y contacto físico. La dinámica termina con una relajación en silencio, tumbados en el suelo, ojos cerrados, respiración profunda.

La trama, que ha sido trabajada durante los últimos meses tomando como base la idea original de Aimé, gira en torno a las dificultades materiales que afronta un aventurero tras quedar atrapado en la isla de Norda. Ante la imposibilidad de conseguir un empleo por la falta de permisos, nuestro protagonista se ve obligado a falsear su identidad, utilizando la documentación de un conocido. En la primera escena, Souad interpreta a la propietaria de la vivienda que alquila César, el alter ego de Aimé. La secuencia narra cómo la propietaria visita a César para exigirle que efectúe los pagos atrasados del alquiler. Pese a que Aimé guionizó la escena, se trabaja a partir de la situación, improvisando los diálogos. Souad no habla francés, así que la conversación se desarrolla en un cruce de *darija* y *francamp* (como apunté en el capítulo anterior, la mezcla entre francés y la lengua del país de tránsito, en este caso el árabe marroquí). Mientras visualizo la escena desde una improvisada platea de sillas plegables pienso que este entrecruzamiento de lenguas, fruto de las circunstancias de los intérpretes, traslada al plano de la representación la barrera lingüística y cultural que acarrea el hecho de migrar. La relación lingüística entre Souad y Aimé se traslada de forma literal a la escena —a la relación entre propietaria e inquilino—, si bien esta se distingue de su vínculo real por el hecho de que, en la ficción, la interacción entre ambos personajes está mediada por una transacción económica que les hace ostentar opresión y privilegio, respectivamente. El uso de la gesticulación y del lenguaje no verbal por parte de Souad hace completamente comprensible su interpretación para los espectadores y espectadoras que no entendemos con fluidez el *darija*, así como para su compañero de escena. Su actuación genera un retrato caricaturesco del personaje que interpreta, que encaja con la condición secundaria de su papel dentro de la trama: introduce un elemento humorístico que apacigua el tono dramático de la historia y lo arduo de la situación del personaje principal. A juzgar por las expresiones del resto de espectadores, diría que la opinión es unánime. «¡Es buenísima!», confirma Azul, al terminar la escena.

Entretanto, ha llegado Hasan, que se ha acercado para colaborar en una única escena. Está apoyado en el marco de la puerta de entrada, con las piernas cruzadas y las manos en los bolsillos, mirando la acción que tiene lugar en el escenario. Joseph se ha enfundado una *chilaba* para interpretar su escena.

«Je ne crois pas que une persone qui doit taper la salam⁵¹ porterait ces chaussures». Joseph se mira los pies y ríe. Lleva unas deportivas nuevas, de colores llamativos. Fátima le ofrece su calzado, unas sandalias de cuero desgastado que, al menos a nivel cromático, encajan mejor con la chilaba color crudo. Joseph se descalza y se enfunda las sandalias. Todos los presentes sonreímos al ver que le quedan un tanto pequeñas. Joseph interpreta a un aventurero que ha quedado atrapado en la isla y se ve obligado a *taper la salam*. En la primera escena, se cruza con un joven *nordarien*, interpretado por Hasan, quien lo despacha sin mirarle de frente.

—JOSEPH: Vous avez de l'argent, Mohammed ?⁵²

—HASAN: No, mon ami.⁵³ Je suis désolé. Aller chercher du travail.

(19 de julio de 2017, Tánger, comunicación personal)

En la segunda escena, la acción de Joseph se repite, pero esta vez intercepta a un transeúnte, interpretado por Walid, que le dará unas monedas y entablará una breve conversación con él. Estas dos escenas, que se articulan de manera muy simple y en apariencia un tanto estereotipada, responden a la realidad cotidiana de muchas personas migrantes en Marruecos y Aimé y Joseph coinciden en que, tanto ellos como la mayoría de sus amigos y conocidos en Marruecos, se han visto avocados a *taper la salam* en algún momento. Ibrahima no comparte esta experiencia y se sorprende al escuchar a Joseph y a Aimé. Él es senegalés y goza de un cierto nivel económico, lo que le ha permitido

51 Taper la salam: algo así como “golpear el saludo” o “tocar el saludo” (*salam* es la abreviación de *salam aleykoun* — سلام عليكم —, el saludo árabe más común, que literalmente se traduce como “que la paz sea contigo”). Es una expresión extendida entre las personas en tránsito migratorio por el Norte de África para referirse al acto de pedir limosna en la calle.

52 En los códigos callejeros de Marruecos, como el mercado o la plaza del pueblo, los hombres que no se conocen personalmente entre sí a veces se denominan entre ellos Mohammed, como signo de camaradería y hermandad. En la doctrina islámica, Muhammad (en árabe مُحَمَّد, también escrito Mohammed, Mohamet o Mahamad) es considerado el mensajero o el profeta de Allah (Feria-García, 2003) y a día de hoy, es uno de los nombres de varón más comunes en la comunidad islámica (Mundoislam, 2021).

53 En Marruecos, la expresión *mon ami* (amigo mío) es un apelativo despectivo para con las personas negras. Se usa en tono condescendiente para dirigirse a una persona de este colectivo (p. e.: ¡Eh, *mon ami*, ven un momento!), así como para nombrar a los sujetos de manera impersonal (p. e.: por ahí va un *mon ami*). En este contexto, tiene un marcado carácter racista.

viajar a Marruecos en avión sin la necesidad de un visado, de acuerdo con los acuerdos internacionales entre ambos países (Ministère des Affaires Étrangères, 2021), a diferencia de los migrantes cameruneses, malienses o guineanos, que para llegar a Marruecos tuvieron que atravesar el desierto en condiciones de clandestinidad.

Las siguientes dos escenas narran la historia de cómo el personaje de César suplanta la identidad de un conocido, Georges, para obtener un puesto de trabajo en una empresa de marketing. En la primera secuencia, César (interpretado por Aimé), que ahora ha adquirido la identidad de Georges, y dos personajes más, Nissrine y Omar (interpretados por Halima y Jamil), se preparan para realizar una prueba para conseguir un empleo en la empresa Proximark. Tras la prueba, el director general, Mr. Chopsi (interpretado por Malek) hace balance del primer día de prueba junto al director de Recursos Humanos, Jules (interpretado por Adil).

—MR. CHOPSI: Des questions ?

Nissrine lève le doigt.

—NISRINE: Est ce qu'il y' aura un emploi direct après cette formation, monsieur ?

—MR. CHOPSI: Cela dépendra de vos compétences sur le terrain.

Omar lève son doigt.

—OMAR: Et elle a pour quelle durée ?

—MR. CHOPSI: Un mois. Et si vous atteignez chacun un quota de 30/50 points.

En regardant sa montre, Georges lève le doigt.

—GEORGES: Si quelqu'un de nous atteint le quota de 40/50 points en deux semaines ; à combien sera-t-il rémunéré à la fin de cette formation?

—MR. CHOPSI: Bonne question, cette personne recevra une prime de 100 euros et signera directement son premier contrat.

—OMAR: et si quelqu'un se formait ici et travaillait ailleurs ?

—MR. CHOPSI: ça serait pour lui ; un plaisir d'être passé chez nous et si les questions sont finies, Jules va me représenter. Bonne journée.
Mr. Chopsi s'en va. Jules se lève en claquant les mains.

—JULES: simulation Georges, tu joues le client et Nissrine la vendeuse, depuis Omar le vendeur. Allez.... Allez... allez ! Le temps presse.

(19 de julio de 2017, Tánger, diálogo guionizado)

Quienes estamos en el público, aplaudimos. Aunque, en general, la secuencia se ha desarrollado con fluidez en los diálogos, los actores repetirán la escena un par de veces más. Si bien en los casos anteriores, el guion dejaba paso a la improvisación de los diálogos, en este caso los intérpretes se han ceñido de manera bastante estricta al texto. Tras finalizar la que consideran la toma definitiva, los actores se abrazan y aplauden con expresión satisfactoria. La conjunción de esta escena con la siguiente produce un fuera de campo que obvia la prueba a la que los aspirantes al puesto de trabajo se someten, dejando paso al balance del director general. Resiguiendo los contornos de la dinámica que parece haberse instalado en el escenario en términos interpretativos, los actores vuelven a seguir fielmente el texto.

—MR. CHOPSI: D'après les statistiques, Georges marque 48/50 points. C'est incroyable ! Et bravo Georges. Nissrine marque 42/50 ; et Omar à 38/50. Pas mal cette équipe en deux semaines ! Alors la prime de 100 euros est partagée entre Georges et Clara (*Mr. Chopsi sort de sa poche un billet de 50 euros*). Je n'ai que 50 euros à présent et le reste, Jules s'en occupera lundi. Nissrine et Georges décidez-vous.

—NISSRINE: Remettez-le à Georges car il a plus besoin que moi. Je prendrais le mien lundi.

—MR. CHOPSI: D'accord. Tient Georges (*il alla le prendre et revint s'asseoir*).

—GEORGES: merci, Nissrine.
Pendant qu'on l'acclamait, Mr. Chopsi s'en alla.

—JULES: La séance est levée. Georges, tu restes un moment.

(19 de julio de 2017, Tánger, diálogo guionizado)

El rodaje avanza, pero las actuaciones de guion parecen haberse consolidado, en detrimento de la improvisación, que parecía ofrecer resultados y procesos inesperados. Siguiendo con la trama argumental de la búsqueda de empleo del protagonista mediante documentación falsa, las últimas dos escenas se centran en el descubrimiento de la verdadera identidad del protagonista y de la renuncia de este ante el ofrecimiento de trabajar una temporada sin contrato.

—JULES: Félicitation Georges, Proximark t'emploi dans ses services. Donc lundi tu signe ton contrat et avec l'original de ton passeport. (*Georges est surpris de cette nouvelle*). Georges... Georges ! tu es avec moi ?

—GEORGES: oui ...je t'écoute ; c'est que... c'est...que, je ne peux pas le faire ; c'est très tôt pour moi Jules

—JULES: mais Georges tu as besoin d'être payé ! Il nous faut justifier des dépenses réalisées à la fin et raison pour laquelle il nous faut une pièce justificative.

—GEORGES: mais vous en avez déjà une pièce !

—JULES: non, Georges. C'est l'original à présent. La copie n'était qu'une formalité et maintenant là ça devient sérieux. Il nous faut l'original pour ce contrat.

—GEORGES: Je suis désolé ; j'aurai bien voulu avoir quelque chose à la fin mais cela devient beaucoup compliqué pour moi.

—JULES: qu'est ce qui est compliqué là-dedans Georges ; n'exagère quand même pas.

—GEORGES: Okey il 'ya une chose que tu dois savoir ; je ne suis pas Georges. Je m'appelle César ; et celui que vous avez ; est rentré dans son pays et je suis resté avec une copie certifiée.

—JULES: Ce n'est pas donc ton passeport ?

—GEORGES: Si je crois que je vais partir.

—JULES: Non. Attend, Georges ; parle avec Mr. Chopsi. Peut-être il te comprendra.

—GEORGES: Où il est ?

—JULES: dans son bureau.

(19 de julio de 2017, Tánger, diálogo guionizado)

Mr. Chopsi : Asseyez-vous. Qu'est-ce que je peux faire pour toi ?

César : Jules m'a parlé d'une affaire de contrat et je viens m'excuser pour une simulation compromise. Monsieur, je m'appelle César, née en Afrique Central le 29 janvier 1989, à Rio dos Camaroes. Alors, je ne suis pas celui-là que vous croyiez et attendiez sur papiers ; mais son inverse. Donc ce contrat pour moi serait un abus. Je suis désolé.

—MR. CHOPSI: Georges !

—CÉSAR: C'est César, monsieur.

—MR. CHOPSI: César, des gens comme toi sont venu de la même façon mais toi, tu sais fais la part des choses. Mais lundi vient continuer ton travail.

—CÉSAR: À présent monsieur, sur quelle base, il me faut une garantie ?

—MR. CHOPSI: hahahahahaha ! Une garantie à toi ! Mais tu as quelle identité camarade ? Voici ce qu'on va faire toi et moi César ; tu continu le travail jusqu'à la fin du mois et je te paye où tu t'en vas pour ne plus jamais remettre les pieds ici.

—CÉSAR: Merci, et de toute façon, je ne serais jamais rémunéré puisqu'il faut tout justifier.

(19 de julio de 2017, Tánger, diálogo guionizado)

Al terminar la escena, aplaudimos enérgicamente. El resto de los actores y las actrices felicita a Malek por su interpretación. Su expresividad interpretativa dejó en un segundo plano el hecho de que estuviera leyendo el guion. Esto se constata al visualizar la toma en la pantalla de las dos cámaras, que se han colocado de manera simultánea en posiciones distintas para generar un plano-contraplano de ambos personajes. «Esta es la buena. Esta, por favor. Es que mírale la cara» abala Fátima. Se refiere a un plano que toma de frente el rostro de Malek. En él se aprecia su interpretación, efectivamente, pero también el desvío de su atención hacia el texto. Entretanto, Souad indica que tiene que marchar con el bolso en la mano y dirigiéndose a la puerta. Su repentino amago de salir nos sustrae de nuestro aislamiento, producido por el rodaje, y nos cercioramos de la hora. Son casi las 16:00h y todos y todas parecemos tener hambre y cosas que hacer fuera del teatro. Nos despedimos afectuosamente mientras Azul toma algunas fotografías que testifican el momento. Las imágenes revelan sonrisas y expresiones de cansancio y satisfacción. Los malabaristas y el técnico de luces marcharon hace un rato, dejándonos, tras su partida, la tarea de apagar y cerrar el local. Adil espera en la puerta, con la mano sobre los interruptores del cuadro eléctrico, a que salgamos del teatro. Atravesamos la puerta en una fila, todavía enfrascados en comentarios y anécdotas de última hora, desfilando delante de Adil. Una vez hemos salido, él baja con una retahíla de *clacs* los diferenciales, atrae la puertecita metálica hacia sí con un chirrío hasta encajarla en el marco, voltea la llave dentro de la cerradura y comprueba con una ligera sacudida su fijación. Ante nosotros, el trasiego de la calle del mercado y un sofocante sol de agosto vuelven a aparecer, lo impregnan todo.

El encuentro

El teatro de la crueldad de Antonin Artaud y el teatro épico o dialéctico de Bertolt Brecht convocaban la necesidad de restaurar, a través del acontecimiento teatral, una idea de ceremonia de comunidad (Ranciére, 2010) que implicaba a actores, actrices, productores y público en un diálogo democrático. Más allá de producir un espacio de placer y entretenimiento, el teatro ha encontrado históricamente diversos modos de expresión en los que se ha ido constituyendo como una ceremonia agorística y, más recientemente, también como una herramienta política (Boal, 1989). Para Ranciére (2010), Artaud y Brecht rompen, mediante procedimientos distintos, la relación causal entre

representación y contemplación, dejando paso a la vitalidad de las experiencias encarnadas de la comunidad (intérpretes y público). Para Rancière (2010), Brecht inauguró, con su teatro dialéctico, un modo de acontecimiento en el que una comunidad se enfrenta a su situación y se pone en posesión de sus propias energías. Más recientemente, el Teatro del Oprimido de Augusto Boal (1989) desarrolló un conjunto de estrategias teatrales que restauraban la concepción brechtiana del acto teatral y lo extendían, mediante su propia interpretación del sistema trágico coercitivo de Aristóteles e influenciado por la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire (2005), al contexto latinoamericano de finales del siglo xx, más concretamente en Perú y Brasil. Algunas de estas estrategias son el Teatro Periodístico, el Teatro Legislativo, el Teatro Invisible, el Teatro Imagen y el Teatro Foro. Actualmente, el Teatro del Oprimido sigue teniendo un gran arraigo al mundo de los movimientos sociales en Brasil, y especialmente a las luchas de los trabajadores rurales del Movimiento Sem Terra (MST) (Baldi y Orso, 2013).

Al constituirse como una herramienta, y no como una fórmula o método, el Teatro del Oprimido deviene una estrategia artística y de acción política al mismo tiempo, capaz de afrontar diferentes modalidades de conflicto, desde la harmatia hasta los que se vinculan al ethos social (Boal, 1989). Quizás por esa razón, proyectos recientes han empleado esta herramienta para explorar otras cuestiones, como la movilidad humana y las migraciones transnacionales. Como ya introduje en la primera parte de este trabajo, el filme *Between Fences* (2016), del director de cine Avi Mograbi en colaboración con el director de teatro Chen Alon, explora las posibilidades de estrategias basadas en el Teatro Foro y el Teatro Imagen para relatar las situaciones y los procesos que enfrentan las personas demandantes de asilo en un centro de detención israelí en el desierto de Néguev. En este caso, las técnicas teatrales conseguían generar un espacio de experimentación en el que la ficción —a través del aparato interpretativo y representacional del teatro— y lo documental —por medio de la exposición de documentos e imágenes descriptivas del contexto— se solapan, produciendo un marco de enunciación común, en el que el grupo de actores cuestiona el engranaje institucional que les atraviesa, sus formas de exclusión y retención. En el caso de La Barraca, el uso del teatro no constituía una técnica en un principio contemplada para el proyecto *Les Aventuriers du Désert*, sino que surgió fruto del encuentro con un grupo de actores y actrices miembros de la escuela de teatro y asociación cultural Théâtre Darna. En un principio, este encuentro se propuso bajo el pretexto de conseguir intérpretes

con fenotipo compatible con los personajes *nordariens* (los habitantes de la isla de Norda en el filme). Sin embargo, la relación dio paso a un espacio dialógico en el que todos los agentes implicados tuvieron la oportunidad de conversar, reflexionar y pensar conjuntamente en torno a las problemáticas, los contextos y las situaciones que planteaba el guion. En palabras del colectivo La Barraca Transfronteriza, tal y como se describe en su página web:

Entendimos este guion como una propuesta abierta donde se narra una historia cuyo sentido pueda ser debatido por las partes representadas, tanto la comunidad migrante en Marruecos como las personas marroquíes.

En las sesiones de preparación del guión quisimos proponer un debate entre ambas partes sobre el sentido de la historia: las dificultades de acceder a un empleo en Marruecos y cuestiones más abstractas que se identifiquen sobre el sentido de la historia y la representación en ésta de los dos colectivos. Queríamos generar lugares comunes a partir de la historia de ficción propuesta donde las dificultades u oportunidades que atraviesa el país puedan ser debatidas. (La Barraca Transfronteriza, 2021, s/p)

Este proceso puede concretarse en dos momentos: el de la improvisación, donde el guion actúa exclusivamente como marco que acota escenas y situaciones sobre las cuales los actores y actrices vuelcan sus experiencias, referentes y vivencias; y el del que podríamos llamar «guion traslúcido», donde el texto organiza la estructura de la escena pero permite ver el trasluz de las relaciones entre actores y deja al descubierto el aparataje de la representación, documentando la situación exterior a esa representación —incluyendo las condiciones materiales de producción—. El primer momento, la improvisación, puede explorarse mediante la interpretación de Souad y Aimé. Souad habla únicamente en darija y apenas entiende el francés. Hasta ahora nuestra relación con ella ha estado mediada por Adil, pero el guion de Aimé está escrito en francés, por lo que resulta complicado proponer un ejercicio de interpretación partiendo del texto. Este escollo funciona como detonante para experimentar con la improvisación. En la escena que interpreta, Souad encarna el papel de la propietaria de la vivienda que alquila César, el personaje que interpreta Aimé. La propietaria visita a su inquilino para exigirle los pagos atrasados del alquiler. Bajo esta breve premisa, la escena se desarrolla de manera improvisada por parte de la actriz y, aunque Aimé conoce el guion, los giros inespe-

rados de su compañera de interpretación le llevan a dejar de lado el texto y dejar fluir el diálogo, adaptándose a la acción que se está desarrollando a su alrededor (ver figura 4). El cruce lingüístico deja de suponer una dificultad porque, siguiendo el planteamiento de Boal (1989), el teatro es considerado un lenguaje en sí mismo, apto para ser utilizado por cualquiera. Al emplear este nuevo lenguaje, los sujetos exploran también nuevos contenidos y se descubren a sí mismos implicados en nuevas situaciones e interacciones.

Figura 4 Fotogramas extraídos del mediodrama *Les Aventuriers du Désert* (42 min.).



Fuente: La Barraca Transfronteriza (2017).

La escena se desarrolla de manera bilingüe: Aimé habla en un francés plagado de expresiones y palabras tomadas del darija —francamp—, mientras que Souad habla exclusivamente en darija, repitiendo algunas de las palabras en francés que pronuncia su compañero, reforzando el hilo de la conversación. La relación comunicativa de los actores se traslada a la escena. Así, la escena, además de hilar una trama y contar una historia, deja al descubierto el movimiento, la expresividad y el afecto que hay tras los sujetos que interpretan la secuencia (Rancière, 2005). Más que disfrazarse de dos personajes ficticios, los actores solapan rasgos de su propia experiencia con la historia de los personajes.

En el caso de la escena que interpretan Aimé y Malek, el aparato teatral queda al descubierto a través de elementos que deshilachan la escenificación: Malek —que interpreta al director general de la empresa, Mr. Chopsi— echa breves vistazos al guion, que yace encima de una mesa, camuflándose entre papeles y material de oficina de atrezzo. Sus facciones se modelan a lo largo de las frases que recita: cuando endereza el guion y entra en la ficción, deja ver a un

Mr. Chopsi frío y monstruoso, con el rostro hierático y los músculos de la cara tensos; cuando pierde el hilo, la escena se desarticula momentáneamente, y el encuadre deja entrever, mediante interferencias, el andamiaje que hay tras su ficción: un actor leyendo un guion, una sala mal aislada acústicamente, unos bastidores que dejan pasar la luz natural y un público que respira, se encoje, se despereza y se desplaza (ver figura 5). De manera solo en apariencia contradictoria, la interferencia del guion en la escena produce un efecto parecido al de la improvisación durante las primeras escenas de la jornada: dejan a la vista retales del intérprete que hay detrás del personaje, las relaciones entre actores, el escenario desnudo. No es la escena niquelada, que permite al espectador, a la espectadora, dejarse tocar por la carga afectiva de los personajes, mediante la empatía o la identificación. Sino que, al contrario, son escenas deshilachadas, que producen una trama ficcional e inmediatamente documentan las infraestructuras materiales, la precariedad y las relaciones que han intervenido en la producción de esas escenas. El *behind the scenes* se interpone a la acción que sucede en el escenario, en la pantalla. Epitomiza una ficción documental mediante un único gesto.

Figura 5 Fotogramas extraídos del mediometraje *Les Aventuriers du Désert* (42 min.).



Fuente: La Barraca Transfronteriza (2017).

Cabe señalar que durante el proceso de trabajo en el Théâtre Darna no se aplicaron de manera premeditada técnicas del Teatro del Oprimido (Boal, 1989). Sin embargo, distintos elementos, tanto del planteamiento como del desarrollo de las escenas, establecen correspondencias con esta herramienta y epitomizan algunas de las líneas de acción y pensamiento que presenta este método teatral. Presento, a continuación, las correspondencias que pude observar.

En primer lugar, la trama argumental no parte de una historia inventada; sino de la reconstrucción, mediante elementos de ficción —una geografía simbólica, personajes y escenarios ficcionados, tramas presuntamente impersonales—, de experiencias individuales y colectivas asociadas a problemáticas sociales determinadas: la actual gestión de las fronteras exteriores de Europa, el marco legal al que las personas migrantes se ven sometidas en Marruecos en materia de empleo y ciudadanía y el racismo social e institucional que sufren estas personas en el territorio. Las historias personales se inscriben en un marco común. Su aparición, a través de la ficción, produce un impacto en el propio estatuto de lo «real» (Rancière, 2005). Por todo ello, el teatro se plantea como un ejercicio de encuentro alrededor del cual conversar, discutir e interrogarse por las condiciones materiales y sociales que atraviesan a los sujetos implicados. Para Boal (1989) este salto de la ficción a lo real se da mediante dos movimientos, uno catártico y otro consciente:

Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que éste actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una “catarsis”; en el segundo, una “concientización”. (Boal, 1989, p. 17)

En segundo lugar, este planteamiento produce un espacio intermedio entre lo real y lo ficticio, generando un marco narrativo en el que tanto los y las intérpretes como el resto de los sujetos que intervienen en la producción se ven sujetos al devenir de la improvisación y los acontecimientos que tienen lugar en el escenario y en el público. La improvisación deja espacio disponible para que los afectos, los malestares y las relaciones penetren en la escena, pasen por el filtro de la ficción y emerjan ulteriormente en las actuaciones. El guion no es el objetivo último de la actuación, sino que es, junto con la escenificación teatral, el punto de partida para performar ante la cámara formas de apariencia, comunicación, relación y expresión. Tal y como sugirió Deleuze (1985) a propósito de las etnoficciones de Jean Rouch, las escenas se presentan como situaciones que se prolongan en un doble devenir: los personajes devienen otro fabulando y el autor mismo deviene otro, sometido al vaivén de los personajes (Deleuze, 1985).

Pese a que en la organización original del guion la historia de Aimé ocupaba un lugar central, su traducción a la actuación redistribuía la agencia de los personajes, diluyendo el protagonismo de la trama principal y difractándolo en las subtramas que planteaban los actores y actrices por medio de su interpretación del texto y de sus improvisaciones. Ello epitomiza el «sistema comodín» de Boal (1989), según el cual la división entre coros y protagonistas queda suspendida y se consigue “eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales” (Boal, 1989, p. 13). Los personajes no se conciben en términos individuales, sino que devienen arquetipos a través de los cuales se experimentan, se piensan y se discuten situaciones, experiencias y contextos.

Finalmente, el espacio teatral se constituyó también como espacio de encuentro. En Marruecos, la comunidad migrante sufre diferentes formas de racismo social y estructural que pasan desde el racismo simbólico (Sears, 1988) hasta la construcción del enemigo político (Mbembe, 2006). De acuerdo con Mbembe (2006) la representación del sujeto migrante como enemigo o antagonista penetra de manera simbólica en la organización de la vida colectiva, regulando las relaciones sociales y validando las formas de violencia y exclusión contra los grupos considerados como enemigos. Este rechazo provoca una relación mutua de aversión, evitando el encuentro entre ambos grupos. En palabras de Mané y Abdel:

A veces es la misma población [marroquí] la que nos detiene y nos enfrenta. No quiero tildar a la gente de racista, pero eso no está bien. [...] Para nosotros no es fácil. Ni siquiera un poco porque este pueblo es muy poco acogedor, no acoge. (Mané, 2 de agosto de 2017, Fez, traducción propia)

Si al menos fueran acogedores, querría regularizar mi situación. Pero como no son acogedores, no quiero regularizarla. Porque no tienen buen comportamiento. Así que, para mí, no son humanos. No son humanos. (Abdel, 2 de agosto de 2017, Fez, traducción propia)

El trabajo teatral generaba un encuentro entre personas marroquíes locales, personas extranjeras europeas y personas en tránsito migratorio provenientes del África Occidental. Esto produjo un marco de relación que interrumpía el esquema social que prefigura la interacción entre estos grupos y propició una relación distinta. Recuerda Luna, miembro de La Barraca, al respecto:

El rodaje de «Los Aventureros» fue muy guay sobre todo por poner en contacto a gente subsahariana y marroquí y que vieran que en realidad muchos de los problemas a los que se enfrentan en el día a día no son tan distintos. Vieron ese punto de cercanía y fue un proceso muy chulo más allá de lo que saliera o no saliera. (Luna, 5 de setiembre de 2021, Bensli-mané, comunicación personal)

Desterritorialización

2 VIII 2017. La théorie du Boza

Azul mira a través la cámara bajo un chambao improvisado con pañuelos y camisetas. Está apuntando hacia el interior de un búnker, donde se encuentra Mané, sentado sobre una banqueta. Fátima le está colocando el micro de corbata mientras Aimé hojea el guion delante suyo. Los tres ocupan todo el espacio del habitáculo, considerablemente pequeño. Warda está bajo el sol, por la parte de detrás del búnker, recolocando mantas y jirones para evitar que entre luz directa en el interior y provoque un contraluz que vele la imagen de la cámara. Lo hace bajo las indicaciones de Azul, que sigue calibrando la imagen desde la pantalla. Es casi medio día y el sol golpea con fuerza el centro de la ciudad de Fez, y lo hace si cabe con mayor contundencia sobre *la gare*, donde no hay árboles ni edificios que amortigüen sus efectos. En el campamento apenas hay sombras; sólo dentro de los búnkeres, donde el bochorno se hace insoportable.

El proyecto *Les Aventuriers du Désert* ha sufrido diferentes transformaciones y se ha visto sujeto a las posibilidades que nos brindan los recursos materiales de los que La Barraca dispone en estos momentos. La experiencia en el teatro inauguró un estilo de trabajo artístico desarraigado del guion cinematográfico, dando paso a la improvisación y al despliegue agencial de los y las intérpretes. Hoy es el segundo día de rodaje en la gare, donde La Barraca ha trabajado junto a personas en tránsito que residen temporalmente en el asentamiento. Son, fundamentalmente, camaradas y hermanos de Aimé. Así se refieren mutuamente: «mon frère» y «camarade». Durante la sesión de rodaje de ayer tratamos de escenificar, mediante improvisaciones, algunas de las secuencias del guion. Específicamente, la trama narra diferentes aspectos de la vida en el campa-

mento —que en la ficción recibió el nombre de Cap Tal—. El ejercicio fue enriquecedor porque, tal y como sucedió en Théâtre Darna, los y las intérpretes escenificaron situaciones que ya habían experimentado y tuvieron la oportunidad de generar un relato sobre los acontecimientos bajo términos propios. La extensión de las improvisaciones y las derivas que sugirieron los actores y actrices constataba su implicación. Sin embargo, la revisión que hicimos del material por la noche llevó al equipo a cuestionar si acaso fuera posible montar estas escenas y el material grabado en el teatro dentro de una narrativa audiovisual más amplia. El equipo coincidió en que las improvisaciones tomaron carices muy distintos y el contexto, el estilo y el lenguaje audiovisual distaban demasiado como para poder conjugarlos de forma coherente o comunicable. Fue entonces cuando Aimé lanzó la propuesta de las entrevistas para las que nos encontramos ahora montando el set.

Aimé propuso realizar entrevistas a los actores en calidad de sus propios personajes. Esto quiere decir que las preguntas van dirigidas a los personajes de ficción, en tanto que estos han sido diseñados partiendo de las vivencias personales de los intérpretes. La propuesta trata de ahondar en estas vivencias mediante el filtro de la ficción y a través de un lenguaje codificado. Las cuestiones que organizan la conversación son las siguientes:

- ¿Cómo te llamas?
- ¿Qué es para ti Norda?
- ¿Cómo llegaste a Norda?
- ¿Cómo es la vida de los aventureros aquí?
- ¿Cuál es la manera de salir de Norda?
- ¿Has intentado regularizar tu situación?
- ¿Cuántas veces has intentado evadirte?
- ¿Qué es Cap Tal?
- ¿Qué es la teoría del Boza?

Estos interrogantes se plantean dentro del universo que sitúa el filme. Norda, una isla que simboliza las regiones fronterizas del Norte de Marruecos; los aventureros, apelativo con el cual se denomina a los sujetos en tránsito migratorio y en situación de clandestinidad; Cap Tal, nombre con el cual se hace referencia al asentamiento de Fez; la evasión, acción asociada al hecho de salir de la isla; y la teoría del Boza, vinculada al acto de atravesar la frontera europea, empleando el mismo vocablo que se utiliza en el contacto real para referirse al

acto de cruzar al otro lado. Azul informa de que la imagen está correctamente calibrada. Fátima y Aimé quedan en el interior del búnker, junto a Mané, que reposa los codos sobre las piernas, inclinado hacia delante y con la mirada fijada en Aimé, como buscando un anclaje de seguridad. Lleva un gorro de canalé con vuelta, dejándole las orejas al aire, y una camiseta de manga corta. Empleando su abanico, Fátima canta la claqueta y anuncia, con un *clac*, el inicio de la toma. «Comment tu t'appelles?» Aimé empieza la entrevista. «Moi c'est... Zazá Zé Pequeño». Los labios de Mané se curvan hacia arriba al pronunciar el nombre de su personaje y deja entrever sus dientes. Su sonrisa se contagia al resto de los presentes, a excepción de Aimé y Fátima, que mantienen una atmósfera de concentración dentro del espacio de rodaje. Este leve gesto de dispersión se desdibuja a medida que avanza la conversación y se ve achatado por una creciente solemnidad. Mané se zambulle en las preguntas hasta el punto de descartar por completo la ficción.

—Ici, au Maroc...

—Coupez !

Aimé corta la grabación en distintas ocasiones durante el rodaje. Conversa unos segundos con Mané para reconducirlo al imaginario lingüístico del filme. Le recuerda que le está entrevistando en calidad de Zazá Zé Pequeño, no de Mané, por lo que debería hablar de la isla de Norda, no de Marruecos. La conversación se desarrolla bajo un dominio de concentración. Azul y Warda clavan su mirada a la pantalla de la cámara y velan por el dispositivo. Fátima y Aimé atienden a las reflexiones de Mané, totalmente inmerso en el flujo de su narración. La sonrisa con la que abrió el relato Mané se ha desdibujado por completo, dejando paso a una cierta expresión de gravedad. Un cierto nerviosismo se deja vislumbrar en el temblor de una pierna, aunque sus palabras siguen firmes y elocuentes. Tras más de media hora de conversación, la entrevista llega a su fin y Aimé lanza la última pregunta: «C'est quoi la théorie du Boza ?». Mané sonríe antes de contestar. Ahora no es una sonrisa nerviosa, sino que comporta afirmación y seguridad. Parece que diga «me alegra que me hagas esa pregunta» con su mirada. Vacila unos segundos y entonces, habla:

La théorie du Boza c'est une théorie créée par nous. Nous clandestines, je dirais. Nous immigrants. La théorie du Boza est simple : on prend car la terre est la terre des hommes. Comme ça, personne n'a le droit de demander à quelqu'un d'autre où il va, ou ce qu'il doit déplacer. On

prend ça par la force. On n'a pas besoin ces conditions ou demander à quiconque sur sa vie. On prend ça par la force. C'est ça que on doit rappeler, c'est ça la théorie du Boza.

Pour développer la théorie du Boza je dois entrer dans les détails même, comment ça se passe la théorie du Boza. Alors, on vive dans cette île tout en sachant que demain on serait appelés à partir. On se retrouve une peut par tout, on se regroupe et ensemble on élabore un plan d'attaque. On élabore un plan d'attaque, ça veut dire que on va au cœur du problème, à l'action. On joue au vigilant et à la vigilance, c'est-à-dire que one garde et regarde au même temps. On utilise des faits des gestes et avec foi, un jour, n'importe quel... Il n'y a pas de jour pour la théorie de Boza, ça c'est faux ! Peut-être qu'en ce moment je parle d'une théorie dont je ne fais pas partie. La théorie de Boza est un jour comme les autres, c'est un jour comme les autres. Mais il y a une chose à garder à l'esprit, ce sont les hommes qui le font. Le cerveau tourne, il travail. On n'a pas fait cette formation pour être protecteurs de barrières ou autre, mais nous on gagne ce gens-là. C'est ça le plus important. C'est ça qu'il faut retenir. Comment ils font ? Mon frère, ce n'est pas la magie. C'est une terre à terre, une lutte entre hommes. Et un homme comme moi te dit : tu veux m'attraper, mais tu ne peux pas. Ce jour-là ne t'arrive même pas. Tu vois ? C'est comme ça, la théorie de Boza elle a même temps.

Nous on a notre force naturelle. Nous, les migrants, on a notre force naturelle en laquelle on croit. On croit en cette force-là. Et cette force et sur cette force c'est que tous nous un jour sommes appelées à partir. Que un jour, même si on ne se lève pas pour aller là-bas, on va partir. C'est n'est pas le seul chemin, mon frère. Il y a plusieurs chemins. Il suffit d'y donner mélange, travailler la tête. Mais ça qu'il faut retenir et que on doit focalisair c'est la frontière. Un lieu gardé par deux forces auxiliaires. (Mané, 2 de agosto de 2017, Fez, comunicación personal)

Aimé clausura el rodaje de la toma al grito de «coupez». Abdel, un joven guineano que ha estado observando a su compañero detrás de la cámara, junto a Warda y Azul, le alcanza a Mané un cigarrillo encendido, en signo de felicitación y camaradería. Este lo acepta. La profunda calada parece calmar a su pierna, que deja de temblar. La atmósfera de concentración se diluye en el interior y alrededor del búnker y todo el equipo se despereza en un gesto

colectivo. Unos se avientan con abanicos o papeles doblados, otras beben agua de una garrafa, hay quien se retira el sudor de la frente con una camiseta. El rodaje parecía habernos evadido del sofoco, pero ahora este se abalanza sobre nosotros y nosotras con mayor fuerza.

Desterritorialización del lenguaje

La théorie du poème est rebelle à dire.
(Glissant, 2019, p. 42)

La théorie du Boza (<https://vimeo.com/413092534>) es un montaje visual compuesto a partir de fragmentos visuales filmados por diferentes sujetos, utilizando a modo de hilo conductor la respuesta que dio Mané a la pregunta «¿Qué es el Boza?». La pregunta era parte de una entrevista realizada durante el rodaje del proyecto *Les Aventuriers du Désert*. Tal y como ya he señalado en esta tesis, Boza es una palabra del propio lenguaje de la Frontera Sur: su acepción principal es la de libertad o victoria. El término se utiliza por las personas en tránsito para designar el gesto de cruzar la frontera y llegar al continente europeo. La defensora de Derechos Humanos Helena Maleno (2020) explica que el término Boza ha sido “despojado de su sentido original (victoria, alegría) y [es] usado por migrantes desde el Atlántico, en la ruta canaria, hasta el Mediterráneo central, en Libia” (p. 182). En palabras de Abdel, colaborador de La Barraca: “Boza es cuando te encuentras ya del otro lado, en Europa, que gritas «¡Boza!». Entonces, quiere decir la victoria. Estás en plena felicidad” (Abdel, 2 de agosto de 2017, Fez, traducción propia).

En el cortometraje, el discurso de Mané extiende el sentido de la palabra hacia toda una *teoría*. El corto se compone de fragmentos visuales que sincopan el discurso principal en una suerte de secuencia compuesta de escenas incompletas: el espacio semántico de la palabra Boza está asociado a un conjunto de imágenes, espacios, actores y actantes determinados. Entraña una serie de saberes y tecnologías asociadas a la experiencia migrante que solo están disponibles parcialmente para quienes no hemos encarnado en primera persona la experiencia del viaje migratorio. Mané utiliza la figura de *la théorie* (la teoría) para referirse a una dimensión que desborda cualquier definición posible, y no como un elemento estático que hace falta comprender o traducir dentro de un sistema gramatical codificado.

A continuación, propongo una aproximación a esta pieza al abrigo de la propuesta epistémica de Maggie McClure (2016), que considera las potencialidades de lo prelingüístico y lo agramatical en el lenguaje, resignificando lo que Deleuze y Guattari denominaron una *desterritorialización del lenguaje* (Deleuze y Guattari 1987, p. 99 en McClure, 2016, p. 176). McClure (2016) sugiere que las palabras y los sonidos son también cuerpos, capaces de desprenderse de sus convenciones sintácticas y de trazar líneas y marcos impensados (p. 179) sobre una propuesta donde el orden y el desorden (territorialización y desterritorialización) ponen en juego en la (des)organización del mundo y del lenguaje (McClure, 2016, p. 179).

If qualitative methodology were to acknowledge and mobilize its a-grammatical tendencies, [...] this would involve becoming more attentive to such “troublesome” moments as indicators of the potential for creation and escape that is the other face of order and pattern. This would not mean giving up a commitment to order in favor of an “armchair anarchism” that impotently urges anomie and disorder (McClure, 2001, p. 191). Instead, as I have argued elsewhere, we could think of qualitative research as “an experiment with order and disorder in which provisional and partial taxonomies are formed, but are always subject to change and metamorphosis, as new connections spark among words, bodies, objects and ideas” (MacLure, 2013a, p. 181, emphasis added). (McClure, 2016, p. 180)

La propuesta que aquí presento sugiere un entrelazamiento entre una resituada idea de desterritorialización del lenguaje (Deleuze y Guattari, 1987; McClure, 2016) con algunas aportaciones de las perspectivas decoloniales que trazarían un hilo común en la relación entre (de)colonialidad y lenguaje. Estas perspectivas irían desde las consideraciones de Walter Dignolo (2009) en torno a la semiosis colonial y las «comunidades de habla» (Dignolo, 2009; Fraga, 2015) hasta las reflexiones en torno a la noción de opacidad y la Poética de la Relación del pensamiento antillano de Édouard Glissant (2009; 2017), que emerge de su resignificación del movimiento de la negritud situado en una propuesta teórica y poética de la criollización y vinculada al posestructuralismo: “se trata aquí de la imagen del rizoma, que nos permite saber que la identidad ya no se halla toda en la raíz, sino también en la Relación” (Glissant, 2017, p. 53). La Relación de Glissant no es solamente la correspondencia con el Otro, sino que refiere a una cosmovisión que desactiva “la proyección lineal de una sensibi-

lidad sobre los horizontes del mundo y su vectorización en las metrópolis y colonias” (Glissant, 2017, p. 66). Escribe Glissant (2017):

La poética de la Relación, asimismo, no es nunca conjeturable y no supone ninguna fijeza ideológica. Contradice las confortables seguridades ligadas a la excelencia supuesta de una lengua. Poética latente, abierta, de intención multilingüe, en sintonía con todo lo posible. El pensamiento teórico, que apunta a lo fundamental y a asirlo, que aparenta lo verdadero, evade estos caminos inciertos. (Glissant, 2017, p. 66)

En el videoensayo *La théorie du Boza* el código comunicativo está abierto a múltiples conexiones semióticas que no obedecen a las leyes del lenguaje y la representación convencionales (McClure, 2016, p. 173), poniendo en juego la estructura arbórea sobre la que tradicionalmente hemos pensado las construcciones sintácticas. Los diagramas que definen las estructuras gramaticales en la lingüística de Chomsky son ejemplos de esta lógica vertical tronco-raíces: el término dominante en el tronco del árbol (oración) se bifurca en dos elementos, el sujeto y el predicado, y cada uno de ellos se divide aún más hasta llegar a los elementos más concretos —pronombre, sustantivo, verbo, adverbio— (Deleuze y Guattari, 2004, p. 13). Es en oposición a esta estructura arborescente que Deleuze y Guattari desarrollarían el concepto de rizoma, basado en la organización transversal, móvil y descentralizada de esta estructura herbácea:

A rhizome ceaselessly establishes connections between semiotic chains, organizations of power, and circumstances relative to the arts, sciences, and social struggles. A semiotic chain is like a tuber agglomerating very diverse acts, not only linguistic, but also perceptive, mimetic, gestural and cognitive; there is no language in itself, nor are there any linguistic universals, only a throng of dialects, patois, slangs, and specialized languages. There is no ideal speaker-listener, any community more than there is a homogeneous linguistic [...] There is no mother tongue, only a power takeover by a dominant language within a political multiplicity. Language stabilizes around a parish, a bishopric, a capital. (Deleuze y Guattari, 1987, p. 7)

Por lo tanto, el lenguaje es solo uno de los muchos sistemas de signos imbuidos en el acto comunicativo. No surge de una raíz histórica o estructural, sino que se desarrolla en diferentes lugares de forma simultánea y se propaga lateralmente en los planos materiales, sociales, afectivos y políticos. En este sentido,

el lenguaje no puede dissociarse de todos los elementos no lingüísticos que presuntamente se encuentran «afuera», sino que éste es necesariamente relacional, situado y social (McClure, 2016, p. 175). Para McClure (2016) el lenguaje en términos gramaticales es una admisión categórica antes que una admisión sintáctica y los árboles de Chomsky establecen relaciones codificadas dentro de estructuras de poder. En este sentido, la formación de oraciones gramaticalmente correctas es para el individuo normativo el prerrequisito para cualquier sumisión a las leyes sociales (p. 175). Sostienen Deleuze y Guattari:

A tales modelos lingüísticos no se les reprochará que sean demasiado abstractos, sino, al contrario, que no lo sean lo suficiente, que no sean capaces de alcanzar la máquina abstracta que efectúa la conexión de una lengua con contenidos semánticos y pragmáticos de los enunciados, con agenciamientos colectivos de enunciación, con toda una micropolítica del campo social. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 13)

El uso de una jerga —un habla— radicalmente contextual constituye un doble acto de resistencia si atendemos al hecho de que, además del desafío a las normas de representación y lenguaje, lo que se pone en juego aquí son también las mismas convenciones de la lengua colonial —en este caso, del francés: “una lengua que hemos dado por universal (con vistas a legitimar la tentativa de dominación)” (Glissant, 2017, p. 62). Cuando Quijano y Wallerstein (1992) sugieren que “la independencia no deshizo la colonialidad; sencillamente transformó su contorno” (p. 584), nos están señalando el conjunto de dispositivos que han racionalizado y perpetuado los relatos, los órdenes y la arquitectura coloniales que la posmodernidad no ha sido capaz de desactivar (Romero Losacco, 2018). Walter Mignolo (2009) establece la noción de *semiosis colonial* para referirse a la cuestión de la lengua y del lenguaje en concreto. Para Mignolo la imposición de la lengua fue un dispositivo central en el proyecto de la colonización, pero al mismo tiempo, determinados usos del lenguaje pueden contribuir a crear espacios de resistencia y decolonialidad. En primer lugar, Mignolo sostiene que los modos de emplear el habla contribuyen a mantener o a cambiar la formación discursiva hegemónica en un momento histórico determinado. En segundo lugar, establece la necesidad de preguntarse por el lugar de enunciación del sujeto dentro de un entramado social que estructura las jerarquías entre grupos y personas (Mignolo, 2009, pp. 176-177; Foucault, 2008 en Fraga, 2015). Este énfasis en el habla —en oposición a la lengua— lleva a Mignolo a renovar dos axiomas que colocó Ortega y Gasset: toda comunidad es

tan «exuberante» como «deficiente», es decir, “dice más de lo que piensa”, a la vez que “dice menos de lo que se espera” (Mignolo, 2009, pp. 179-180 en Fraga, 2015, pp. 179-180). Esta exuberancia y esta deficiencia de las comunidades de habla muestran “no solo las complejidades de los lenguajes en relación con lo prelingüístico —que, como se vio antes, se vincula con la vida afectiva colectiva—, sino también las relaciones de poder entre las distintas comunidades” (Fraga, 2015, p. 180).

En su poética de la Relación, Édouard Glissant (2017) distingue tres tipos de desplazamientos que se corresponden con tres tipos de movimientos transnacionales y a su vez están asociados con tres tradiciones epistémicas o modos de generar conocimiento: el «nomadismo en flecha», vinculado a los movimientos de conquista y dominación coloniales y a la generalidad abstracta del conocimiento codificado (p. 143); el exilio, adosado a los desplazamientos forzosos, la diáspora y al desarraigo; y la errancia. Glissant le confiere a este último la capacidad de escapar de los estatutos dogmáticos del lenguaje, del conocimiento y de la representación (pp. 52-53). En la condición errante, las formas lingüísticas criollas y múltiples son entendidas como un modo de resistencia a la imposición colonial de una lengua única. La voz de quien nos relata la *théorie du Boza* es una voz errante en cuanto “contradice las confortables seguridades ligadas a la excelencia de la lengua” (Glissant, 2017, p. 66) y “se inscribe en una circularidad” (p. 66). De acuerdo con Glissant (2017) la circularidad no es el circuito cerrado en sí mismo, sino el relato que difracta en múltiples vivencias irreductiblemente complejas (únicas) y al mismo tiempo inscritas en una experiencia común. *La théorie du Boza* es un relato inmediatamente personal y colectivo, subjetivo y anónimo: narra una experiencia que se repite cíclicamente encarnada por distintos sujetos migrantes y que es inmediatamente identificable por un colectivo más amplio.

Contrairement au nomadisme en flèche (découverte ou conquête), contrairement à la situation d'exil, l'errance donne avec la négation de tout pôle ou de toute métropole, qu'ils soient liés ou non à l'action conquérante d'un voyageur. Nous avons assez répété que ce que celui-ci exportait en premier lieu, c'est sa langue. Aussi les langues de l'Occident étaient-elles réputées véhiculaires et tenaient-elles souvent lieu de métropoles. Par opposition, le dit de la Relation est multilingue. Pardelà les impositions des puissances économiques et des pressions culturelles, il s'oppose en droit au totalitarisme des visées monolingues. (Glissant, 2019, p. 31)

Para las narrativas relativas al Boza, el ensamblaje habla-imagen-movimiento no abala la etiqueta que da prioridad a los signos lingüísticos normativos sobre los prelingüísticos, los no lingüísticos, o aquellos que pertenecen a una jerga marginal.⁵⁴ No están contenidos dentro de las estructuras jerárquicas de «filia-ción y herencia» que sustentan la lógica del árbol de Chomsky y una relación edípica, sino que se conforman según la lógica de la manada, que prolifera por alianza, contagio y epidemia (Deleuze y Guattari, 1987, p. 241 en McClure, 2016, p. 175). Estas configuraciones abren nuevos canales de encuentro y comunicación al desestabilizar las fronteras entre las palabras, las cosas, los afectos y las imágenes, conjugando todos estos elementos en una suerte de «materia común» (McClure, 2016, p. 176). Cuando esto ocurre, llega a configurarse aquello que Deleuze y Guattari (1987) denominaron un proceso de desterritorialización del lenguaje, en el cual “gestures and things, voices and sounds, are caught up in the same “opera,” swept away by the same shifting effects of stammering, vibrato, tremolo and overspilling” (Deleuze y Guattari, 1987, p. 109). En otras palabras, un proceso donde se configuran formas de organización que interrumpen el funcionamiento del lenguaje y de la representación, desplazando el habla hacia un entorno no codificado capaz de producir formas de sentido y de significado imprevistas.

El componente performativo del Boza desborda sus acepciones prefijadas, y es ahí donde, de acuerdo con Binkley (2018), la metáfora substituye a la definición. Este autor argumenta que las metáforas no son contenedoras de significados autónomos fijados en un punto determinado del lenguaje. Al contrario, las metáforas operan a través de una cierta relación de exceso con la emoción y el lenguaje, respectivamente (Binkley 2008, p. 115). El lenguaje metafórico y poético genera un sistema propio de (ir)representación, modulando estrategias narrativas que escapan a las definiciones codificadas en torno a la migración y la frontera. Édouard Glissant (2009) se refiere a este acto como el gesto de reclamar *le droit a l'opacité* (el derecho a la opacidad). La opacidad de Glissant no es el ocultamiento, sino la diversidad. No una diversidad celebratoria, que ensombrece las formas de vida consideradas subalternas bajo una universalidad engañosa que recrudece la integración y el multiculturalismo entendidos desde el etnocentrismo. Sino que, al contrario, la opacidad es el reclamo de convivir en el disenso o el *desacuerdo*. Por su parte,

54 Utilizo aquí el término marginal en el sentido de liminal, fronterizo, referente a los márgenes o distanciado de los ejes de control y dominación. No fijando un espacio de exclusión o marginación.

Jacques Rancière (1996, p. 8) entiende por desacuerdo “un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro”. El lenguaje compartido por las comunidades en tránsito y que aquí se dibuja configura un código propio, que nunca llega a desvelarse del todo y que difiere de cualquier amago de interpretación, asentándose en la tensión de la indeterminación de la traducción (Quine, 2013).

Cine-acontecimiento

2 IX 2021. Hechos documentados, historias fabuladas

Miro a través de la abertura de una gran tetera de aluminio mientras en su interior el agua roza el punto de ebullición. Escucho en un segundo plano las voces de Azul y Fátima, que siguen debatiendo alrededor de la mesa cuestiones sobre el guion. Intento seguir el hilo de la conversación y eso distrae mi atención de la tarea de preparar el té. No estoy ni en un lugar ni en otro, pero esta vez he delegado mi atención a una grabadora de audio que, habiendo sido puestos en sobre aviso todas las personas de la casa, sigue sus intervenciones y el curso de la conversación que está teniendo lugar en el comedor. Tengo el cuerpo inclinado hacia delante y sostengo con la mano derecha una tapa de aluminio, abollada y algo desgastada por el uso. Tras notar en la cara los golpes húmedos y cálidos del vapor, cierro la tetera con un chasquido. Esto acalla el rumor del hervor, ahora reducido a un grave bisbiseo lejano. Lo acompaña el temblor metálico de la tetera, que escupe vapor insistentemente por el pico y por las ranuras de la cubierta. Saco dos sobrecitos de Atay Sultan y preparo una bandeja con azúcar y vasos, prácticamente todos distintos entre sí. Me demoro en los gestos; quiero dejar que hierva holgadamente, puesto que ya hemos experimentado las desagradables consecuencias que tiene para algunos de nuestros organismos (europeos) el beber agua del grifo sin hervir.

—AZUL: La Guardia Civil lo detiene, lo devuelven... Se queda en un búnker, todos sus compañeros ya han cruzado y luego tiene una discusión con uno sobre la injusticia de las devoluciones en caliente. El guion no usa esa palabra, pero es eso. (2 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Dejo caer los sobres de té dentro del recipiente y lo transporto, humeante, hasta el centro de la mesa. Alrededor, Azul, Fátima, Ana León, Ismael y Bruno yacen en la tarba. Bruno escucha, abstraído, las grabaciones realizadas en las pruebas de interpretación de la sesión de esta mañana. Ajusta los potenciómetros de la grabadora con la mano derecha, sostiene los grandes auriculares sobre sus orejas con la mano izquierda. De vez en cuando hace una mueca y apunta algo en su libreta. Fátima está recostada sobre unos cojines. Se toca el pelo con expresión pensativa y escucha con la mirada desviada a Ana León, Ismael y Azul.

—ANA LEÓN: Y eso no se puede hacer.

—ISMAEL: No se puede hacer, pero se puede sugerir a través de otra cosa. Con más simbolismo... Creo que lo importante de esas escenas es la conversación. El resto se puede mostrar de una manera... que se entienda lo que está pasando, pero que no sea explícito. Que no sea mostrar literalmente aquello que pasa. Sino ser un poco creativos y mostrarlo de otra manera.

—AZUL: Vale, pues hay que pensar de qué manera.

—FÁTIMA: Aimé estaba pensando en rodar una batalla con un croma, ya sabéis... y le dije que no me parecía. O sea, si quieres un salto de valla y quieres que grabemos algo así, eso lo vamos a hacer en España, porque no se pueden ver las caras de la gente y allí tenemos mucha más libertad... aquí eso no podemos grabarlo, pero podemos montar algo que cree la intensidad de un salto de valla.

—AZUL: Claro, pero en el caso de que a él [al personaje protagonista] le deporten... de que llegue a España y que le hagan una devolución en caliente, ¿cómo os lo imagináis? ¿con luz y...? No sé, hay que imaginarlo. Y luego la siguiente escena es un mercado lleno de gente donde llega la policía.

—FÁTIMA: Eso no lo vamos a hacer.

(2 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Mientras me dispongo a buscar un hueco en la tarba y en la conversación, sirvo seis vasos de té y los reparto delante de cada cual. Azul sostiene un cigarrillo

en la boca. Con la mano derecha escribe en una libreta y con la izquierda vierte una cucharada de azúcar en su vaso de té. Además de la libreta, delante de sí tiene el guion de Norda, impreso en un fajo de páginas marcadas con rotulador e intervenidas con notas de bolígrafo a los márgenes. Pese a llevar varios meses trabajando de manera colectiva en el guion, este se presenta hoy como un embrollo que enfrenta ideas, perspectivas, posibilidades e imposibilidades.

—AZUL: Pero es que es muy interesante lo que pasa en esa escena. Llega la policía y empieza a atrapar a toda la gente negra para llevársela en el autobús de deportación. Y él se esconde, la policía lo pillá, lo mete en el autobús, va en el autobús con mucha gente y entonces están en la comisaría de policía. Allí les dicen que los van a llevar al aeropuerto o al desierto de Argelia. Entonces van en el autobús, empiezan a hablar de cómo son las condiciones del autobús para la deportación, les dan muy poca agua para no sé cuántas horas de viaje... y entonces, cuando todos están durmiendo, hay uno que amenaza al conductor para que le deje en CapTal, porque va a buscar a César. Y al final lo consiguen.

—FÁTIMA: Hacen un motín en el autobús.

—AZUL: Y consigue que le dejen en CapTal y sigue hasta el desierto. Eso es muy chulo como temática porque es algo que tiene que ver con el contexto y que se podría contar.

—ISMAEL: Pero no se puede hacer tal y como lo cuenta en el guion. No tenemos medios para hacerlo. Yo, algo que propongo, que no sé si lo puedo expresar bien, es que creo que habría que plantear o tener claro una estética para la película. Y partiendo de esa estética formar escenas que encajen dentro de esa estética para que fluya. No puede ser que de repente tengas algo como muy artístico... y de repente una escena de acción de Hollywood. No van a encajar las dos cosas. Entonces, si podemos acordar una estética para la película en general ya nos podemos ceñir a eso en todas las escenas.

—AZUL: ¿Puedes poner algún ejemplo?

(2 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Ismael inhala profundamente por la nariz, aguanta el aire unos segundos y exhala con un gesto pensativo.

—ISMAEL: Yo tengo una idea de imágenes como muy tranquilas, muy minimalistas. Sobrecargadas de simbolismo para ilustrar estas ideas. Creo que se puede hacer de tal manera que se entienda que estamos haciendo referencia a todas estas cosas. Que quede claro, pero sin mostrar esas cosas literalmente.

—AZUL: Claro, yo me imagino, por ejemplo, el autobús hecho con una habitación negra y un foco de teatro. Dos sillas y dos personas que simulan estar en un autobús.

—ISMAEL: Sí, o ir iluminando las caras de la gente conforme van hablando... puede ser un rollo que no es literalmente una película que está mostrando escenas de la vida de migrantes, pero mediante la que puedes ilustrar ideas.

—ANA LEÓN: Tenemos que hacer algo diferente a lo que Aimé ha pensado, porque si no, necesitamos 20.000 € y no estar en Marruecos para hacer la película.

—AZUL: Claro, pero los interiores con iluminación funcionan cuando es un búnker, cuando están dentro de una cueva... se pueden rodar escenas interiores y contar lo que está pasando fuera a través de uno o dos personajes. Eso se puede hacer en el interior porque la escenografía es en sí interior. Pero luego están las escenas del mercado, el salto de valla...

—ANA LEÓN: Yo el salto de valla lo quitaría directamente.

—MARINA: Pero se puede intentar incluir mediante otras estrategias: a través de una conversación, usando el fuera de campo...

(2 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Bruno se retira los auriculares con una mano y los deja caer alrededor de su cuello. Interviene mientras acaba de apuntar una secuencia de números en su

libreta. Pese a estar inmerso en la escucha de las tomas de audio, ha seguido el hilo de la conversación:

—BRUNO: No tiene por qué ser una valla, puede ser afuera en el bosque, escondidos, el momento justo antes que salen corriendo hacia la valla y ahí cortas.

—AZUL: Sí, eso está muy bien.

—ISMAEL: Yo me imagino una escena que sea el *antes*, el momento justo antes de ir a hacerlo, y otra escena que sea literalmente en el mismo sitio, pero *después* del intento [de saltar la valla]. Con la sangre, las heridas, con todo eso... y eso provoca un contraste en exactamente la misma escena, entendiéndolo porque hay un diálogo que te explica exactamente qué es lo que ha pasado, sin nada de acción. Nadie necesita acción.

—ANA LEÓN: Lo que pasa que eso supone darle una vuelta al guion heavy.

—AZUL: O pensar cómo narrar visualmente las escenas que están escritas. Además, ahora faltan incluir las otras historias de otros personajes.

—ANA LEÓN: Sí, para que no todo sea [el personaje de] César. La pitonisa, el peso que le tenemos que dar a los personajes femeninos, ahora que los tenemos, todo eso.

—AZUL: Claro, pero es que ese guion no está acabado. De las escenas que hay he hecho una selección. Algunas las he dejado porque creo que son importantes a nivel de contenido, pero hay que pensarlas a nivel estético.

—MARINA: Y, ¿es totalmente imprescindible que el guion que hay ahora gire todo en torno a César? ¿No podríamos variar un poco los personajes?

—ISMAEL: Las mismas experiencias que hasta ahora él está viviendo, pero que las vivan también otros personajes.

—ANA LEÓN: Eso es difícil tal y como está planteado ahora el guion.

—BRUNO: Está estructurado de una manera muy lineal. Es una persona que va atravesando diferentes escenarios y situaciones.

—ANA LEÓN: El viaje. Es todo el viaje.

—AZUL: Deberíamos decidir qué otros personajes. O sea, que la película gire en torno a dos o tres personajes. Que sean personajes complejos y profundos, que sean tratados con profundidad. Que cada uno tenga su propia historia y que éstas se crucen.

—MARINA: Claro, es que es el viaje. Y el viaje no es solo el que vivió Aimé. Hemos conocido ya a mucha gente y sabemos que al final responde a una experiencia colectiva. Cada persona la vive de manera diferente, pero hay algo ahí de colectivo.

—ANA LEÓN: Claro, es que el guion es muy etnoficción. Hay partes que están muy ficcionadas y parte del encanto del guion es ese: hay muchos elementos que no se sabe qué son, sí es una realidad o es una invención.

—AZUL: También tenemos al resto de personas que van a actuar. Quizás ellos tienen también sus propias historias. Quizás hay que tratar de profundizar en la caracterización del personaje, más que intentar explicar la historia entera.

—ISMAEL: Depende de cómo decidamos hacerlo al final, pero quizás no tenemos que introducir nuevas historias. Veo difícil a estas alturas introducir nuevas ideas.

—AZUL: No se trata de introducir nuevas historias. Pero sí decir: tú eres este personaje, ahora profundiza en él. Nosotros [las personas no migrantes] no podemos alcanzar la profundidad a la que pueda llegar cualquiera de esos personajes, porque no conocemos en primera persona esas historias.

—ISMAEL: entonces, ¿cómo lo hacemos?

—AZUL: Identificar a los personajes por identificación mutua. Por ejemplo, Estelle y *la prêtresse* que guía el camino. La persona y el perso-

naje se identifican el uno en el otro. Entonces, a la vez que se identifican pueden profundizar en este personaje.

—ISMAEL: ¿Te refieres a utilizar esto en el casting?

—AZUL: No, más bien para tener un marco donde ese personaje tenga una profundidad. Entonces, en las cosas que pasen, aunque sean cosas muy nimias o sean cuatro diálogos, tú ya tienes interiorizado quién es tu personaje. Lo tienes muy definido. Entonces, cuando hablas, cuando improvisas, cuando actúas... ya tienes un fondo.

—AZUL: Fátima quería meterle un poco de telenovela a la película.

—FÁTIMA: Para quitarle un poco de seriedad. Y para que los personajes también sean mundanos, que también están metidos en mierdas.

—AZUL: claro, Mané es Zaza. En la película es un exiliado político, pero luego él va desvelando que en realidad no quiere hacer ninguna revolución y que es mucho más simple.

—FÁTIMA: Que en realidad es un fumao que vende móviles en el mercado...

—AZUL: Y además es eso. Hay dos caras del mismo personaje, de la misma historia. Y es cuestión de darle ese planteamiento y dejar que él piense en la historia.

—MARINA: Pensando en algo que hemos dicho, que no sea todo tan serio, tan grave, que haya una parte más banal, más sucinta, más humana, más cercana... Y dándole vueltas a lo que decía Ismael de pensar una estética para la película... quizás podemos pensar ese doble rasero a través de pensar dos estéticas diferentes, dos lenguajes diferentes que se vayan entrelazando. Una más mítica, más onírica... y otra que sea mucho más terrenal.

—ISMAEL: Eso estaría guay. También pensar si habría personajes que se comportan de una manera u otra, o que todos van intercambiándose en esas dos dimensiones porque sus vidas son complejas.

—AZUL: Sí que hay personajes que simbolizan ese tema. *La prêtress* forma parte del mundo onírico, simboliza el camino... el mundo onírico también puede servir para narrar la violencia, para evitar la violencia y la acción explícitas.

—FÁTIMA: ¿Cómo os lo imagináis? ¿Qué iluminación? ¿Qué espacios? ¿Qué colores? ¿Qué tipo de planos?

(2 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Son alrededor de la una de la madrugada. Estas últimas preguntas quedan resonando en la estancia mientras nuestras miradas se pierden un poco en la nada. Los vasos están ya vacíos y el aroma a té se ha desvanecido, dejando paso a un olor a tabaco rancio. Abro de par en par las ventanas, haciendo disparar la nube de humo que ha invadido silenciosa la habitación. Apenas se escuchan los pasos de Luna en la parte posterior de la casa, que acaba de salir de la ducha. Tras un breve zumbido, Fátima recoge su móvil de encima de la mesa con un gesto desgarbado. Mira indiferente la pantalla, que le ilumina la cara de azul. Tras unos segundos lanza: «¡Mirad lo que acaba de enviar Adam!». Sigue leyendo durante unos segundos en silencio. Azul se arrima y posa su cabeza también delante de la pantalla: «¿Qué es?». Los ojos de ambas se deslizan con rapidez de izquierda a derecha. «¿Os lo leo?» salta Fátima. «Os lo he reenviado» corrige, con los ojos clavados en su teléfono y el pulgar derecho recorriendo la pantalla. Los móviles vibran sobre la mesa de manera casi sincrónica y hacemos lo propio. En un recuadro blanco larguísimo sobre el fondo naif de WhatsApp, un mensaje reenviado se extiende más allá de la pantalla de mi móvil. Hago scroll más rápido de lo que puedo leer, consumida por la curiosidad.

Norda/scène 1

Durée: 1,30 mn

Résumé: Rencontre à Norda arrivé des migrants.

Lieu: (forêt=escalier).

Déroulement: je suis assis seul, je chante, les migrants guidés par la chanson, arrivent un à un à Norda. Après être tous venus, un parmi eux pose la question : ici c'est où ? Après je fais ma réplique pour lui répondre ici c'est Norda avec mon texte... À la fin de ma réplique chacun va essayer

de partir pour quitter Norda. Je continue de chanter ils reviennent pour me demander comment quitter Norda. (Début de la scène 2).

Texte intervenant 1: Ici c'est où ?

Personnage 2 (Adam) : Norda. Je vais vous parler de l'île qui n'a laissé à aucun aventurier le droit de marché pied nu comme chez soi.

Il y a très fort longtemps, très fort longtemps, nos peuples venus des recoins des contrées les plus lointains, des horizons les plus divers.

Ils étaient partis de si loin pour venir traverser la mer Méditerranée, mais finissent par se retrouver prisonnier à Norda,

Norda une île à la forme de requins,

Norda est parsemé de kilomètres de barbelés à ses alentours

Norda, l'île où la liberté de l'aventurier est le Boza free, broyant les plus forts.

Norda est l'île qui n'a laissé à aucun aventurier le droit de marché pied nu comme chez soi.

Chant :

1-Massambaye Mbéri Ndao (Massamaba fils de)

2-Béy dou rass démi goudi (un chèvre ne doit pas brouter le jujubier en pleine nuit.

Norda/scène 2

Durée: 3mn

Résumé: prières chant et paroles des migrant à l'oracle

Lieu: (forêt=escalier).

Déroulement: Toujours assis je chante, les migrants reviennent à Norda un à un et les intervenants vont réciter leur texte après chaque chœurs (en monologue).

Et je fais le dernier texte (Dans une ambiance de prières pour invoquer l'aspect mystique, magique des croyances ancestrales africaine).

- Personnages
6 intervenants et + des figurants

Texte:

Intervenant 1 (Adam):

Je suis parti loin de chez moi
Sur ma noble route sans fin
Tel un digne chemin de croix
Je suis mon humble destin
Le cœur tout rempli d'espoir
J'ai quitté mon si beau toit
Je dormirai loin de chez moi ce soir
De grâce, ne demandez pas si j'ai le choix.

Intervenant 2:

A la recherche d'une vie meilleure
Mon courage est mon unique étrier
Hanté par mon rêve du vrai bonheur
La nuit comme seul et unique allier

Intervenant 3:

La solitude est mon seul ami
Comme tout guide ma bonne étoile
Mes souvenirs suaves mes seules ennemies
Rien ne m'arrête dans ma course si folle

Intervenant 4:

Nous sommes fiers d'être des clandestins
Des combattants d'une vie meilleure sans fin
Confiant d'avoir fait ce choix comme dessein
Pour vous dire que notre race ne serait jamais en déclin

Intervenant 5:

Nous ne sommes pas seul sur ces routes si périlleuses
Nos familles nous accompagnent avec des prières si précieuses
Elles se sont saignées jusqu'au dernière goutte
Pour nous voir sortir de notre galère coule que coule

Intervenant 6:

Car de notre réussite dépendra tout le sort du village
 Même si l'entreprise vous semble si suicidaire
 Nous avons consulté l'oracle, la gardienne de la pierre des équilibres,
 l'esprit des ancêtres si sages
 Qui nous prédisent de partir pour la fin de nos galère

Intervenant 1 (Adam) :

Pour preuve ceux qui sont déjà partis
 Reviennent avec leurs lots de lauriers
 Seuls les récalcitrants vivront tel des démunis
 Le bonheur se trouve au bout du soulier

Chant :

1. Massambaye Mbéri Ndao (Massamaba fils de)
2. Béy dou rass démi goudi (un chèvre ne doit pas brouter le jujubier en pleine nuit.

(Adam, 2 de setiembre de 2021, Benslimane, texto de guion)

Cine-antropología compartida

Los recursos y las estrategias narrativas y visuales que prefigura el colectivo en la escena descrita anteriormente traen al presente el término «cine-antropología compartida», empleado por Jean Rouch en un texto notorio: *La Cámara et les Hommes* (1979). Esta noción fue empleada por el cineasta para hacer referencia al componente subjetivista y expresivo que epitomizaban *Jaguar* (1954-1967) y las etnoficciones que le sucedieron, fruto de la colaboración con Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia y Tallou Mouzourane como actores, asesores y montadores. El desplazamiento que experimentó Rouch desde sus primeros trabajos, de corte etnográfico clásico, a sus últimas producciones, resultado de colaboraciones experimentales y de la articulación de una mirada plural, le llevaron a conjugar cine y antropología desde una mirada colectiva. Más allá de la referencia al documentalista soviético Ziga Vertov en el Manifiesto Kinoki (1922) y su «cine-ojo» (en el texto Rouch hace expresa la referencia a Vertov), el autor expone en su trabajo una serie de descripciones y reflexiones que hacen emerger un tipo de uso del aparato fílmico definido por la proxi-

midad en las relaciones creativas y experimentales que se dan durante sus procesos. La gran proximidad con la que Rouch trabaja con sus actores, actrices y colaboradores permitía elaborar un lenguaje fílmico centrado en los relatos subjetivos y en su componente expresivo. A este movimiento de inmersión Rouch le daría el nombre de «cine-trance», en analogía a los rituales de posesión sobre los cuales habría estudiado durante las décadas de 1940 y 1950. En el caso de *La Barraca Transfronteriza*, la colaboración experimental entre militantes, personas en tránsito migratorio y otros agentes involucrados ha culminado en el diseño e implementación de una serie de recursos narrativos, estrategias visuales y figuras retóricas que han contribuido a generar un lenguaje cinematográfico propio. De la conversación que tenía lugar en la escena anterior, en la que algunos miembros del colectivo intercambian ideas para el rodaje del filme *Norda* (2022) se desprenden tres: la etnoficción, el simbolismo y el fuera de campo.

He situado al principio del presente capítulo una acepción de ficción que responde a las reflexiones que desarrolla Jacques Rancière (2001, 2005) alrededor de este concepto, de acuerdo con la cual la ficción no es lo opuesto a la realidad, sino que responde a un sistema narrativo que aglutina representaciones, formas, relaciones e historias dentro de un marco de comprensión y una perspectiva determinados. Al hilo de esta definición, podemos observar cómo en el proceso creativo de *La Barraca* se activan una serie de estrategias y procedimientos que extienden el sistema de la ficción hacia una vocación etnográfica y autoetnográfica. Durante la descripción anterior, una de los miembros del equipo de trabajo define directamente el proyecto como una etnoficción: “El guion es muy etnoficción. Hay partes que están muy ficcionadas y parte del encanto del guion es ese: hay muchos elementos que no se sabe qué son, sí es una realidad o es una invención” (Ana León, 1 de setiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal). El componente de «ficcionalización» al que alude Ana León refiere al carácter compartido del diseño de personajes y trama. Durante el proceso de guion y creación, los y las intérpretes fueron denominados como *autoactores* y *autoactrices*, porque diseñaban el personaje que interpretarían posteriormente en el filme, inspirándose en su historia de vida y sus experiencias personales. El guion final, que fue elaborado de la mano de Césaire Tatchiwo, hacía acopio de los personajes y las tramas propuestas por los demás colaboradores y colaboradoras. Durante una entrevista, Azul lo explicó de la siguiente manera:

Es un guion abierto a otras cosas que nosotras queríamos añadir. Y dentro de esas situaciones dejamos que las personas expresen un diálogo porque estas situaciones responden a su vida, y a sus experiencias de vivir aquí en la frontera. A su cotidianidad a problemas sociales que se pueden denunciar... (Azul, 5 de septiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

En el cortometraje que presenta el anteproyecto de *Norda* (<https://bit.ly/3tIN733>) puede observarse cómo, durante la fase embrionaria de la propuesta, en una sesión de trabajo preliminar y de lluvia de ideas, los autoactores y las autoactrices conversan exponen sus ideas en torno al guion y los personajes —“Esta es mi historia” dice uno de los miembros de La Barraca, tras exponer sus ideas en torno al guion de la película. “Pero no soy el único personaje, hay varios. Otro actor puede venir y presentar la suya. Tenemos que crear los personajes que se van a encontrar en Norda”—. Así, el guion de Norda genera un sistema de representación a través de la ficción: sitúa una geografía, una estética y una serie de códigos que responden a la organización de un universo. Dentro de ese imaginario, las historias de vida y las trayectorias de los y las colaboradoras se inscriben mediante un proceso de ficcionalización. Este proceso acarrea un factor autoetnográfico que lleva a los autoactores y autoactrices a interrogarse por sus trayectorias particulares y por los parámetros a través de los cuales desean narrar esas trayectorias. En este movimiento la mirada (auto)etnográfica cercana (Agier, 2016) se conjuga con la construcción, por medio de procedimientos artísticos, de un sistema narrativo común.

Este sistema abre la posibilidad de hacer contables o transmisibles determinadas experiencias mediante el desarrollo de recursos narrativos. Uno de los más importantes sería el simbolismo. Resiguiendo la definición que propusieron los escritores simbolistas en el siglo XIX, se trata de la búsqueda de signos y elementos que consigan trazar conexiones invisibles o imperceptibles entre sujetos y objetos sensibles (Balakian, 1967). Las imágenes que documentan los procesos migratorios a menudo dejan fuera aspectos relevantes de experiencias complejas, simplemente porque no son visibles o fácilmente narrables mediante el lenguaje ordinario porque exponen a los sujetos a situaciones de vulnerabilidad e inseguridad (Dreby, 2019). En el filme de Norda, estos elementos no son descartados fuera del relato, sino que se introducen por medio de símbolos. En palabras de Ismael en la conversación anteriormente narrada: “no es literalmente una película que está mostrando escenas

de la vida de migrantes, pero mediante la que puedes ilustrar ideas” (Ismael, 2 de septiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal). Algo que epitomiza esta cuestión es el uso que hace Baidy Fall, colaborador con La Barraca y *autoactor* en el proyecto Norda (2022), cuando en sus contribuciones al guion las localizaciones se presentan de manera simbólica, de manera que unas escaleras ascendentes sustituyen a *la forêt* (lieu: forêt = escalier).⁵⁵ La metáfora de la ascensión resitúa la concepción en torno a este tipo de asentamientos como meros lugares precarios o peligrosos y los reconoce según su función social dentro del circuito migrante, esto es: como lugar transicional y como antesala del Boza. Más arriba hemos visto cómo Aurore Marinette Pongopo, que colaboradora con el colectivo y ejerce de *autoactriz* en el proyecto, creó un personaje que le otorgaba una voz propia al «camino», subrayando la agencia del propio territorio en el proceso migratorio y epitomizando la tesis de Rosi Braidotti (2018) según la cual existe una correspondencia entre sujeto y territorio, en la que ambos se significan mutuamente en un proceso constituyente. De manera parecida, el personaje de *Tizawati* encarna mediante un cuerpo humano la fuerza agencial del desierto.⁵⁶ Silenciosa, *Tizawati* aparece al principio y al final del filme ante César, el personaje principal (ver figura 6). A la insistente

55 En el contexto fronterizo, los colectivos en situación migratoria clandestina emplean la noción *la forêt* (el bosque) para referirse a los asentamientos emplazados cerca de las zonas fronterizas, especialmente de las vallas de las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla, y en los que pasan los últimos días o semanas, contando con medios e infraestructuras muy limitadas, antes de intentar cruzar la frontera terrestre de manera no autorizada. La metonimia se debe a que estos asentamientos suelen estar situados en bosques.

56 El nombre de *Tizawati* encuentra su origen en una población argelina homónima, situada en el Desierto del Sáhara. Diversos relatos migrantes sitúan esta región en el Sur de Argelia, cerca de la frontera maliense, si bien algunos no coinciden en su emplazamiento exacto (Galea Debono, 2012; Okiri Okeyim, 2012; Across the World, 2019). Al tratarse de una traducción imprecisa del Alifato تين زاوتين, el nombre de *Tizawati* se ha popularizado entre las comunidades en tránsito migratorio, siendo Tin Zaouten la traducción latina (francófona) oficial. Sin embargo, *Tizawati* es la denominación que ha calado efectivamente entre las redes migrantes por considerarse como uno de los numerosos puntos estratégicos en las rutas clandestinas hacia el Norte, así como un destino común en las operaciones policiales de *refoulement* (deportaciones grupales sin repatriación). Por esta razón, algunos testimonios difieren en su localización o se refieren a regiones distintas, que van desde el Sur de Argelia (Galea Debono, 2012; Across the World, 2019), hasta la frontera nigerino-maliense (Okiri Okeyim, 2012), o la frontera mauritano-marroquí (Aimé, comunicación personal). Así, la jerga fronteriza, podemos concluir que *Tizawati* es sinónimo de población recóndita en la Frontera Sur del Desierto del Sáhara. En palabras de Aimé: “*Tizawati est très très loin dans les profondeurs du désert vers un lieu inconnu*” (Aimé, 20 de enero de 2022, Salé, comunicación personal).

pregunta de César sobre qué camino debe tomar, Tizawati permanece en un rígido y condescendiente silencio. Sin diálogo posible alguno, Tizawati nos aboca a la desorientación, al desamparo y a la sed.

Figura 6 Fotograma extraído del rough-cut del proyecto *Norda*.



Fuente: La Barraca Transfronteriza (2022).

Finalmente, el fuera de campo ha desempeñado un papel central en la elaboración de narrativas audiovisuales del colectivo, especialmente en lo referido a aquellas escenas que pretendían relatar acontecimientos imposibles de emular por conllevar riesgos materiales. Me refiero a los saltos de valla y a las deportaciones. Estos eventos suponen, especialmente el primero, marcadores centrales en el transcurso de la experiencia migratoria porque culmina un proceso vital, bien en el Boza, bien en la temida situación del regreso. Por ello, son considerados dos piezas de una importancia narrativa dentro de la articulación del guion de *Norda*. Sin embargo, el equipo de trabajo encontró imposible emular y rodar estas dos escenas de manera fáctica, por motivos materiales, logísticos y legales. Además, estos dos momentos, que entrañan grandes niveles de violencia, han sido ampliamente registrados y difundidos por medios de comunicación. Diversos autores y autoras han concluido que las narrativas mediáticas en torno a la migración clandestina focalizan de manera específica en el momento de la llegada y de enfrentamiento con los cuerpos policiales por parte de los sujetos en tránsito, aprovechando el impacto de estas imágenes para desarrollar una representación de la migración basada en la violencia y el problema, a menudo empleando incluso un léxico perteneciente al campo semántico militar —guerra, asalto, conflicto— (Alcaraz-Marmol y Soto, 2016; Ruiz-Aranguren y Cantalapiedra-González, 2018). Volver a generar y a mostrar

esas imágenes en una pantalla no interrumpía el sistema de representación que presumía afrontar la iniciativa, sino que reproducía sus lógicas. Así, los y las miembros de La Barraca discurrieron evitar esas escenas y emplear el fuera de campo como mecanismo para dar lugar al intento de salto a la valla y a una deportación:

—BRUNO: No tiene por qué ser una valla, puede ser afuera, en el bosque, escondidos. El momento justo antes que salen corriendo hacia la valla... y ahí cortas.

—AZUL: Sí, eso está muy bien.

—ISMAEL: Yo me imagino una escena que sea el *antes*, el momento justo antes de ir a hacerlo; y otra escena que sea literalmente en el mismo sitio, pero *después* del intento [de saltar la valla]. Con la sangre, las heridas, todo eso... y eso provoca un contraste en exactamente la misma escena, entendiéndolo porque hay un diálogo que te explica exactamente qué es lo que ha pasado, sin nada de acción. Nadie necesita acción.

(2 de septiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Las colaboraciones de Jean Rouch con Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia y Tallou Mouzourane desencadenaron una forma de rodar y de ensamblar imágenes que reformulaba los términos en los cuales el cine etnográfico convencional se venía dando hasta el momento. Resituando el «cine-ojo» de ZigaVertov (1922), Rouch acuñó el término «cine-antropología compartida» para designar un tipo de mirada fílmica que se desarrolla de manera colectiva, negociando los símbolos y las narraciones que se ponían en marcha y conjugando una mirada etnográfica cercana (Agier, 2016). En el caso de La Barraca, esta mirada, definida por la proximidad y el intercambio creativo y experimental entre diferentes agentes, pone en funcionamiento una organización de los procesos de creación fílmica basada en la redistribución y la permeabilización de los roles y equipos de trabajo (guion, dirección, interpretación, montaje, posproducción); esto significa que los (auto)actores y actrices desempeñan también funciones de guion y dirección, y que el equipo técnico (cámara, fotografía, sonido) colaboran asimismo en tareas de diseño y creación. Durante el proceso de trabajo de *Norda*, el equipo procuró que los espacios creativos (idea, guion,

diseño de personajes, dirección, interpretación) fueran ocupados por personas en tránsito migratorio o en la diáspora, mientras que los sujetos europeos y no-migrantes ocupamos los espacios de trabajo técnico, logístico, de producción y de asesoramiento. Además, el «cine-antropología compartida» hace emerger nuevos sentidos estéticos y estrategias narrativas que producen nuevos relatos en torno a la migración como trayectoria situada. Estos relatos se dan bajo la lógica de la transmisión de experiencias, influenciada por la tradición oral de la fábula —los relatos se construyen mediante elementos simbólicos, experiencias compartidas y personajes e imaginarios desterritorializados—.

La ficción como sistema narrativo que ensambla representaciones, signos, documentos y acciones (Rancière, 2005) es extendida a una vocación etnográfica y autoetnográfica, donde los sujetos (los denominados autoactores y las autoactrices) desarrollan tramas e historias basadas en sus propias experiencias mediante procesos de ficcionalización (Canals, 2011). Esta ficcionalización se da de manera simbólica, asumiendo que existe una correspondencia entre la trayectoria real de los actores y las actrices con la trama que interpretan, pero no una traducción literal de sus experiencias a la pantalla. La imagen en movimiento desterritorializa esas experiencias y las reinterpreta términos personales y materiales —bien mediante analogías, bien por medio de metáforas o metonimias—. Finalmente, la prescindencia mediante el fuera de campo de imágenes correspondientes a experiencias que entrañan violencia y trauma para las personas que han sufrido o están expuestas a experimentar estas experiencias, como el intento de cruzar una valla o la deportación, respondía a una estrategia por desviar la centralidad de la brutalidad como eje central de la experiencia migratoria, complejizando las narrativas y situando las acciones, los acontecimientos y las relaciones que se encuentran más allá de la representación simplificadora o espectacular.

Cine-acontecimiento

La infraestructura de trabajo colectivo que pone en marcha La Barraca Transfronteriza en el proyecto *Norda* (2022) y que ya testeó de manera rudimentaria con *Les Aventuriers du Désert* (2017) aprende, aunque en un formato mucho más modesto, de las propuestas clásicas de cine militante, y más especialmente las vinculadas al Tercer Cine de Solanas y Getino (1969) y a los grupos de cine militante adherido al Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo

Verde (PAIGCV), donde la propuesta fílmica pasaba por reubicar el dispositivo cinematográfico en términos culturales emancipatorios y adosado al ritmo de un proceso de lucha política determinado, confiriéndole a la imagen en movimiento una función pedagógica para la comunidad transnacional y así conservar la responsabilidad residual de describir y constituir mundo(s) desde una experiencia colectiva de convivencia y producción. La propuesta de la Barraca trae al presente algunos de los ejes que traman la praxis del Cine del Tercer Mundo, especialmente a través de *La Tricontinental* (Hadouchi, 2017), donde el «cine-acción» o el «cine-acontecimiento» fue pensado como un encuentro capaz de sustraer a los y las espectadoras de su condición presuntamente pasiva hacia una posición protagonista. Eshun y Gray (2011) sugieren que, en este proceso, asumir el papel protagonista conlleva la misma relación con el cine que la de un/a militante con su proceso político (p. 5).

La relación entre cine y militancia se ha conjugado en un dilatado catálogo de experiencias a lo largo del espectro de luchas contra el colonialismo y la violencia histórica. Filipa César (2017), junto con Flora Gomes y Sana Na N'Hada, nos invitaba a renovar esta relación a través de la restauración, proyección y publicación del archivo de los filmes militantes rodados durante la época de la descolonización por un grupo de cineastas que apoyaban el PAIGCV en Guinea-Bissau en el proyecto *Luta Ca Caba Inda* (2017). Este ejercicio renueva la relación entre emancipación y cultura y permite resignificar las imágenes del archivo militante no como un material nostálgico, patinado y desgastado por una propuesta política obsoleta, sino como lo que ella denomina *fragmentos de ficciones futuras* (César, 2017). El caso de la Barraca Transfronteriza toma esta provocación para seguir sintonizando propuestas contemporáneas que renueven la conjunción entre cine y militancia a través de las prácticas políticas concretas de los movimientos por la libertad de circulación y la lógica de la ficción contemporánea.

En las diferentes puestas en escena que experimenta el colectivo en sus propuestas visuales, las personas en tránsito no se definen bajo la condición de víctimas (y raramente lo hacen bajo la misma etiqueta de *migrantes*), sino que relatan su experiencia a través de elaboraciones ficcionales y bajo un imaginario hazañoso, poniendo la lucha en el centro —los aventureros, los soldados; el combate, la capital—. En este proceso, en ocasiones se toman prestados imaginarios y personajes de la cultura visual popular, como Zaza Zé Pequeno, quien adoptó la identidad del famoso narcotraficante y protago-

nista del filme *Cidade de Deus* (Meirelles y Lund, 2002) o el grupo de rap Zone Zique Black, quienes se comparaban con los protagonistas de la serie española *La Casa de Papel* (Pina, 2017). Los sujetos en tránsito adoptan deliberadamente la lógica de la ficción cinematográfica y pasan a (re)presentarse a sí mismos como personajes aventureros, tomando así el proceso colectivo de rodaje como oportunidad para formar enunciados colectivos sobre la convivencia, la vida, las estrategias y las formas de resistencia de las comunidades en tránsito. Bosquejando un poco más en la analogía con las etnoficciones de Rouch junto a Zika, Ibrahim Dia y Mouzourane, podemos observar el devenir que sugiere para los protagonistas de *Jaguar* (1967) su particular renombramiento. En su trabajo, realizado primero en Ghana y luego en Costa de Marfil, en vísperas de la independencia africana, cuentan la historia de jóvenes neocitadinos en busca de hazañas. Los verandah boys,⁵⁷ que se rebautizan como *Jaguars*, en referencia a la casa de coches de alta gama con los que fantasean, descansan bajo los soportales de los comercios locales de Accra a la espera de tomar la ruta hacia Europa (Bredeloup, 2008).

Tal y como propone Gilles Deleuze (1985) a propósito de las etnoficciones de Jean Rouch —en este caso a *Les maîtres fous* (1955)—: “el trance de los *maîtres fous* se prolonga en un doble devenir por el cual los personajes reales devienen un otro fabulando, pero también el autor mismo deviene otro dándose personajes reales” (Deleuze 1985, p. 295). Azul, miembro de La Barraca, enunció, durante el diálogo anteriormente relatado y en el marco del desarrollo del proyecto Norda, que en el proceso de diseño de personajes y de elaboración de la trama existía una identificación recíproca entre personajes y personas:

57 Durante la época pre-independencia en la Ghana de los cincuenta, *verandah boys* (literalmente «chicos de terraza» o «chicos de soportal») fue un apelativo común y de cariz peyorativo, para referirse a los seguidores del líder revolucionario Kwame Nkrumah, fundador del *Convention People's Party* (CPP). Si bien Nkrumah acabaría ganando una gran popularidad entre la población ghanesa (lideraría en 1957 el proceso de independencia de Ghana), su militancia se desarrolló en un primer momento mediante mítines itinerantes y con una infraestructura modesta, aprovechando los soportales de las casas de personas simpatizantes para celebrar los encuentros. Este fenómeno dio el nombre de *verandah boys* al colectivo de jóvenes que asistían a estos actos de campaña, siendo concebido como un movimiento marginal. Hoy, una sección de los partidarios del líder de la oposición ghanesa, el *National Democratic Congress*, de corte socialdemócrata, se hacen llamar “Verandah Boys and Girls Club”, en alusión a los *verandah boys* que apoyaban a Nkrumah durante la década de 1950 (Ayikwei Parkes, 2018).

—AZUL: También tenemos al resto de personas que van a actuar. Quizás ellos tienen también sus propias historias. Quizás hay que tratar de profundizar en la caracterización del personaje, más que intentar explicar la historia entera.

—ISMAEL: Depende de cómo decidamos hacerlo al final, pero quizás no tenemos que introducir nuevas historias. Veo difícil a estas alturas introducir nuevas ideas.

—AZUL: No se trata de introducir nuevas historias. Pero sí decir: tú eres este personaje, ahora profundiza en él. Nosotros [las personas no migrantes] no podemos alcanzar la profundidad a la que pueda llegar cualquiera de esos personajes, porque no conocemos en primera persona esas historias.

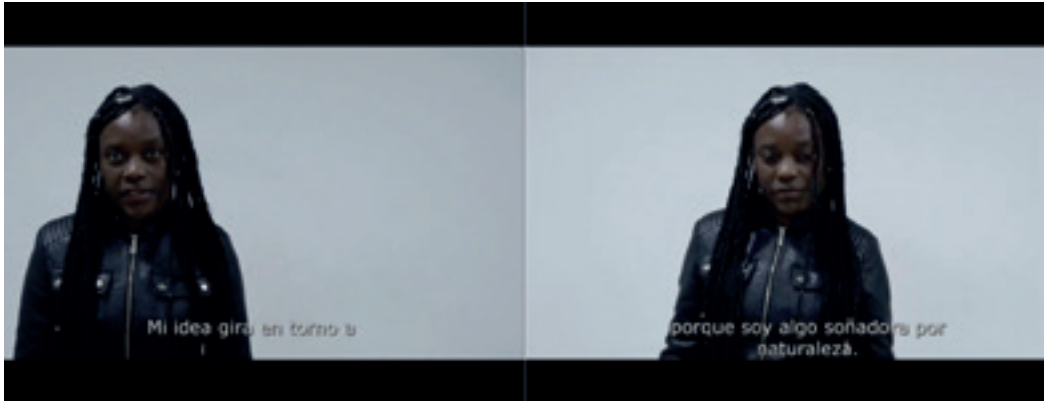
—ISMAEL: Entonces, ¿cómo lo hacemos?

—AZUL: Identificar a los personajes por identificación mutua. Por ejemplo, Estelle y *la prêtresse*, que guía el camino. La persona y el personaje se identifican el uno en el otro. Entonces, a la vez que se identifican pueden profundizar en este personaje.

(2 de septiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

En este proceso, los *autoactores* y *autoactrices* generan una identificación con su personaje (Deleuze 1985). Tal y como se observa en las figuras 7 y 8, donde la autoactriz da forma a su personaje en base a cómo define su sensibilidad y su personalidad —“Mi idea gira en torno a una historia un poco fantástica, porque yo soy algo soñadora por naturaleza”—. No traduce su trayectoria migrante de manera literal, sino que la identifica mediante la simbología de su personaje. El personaje de *la prêtresse* (la pitonisa), encarna la fuerza agencial del camino y de la ventura, dando voz e imagen propias a estos elementos, partiendo del trayecto migratorio personal para imaginar y articular su locus de enunciación.

Figura 7 Fotogramas extraídos del anteproyecto de *Norda*.



Fuente: *La Barraca Transfronteriza* (2021).

Figura 8 Fotograma extraído del rough-cut del proyecto *Norda*.



Fuente: *La Barraca Transfronteriza* (2022).

Este uso ficcional de lo visual desestabiliza la función estrictamente documental y representacional de las imágenes tradicionalmente asignadas a las prácticas políticas contestatarias y su rechazo al cine de entretenimiento; epitomizando la provocación de Jacques Rancière (2010) en su interpretación de *La société du spectacle* cuando afirma que “Guy Debord no instaba la negrura en la pantalla. Al contrario, hacía de la pantalla el teatro de un juego estratégico singular entre tres términos: la imagen, la acción y la palabra”.

Esta singularidad, añade, “aparece claramente en los extractos de los *westerns* o de películas de guerra hollywoodienses insertos en *La société du spectacle*” (Rancière 2010, p. 88). De acuerdo con Rancière, la provocación visual de Debord no es la de la burla o denuncia de las representaciones imperialistas americanas del imaginario hollywoodiense, sino que el filme nos insta a transformar “esa carga cinematográfica, interpretada por actores, en asalto real contra el imperio del espectáculo” (Rancière 2010, p. 89).

Podemos entender estas formas de visualización como ficciones en un sentido ranceriano: “se instala en el hueco que separa la construcción del sentido, lo real referencial y la heterogeneidad de sus «documentos»” (Rancière, 2001, p. 185), creando una memoria viva que se sabe emancipatoria en cuanto capaz de burlar y suspender los poderes selectivos de una geografía colonial. Pero como nos señala Gloria Anzaldúa: “una imagen es un puente entre la emoción evocada y el conocimiento consciente; las palabras son los cables que sostienen el puente” (Anzaldúa, 2012, p. 124). Asimismo, Rancière nos advierte que “la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra-modelos de comportamiento o enseñar a descifrar representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, dentro o fuera, próximos o distantes.” (Rancière, 2008, p. 59). Esto no conlleva ni la invalidez de la variedad de miradas y sensibilidades que genera el activismo respondiendo a exigencias situadas; ni tampoco implica “la ilusión de que cada una de ellas constituye un mundo” (Garcés, 2002, p. 96). Al contrario: “pasamos de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades.” (Rancière, 2008, p. 70). En este sentido, abrir mundos sensibles puede conllevar renegotiaciones y resignificaciones en la esfera común. En palabras de Deleuze: “ninguna filosofía ha llevado tan lejos la afirmación de un solo y mismo mundo, y de una diferencia o variedad infinitas en este mundo.” (Deleuze, 1988, p. 78). De la tensión entre esta indeterminación y libertad se infiere la configuración de un dispositivo de visibilidad. Soto-Calderón, acudiendo a Rancière y a Lyotard, apunta hacia

una comprensión de lo indeterminado como una extraterritorialidad para descubrir nuevos disensos, nuevas maneras de lucha, pero no para configurar nuevos terrenos sólidos, previamente delimitados o que

puedan ser especulados desde una previsión, sino que su propuesta consistiría, precisamente, en explorar espacios metamórficos y de tránsito. (Soto-Calderón, 2013, p. 10)

La realidad migratoria no solo ha creado canales de información, arquitecturas de asentamiento y estrategias de convivencia, sino también un lenguaje común que conlleva la producción de nuevos conceptos, imaginarios y configuraciones narrativas y performativas. Esto constituye una propuesta de aparición en la esfera pública que escapa a los formatos discursivos asimilados en la mayoría de las prácticas activistas y genera sistemas de (ir)representación propios, desarticulando definiciones esencialistas en torno a la inmigración y a la frontera. El lenguaje compartido por las comunidades en tránsito configura un código propio, que no está disponible para una interpretación ulterior y que sólo ofrece tentativas especulativas, proclamando su derecho a la opacidad, a los saberes situados y a la indeterminación de la traducción. Los agentes que encarnan las luchas por la libertad de movimiento se constituyen desde una autonomía en el constante proceso de redefinición de significados, contrayendo y tensando lenguajes, geografías, modos de organización y formas cuidadosamente elegidas de aparecer o no públicamente. Esta propuesta configura las bases para una política contingente: de acuerdo con Mezzadra (2005), los movimientos migratorios se definen por su ambivalencia entre el deseo de igualdad y la necesidad de una diferencia: “la afirmación de la igualdad como base para el desarrollo de las diferencias” (Mezzadra 2005, 28). Pensar al mismo tiempo igualdad y diferencia conduce a “redefinir el sentido de los dos conceptos y, de alguna manera, a poner en discusión la oposición misma entre inclusión y exclusión” (Mezzadra 2005, p. 29).

En Europa, las representaciones y los discursos de partidos políticos y medios de comunicación contribuyen a suavizar, normalizar y abalar las formas de exclusión y violencia sobre las comunidades migrantes y racializadas en cuanto que interpretan la movilidad humana desde un imaginario de invasión, asalto, problema o crisis. Por otro lado, las formas de visibilización política y discursos que se oponen a este orden a través la denuncia y la acción directa a menudo se configuran desde un uso de la imagen estrictamente documental. Los movimientos migratorios, sin embargo, exceden cualquier sistema de representación (hegemónico o alternativo). El uso del relato, en vez del discurso; la reapropiación de la ficción cinematográfica, en vez de la crudeza documental;

el derecho a espacios de militancia autónomos; la configuración de un código y lenguaje comunes; la creación de archivos militantes y contra-mapas de las regiones fronterizas y los espacios de militancia. Todas estas estrategias creativas y políticas contribuyen a observar la transformación de la geografía global que conlleva el mismo fenómeno migratorio desde el punto de vista de prácticas políticas concretas. Además, configuran vías de escape a las representaciones que instauran los discursos flotantes de Estados, agentes internacionales y medios de comunicación sobre las mujeres y hombres que viven la migración como experiencia social situada.



Capítulo #3

**Interferir
la representación**

Introducción

Escapar a la representación

L'errant récuse l'édit universel, généralisant, qui résumait le monde en une évidence transparente, lui prétendant un sens et une finalité présumés. Il plonge aux opacités de la part du monde à quoi il accède. La généralisation est totalitaire : elle élit du monde un pan d'idées ou de constants qu'elle excepte et qu'elle tâche d'imposer en faisant voyager des modèles. La pensée de l'errance conçoit la totalité, mais renonce volontiers à la prétention de la sommer ou de la posséder. (Glissant, 2019, p. 33)

La representación ha marcado, en gran parte, nuestra manera de relacionarnos con el mundo por medio de imágenes, narrativas y codificaciones. Para Jacques Rancière (2012), la representación es la red de convenciones y los cánones expresivos a través de los cuales vemos y significamos figuras y arquetipos, empleando imágenes particulares. Es la constitución de una apariencia verosímil que conjuga las cualidades que atribuimos de manera común y culturalmente construida a aquello que se representa —ya sea un arquetipo, un modelo o, en el caso del arte clásico, una divinidad— con la forma particular y los rasgos específicos de la imagen generada. En el caso de las artes, Rancière (2012) considera que una pieza artística adquiere el estatus representacional cuando esta coincide y responde a la morfología y al carácter asignado a la idea o la figura representada. En la definición que hace el autor de los tres regímenes de identificación de las artes —ético, representativo y estético—, el régimen representativo difiere del régimen ético porque sobre él no se disputa la validez de aquello que se representa o la fidelidad respecto al original, sino que se asume en su condición codificada, escenificada y parcial: la imagen no es un paisaje/persona/divinidad/idea, la imagen *representa* el paisaje/persona/divinidad/idea. En palabras de Rancière (2012):

La *Juno Ludovisi* es el producto de un arte, la escultura, que merece este nombre doblemente: porque impone una forma a una materia, y porque es la confección de una representación, la constitución de una apariencia verosímil, que conjuga los rasgos imaginarios de la divinidad con los

arquetipos de la femineidad, la monumentalidad de la estatua con la expresividad de una diosa particular provista de rasgos de carácter específicos. La estatua es una “representación”. Es vista a través de toda una red de convenciones expresivas, que determinan la manera en la cual una destreza de escultor, dándole forma a la materia bruta, puede coincidir con una capacidad de artista para darles a las figuras convenientes las formas de expresión convenientes. (Rancière, 2012, pp. 39-40)

La física y teórica feminista Karen Barad (2007) da el nombre de *representacionismo* a un programa ontológico basado en un sistema de representaciones. De acuerdo con la autora, este sistema encuentra sus orígenes en el siglo XVII y emerge como consecuencia de lo que se denominó como «revolución epistemológica», que para los autores descoloniales responde al surgimiento del Humanismo Renacentista y marca los inicios del proyecto moderno-colonial (Mignolo, 2008). El empirismo y la filosofía racionalista asentaron las bases para la consolidación del Método Científico a través de la obra de referencia de René Descartes *Discurso del método*, que empieza por la división cuerpo-mente. Para Barad (2007), esta división racionalista asume que el lenguaje es un medio transparente capaz de transmitir una imagen homóloga de una realidad ulterior y preexistente y que el conocimiento humano deriva de una observación pasiva del mundo, del sujeto (la mente) que mira la realidad desde un supuesto afuera, sin contexto ni situación concretos. Así, para Barad (2007), el sistema de conocimiento moderno dominante es, en realidad, un sistema de representaciones.

En el ámbito de los estudios culturales contemporáneos, distintas autoras y autores han problematizado la hegemonía de este sistema, sobre todo por lo que a la creación y la visualización de imágenes se refiere. Para Martha Rosler (2007), la representación entendida como constructo teórico constituye un eje central para entender la fotografía (y demás hebras de la producción audiovisual) como práctica social y como discurso público: situar la representación en el centro del debate, sostiene, “conlleva el abandono del tradicional interés por la mano y el ojo y por la unicidad de la «visión» fotográfica, en favor de una noción de la fotografía como práctica social imbuida del resto de la vida social” (Rosler, 2007, p. 235). Esto adquiere una dimensión directamente política cuando la autora afirma que “el imperialismo ha dado paso al neoimperialismo y la hegemonía cultural se ejerce por todo el mundo a través de los medios de comunicación occidentales” (Rosler, 2007, p. 252). Lo que Rosler (2007)

nos señala desde una crítica postcolonial es que la carga representacional adosada a las imágenes documentales ha producido realidades socialmente pactadas desde un conjunto de miradas eurocéntricas que acarrean el deseo de homogenizar las formas de vida marcadas por la alteridad bajo el pretexto de «dar voz» a aquellos considerados subalternos. Haraway (1995) sostiene que, al presentarse como universal, esta mirada «naturalizada» provee al sujeto pensante europeo de una posición engañosamente imparcial y veraz, confiéndole a la mirada cualidades activas en cuanto que productora de significados: “Los «ojos» disponibles en las modernas ciencias tecnológicas pulverizan cualquier idea de visión pasiva” (Haraway, 1995, p. 13). Y añade:

No existen fotografías no mediadas ni cámaras oscuras pasivas en las versiones científicas de los cuerpos y máquinas, sino solamente posibilidades visuales altamente específicas, cada una de ellas con una manera parcial, activa y maravillosamente detallada de mundos que se organizan. (Haraway, 1995, p. 13)

Susan Sontag (2004) sostiene que desde Occidente se ha naturalizado un tipo de mirada soberana sobre el conflicto, la violencia y las guerras que tienen lugar fuera de Europa bajo la ilusión de estar generando un relato transparente de la realidad y con un crédito de la objetividad inherente. Para la autora, las imágenes documentales tienen la virtud de unir dos atributos en apariencia contradictorios: por un lado, promueven un relato totalizador garantizado por el registro de lo «real»; por otro lado, constan siempre, necesariamente, de un punto de vista determinado (Sontag, 2004, p. 15). De acuerdo con Sontag (2004), para la mirada que es ajena al conflicto, “la guerra es genérica, y las imágenes que describe son de víctimas genéricas y anónimas” (p. 9). Aquí, la imagen entendida como representación es incapaz de tejer un vínculo con el sujeto que ha sido fotografiado, sino que, por el contrario, constituye una ranura a través de la cual los sujetos privilegiados miramos sin ser vistos, fortificando un discurso autárquico. Cuando Sontag (2004) nos dice que “las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído” (p. 36), nos está instando a comprender la cámara como un instrumento de poder que dispone y organiza los sujetos sobre un andamiaje colonial.

Ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales

llamados periodistas. Las guerras son ahora también las vistas y sonidos de las salas de estar. La información de lo que está sucediendo en otra parte, llamada «noticias», destaca los conflictos y la violencia —«si hay sangre, va en cabeza», reza la vetusta directriz de la prensa sensacionalista y de los programas de noticias que emiten titulares las veinticuatro horas—, a los que se responde con indignación, compasión, excitación o aprobación, mientras cada miseria se exhibe ante la vista. (Sontag, 2004, p. 13)

Para Sontag (2004) los medios de comunicación desempeñan el papel de escaparates o expositores. Ofrecen a la mirada opulenta de Europa un catálogo de experiencias violentas por cuenta ajena, descontextualizadas y difusas, generando lo que Silvia Rivera Cusicanqui (1986) denominaría una «comunidad-mapa», es decir, una mirada dimensionada en la abstracción del plano conceptual, conjugada por un conjunto de variables exclusivamente lógicas y organizativas (p. 36). Una *visión desde ninguna parte* que elude toda posibilidad de relación, compromiso e identificación, y construida de forma antinómica. Sontag (2004) denota en ellas, ya no sólo la imposibilidad de reconocimiento del Otro (aquel que ha sido representado y que se nos muestra en una pantalla), sino que los modos de distribución y publicación de estas imágenes han borrado los matices de nuestra propia posición y han reducido cualquier posibilidad de crítica o disidencia a una mirada homogénea que construye un «nosotros» indemne y despolitizado: “Quiénes son el «nosotros» al que se dirigen esas fotos conmocionantes?” (p. 8) se pregunta. Y sigue:

Ese «nosotros» incluiría no únicamente a los simpatizantes de una nación más bien pequeña o a un pueblo apátrida que lucha por su vida, sino a quienes están sólo en apariencia preocupados —un colectivo mucho mayor— por alguna guerra execrable que tiene lugar en otro país. Las fotografías son un medio que dota de «realidad» (o de «mayor realidad») a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar. (Sontag, 2004, p. 8)

Esta mirada documental, pretenciosamente imparcial, a menudo reforzada por la *voz en off* —una voz omnisciente—, arrastra consigo el «peso de la verdad» (Rosler, 2007, p. 250), que ha forzado a “colocar en segundo plano cualquier preocupación estética, dejándola salir a la luz sólo de un modo circunstancial” (Rosler, 2007, p. 250). Podríamos tomar esta afirmación si matizamos el significado que le damos aquí a la estética y acudimos a la distinción que hace

Rancière (2012) en torno a los diferentes regímenes de identificación de las artes. La imagen documental y el fotoperiodismo «de guerra» han ido afilando, desde finales del siglo XIX, unos códigos visuales muy precisos para hablar y fotografiar el conflicto (Sontag, 2004). Han modulado determinadas categorías de sensibilidad pública, la constitución de formas de apariencia verosímil y toda una red de convenciones expresivas que fijan la manera en la que se le da una forma conveniente a un objeto visual determinado (Rancière, 2012). Las representaciones han configurado narrativas e imágenes que responden a una articulación sociocultural de los acontecimientos, las comunidades, las figuras y los sujetos, codificándolos por medio de símbolos, rasgos y atributos comúnmente aceptados y presentados como accesibles. La representación nos permite adoptar un cierto conocimiento sobre el mundo, pero solo de manera parcial y previamente codificada. En las últimas décadas, más allá del ámbito cultural y artístico, esta codificación ha sido puesta en tela de juicio por parte de diferentes movimientos sociales y políticos, tal y como sitúo a continuación.

Distintos autores y autoras inscritos en la corriente de la Autonomía de la Migración han dado forma a una «política de fuga» (Mezzadra, 2005; Papadopoulos y Tsianos, 2007; Papadopoulos et al., 2008; Garelli et al., 2015), un concepto que da nombre a aquellas formas de vida y de organización colectiva que *escapan* a la mirada del poder y se resisten a ser codificadas en términos de representación. La acción de «escapar», que Dimitris Papadopoulos, Niamh Stephenson y Vassilis Tsianos (2008) sitúan en su libro *Escape Routes: Control and Subversion in the Twenty-first Century*, no designa únicamente el acto de huir —escapar de alguien o de algo amenazante— sino que hace referencia a cómo esta huida es transformadora y generativa de formas de organización de la vida que se sitúan fuera de los límites de lo pensable y lo representable. El escapar no es una respuesta desesperada a una situación intolerable, sino que “está hecho con acciones cotidianas, singulares, que subvierten las subjetivaciones y traicionan las representaciones” (Papadopoulos et al., 2008, p. 61). Así pues, la «política de fuga» que articula los movimientos migratorios no autorizados contemporáneos está adosada a un rechazo de la representación, encarnando una determinada forma de «irrepresentabilidad» (Garelli et al., 2015).

Papadopoulos y Tsianos (2007) aducen que las ontologías de la diferencia de los años ochenta y noventa (hooks, 1984; Davis, 1983; Brah, 2003; entre otras) intervinieron en las condiciones de representación dadas, las renegociaron y las rearticulaban bajo nuevos parámetros que provocaron nuevas formas de

visibilidad y de narrativas contra-hegemónicas, que incluirían a los feminismos negros, al feminismo interseccional, a los colectivos LGTBIQ+ y a las luchas antirracistas. Sin embargo, estos autores sostienen que el devenir de dicho desplazamiento en la actualidad, especialmente pensado desde los movimientos migrantes, no es el de una nueva propuesta de visibilidad, sino el de la *imperceptibilidad*. La imperceptibilidad permite a los colectivos escapar a las definiciones y las formas de identificación puesto que, como sugiere Mezzadra (2005), ninguna persona que migra de manera no autorizada desea ser identificada. Lo que sugiere la «política de fuga» es que hacer trastabillar el estatuto de la representación no anula la organización de la vida colectiva, el ethos social o la política de una comunidad. Esa dimensión colectiva persiste, poniendo en evidencia una crisis de la representación (Russell, 1999) y desligándose de las políticas de identidad. ¿Qué tipo de sujeto político crea la imperceptibilidad, entonces? ¿Cómo se entreteje la migración en el surgimiento de una era post-representacional de la política? Se preguntan Papadopoulos y Tsianos (2007). Y añaden:

This is the end of the politics of representation. And the decline of representation means simultaneously the end of the strategy of visibility. Instead of visibility, we say imperceptibility. Instead of being perceptible, discernible, identifiable, current migration puts on the agenda a new form of politics and a new formation of active political subjects whose aim is not a different way to become and to be a political subject but to refuse to become a subject at all. (Papadopoulos y Tsianos, 2007, p. 5)

Cabe señalar, sin embargo, que en los movimientos a los que hacen referencia Papadopoulos y Tsianos (2007) existe una ambivalencia entre visibilidad e imperceptibilidad. Varios autores (Nyers, 2003; Mezzadra y Neilson, 2017) han observado cómo los colectivos migrantes organizados y sindicados han empleado estrategias de visibilización para exigir derechos. Algunos ejemplos significativos son el movimiento *Sans-Papiers* a finales de los noventa en Francia y que se extendió por toda Europa (Mezzadra y Neilson, 2017); los movimientos anti-deportación a principios de los 2000 en Canadá y Estados Unidos (Nyers, 2003) o los propio Sindicatos Populares de Vendedores Ambulantes activos hoy en Barcelona y Madrid, respectivamente; entre muchos otros. Estas luchas han empleado la visibilidad como estrategia para significarse por medio de una identidad colectiva, entendiendo aquí la noción de identidad tal y como la planteó Avtar Brah (2003): “la identidad colectiva es el proceso de

significación por el cual lo común de la experiencia en torno a un eje específico de diferenciación, digamos la clase, casta o religión se inviste de un significado particular” (Brah, 2003, p. 132). No obstante, Papadopoulos y Tsianos (2007) sugieren que estas estrategias funcionan de manera situada y parcial, pero son incapaces de definir en profundidad las dinámicas migratorias y sus implicaciones. La representación funciona como un marcador de diferenciación que establece un vínculo visible entre el cuerpo y una identidad, lo que supone un escollo u obstáculo en el transcurso de la actividad clandestina:

What they really want is to become everybody, to become imperceptible. They try to become like everybody else by refusing to be something and to become integrated and assimilated in the logic of border administration. Migration is the moment where you prefer to say I prefer not to be. (Papadopoulos y Tsianos, 2007, p. 6)

Los autores concluyen que esta «política de fuga» no es algo que pertenezca exclusivamente al ámbito de los movimientos migratorios contemporáneos. Sino que se encuentra adosada a una teoría post-representacional o no-representacional que puede suponer una alternativa al sistema conceptual, humanista y orientado a la política de la identidad dominante en las ciencias sociales actuales y los discursos públicos asociados a ellas. Para Papadopoulos y Tsianos (2007) este sistema impide observar con sentido las formas de movilidad contemporáneas y reconocer las implicaciones de sus modos de organización y acción fuera de las representaciones que las definen y las categorizan. Ante la tesis que nos plantea la perspectiva de la Autonomía de la Migración con respecto a la representación, cabe preguntarse qué implicaciones tiene el trabajo fílmico en la construcción de una política post-representacional de los movimientos migratorios contemporáneos y si este no alimenta, en ocasiones, las representaciones que identifican y categorizan a los colectivos y sujetos. En este tercer capítulo, *Interferir la Representación*, presentaré una serie de escenas significativas o incidentes críticos que tuvieron lugar durante el desarrollo de la investigación y que ponen de manifiesto una crisis de la representación en los géneros audiovisuales, narrativos y discursivos dentro de las formas de organización colectiva de los movimientos migratorios.

Si bien los capítulos 1 y 2 (*Capítulo #1: Documentar y Capítulo #2: Ficcionalar*), además de estar definidos por un eje temático, respondían a una acotación temporal, dibujando un relato etnográfico cronológico, el presente capítulo

rompe con la línea de tiempo narrativa y trata de reunir una serie de escenas que tuvieron lugar durante el periodo que compendia todo el trabajo de campo realizado —esto es: desde febrero de 2017 hasta septiembre de 2021—. Por esta razón, el capítulo no genera una continuidad con la linealidad temporal de los dos anteriores, sino que propone una lectura a contrapelo de los acontecimientos que tuvieron lugar durante los años de investigación. De las escenas descritas a continuación, las dos primeras y la última narran acontecimientos que se inscriben en el marco de los proyectos e iniciativas llevados a cabo por el colectivo La Barraca Transfronteriza y que dialogan directamente con escenas relacionadas anteriormente. Sin embargo, la tercera escena, *1 XII 2020. ¿Por qué estoy aquí?*, no forma parte del trabajo de campo desarrollado con dicho colectivo, sino que se emplaza en el contexto del proyecto europeo *MiCREATE: Migrant Children and Communities in a Transforming Europe*. Con ello no se pretende desviar la centralidad del caso de estudio principal, sino que la relación entre ambos escenarios permite extraer la lógica simbólica de una primera situación y verla manifestada en un segundo contexto en apariencia disgregado del primero (Viveiros de Castro, 2013). Esta estrategia responde a una práctica etnográfica multisituada (Marcus, 1995), y trata de dar respuesta a la geografía compleja de las relaciones sociales en un contexto global, además de dibujar una línea de fuga que nos encamina hacia el final de la tesis.

Representación mediática

2 IX 2018. Ficción periodística

Empiezo a comprender que una de las principales torpezas de la etnografía es la falta de herramientas para acercarse o penetrar en los mundos sociales que la investigadora pretende comprender, sin prefigurar una posición paternalista, fiscalizadora o policial sobre sus contrapartes. El marco epistemológico previamente dibujado, las metodologías y las buenas prácticas a priori inventariadas y que oficiaban una experiencia de presupuesta seguridad, a menudo ven su utilidad fácilmente desacreditada o suspendida por la actitud obstinada, cambiante y conflictiva de las circunstancias a las que vemos nuestras decisiones y gestos irremediabilmente supeditados. Sin embargo, la turbulenta llegada del otoño y los incesantes y extenuantes cambios que han ido

redireccionando y resignificando el proceso de esta indagación han conllevado consigo encarnar encuentros prolíficos y reensamblar con mayor sentido y de forma comprometida la experiencia sensible de aquello visible y de aquello invisible en este, el campo de estudio.

Llegamos en mal momento. Acabábamos de desembarcar en el puerto de Tánger Ville con la ovación cálida del reencuentro con compañeras y amigos y que iniciaba una nueva etapa de experiencias. La ciudad devenía en el ocaso de un verano que los aventureros y las aventureras (hemos empezado a emplear este apelativo para referirnos a las personas que migran de manera no autorizada en pos de amoldarnos sus propios códigos) celebraban por la cantidad de ocasiones en las que se había conseguido gritar «¡Boza!». Mientras los últimos turistas europeos, vestidos con coloridas chilabas y pendientes de turquesas amazigh, se despedían alegres de la ciudad portuaria, la policía recorría los barrios para desahuciar, arrestar y desplazar forzosamente a los aventureros hacia zonas desérticas y alejadas de la frontera española (como Oujda, ciudad colindante a la frontera argelina; o Tiznit y Agadir, a las puertas del desierto del Sáhara). Este gesto policial amedrentador, estaba sujeto a la voluntad de entorpecer y ver frustrados los distintos proyectos migratorios de quienes se iban acercando a la frontera europea. Ante este escenario de represión y desposesión, las y los aventureros habían ido deshabitando los barrios tangerinos para alejarse de la violencia policial y establecerse en otras ciudades. Quienes todavía resistían en la ciudad, evitaban el centro y las zonas transitadas y aguardaban pacientes, desde los barrios más periféricos, el cese de las persecuciones.

Entretanto, la muerte de la joven Hayat, asesinada en el mar a tiros por la Marine Royale du Maroc⁵⁸ durante su intento de viajar a España, había desencadenado una serie de protestas en Tetuán que rápidamente recibieron la respuesta de una alarmante brutalidad policial. En las manifestaciones la gente gritaba «¡matadnos a todos!»⁵⁹ y pareciera que aquel dolor compartido

58 La Marina Real de Marruecos (Marine Royale du Maroc): es la unidad militar marítima de las Fuerzas Armadas del Reino de Marruecos. Fue creada en 1960 por el rey Mohamed V con el objetivo de luchar contra el contrabando y proteger la Zona Económica Exclusiva (ZEE).

59 Fort, J. L. (2018, 29 de septiembre) Noche de disturbios en Tetuán por la muerte de Hayat: “Matadnos a todos”. El 4 Faro de Ceuta.

acaso pudiera hacer estallar de nuevo las revueltas civiles del Rif (2016-2017) por las que el Reino de Marruecos seguía persiguiendo y represaliando a sus líderes activistas⁶⁰.

La Medina de Tánger drenaba y vaciaba sus desarrapados callejones de visitantes y turistas perseguidos por vendedores ambulantes de todo tipo y la retahíla de lonas y cañas, que sostenían las paradas de los mercados en un equilibrio delicado, empezaban a deshilacharse. Aquella apacible despedida de una prolífica temporada turística era el correlato de un proceso de militarización y persecución política que empezaba a golpear las periferias de las ciudades norteñas cada vez con mayor contundencia, y que parecía estar políticamente programado para coincidir con una retirada de la mirada externa de los turistas.

Ficción periodística.

Otro escollo con el que tropezamos fue la publicación de un artículo periodístico que nos interpelaba directamente: el texto se había publicado en un medio de comunicación español centrado en el periodismo de investigación crítico. En esta publicación, de una forma que el colectivo consensuó calificar de intrusiva, la periodista describía con una vertiginosa cantidad de detalles el piso del colectivo.⁶¹ Como ya he descrito en escenas anteriores, se trata de un pequeño apartamento situado en un barrio periférico de la ciudad de Tánger que sirve como lugar de convivencia y de trabajo para diferentes miembros de La Barraca Transfronteriza, alquilado con dinero del mismo colectivo. La publicación en cuestión insinuaba situarlo como trabazón de una supuesta «red de inmigración ilegal». La prefiguración mafiosa que se hacía de la situación del colectivo nos pareció decididamente caricaturesca y grotesca. Pero la decepción no tardó en llegar, llevándonos a interrogarnos cómo podía ser que un medio de comunicación con un enfoque crítico y con sensibilidad para las cuestiones sociales estuviera empleando mecanismos y estrategias tan problemáticas y cercanas a la retórica racista del miedo fundado en conceptos como «mafias», «asaltos», «contrabando», «invasión» o «inmigración ilegal», y que

60 EFE (2018, 27 de junio) Los líderes de las revueltas en el Rif, condenados a 20 años de cárcel. *La Vanguardia*.

61 Se ha decidido prescindir de la referencia a la publicación por razones éticas.

son tan comunes en ciertos sectores del periodismo conservador. Era tanto lo que distaba aquel relato espectacular y efectista de la modesta actividad social y cultural del colectivo, que nos costó descategorizarlo de inocuo o anecdótico y llegar a identificarlo como un posible desencadenante de situaciones nada deseables, sino peligrosas, puesto que podían llegar a situar al colectivo en el punto de mira de los cuerpos de seguridad u otros organismos.

Fue María, miembro de un grupo de investigación sobre acción cultural e investigación social en la frontera, quien arrojó algo de claridad a la coyuntura. Azul, Fátima y yo aguardábamos en las sillas que desbocan la cafetería del Cinema Rif sobre la plaza ante tres vasos alargados de té a la menta. El mero movimiento de transeúntes y coches que engrasa el flujo circular de la Place du 9 Avril 1947 parecía agravar una sensación de inestabilidad e inseguridad compartida. Estos días se celebra el festival de cine social TanjaZoom, donde hace un año La Barraca Transfronteriza presentaba el filme *Les Aventuriers du Désert* y al que este año ni siquiera hemos acudido como público. El vestíbulo de la cinemateca, que es a su vez, una cafetería, parece haberse mantenido igual durante los últimos 50 años. De los techos altos cuelgan lámparas esféricas que otorgan a la estancia una apariencia pop y Humphrey Bogart, Ingrid Bergman y otros rostros cinematográficos sonrían radiantes desde decenas de pequeños marcos que atavían las paredes, formando un sinfín de ventanucos asomados a una dimensión hollywoodiense en blanco y negro. Los espejos, plagados de constelaciones negruzcas, amplían la claridad que penetra por el tragaluz y las letras rojas organizan el espacio: Billetterie / التذاكر, Films du Jour / افلام اليوم, Cafeterie / كافيتيريا, Grand Salle / غرفة رائعة, Petite Salle / غرفة صغيرة.

El público va saliendo de la sala de proyección y se aglomera en el vestíbulo. La programación del festival incluye la proyección de filmes, la celebración de charlas y debates sobre cuestiones vinculadas a movimientos sociales en distintos contextos del Magreb y Oriente Medio y la organización de talleres. María acababa de moderar un conversatorio sobre la situación en la línea de Gaza a partir de la noción de co-resistencias. Se lo comunicó hace unas dos horas a Azul por WhatsApp, y es por eso que ahora la esperamos aquí. Aunque del mensaje de María pudiera desprenderse algún tipo de invitación, convenimos aguardar fuera. Ahora, seguida de una marabunta de gente, María atraviesa la puerta acolchada que da acceso a la sala grande de proyecciones. El gentío irrumpe la tranquilidad de la media tarde, hasta el momento apenas atestiguada por el ruido de los vasos y las tazas que el camarero dispone sobre

la barra de la cafetería para servir, recoger, limpiar y guardar. Un creciente murmullo de vívidas conversaciones y alusiones al acto que se acaba de celebrar retumba a través del vestíbulo y trae consigo una nueva atmósfera triunfante que nos sustrae de nuestra —acaso— abúlica experiencia. María se acerca a nosotras acompañada de dos chicas españolas. Lo hace con diligencia, como si el hecho de acercarse a esta mesa en particular ya estuviera programado en su secuencia de acciones desde el principio. Al parecer, las dos chicas que la acompañan también han participado en la mesa redonda y, tras una breve presentación mediada por María, nos hablan animadamente de cómo ha ido el evento. Después de una conversación sucinta, sus dos acompañantes se despiden, con un abrazo de María y con una sonrisa y un gesto afectuoso de nosotras, y seguidamente se asoman a la calzada en busca de un taxi. María arrastra una silla desde otra mesa para acá y se sienta junto a nosotras, mientras el flujo de gente sigue desfilando escandalosamente tras de sí. De vez en cuando alguien le toca el hombro o reclama fugazmente su atención para saludarla, felicitarla o hacerle un gesto del tipo “después hablamos”. Al formar parte de la organización del festival, es una de las personas de referencia. Como si ya supiera a qué atenerse, deja reposar los antebrazos sobre la mesa, las manos cruzadas en posición de espera y el cuerpo echado hacia delante, con expresión receptiva. Azul le traslada la preocupación que vive el colectivo, tanto por lo que refiere a la situación de represión que están experimentando las personas en tránsito migratorio, como la visibilización no deseada que ha sufrido La Barraca a raíz de la publicación del ya citado reportaje periodístico. María escucha con atención y asiente, sin juicio aparente, a las elucubraciones de Azul. Cuando termina, María nos sonrío con una mezcla de compasión y comprensión. «Veníais con una idea, pero ahora quizás tenéis que entender cuál es el contexto en estos momentos en Tánger y cambiar la dirección del proyecto» sugiere, finalmente.

Esto me lleva a interrogarme sobre dos cuestiones: la primera refiere a la cuestión de cómo lo previamente planificado por el colectivo se ve truncado ante las variables y los escollos que aparecen en el contexto concreto. Es algo sobre lo que, desde mi posición como investigadora, me he preguntado en varias ocasiones durante el desarrollo de mi trabajo de campo, pero que ahora aparece también desde una dimensión colectiva y que atañe, ya no solo a mi intervención etnográfica, sino también a la actividad de La Barraca. La segunda cuestión responde al papel de los medios de comunicación en la creación de relatos y discursos alrededor de la frontera y los movimientos migratorios.

Desde el colectivo siempre se ha mantenido una actitud escéptica para con la cuestión de la representación. Esto puede parecer evidente si atendemos al hecho de que La Barraca Transfronteriza es una agrupación creada por personas en tránsito migratorio y aliadas que luchan por la libertad de movimiento y que trabajan el medio fílmico desde una posición crítica, tanto por lo que se refiere a la creación de contenidos, como a su distribución. Sin embargo, esta parece ser la primera vez que el propio colectivo se ve directamente afectado (como tal) por el relato mediático y por el régimen de representación dominante en Europa por lo que a movilidad transnacional se refiere.

Representación mediática

En 2020 elaboramos, junto con Miguel Concha Stuardo y Sandra Soler Campo, una indagación sobre los relatos mediáticos y los discursos políticos recientes que han perpetuado representaciones y categorizaciones sobre la movilidad humana y los sujetos en tránsito en el contexto español (Concha-Stuardo et al., 2020). Lo hicimos a través de una revisión de literatura basada en artículos y contribuciones recientes que estudiaran esta cuestión, interrogándonos sobre las implicaciones de la representación estandarizada, la sobreexposición de las situaciones y los prejuicios colectivos que se destilan de ellas.

Autores como González-Cortés, Sierra-Caballero y Benítez-Eyzaguirre (2014) han alertado de un uso corriente de lenguaje racista y xenófobo en los medios de comunicación españoles. En su investigación, estos autores desvelaron una alarmante desconexión entre los códigos de ética profesional y convenciones de redacción que tienen por objeto evitar visiones estereotipadas y discriminatorias con el uso de lenguaje excluyente en publicaciones recientes de medios informativos hegemónicos (González-Cortés et al., 2014). A partir de un análisis del ámbito mediático basado en entrevistas a periodistas y redactores de Euskadi, Ruiz-Aranguren y Cantalapiedra-González (2018) han puesto de manifiesto la falta de una estrategia comunicativa específica y efectiva a la hora de informar sobre lo relativo a los movimientos migratorios. Para estas autoras, las rutinas de trabajo y el racismo (consciente o no) de los y las periodistas son algunos de los factores vinculantes:

Las informaciones que emiten los medios de comunicación son reactivas en la medida en que las directivas carecen de una agenda y de estrategias propias, por lo que las rutinas periodísticas adquieren un peso fundamental en el tratamiento informativo de la inmigración. (Ruiz-Aranguren y Cantalapiedra-González, 2018, p. 374)

Estas mismas investigadoras hallaron evidencias de que, en un amago de combatir los discursos de rechazo a la población migrante, algunos medios han fomentado una visión utilitarista de la migración basada en una perspectiva económica y demográfica que favoreciera a la sociedad de acogida, es decir, una visión que pone el foco en “los beneficios económicos y el impacto en las tasas de natalidad de la inmigración” (Ruiz-Aranguren y Cantalapiedra-González, 2018, p. 375). Para Ruiz-Aranguren y Cantalapiedra-González (2018) la visión en torno a las migraciones es muy limitada en cuanto que cinco axiomas: 1) ignora las desigualdades que acarrearán la mayor parte de los proyectos migratorios, a menudo alimentadas por modos de neocolonialismo y asimetrías estructuradas en una organización del mundo en términos de centro (Europa) y periferia (excolonias); 2) no tienen en cuenta las nuevas formas en las que se vehicula el racismo, por lo que no pueden identificarlo; 3) presentan una visión utilitarista de la inmigración, basada exclusivamente en los beneficios que puede aportar a la sociedad de acogida; 4) legitima la migración en modos de identificación que se asocia a los sentimientos y no a derechos («los españoles también tuvimos que emigrar») y 5) no existe una reflexión sobre el papel que cumplen los medios de comunicación en la representación de la diversidad social y cultural (Ruiz-Aranguren y Cantalapiedra-González, 2018, p. 375).

Martínez Lirola y Olmos Alcaraz (2015) han estudiado las formas de representación de los menores y las mujeres migrantes en los medios andaluces a partir de una muestra representativa de noticiarios de la radio y la televisión públicas autonómicas. El corpus que utilizaron pertenece a las noticias de radio y televisión emitidas en los programas Hora Sur Andalucía y Canal Sur Noticias respectivamente, recopiladas entre el 1 de abril y el 31 de julio de 2011. Según estas autoras, el 84,84% de los casos analizados vincula a los hombres y mujeres migrantes con contenido negativo. Asimismo, su estudio desvela que, si bien la población española aparece mayormente retratada con voz propia (a través de entrevistas, encuestas, interpelaciones a pie de calle), las voces de las personas migrantes rara vez aparecen en los reportajes —solo en un caso de la muestra analizada (Martínez-Lirola y Olmos-Alcaraz, 2015, p. 7). Su análisis

también puso de manifiesto que las mujeres y los menores son representados en el 78,78% de los casos como actores pasivos de acuerdo con la distinción que coloca van Leewen: “activation occurs when social actors are represented as the active, dynamic forces in an activity, passivation when they are represented as «undergoing» the activity, or as being «at the receiving end of it»” (Leewen, 2008, p.32 en Martínez-Lirola y Olmos-Alcaraz, 2015, p. 7).

Martínez-Lirola (2017) investigó en torno a los modos de representación de los denominados “migrantes subsaharianos” a través de un análisis crítico del discurso y de la gramática visual en las tres publicaciones de prensa más leídas en España: *El País*, *ABC* y *El Mundo*, durante el periodo compendiado entre el 1 de julio de 2011 y el 31 de marzo de 2013. El análisis que propone Martínez-Lirola (2017) pone de manifiesto que el discurso mediático *crea* realidades sociales (p. 495). El lenguaje y las imágenes analizadas contribuyen a presentar a las personas migradas como vulnerables y necesitadas de ayuda y apoyo, su aparición en la prensa suele coincidir exclusivamente con el momento de la llegada a España —el salto a las vallas de Ceuta y Melilla o la llegada a costas en embarcaciones informales— y no ahonda en las subjetividades y experiencias de los sujetos más allá de la violenta estampa de la llegada a territorio europeo, la intercepción de la Guardia Civil y la asistencia de la Cruz Roja. Presentar a los sujetos en el determinismo biográfico de su trayecto migratorio sugiere concebir al colectivo de migrantes como un lastre y una carga para la sociedad española porque su principal aspiración es “solicitar servicios públicos” (Martínez-Lirola, 2017, p. 495). Las personas de origen subsahariano en proyecto migratorio aparecen como un grupo de individuos anónimos que pertenecen a un colectivo homogéneo. De forma similar, para Fajardo-Fernández y Soriano-Miras (2016) el discurso mediático sobre las migraciones en el Mediterráneo reproduce el esquema de la externalización de fronteras y del estatus de inmigración irregular y de no-ciudadanía introducida por la política migratoria de la Unión Europea. Según su análisis, en el discurso mediático los migrantes son retratados en la mayoría de los casos como “agentes pasivos, como víctimas de las mafias o como objeto de atención asistencial por parte de diferentes entidades” (Fajardo-Fernández y Soriano-Miras, 2016, p. 142).

Por último, distintos autores (Piquer-Martí, 2015; Fernández y Corral, 2016) han indagado en torno a la producción de discursos islamófobos en los medios públicos. En primer lugar, se observa una asociación recurrente entre los

términos árabe, magrebí y musulmán (Piquer-Martí, 2015; Fernández y Corral, 2016), que conlleva una invisibilización de las diferentes visiones seculares de los países del Medio Oriente y del Norte de África. Piquer-Martí (2015) observó una tendencia islamófoba en dos periódicos de tirada nacional, *El País* y *La Razón*, que, “a pesar de las diferencias ideológicas que supuestamente separan a estos dos diarios, mantienen un comportamiento discursivo muy similar en el tema analizado aquí” (p. 154), tema del que informan fundamentalmente en términos de «integración» y «conflicto». Su trabajo avala la tesis de que los medios de comunicación “tienen una parte considerable de responsabilidad en las actitudes racistas y xenófobas difundidas ampliamente en el cuerpo social” (Piquer-Martí, 2015, p. 154). Por su parte, el análisis de la representación de la población musulmana en un corpus de periódicos nacionales y regionales de España realizado por Fernández y Corral (2016) mostró que este grupo es generalmente vinculado a cuestiones como la convivencia y la interculturalidad (25,9%), la delincuencia, los conflictos o los acontecimientos (22,2%), la demografía y los movimientos migratorios (16,5%) y otras cuestiones culturales, folclóricas o religiosas (10,7%). Estos aspectos, junto con las cuestiones laborales y socioeconómicas (9,4%) constituyen casi el 85% de los temas que el estudio pretendía medir (Fernández y Corral, 2016, p. 85).

Los relatos mediáticos sobre los movimientos migratorios colocan el foco en la llegada de migrantes al propio territorio, y no en la movilidad humana en general. En el caso de España, esto se ha hecho patente a través de las coberturas mediáticas que se han realizado sobre las entradas no autorizadas al territorio administrativo, bien por tierra —gesto que los medios han bautizado comúnmente como «asaltos a la valla» o «saltos masivos»—, bien por mar. Estos reportajes barbarizan los colectivos migrantes y ofrecen una representación vacía de la experiencia migratoria, produciendo un discurso moral centrado en las preocupaciones que acarrearán las consecuencias económicas, sociales y políticas para el país receptor —y al que van dirigidas estas imágenes—, generalmente europeo o del Norte Global. Aunque se produzca un bombardeo de imágenes en las que los protagonistas son sujetos racializados, esta visibilización no contribuye a la dignificación de los colectivos en tránsito, sino a la sobreexposición de sus cuerpos en situaciones de vulnerabilidad, dolor, duelo y desesperación, contribuyendo a lo que algunas investigadoras y activistas han denominado «el espectáculo de la frontera» (Binimelis-Adell y Varela-Huerta, 2022). Movidos por la lógica de la urgencia, los medios han generado un testimonio visual que ha dado forma a un sistema de representaciones que

define a los sujetos en tránsito migratorio y los sitúa inmediatamente en una categoría determinada.

La palabra «inmigrante», que he tratado de evitar, en la medida de lo posible, a lo largo de este trabajo, explicita diferentes problemáticas adosadas a la cuestión sobre la que he reflexionado más arriba. En primer lugar, hace alusión únicamente al hecho de llegar a un lugar y radicarse en él (inmigrar), pero no a su indivisible correlato, esto es, el hecho de abandonar el lugar de origen o cambiar de lugar (emigrar), generando una comprensión de la movilidad basada en los efectos que esta puede provocar a la propia comunidad, y no desde una perspectiva de la relación más profunda. Además, bloquea cualquier posibilidad de comprensión reflexiva sobre las trayectorias que preceden a la llegada de los sujetos. Lejos de pretender abrir una discusión terminológica, esta reflexión, compartida por diferentes autores y autoras (Mezzadra, 2005; Papadopoulos y Tsianos, 2007; Garelli et al., 2015 Binimelis-Adell y Varela-Huerta, 2022), nos permite reconocer las implicaciones del lenguaje y la representación y el efecto que provocan en nuestro imaginario compartido. En los siguientes epígrafes, esta cuestión se presenta encarnada en dos escenas particulares.

Estamos migrantes

1 XII 2020. ¿Por qué estoy aquí ?

La Barcelona con la que estoy familiarizada se desvanece a medida que pedaleo hacia la zona norte. Recorro las largas avenidas que vertebran la ciudad: Gran Vía, Diagonal, Glòries, Meridiana. Los cruces y semáforos se suceden a toda velocidad ante mí y dejo que el tendencioso descenso hacia el litoral me conduzca sin oponer resistencia, presionando de vez en cuando el manillar para que los discos de freno rocen las ruedas de la bicicleta y controlen la velocidad. A medida que me alejo hacia la periferia, el asfalto tiende a rendirse con más facilidad a las irregularidades y honduras que modelan las raíces de los castaños. Atravieso el puente de Calatrava, que conecta dos zonas de la ciudad históricamente disgregadas y otorga a las vías del tren sin soterrar un aspecto ilusorio de río o de canal de balasto y hierro. Sorteó el tráfico y me incorporo

en el flujo circulatorio de la calle Guipúzcoa, cercada por edificios que insinúan un desarrollismo en suspensión. Las naves industriales entre las que ahora me zambullo ofrecen una continuidad con las costuras de la arquitectura sesentista del distrito de Sant Martí y marcan el umbral de uno de los polígonos que revisten el extrarradio. Ante la amplitud de la calzada, ahora descongestionada de coches y peatones, acelero ligeramente.

Después de más de un año viniendo con relativa asiduidad, el edificio del instituto Lledoner y sus inmediaciones se han convertido en un paisaje conocido y el trayecto hasta aquí se ha ido acompasando con los rituales y los automatismos que conlleva una determinada rutina. «¿¡No tienes frío!?» Esta era Aida, que se levanta del banco donde esperaba sentada a la par que yo disminuyo la velocidad y me apeo de la bici, con las manos todavía en el manillar. Me subo la mascarilla hasta que esta cubre la mitad de mi cara, nos saludamos y nos dirigimos al aparcamiento que hay delante del instituto. Es la primera vez que Aida viene al Lledoner. El conserje nos abre la puerta, cruzamos el vestíbulo mientras nos frotamos las manos con gel hidroalcohólico y nos dirigimos hacia el pabellón donde se encuentran las aulas de secundaria.

El aula de 1º y 2º de ESO está situada en la planta baja del edificio auxiliar del colegio, configurado provisionalmente por un conjunto de módulos prefabricados que hacen las veces de aulario. Se trata de una estancia luminosa, pese a los barrotes en las ventanas. Las mesas están dispuestas por pares y encaradas uniformemente hacia la pizarra. Los ventanales de la derecha, con vistas a las pistas de básquet y fútbol, ofrecen ocasionalmente la distracción de los recreos ajenos. Debido a las medidas sanitarias decretadas a partir de la pandemia de COVID-19, durante este curso los espacios comunes deben permanecer aireados de forma constante. Con ello, no solo se oxigena el ambiente, sino que la acústica del aula se torna porosa. Prácticamente no hay tráfico en las calles colindantes al colegio y el paisaje sonoro de las inmediaciones del edificio es más bien sereno. Sin embargo, la inconsistencia de la arquitectura prefabricada no consigue aislar las aulas, siempre susceptibles a ser penetradas por el alboroto y el trajín de las otras clases. Pese a que hoy es un día frío y húmedo, dentro del aula la calefacción está encendida y la temperatura es agradable. La luz natural impregna la estancia y diluye la agresividad de las luminarias blancas.

Charlamos con las dos tutoras del grupo, Arantxa y Laia, mientras aguardamos la llegada de los y las estudiantes. Nos cuentan, de forma un tanto apresurada, que durante este curso han aunado los cursos de primero y segundo para crear un «grupo burbuja» común. Los «grupos burbuja» es como se ha denominado, durante la aplicación de medidas sanitarias extraordinarias, al conjunto de estudiantes de centros educativos en los que se prevé una convivencia más estrecha y de los que no está permitida su división para actividades lectivas. Esta organización, nos cuenta Arantxa, les permite poder ser dos tutoras en el aula y trabajar de forma más sosegada. Apenas son las tres en punto cuando los alumnos empiezan a atravesar la puerta entre conversaciones, risas y griterío, reproduciendo su aparente ritual diario: ajustar las ventanas, dejar las chaquetas, sentarse en su mesa, sacar el cuaderno. Se muestran expectantes e impacientes ante nuestra presencia. Parece haberse extendido el rumor de que venimos a hacer alguna actividad relacionada con aplicaciones móviles y pronto empiezan a levantarse expectativas: «¿Qué App vamos a usar?» «Profe, ¿puedo sacar el móvil?» «Yo no uso mucho las redes sociales, solo tengo Instagram y TikTok». Desde que empezamos a trabajar en escuelas e institutos para el proyecto MiCREATE, he tenido en repetidas ocasiones la sensación de que nuestros interlocutores tienden a asignarnos el papel de “profes”, asumiendo nuestro rol docente y reproduciendo, en consecuencia, todos los patrones de relación clásicos a través de los cuales socializan con sus maestras y profesoras (autoridad—obediencia/desobediencia, tutelaje—dependencia/contestación, etc.). Mientras intento no perder el hilo de las cuestiones que el grupo sigue lanzando al aire de forma cada vez más impaciente, me pregunto qué tipo de rol pretendemos desempeñar dentro del aula durante la hora y media que durará la sesión y cómo desnaturalizamos o vamos más allá de las dinámicas escolares y sus hábitos de relación.

El objetivo de nuestra visita hoy es el de inaugurar lo que el proyecto denomina el Child Advisory Board. Se trata de un comité de asesoramiento externo creado por un conjunto de niños, niñas y jóvenes con los que tendremos encuentros mensuales bajo el propósito de contar con sus opiniones y perspectivas sobre ensayos, productos o procesos abiertos que el proyecto esté desarrollando. Esto responde a un intento por poner en práctica un enfoque centrado en la infancia (child-centered approach), colocando la perspectiva de la propia infancia en el centro y valorándola como un factor significativo en la toma de decisiones dentro del marco del proyecto. El objetivo de esta sesión es el de compartir historias de discriminación, incompreensión y racismo

dentro del entorno escolar para inspirar las narrativas que constituirán una aplicación educativa que actualmente está en fase de desarrollo. Después de haber elaborado un exhaustivo trabajo de reflexión, exploración y diálogo con los estudiantes de 4º de la ESO durante un mes,⁶² intentar hablar abiertamente de racismo en una única sesión de hora y media con un grupo al que apenas conocemos nos parece un desafío peligroso y prácticamente inabarcable. Para estimular la conversación, traemos un vídeo de Hanan Midan, una conocida TikToker de origen marroquí de 18 años que utiliza las redes sociales para denunciar el racismo que vive en primera persona desde su llegada a España seis años atrás, haciendo uso de sarcasmo y humor. El vídeo se titula “Cómo sobrevivir al instituto siendo inmigrante mora” y cuenta una retahíla de experiencias y situaciones en las que ha sido víctima de racismo e islamofobia dentro de su entorno escolar. Reproduzco mentalmente el vídeo y me pregunto si conseguirá empatizar con el grupo.

Entretanto, Aida ha puesto a punto el cañón de luz y nuestra presentación ya se está proyectando sobre la pantalla blanca que preside el aula. Mientras lanzamos preguntas y empezamos a situar el propósito de nuestra visita con explicaciones superfluas y cada vez más apuradas por la creciente dispersión del grupo, las diapositivas desfilan discretamente ante el desinterés general y su contenido pasa en parte inadvertido. Aida y yo intercambiamos una mirada cómplice y convenimos atajar la introducción y aterrizar directamente en un vídeo que introduce y resume el proyecto de investigación. El audiovisual sitúa los objetivos principales del proyecto y las estrategias que se han puesto en marcha desde su inicio, conjugándolos con imágenes tomadas durante el trabajo de campo desarrollado con estudiantes de primaria en diferentes escuelas durante el curso pasado y un fondo musical apacible, sacado de algún banco de música sin derechos. En un principio, la pieza se pensó como material de divulgación y como un elemento para mostrar a futuros colaboradores (fundamentalmente equipos directivos y claustros de centros educativos) en

62 Durante noviembre de 2020, un conjunto de investigadoras del grupo de investigación Esbrina desarrollamos una parte del trabajo de campo del proyecto MiCREATE en la que colaboramos con estudiantes de 4º de ESO para conocer sus perspectivas, experiencias y opiniones en torno a la acogida, la diversidad y el racismo dentro del instituto. Durante seis sesiones, de entre 105 y 120 minutos de duración cada una, elaboramos tres grupos de discusión, nueve entrevistas individuales en profundidad y diferentes dinámicas visuales y corporales que nos permitieran explorar el tema acogiendo el mayor número de complejidades posible.

virtud de poder ofrecer contexto y evidencias del transcurso del proyecto. Apagamos algunas luces para que no entorpezcan la visualización y pulsamos el botón de reproducción. «MiCreate es un projecte europeu que busca estimular la inclusió de l'alumnat migrat a l'escola des d'un enfocament centrat en la infància...» Apenas ha arrancado el video cuando una chica sentada en la segunda fila irrumpe: «¡Pues ser inmigrante no tiene nada de malo!». Le sigue una segunda: «¡Pero si yo no soy inmigrante! ¿Por qué estoy aquí?». Laia, la tutora, les insta a guardar silencio y prestar atención al resto del vídeo para expresarse. Este, que apenas dura cinco minutos, termina de reproducirse entre interrupciones, opiniones y aportaciones diversas —algunos observan reconocer en el video a Aida y a mí, otras se reconocen a sí mismos hace un año—. Una vez termina el video, Teresa, la chica que ha expresado antes cierto desacuerdo con la propuesta del video, retoma la palabra: «¿Qué habla de los inmigrantes? Ser inmigrante no tiene nada de malo, somos igual que los demás». Pronuncia las palabras con tono alterado y movidas por un evidente malestar. Laia hace amagos para que Teresa piense de otra manera sus palabras: «Teresa, crec que no has entès bé el que diu el vídeo. En cap moment no diu res dolent dels immigrants, al contrari». Aida le pide permiso para tomar la palabra y secunda su opinión en voz alta. Entiendo que pretende poner en valor sus palabras delante del resto del grupo y eso parece reconfortarla —se desprende de su sonrisa y de su gesto de asentimiento—. Aida y yo nos miramos con las cejas levantadas y los labios apretados. Internamente lamentamos haber escogido ese video como material para esta sesión. Pretendo esclarecer el sentido del video, aunque me parece que lo que pueda desambiguar ahora no tiene demasiado valor —la reacción de Teresa ha sido muy directa y se ha sentido visiblemente afectada por el discurso, retórica o representaciones que sitúa el audiovisual—.

El resto de la sesión discurre de manera un tanto desordenada. La visualización del segundo material audiovisual, el vídeo de Hanan Midan, es recibido de manera radicalmente diferente por las estudiantes. Algunas la reconocen, a otras les despierta curiosidad y admiración el hecho de que se trate de una *influencer* conocida. Midan emplea también el término «inmigrante» en el vídeo, incluso el término «mora». Pero es diferente. Su lugar de enunciación, esto es, el lugar desde el cual habla y la relación que guarda con las experiencias y las cuestiones que rodean estas palabras le permiten hacerlo sin que por ello los espectadores puedan sospechar de una actitud prejuiciosa. Ella ha sido etiquetada como «inmigrante mora» y ahora emplea los mecanismos

y los prejuicios asociados a esa etiqueta para darles la vuelta y devolverlos desde el sarcasmo y la crítica. De hecho, en eso consiste la mayor parte de su actividad en las redes sociales: en desnaturalizar el racismo que ella misma ha experimentado y devolverlo en forma de microrrelatos por medio de videos y tweets⁶³.

Pasan dos minutos de las 16:30 horas cuando damos por finalizada la sesión y un revuelo de jóvenes deposita sobre nuestras manos los ejercicios que acaban de elaborar, creando una pequeña pila de folios desordenada. Mientras algunos se esmeran en acabar de escribir su nombre en el papel, otros salen por la puerta con la mochila al hombro. Laia se dirige a nosotras, interrumpida por algunos de sus estudiantes, que le lanzan preguntas y dudas con respecto a la clase de mañana. Tras recoger y guardar todo el material en bolsas, salimos al patio, ahora aliviadas, y el frío de invierno nos despeja.

Estamos migrantes

Diferentes autoras y autores vinculados a la perspectiva de la Autonomía de la Migración han sugerido que la denominación «migrante» a menudo tiene más que ver con una categoría impuesta de manera externa y a las connotaciones, rasgos y los prejuicios que esta acarrea, que con la propia experiencia subjetiva de la movilidad (Sossi, 2007; Casas-Cortes et al., 2015). A diferencia de otras formas epistémicas, que interpretan la migración como un objeto de investigación estable, formado por una serie de parámetros más o menos comunes, Federica Sossi (2007) sostiene que para pensar con sentido la movilidad hace falta prestar atención y dar cuenta de las turbulencias que atraviesan los movimientos migratorios, las formas de organización colectiva que los sostienen y los modos en que las configuraciones culturales externas contribuyen a formalizar la idea del «migrante» por medio de procesos semióticos y materiales que producen formas de identificación y prejuicio. José Romero Losacco (2018), apoyándose en las reflexiones de Grimson (2011) y Angenot (1989), sugiere cuatro elementos que conforman estas configuraciones o articulaciones culturales: los campos de posibilidad, las lógicas de interacción, la trama simbólica y los contenidos comunes. Los campos de posibilidad son los espacio-tiempos

63 Ver más en: https://www.tiktok.com/@hanan_midan1

donde se da la acción, las lógicas de interacción son los gestos y la performatividad que dan forma a esa acción, la trama simbólica es aquella que otorga sentido y legitima la acción social, y los contenidos comunes suponen la articulación mediante la cual se despliegan y se activan los tres elementos anteriores. Para los investigadores e investigadoras de la Autonomía de la Migración y otras perspectivas que problematizan los parámetros convencionales de la investigación en torno a movilidad humana, la articulación cultural es la que configura un «nosotros» particular, esto es, un interior del que se desprenden relaciones conflictivas y desiguales con todo aquello que queda afuera. En palabras de Romero Losacco:

En su interior se constituyen los términos y no sólo los temas de la conversación, lo cual resulta trascendental para adentrarnos en reflexiones sobre el cambio y la transformación social. Sobre todo, para valorar quién habla y de qué se habla en los discursos que pretenden promover el cambio social. (Romero Losacco, 2018, pp. 36-37)

Para este autor, el contorno del «nosotros» es lo que delimita las zonas de inclusión y de exclusión. Este límite y, de manera más precisa, la mirada a la que da lugar ese límite permite codificar e interpretar la movilidad por medio de una etiqueta que acarrea un marco de comprensión formado por presunciones (Mezzadra y Nielson, 2017; Cortes et al., 2014). Edward Said (2006), que supone una de las primeras voces en el campo de los estudios postcoloniales que reflexiona sobre las formas en que históricamente se ha configurado la alteridad en las sociedades eurocéntricas —especialmente por medio del Orientalismo—, sugiere que la configuración cultural impone siempre una modulación de las realidades ajenas en beneficio del receptor y en detrimento del sujeto observado (el Otro). Esta modulación puede culminar en una transformación completa. En ese caso, la imagen creada pierde cualquier vínculo con las particularidades reales del sujeto o del acontecimiento concreto —y contextualizado— que se observa, y prefija una imagen universalista que coincide y responde a la morfología y al carácter culturalmente asignados a ella (Rancière, 2012). En otras palabras, la imagen deviene una *representación*. Aduce Said (2006):

Hay que recordar que todas las culturas imponen ciertas correcciones sobre la cruda realidad, transformando una suma de objetos mal delimitados en unidades de conocimiento. El problema no reside en que se

realice esta conversión, es perfectamente natural que la mente humana se resista al asalto que le produce lo extraño; por esta razón ciertas culturas han tendido a imponer transformaciones completas sobre otras culturas, recibéndolas no como son, sino como deberían ser para beneficiar al receptor. (Said, 2006, p. 103)

En la escena anterior, el video sobre el proyecto europeo que se proyectó en el aula de un instituto público de Barcelona ponía en marcha todos los códigos propios del relato que ha dirigido la mayoría de las políticas de «integración de inmigrantes» durante las últimas décadas en Europa. Se trata de un discurso que presupone la titularidad sobre un territorio de llegada, así como el lugar que deben ocupar en él quienes llegan, puesto que solo presume opciones viables de convivencia por medio de la integración o la inclusión. En estas dos alternativas, el eje central referencial lo ocupa la articulación cultural local, regional, nacional o continental (en este caso, europea). El video no pronunciaba una palabra negativa sobre la población migrante o migrada, tal y como señaló la tutora del grupo de estudiantes con el que se desarrolló la actividad. Sin embargo, presupone un espacio de exclusión que debe ser corregido o afrontado de alguna forma. Tal y como señala Romero Losacco (2018), la retórica de la inclusión esconde un correlato determinado: los sujetos que se pretendía incluir en realidad siempre han estado incluidos, pero en condiciones de desigualdad.

La reacción de Teresa no supone del todo una sorpresa, se trata de algo que intuíamos y sobre lo que hemos reflexionado en diversas ocasiones durante el desarrollo de este proyecto. Sin embargo, y pese a las contradicciones que hemos identificado como equipo, es la primera vez que este malestar emerge de forma explícita por parte de una participante. Percibirlo de esa forma, como fuente de malestar y violencia, nos hace dar un vuelco y repasar a contrapelo nuestra trayectoria de investigación y los parámetros bajo los cuales hemos marcado los umbrales de la relación con nuestros interlocutores. No se trata, sin embargo, de algo circunstancial o exclusivo de esta escena puesto que, al contrario, supone una contestación lógica a un malestar que responde a un régimen de representación inherente al discurso de la inclusión o la integración, y no únicamente a una circunstancia determinada que haya podido actuar como desencadenante. En palabras de Romero Losacco (2018):

El discurso de la inclusión como régimen de representación implica vender el sueño de que los privilegios de unos pocos son extensibles al conjunto. En consecuencia, la inclusión como horizonte resulta problemática a la hora de formular propuestas que se intentan, alternativas para la retórica y la lógica que sustentan al sistema-mundo moderno/colonial. (Romero Losacco, 2018, p. 17)

Para Sandro Mezzadra y Bret Nielson (2017), rechazar la atribución de etiquetas como la de «inmigrante ilegal» supone reaccionar frente a los prejuicios que rodean y cuestionan los mecanismos legales y los dispositivos fronterizos que contribuyen a producir dicha figura. Si atendemos a todo lo explorado anteriormente, podemos observar cómo el planteamiento de Mezzadra y Nielson (2017) puede pensarse, no solo en relación con la figura del migrante ilegal, sino a otras figuras que han contribuido a generar un imaginario compartido en torno a la movilidad transnacional desde Europa.

A propósito de esta cuestión, Luna, militante en la red No Borders y miembro de La Barraca Transfronteriza, cuestionaba el uso del propio término «migrante» o «personas en tránsito migratorio» en comunicados, audiovisuales y discursos del colectivo, puesto que con ello se asumía la movilidad de los sujetos, incluso cuando estos se encontraban bloqueados durante meses o años por la política de fronteras, quedando su tránsito detenido y su proyecto migratorio embargado. Ante esta consideración, que se planteó a principios de 2017, antes de que La Barraca pusiera en marcha los procesos que he delineado en esta investigación, Luna proponía el uso de términos como “personas con proyectos migratorios” (Luna, Granada, 23 enero de 2017, comunicación personal), que parecía ajustarse más a la experiencia concreta de muchas personas y colectivos cercanos y parte de La Barraca. Más allá de la discusión terminológica, de la que pronto el colectivo escaparía mediante la asunción de términos del propio lenguaje de la frontera —harraga, aventurier, schoker o voyageur—, como ya he descrito en capítulos anteriores, la consideración de Luna cuestionaba la visión generalizadora y a las presunciones que recaen, desde la mirada eurocentrada, a quienes han sido etiquetados como «migrantes».

Otro caso significativo a este respecto es el de Warda, miembro de La Barraca Transfronteriza y militante en otros colectivos por la libertad de movimiento en el contexto de la Frontera Sur, especialmente en Ceuta. Entre 2018 y 2019 ambas impartimos clases de español gratuitas a personas que acababan

de llegar a la ciudad autónoma. Estas clases son fruto de la colaboración con una asociación vinculada a una congregación religiosa católica, aunque abierta a la comunidad musulmana y no practicante durante los encuentros con sus usuarios —de hecho, en el centro donde la asociación desarrolla su actividad no hay ningún tipo de imaginaria religiosa visible—. Además de ofrecer herramientas comunicativas básicas, la asociación acompaña la enseñanza de la lengua con asesoramiento jurídico y apoyo emocional.

En este contexto, durante una clase práctica de lengua, Warda introducía la distinción en español entre los verbos ser y estar (distinción que no existe en el francés o el inglés) a un grupo de personas internas del CETI de Ceuta⁶⁴, aduciendo que «ser» suele emplearse para describir una cualidad permanente (o semi-permanente) del sujeto, en tanto que «estar» indica una condición transitoria o circunstancial. A esta explicación, el grupo de estudiantes sugirió “que entonces ellos no «eran» migrantes, sino que «estaban» migrantes” (Warda, Ceuta, 3 de noviembre de 2018, comunicación personal), puesto que la movilidad ocupa un lugar circunstancial en su trayectoria vital, y no una condición permanente. “Porque algún día dejaremos de ‘estar’ migrantes” recordaba Warda, parafraseando a uno de sus estudiantes (Warda, Ceuta, 3 de noviembre de 2018, comunicación personal). Tras esa reflexión, el grupo elaboró un fanzine titulado *Estamos migrantes, somos personas* que aglutinaba, por medio de collage, texto y dibujo, contenidos heterogéneos y relacionados con la perspectiva panafricana desde su dimensión política, social y cultural, entre los cuales destacaba la figura de Thomas Sankara; y materiales de índole más personal, como cartas abiertas o expresiones de deseos propios (ver figura 9). El trabajo pretendía dar cuenta de la mirada de intereses, sensibilidades, trayectorias y preocupaciones subjetivas que se esconden tras el calificativo de «migrante».

64 Los Centros de Estancia Temporal de Inmigrantes (CETI) son establecimientos situados en las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla concebidos como dispositivos de primera acogida provisional y destinados a dar servicios y prestaciones sociales básicas a las personas recién llegadas desde otros territorios por medios no autorizados (principalmente, desde Marruecos, que es el país colindante a ambas ciudades) en tanto se realizan los trámites de identificación y chequeo médico previos a cualquier decisión administrativa. El tiempo de estancia máximo en un CETI es de un año, aunque en algunos casos este periodo puede dilatarse más, fruto de circunstancias excepcionales. Las personas internas en los CETI experimentan una gran sensación de incertidumbre, puesto que, transcurrido el tiempo de estancia, son destinadas a cualquier lugar del territorio español peninsular mediante un recurso de acogida. Este destino no se les comunica hasta el momento del traslado, lo que entre las personas internas en el CETI se denomina comúnmente como el «laissez-passer».

La denominación «migrante», entendida como categoría o calificación, a menudo responde a una imposición que se configura desde una mirada externa a la propia experiencia de la movilidad y que denota formas de simplificación y de universalización de dicha experiencia, reduciendo a los sujetos y los colectivos a su condición coyuntural de extranjería. Lo que se presenta aquí no es una mera discusión sobre la legitimidad o no de emplear el término, puesto que la propia denominación «migrante» ha sido también reivindicada por los propios colectivos que han sido etiquetados con ella a través de procesos de resignificación en contextos de lucha social (ver: Poder Migrante, Can Migra, Espacio del Inmigrante, CineMigrante, Movimiento Migrante Mesoamericano, Resistencia Migrante, Caravana de Migrantes, entre otros). Los casos que hemos descrito aquí nos permiten, sin embargo, pensar cómo la articulación cultural en Europa ha contribuido a producir una determinada forma de mirar y comprender la movilidad desde una representación limitada que se presume

Figura 9 Fragmentos del fanzine
*Estamos migrantes,
somos personas.*



Fuente: La Barraca Transfronteriza (2018).

reductible a una etiqueta. La articulación cultural delinea los límites de la inclusión y la exclusión, prefigurando la existencia de estos dos estadios y situando en uno u otro lado a los sujetos y grupos. En este caso, la representación produce una imagen que coincide y responde a la hechura y a los rasgos asignados a su modelo, sustituyendo la complejidad y la heterogeneidad de las trayectorias particulares por su representación, esto es: por una definición abstracta y universal.

Actes de parole

4 II 2017. No somos inmigrantes

La manifestación avanza por la Avenida Martínez Catena en dirección a la playa. Junto con la Carretera del Tarajal, que no es más que una escisión de la propia Martínez Catena, esta es la principal vía de acceso al único paso fronterizo terrestre que actualmente permanece operativo en Ceuta. La misma geografía de la ciudad marca el trayecto lógico de la Marcha por la Dignidad; todos los años, la manifestación se desplaza desde la Plaza África hasta la playa del Tarajal, que ocupa un lugar simbólico y memorial en el evento por haber sido el escenario del violento episodio de la «Tragedia del Tarajal». Si bien la primera parte de la trayectoria de la marcha ocupa un lugar céntrico, donde busca una cierta visibilidad ante los vecinos y vecinas recorriendo las amplias avenidas de África y Reyes Católicos; la segunda parte de la ruta abandona el núcleo urbano para desplazarse hacia la línea de costa y bordear el litoral de camino al extrarradio, interrumpiendo el flujo circulatorio de una de las principales arterias de la ciudad autónoma y la única vía de circulación transfronteriza. Ahora nos encontramos en la orilla izquierda de Martínez Catena. Por este tramo, la gente tiene que apiñarse en la acera, de menos de dos metros de ancho, puesto que este año no se consiguieron los permisos para cortar la circulación en este tramo. La amplia masa de gente se va condensando en una escuálida hilera y los manifestantes se ven obligados a plegar sus pancartas. En este tránsito, los cánticos parecen plegarse también y la manifestación queda parcialmente suspendida en un breve respiro. Una barandilla oxidada separa la multitud de la playa Trama-guera, que yace unos seis metros más abajo, tras el fuerte que eleva y sostiene la calle. Esta arquitectura de fortificación es la que predomina en todo el litoral del cabo ceutí, extendiendo de manera casi literal las Murallas Reales al resto de la ciudad; manteniéndola elevada, militar y enfrentada al Estrecho de Gibraltar.

Azul sostiene la cámara y trata de seguir el ritmo de Andrea y de Imamu, un hombre que sujeta el cabezal del micro de corbata con los dedos cerca de su boca y arrastra el cable del aparato tras de sí mientras habla mirando al suelo. Los tres siguen el ritmo de la manifestación, que parece haber aligerado su paso, como para pasar rápido por este trecho poco vistoso y poder volver a desplegarse ampliamente, con prontitud, en los tramos para los que sí se goza

de autorización para ocupar toda la calle. Al no tener un estabilizador o un volante, la imagen se tambalea en la pantalla de la cámara, cediendo ante las zancadas de Azul.

Cuando hablo de desigualdad internacional, se puede comparar con la desigualdad hacia vosotras, las mujeres. La desigualdad entre hombres y mujeres es enorme, ha estado presente durante varias décadas y es, en parte, muy similar al problema de la inmigración. La inmigración es un desajuste político: no somos inmigrantes, somos seres humanos, somos hombres, somos personas que puede aportar cosas a este mundo.

Es como un proyecto de antropología, como si estuviera diseñado por un arquitecto: cuando caminamos por el mundo mostramos su verdadera faz. Somos la tercera generación, el tercer milenio que llega, y nosotros no estamos aquí en favor de las armas, de los capitalistas o de los dictadores. Para nosotros no existen las fronteras y por eso digo que esas fronteras son ilegales. Por eso me remito a los tres artículos de los Derechos Humanos, algo que debemos tomar en serio. (Imamu, Ceuta, 4 de febrero de 2017, traducción propia)

Mientras habla, en un flujo de pensamientos que brotan ininterrumpidamente de su boca, Andrea va lanzando algún «d'accord» de vez en cuando, confirmando una escucha activa a su interlocutor.

A los demás que están ahí, al otro lado, les quiero decir: hermanos, no tengáis miedo, tenemos que seguir adelante, porque con lo que estamos haciendo vamos a escribir la historia... y la historia somos nosotros. (Imamu, Ceuta, 4 de febrero de 2017, traducción propia)

Al terminar su comunicado, Imamu se detiene, mira a la cámara, culmina con un «merci» y acto seguido extiende el micro a Andrea. Aunque la petición de Azul y Andrea fue la de lanzar mensajes de apoyo a las personas en tránsito que actualmente se encuentran al otro lado de la frontera española, Imamu ha elevado su comunicación al nivel de reflexión. Volvemos a escuchar su voz, ahora mucho más comprimida, en el diminuto monitor de control de la cámara entre las manos de Azul. Desde la pantalla, un pequeño objeto audiovisual cabalga ante nosotras. La claridad de la voz y su ritmo sosegado contrastan con la inestabilidad de la imagen, que en cierto momento llega a resultar molesta.

Actes de parole. Desplazando los límites de la dignidad colectiva

En el *Capítulo #1. Documentar* dediqué algunos epígrafes a hablar del reportaje que La Barraca Transfronteriza realizó sobre la IV Marcha por la Dignidad y de algunas de las implicaciones que se derivaban de él. La Barraca elaboró un corto documental sobre la jornada de la manifestación, en el que los y las participantes lanzaron mensajes de solidaridad a las personas migrantes bloqueadas por la frontera que esperaban su oportunidad para cruzar a territorio ceutí. Este documento configuró encuentros asincrónicos a través de su proyección audiovisual y cinefóruns políticos en diferentes asentamientos, barrios y espacios de convivencia y encuentro. Además, constituía un archivo que aúna las estrategias de la investigación militante de acuerdo con Casas-Cortes et al. (2015, p. 10): la documentación de experiencias y trayectorias, la monitorización de luchas migrantes contextualizadas, la (ir)representación de los colectivos, contra-mapa y la producción de nuevos conceptos. A continuación, me detendré en la comunicación que pronuncia Imamu en la escena anterior:

No somos inmigrantes, somos seres humanos, somos hombres, somos gente que puede aportar cosas a este mundo. Se trata de un proyecto, somos arquitectos: cuando caminamos por el mundo mostramos su verdadera faz. [...] Para nosotros no existen las fronteras y por eso digo que no hay fronteras. Los demás que están ahí, al otro lado, les quiero decir: hermanos, no tengáis miedo, tenemos que seguir adelante, porque con lo que estamos haciendo vamos a escribir la historia. Y la historia somos nosotros. (Imamu, 4 de febrero de 2017, Ceuta, traducción personal)

Imamu se desmarca de la acepción de «inmigrante» para significar de una nueva manera el conjunto de sujetos que se encuentran en tránsito hacia Europa. De acuerdo con la reflexión que propongo a continuación, la afirmación «no somos inmigrantes» no asume una contradicción, sino que trata de desdibujar los códigos lingüísticos y las categorías asociadas al concepto «inmigrante».

Basándose en las reflexiones de Jacques Derrida en torno al lenguaje como sistema colonial (1996), Chapman (2019, p. 65) sostiene que no hay un afuera del lenguaje, luego no hay “nada” salvo su propia organización colonial. De acuerdo con este autor, el lenguaje deviene un sistema de representación que

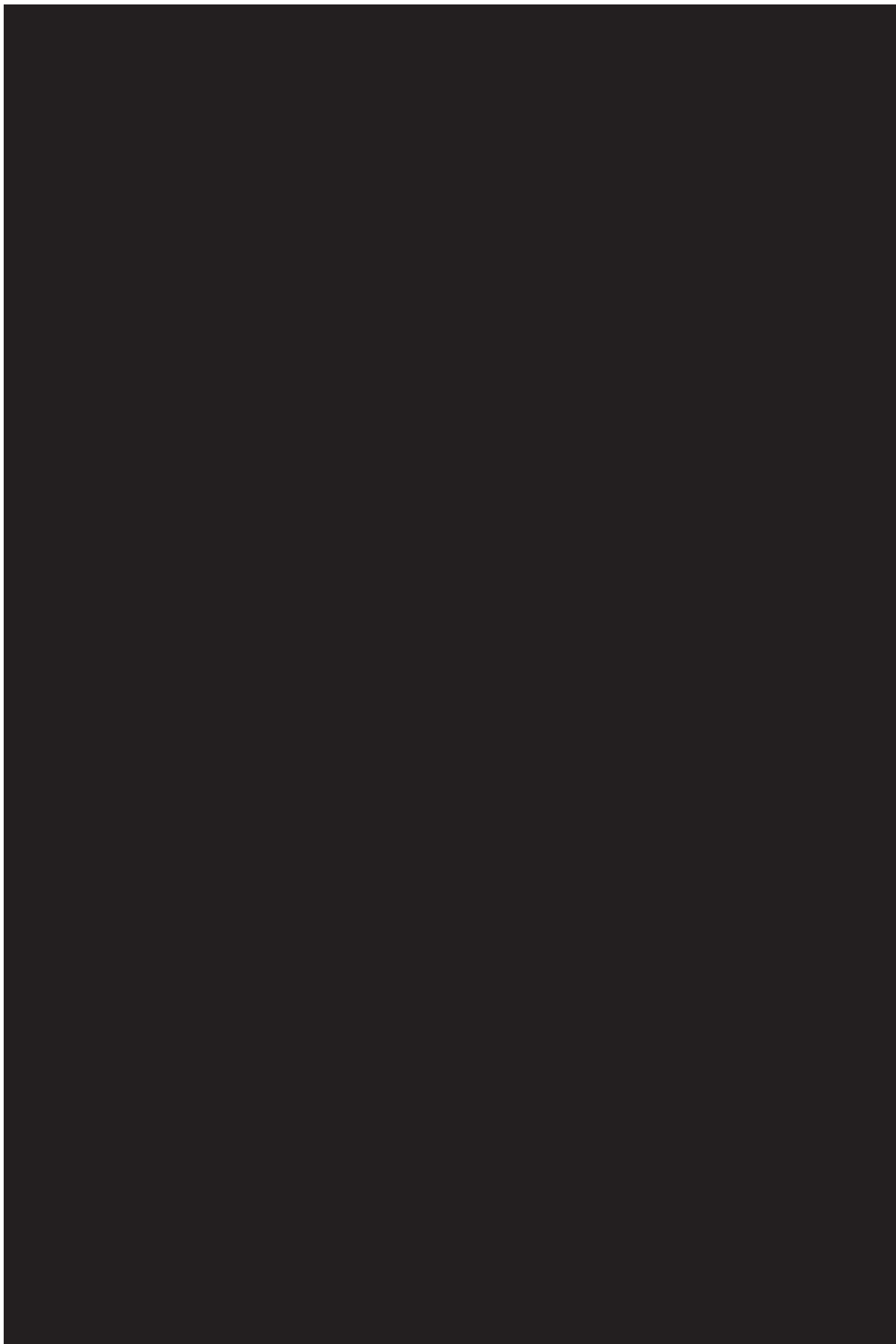
intensifica, organiza y valida las formas de desigualdad y jerarquías coloniales. En su relectura crítica al debate que mantuvieron los filósofos franceses Michel Foucault y Gilles Deleuze (1972) en torno a las luchas sociales contemporáneas, la teórica postcolonial Gayatri Chakravorty Spivak (2010) señala que la misma topografía que organiza los discursos en torno a las luchas libertarias contiene un componente colonial; y critica que, mientras los intelectuales son nombrados y bien diferenciados en el texto, los sujetos revolucionarios como «la lucha obrera» aparecen como grupos anónimos, creando un aura de especificidad narrativa (Spivak, 2010, p. 67). De forma parecida, podemos identificar cómo los medios de comunicación, los agentes internacionales o los mismos estudios migratorios también han contribuido a producir sujetos despersonalizados en categorías administrativas sobre las personas en tránsito, normalizando y extendiendo etiquetas que homogenizan la experiencia de los sujetos —refugiado, MENA, migrante económico, inmigrante irregular, demandante de asilo—. En su declaración, este participante desuniversaliza la idea de «migrante» como categoría administrativa o antropológica. Para ello, en el uso que ejerce del lenguaje no *representa* una realidad ulterior, sino que directamente *crea* realidad en un uso político del lenguaje (“con lo que estamos haciendo vamos a escribir la historia. Y la historia somos nosotros”). En este sentido, Richardson y St. Pierre (2017, p. 1411) defienden que el lenguaje no es solo un sistema de representaciones, sino que es una fuerza constitutiva. Distintos usos políticos del lenguaje: bien un uso representacional —se busca identificar y visibilizar una categoría, sujeto o colectividad para situarla en la esfera pública—, bien un uso constituyente —no sustenta una definición prefijada para introducirla en el ethos social, sino que trata de resignificar conceptos y definiciones, aportando nuevos significados que contribuyen a elaborar nuevas formas de entendimiento y organización—.

Jacques Rancière (2019) elude también a una relación entre lenguaje y política a través de lo que ha denominado *actes de parole* (actos de habla). Se trata de una relación que sitúa a propósito de una escena que constituye la articulación clásica del conflicto patricio-plebeyo o el conflicto de los órdenes, esto es: la lucha social y política librada durante los inicios de la República Romana entre los patricios (*patricii*, *patres*) —la clase aristocrática en el orden social romano clásico— y los plebeyos (*plebs*, *plebeius*) —el resto del cuerpo social romano, que suponía la gran mayoría de la población—. Rancière (2019) lo define de la siguiente manera:

Los plebeyos [...] realizarán una serie de actos de habla que hacen *como si* ya fueran iguales, *como si* fueran como los patricios. En una misma serie de actos, se constituyen como seres que toman parte en la constitución simbólica de la comunidad e instituyen la escena de interlocución en la que demuestran que ellos hablan a los que no los oyen hablar (Rancière, 2019, p. 76, cursivas en el original).

De acuerdo con Rancière (2019), esta escena de habla (*parole*) ofrece una manera modélica de forzar la oposición entre el *phoné* y el *logos*. Es decir, entre aquellos confinados a la mera voz y el ruido (*phoné*) —las comunidades con bajo capital social y cultural, la población general, la clase obrera y demás colectivos excluidos de la esfera política—, y aquellos a quienes se les atribuye la palabra racional y el discurso (*logos*) —constituyen el *ágora* y modelan los debates públicos con sus argumentaciones y contribuciones—. De una forma parecida, Imamu ofrece una narrativa donde, pese a haber vivido en sus propias carnes el peso y violencia de los dispositivos de control migratorio y las políticas de fronteras europeas, atraviesa esas fronteras a través de una fuerza constitutiva colectiva: “para nosotros no existen las fronteras y por eso digo que no hay fronteras”. No se trata de una proyección utópica, sino de una modificación del orden establecido mediante la reconfiguración de significantes y significados. Su definición no toma la regulación y la restricción como definitorias de la experiencia migrante, sino que lo que define esa experiencia es el libre movimiento y el hecho de atravesar la frontera.

La enunciación de Imamu epitomiza la ambivalencia que Sandro Mezzadra (2005) desarrolla en *Derecho de fuga* en torno a la condición migrante: se configura más allá de una retórica de la victimización, pero, al mismo tiempo, “tratando de poner en el centro de la discusión teórica y política la tensión entre la realidad de la opresión y la búsqueda de libertad, que es un rasgo característico de muchas experiencias migratorias” (Mezzadra, 2005, p. 16). La reflexión de Imamu sugiere que no hay fronteras, pero este discurso es confrontado con la performatividad de sus actos: está formando parte de una protesta contra la violencia que ejerce la propia frontera. Esta ambivalencia nos permite extender la reflexión de Papadopoulos y Tsianos (2007) sobre la existencia simultánea de un deseo de visibilidad y de imperceptibilidad en los movimientos migratorios, hacia la coexistencia de estos dos regímenes —de visibilidad y de imperceptibilidad— por medio de un juego performativo y discursivo en el que la representación no es definitoria de los significantes, sino que estos son resituados en procesos constituyentes de pensamiento, de habla y de acción.



Conclusiones

Líneas de fuga

Una red de micorrizas

Cuando empecé a escribir esta tesis, la sensación era de constante tensión, dispersión e inseguridad. A medida que reflexionaba, exploraba y trataba de afrontar la pregunta de investigación, otros interrogantes empezaban a minar el planteamiento inicial y hacían trastabillar la presunta linealidad del estudio —ese círculo cerrado de supuesta coherencia sobre el que se asienta cualquier trabajo, escrito o relato—. ¿Qué debía compendiar la tesis? ¿Qué procesos debían entrar en la muestra de la investigación y cuáles debían permanecer al margen? ¿Cómo garantizar el anonimato de mis informantes y colaboradores sin convertir los procesos colectivos en un relato individual? ¿Cómo introducir las tan diversas visiones y perspectivas que han atravesado el proceso de indagación sin perder el rigor? ¿Cómo dar cuenta de las transformaciones que ha sufrido el trabajo en sus diferentes fases? Y, sobre todo, ¿desde dónde estoy escribiendo? Estos interrogantes consiguieron provocar pequeñas interferencias en el transcurso de estos cinco años de estudio. En un principio, dichas cuestiones tambaleaban las hipótesis, la metodología y el propio andamiaje de esta investigación doctoral. Las leía como debilidades o puntos ciegos de un trabajo mal armado. Sin embargo, a medida que conseguía —por mera exigencia de la tesis— clarificarlos o afrontarlos, estos interrogantes lograron permear la propia investigación, texturizando y complejizando sus bases y su sustentáculo y dotándola de una mayor profundidad crítica, reflexiva y conceptual. Este proceso no es del todo visible en el corpus de la tesis, puesto que este se ha formalizado bajo una estructura mayormente lineal —nótese que las escenas de campo aparecen en un orden cronológico y el análisis va adosado a esa organización—. Sin embargo, el efecto de estas preguntas ha actuado de manera latente, desde el subsuelo, como una red de micorrizas —la trama subterránea que mantiene conectados a todos los árboles de un bosque por medio de un proceso simbiótico entre raíces y hongos— de la propia investigación, contribuyendo a la correcta articulación del conjunto del trabajo. Por su condición subterránea e inasible, resulta complejo dar cuenta del efecto que han producido estos interrogantes e interferencias en la investigación de manera precisa. Sin embargo, en este capítulo final trataré de desplegar algunos de ellos a través de una lectura a contrapelo que espiga las principales aportaciones de la presente tesis, así como las líneas de fuga hacia las que apunta.

La gestación de este trabajo ha acarreado el reto de hacer colisionar dos mundos que, hasta el momento, en mi vida habían permanecido disgregados: el de la academia y el de la militancia. Dicha colisión, lejos de conciliar estos dos espacios o contexturas vitales (no fue en ningún momento la intención de la investigación), creó un proceso de lo que podríamos denominar «difracción» tal y como la entendieron los autores asociados al movimiento antillano de la criollización Édouard Glissant (2010) y Patrick Chamoiseau (2016). Préstamo terminológico de la física clásica, la difracción supone una brecha en la trayectoria de una señal, provocando la pérdida de su linealidad y viéndose proyectada hacia múltiples direcciones. Ambos autores emplearon esta noción para referirse a la concepción no totalitaria de la diversidad y de la gestación intercultural de la vida social vinculadas a diferentes procesos históricos en la época de la descolonización y la criollización cultural de las regiones de ultramar francesas. En el caso de la presente tesis, el concepto difracción nos permite observar todas aquellas hebras que nacen del choque entre los espacios de militancia y el entorno académico en un mismo proceso de investigación, así como de la ruptura o el craquelado del formato presuntamente lineal en el que resulta. Nos permite dar cuenta de las múltiples bifurcaciones y escisiones procesuales, metodológicas y conceptuales que ha sufrido dicho trabajo durante su elaboración y antes de su actual formalización en el escrito que la persona lectora tiene ante sí. De esta hendidura he identificado seis proyecciones o líneas de fuga determinadas: «Situarse en la frontera»; «Solidaridad autónoma»; «Filmar lo social»; «Fábula y ficción»; «Rudimentos para una política del encuentro»; y «Una militancia posrepresentacional». Estas no son las únicas líneas que abre la investigación. Una lectura a contrapelo más compleja de la tesis nos permitiría, seguramente, movilizar otras hebras que también están presentes en el trabajo y que se proyectan hacia otras direcciones. Sin embargo, este capítulo acepta el reto de volver a la pregunta de investigación inicial para concluir la escritura desde un conjunto de ejes que traten de afrontarla desde diferentes perspectivas o posiciones. Construir este apartado con voluntad conclusiva no pretende (en)cerrar la tesis, como quien construye un muro o una fortificación, sino que se piensa más bien como el levantamiento de una atalaya, una infraestructura desde la que asomarse para observar y mirar con mayor perspectiva el horizonte. Este capítulo final dispone las ya mencionadas hebras en pos de trazar un camino de vuelta al foco que moviliza la investigación, que se interroga por las intersecciones entre la praxis fílmica y las luchas migrantes por la libre movilidad actuales. Sin pretender vencer o agotar dicha pregunta, estos seis ejes conceptuales o reflexivos tratan de

texturizarla, complejizando el marco de comprensión sobre el que se asienta, abriendo nuevas líneas de fuga que dialoguen con otros recorridos de pensamiento, artísticos o sociales y contribuyendo a futuros trabajos de investigación. A continuación, estas seis hebras se despliegan por medio de breves epígrafes, tratando de sintetizar algunos de los recorridos más relevantes del trabajo que he realizado, aproximándonos a la red de micorrizas que subyace en la investigación y cerrando la envoltura de la escritura de la tesis.

Situarse en la frontera

Pese a que la frontera ha constituido un elemento central para comprender y significar el caso de estudio de la investigación y el contexto en el que se sitúa, la naturaleza y la impronta de lo que se ha catalogado como fronterizo en el marco de este trabajo no se detienen en esta definición. Más allá de su condición de confín o límite de tierra, la frontera ha constituido una perspectiva desde donde observar y pensar con sentido las situaciones y los procesos que se pretendían explorar. En palabras de Sandro Mezzadra y Brett Neilson (2017), la frontera deviene un *método* en cuanto desempeña un papel clave en la producción del tiempo y del espacio constitutivos del capitalismo tardío y de las formas de relación y organización social complejas propias de la era global contemporánea. Así, la frontera, entendida como dispositivo geopolítico, no nos ofrece exclusivamente un contexto o marco, sino que se nos presenta como una contextura que rebasa su localización territorial particular y que se extiende, de manera tentacular, allá donde se ejercen sus poderes selectivos. A lo largo y ancho de esta investigación he podido observar cómo la expansión de la lógica fronteriza deviene en expresiones deslocalizadas e integradas en la vida colectiva, como el racismo institucional y social, los marcos legislativos que coartan la experiencia de los sujetos marcados por la lógica de las fronteras (personas migrantes y racializadas) o las formas de neocolonialismo cultural y económico en los entornos educativos, sociales y creativos. Estos tentáculos aglutinan discursos, prácticas, instituciones, formas de performatividad, dinámicas naturalizadas, procesos semiótico-materiales, relaciones y afectos. Los colectivos en movimiento, sus modos de organización y las experiencias que han contribuido a generar alrededor y en resistencia al orden fronterizo europeo han provisto de una suerte de hilo que atraviesa los capítulos de esta tesis y que han contribuido a un desplazamiento en la perspectiva con la cual me he aproximado a las problemáticas que pretendía afrontar. La disposición

e imbricación de los elementos que se desprenden de estas experiencias fronterizas dibuja un entramado que propone un mapeado significativo para las prácticas culturales y políticas actuales, desestabilizando algunos supuestos de los estudios migratorios clásicos y de las ciencias sociales, como la centralidad en la perspectiva económica y en el mercado laboral o el antropocentrismo a la hora de pensar los fenómenos y los procesos sociales.

Esta aproximación a la condición geopolítica de lo fronterizo ha contribuido a desarrollar una perspectiva de investigación o una mirada «fronteriza» en sí misma. Durante el proceso de investigación he encontrado una sintonía epistémica, ética y metodológica con la perspectiva de la Autonomía de la Migración (Papadopoulos y Tsianos, 2007; Sharma, 2009; Casas-Cortes y Cobarrubias, 2020), ampliamente desarrollada en el marco teórico y metodológico de este trabajo. Esta corriente de investigación, fruto del solapamiento entre prácticas militantes y activismos por la libre movilidad y perspectivas académicas que ponen en cuestión algunos de los presupuestos teóricos dominantes en el campo de los estudios migratorios convencionales, se inspira en las corrientes postmarxistas para entender los movimientos migratorios desde la óptica de los movimientos sociales. Adoptar una perspectiva autónoma de la migración me ha permitido entrelazar mis experiencias militantes y activistas —vinculadas sobre todo a las redes transnacionales No Borders y grupos antideportación— con incursiones teóricas y analíticas que sustentan un acercamiento etnográfico fundamentado, generando un espacio de investigación que solapa las ópticas que se desprenden de ambos entornos, académico y militante. Esta imbricación ha conformado un «pensamiento fronterizo» tal y como lo entiende Ramón Grosfoguel (2006) en cuanto que desafía los fundamentalismos de cualquier epistemología y praxis y se sitúa en un espacio epistemológico liminal. Con ello, los colectivos en tránsito migratorio no han sido tratados como objeto de estudio en sí mismo, sino que aparecen como acompañantes epistémicos: su voz, su praxis y sus saberes han nutrido la investigación por medio de procesos dialógicos y de escucha, concluyendo, como vienen poniendo de manifiesto los colectivos de base, que «el saber académico no es el único saber posible». El encuentro etnográfico, desde su vocación colaborativa, ha propiciado un tipo de relación con las comunidades en movimiento que ocupan espacios militantes que me ha permitido pensar y escribir *a partir de* las aportaciones y de la dimensión práctica de estos grupos en pos de producir o texturizar nuevos debates, planteamientos, interrogantes o formulaciones sobre el papel de la praxis fílmica militante vinculada a los movimientos migrantes y sus implicaciones.

Durante todo el proceso de campo, mi posición ha basculado entre la militancia, que acarrea una implicación y compromiso con la praxis colectiva y comunitaria de La Barraca; y la academia, a la que me vinculo por medio del propio formato de la investigación —una tesis doctoral— y mi trayectoria formativa y profesional en el momento de desarrollarla. Esta doble posición, que ha definido mi perspectiva etnográfica y ha trazado los contornos conceptuales y metodológicos de este trabajo, me ha permitido ejercer un doble desplazamiento, haciendo colisionar los mundos de la academia y los movimientos sociales en un trabajo de pensamiento fronterizo. No he tratado de encarnar una investigación militante, tal y como lo planteó Luis Guillermo Vasco Uribe (2002), llevando el compromiso de la Investigación Acción Participativa a sus últimas consecuencias. El marco institucional en el que se inscribe la propia investigación, sus modos de circulación académica y algunos de los discursos a los que se adscribe aleja el trabajo de lo que supone una investigación militante tal y como se ha pensado desde las universidades populares y las luchas por la autonomía del conocimiento. Tampoco he tratado, sin embargo, de elaborar una investigación *sobre* un movimiento social y una praxis creativa en términos clásicos —por medio del planteamiento de hipótesis fundamentadas en trabajos académicamente validados y de la observación naturalista o pasiva de la vida social de un colectivo—. La investigación militante ha inspirado los modos de colaboración entre comunidades de práctica y comunidades epistémicas, así como de colisión entre planteamientos metodológicos y de pensamiento provenientes de diferentes sistemas de conocimiento que he experimentado en esta investigación. Estos desplazamientos reiteran la posición fronteriza de este trabajo. Otros modos de comprender la investigación militante, sin embargo, como el de Glenda Garelli, Federica Sossi y Martina Tazzioli (2013) o el de Helena Maleno (2020) —entre otras y otros—, quienes se han vinculado a los movimientos migratorios politizados por medio de diferentes procesos de investigación situados y encarnados, me han llevado a concluir que la propia praxis de La Barraca constituye una forma de investigación —militante— en sí misma, puesto que reúne todas las características asociadas a esta práctica de acuerdo con estas autoras, como la documentación de acciones, la elaboración y distribución de informes sobre la situación de los colectivos en contexto, el apoyo logístico y práctico a los colectivos, la formación de redes, la creación de nuevos conceptos y la autoría colectiva.

Desde una perspectiva metodológica, he propuesto un ejercicio etnográfico en el que se han visto tensados algunos de los formatos convencionalmente asociados a la observación participante y a la elaboración de un relato etnográfico. Este ejercicio nace de una posición *entre* disciplinas y campos del conocimiento. Los estudios (y las prácticas) filmicos, la antropología experimental, los estudios migratorios críticos y el campo de los movimientos sociales han envuelto un espacio intermedio desde el cual se proponen nuevas articulaciones y formatos de intervención en el campo, de escritura y de análisis. Estos formatos hacen tambalear la escisión dicotómica entre teoría y práctica y proponen un terreno híbrido de experimentación. Más allá de la representación de los colectivos y las comunidades mediante un conjunto de datos empíricos, el proceso etnográfico se ha pensado aquí a través de la idea de interdependencia epistémica. Esta idea se basa en la tesis que desarrolla Édouard Glissant (2017) en torno a la Relación (en mayúsculas), de acuerdo con la cual el sujeto no se piensa a sí mismo en soledad, sino que se despliega en relación con un Otro que le constituye. Traducido al campo de la antropología colaborativa, esta idea supone un modo de relación que afirma los procesos de subjetivación como procesos relacionales entre las personas investigadoras y sus colaboradores e informantes, puesto que todas las partes se componen como sujetos interdependientes en procesos constituyentes, tal y como sugiere el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2013). La investigación no actúa aquí como un dispositivo extractivo (de datos, de información, de sentido), sino que se presenta como lugar fronterizo entre métodos y formas de conocimiento, además de constituir un campo compartido en el que transitan problemáticas comunes, procesos creativos y colaboraciones experimentales.

Solidaridad autónoma

Pese a plantearse como una de las mayores respuestas al régimen de fronteras en Europa, los movimientos de solidaridad internacional han planteado una serie de problemáticas derivadas de una concepción no politizada de la gestión migratoria europea y de una visión eurocentrada de la solidaridad. Desde el estallido de la mal llamada “crisis de los refugiados” en Europa en 2015, la proliferación de organismos humanitarios en las zonas fronterizas exteriores supuso una tentativa de regular una crisis política desde la ciudadanía y las organizaciones no gubernamentales, tratando de paliar algunos de los efectos que sufrían los colectivos en tránsito de la restrictiva y excluyente gestión

migratoria de Europa. Sin embargo, diferentes autores y autoras, entre los que destacamos a Miriam Ticktin (2015), han señalado que estos movimientos han contribuido a una cierta normalización de las prácticas fronterizas de contención, control y violencia. Ticktin (2015) subraya tres problemas asociados al humanitarismo europeo en este contexto: el problema con la inocencia, donde la victimización convierte a las personas migrantes en objeto de compasión de manera incondicional; el problema con la emergencia, donde la urgencia y la inmediatez eclipsan una comprensión contextualizada e histórica de los fenómenos; y el problema de la compasión, que establece un orden según el cual el humanitarismo se asocia más con sentimientos que con derechos. Estas problemáticas reducen la solidaridad a un acto individual, donde los sujetos que gozan de privilegios de ciudadanía, clase y capital social dedican sus periodos de vacaciones y tiempo libre —en algunos casos, sin embargo, sí se llega a renunciar a responsabilidades productivas— a voluntariados y actividades de caridad, favoreciendo el dispositivo humanitario desplegado en las zonas fronterizas. De acuerdo con los antropólogos Ercan Ayboga, Michael Knapp y Anja Flach (2017) esta comprensión de la solidaridad ha contribuido a reproducir y reforzar el esquema desigual que ha mantenido el orden social moderno-colonial entre el Norte Global, gestor de la economía y la circulación de los bienes y los cuerpos entre colonias y metrópolis; y el Sur Global, históricamente expoliado, empobrecido y gobernado por el primero. Las formas de dependencia y desigualdad que genera este formato de solidaridad —el poder o no abandonar el vínculo solidario, las formas legitimadas o no de ejercer acciones solidarias, la producción de necesidades por medio de infraestructuras provisionarias o deficientes—, conlleva nuevas formas de neocolonialismo que, si bien neutralizan los efectos inmediatos de la necropolítica europea, normalizan su vigencia por medio de una regulación del poder y del ethos fronterizo. He podido observar estas problemáticas en los entornos asociados a los movimientos solidarios con la comunidad migrante durante mis experiencias de voluntariado, activistas y durante la elaboración del propio trabajo etnográfico de la tesis.

Cabe destacar, sin embargo, que esta no es la única posibilidad para definir o significar la noción de solidaridad. Durante la investigación, he podido observar cómo los sujetos en movimiento han construido una red de sostenimiento y apoyo mutuos por medio de infraestructuras, corredores y vías de comunicación autónomas. En el desarrollo de esta tesis he tratado de observar los procesos mediante los cuales colectivos y grupos —mayormente gestionados

por personas europeas— (véase las descripciones sobre los movimientos solidarios en Calais y en Exarchia entre 2015 y 2016 en el capítulo introductorio) con tendencia humanitaria transitan hacia un lugar de escucha en el que la acción y la resistencia es entendida desde las preocupaciones de los mismos colectivos en tránsito y expresadas en sus propios términos, reconociendo a los sujetos migrantes como sujetos de una lucha política. Este desplazamiento también es visible en algunos de los procesos que encarna La Barraca. Los miembros no migrantes del colectivo han expresado dificultades a la hora de organizar acciones y prácticas sin reproducir el esquema neocolonial dominante en muchos de los movimientos de solidaridad vinculados a los colectivos en tránsito migratorio, donde las personas europeas ocupan el espacio del activismo solidario, mientras que las personas migrantes encarnan el rol de usuarios o beneficiarios de esa solidaridad. De hecho, los propios miembros del colectivo han cuestionado la noción de «activismo» en cuanto forma parte de una definición de las luchas sociales proveniente de la tradición de los movimientos europeos, además de reforzar una oposición dicotómica entre actividad y pasividad —entre quien ejerce la acción y quien la recibe o depende de ella—. A este respecto, La Barraca acuñó el término «pasivismo», proponiendo un juego entre el vocablo activismo y la pasividad, su cualidad presuntamente antagónica. Más allá de la ironía, esta propuesta pretendía salirse de la estructura organizativa del activismo convencional y explorar lo que Jacques Rancière (2010) ha denominado como los márgenes «pasivos» del activismo político, aquellos espacios periféricos de la definición del término activismo que deshilachan su discurso productivo para observar y reconocer sus cualidades reproductivas, así como todos aquellos elementos que lo constituyen pero que han quedado relegados a un segundo plano —cuidados, sostenimiento, convivencia, afectos, goce, duda, inseguridad—. Con todo ello, La Barraca elaboró un Manifiesto Pasivista (ver Anexo #4).

Pese a que La Barraca se define mucho más como un colectivo militante que como una organización humanitaria, los ámbitos del voluntariado humanitario europeo y la militancia por la libre movilidad tienden a solaparse en entornos compartidos y, a menudo, su praxis se yuxtapone. Durante el grupo de discusión llevado a cabo con miembros de La Barraca, varios de ellos y ellas indicaron que, en cuanto colectivo que desempeña una praxis en una zona de frontera, comúnmente se les asigna el papel de organización humanitaria y expresaron su incomodidad y rechazo ante expresiones de tal índole, como “ayudar a migrantes” o “hacer donaciones”. Para escapar de las lógicas huma-

nitarias que ocupan gran parte de los espacios en los que se llevan a cabo prácticas de solidaridad (asociaciones, barrios, campamentos, instituciones religiosas, regiones fronterizas), La Barraca se fue desvinculando parcialmente de este entramado de agentes para acercarse progresivamente a la red autónoma que han formado los propios grupos en tránsito migratorio, amoldándose a sus modos de organización y fusionándose como un grupo mixto, formado por militantes migrantes y no migrantes. De hecho, la misma consolidación del colectivo como tal va asociada a ese desplazamiento. Posteriormente a la realización del grupo de discusión, varios militantes del colectivo indicaron que la conversación había contribuido a plantear y discutir problemáticas y tensiones que atraviesan su praxis y que están, aún hoy, bajo constante revisión.

El tránsito que realizó La Barraca hacia su adhesión a la red de solidaridad migrante es significativo porque resalta el hecho de que las redes organizadas de los grupos en tránsito y sus estructuras autónomas no han sido reconocidas tradicionalmente como espacios de militancia o formas de solidaridad, sino que más bien han sido reducidas a meras estrategias de supervivencia, trampas o incluso “mafias”, reforzando las definiciones estigmatizadoras en torno a este colectivo. Las dificultades por parte de la izquierda urbana occidental para considerar los espacios de organización social de los grupos en movimiento como espacios de militancia están vinculadas al esquema neocolonial que distribuye las definiciones, las formas de validación, así como las capacidades e incapacidades en una topografía centro-periferia —metrópolis-colonias, Norte Global-Sur Global, Europa-territorios no europeos—. Amarela Varela Huerta (2013) aduce que observar la dimensión micropolítica de las acciones y desplazamientos que configuran la praxis organizada de los colectivos migrantes puede abrir una nueva mirada de posibilidades de acción y organización para las luchas sociales contemporáneas más allá de su actual definición eurocéntrica. Estas estructuras autónomas componen una idea de solidaridad entendida como práctica política —y no solo humanitaria— en cuanto se opone a los poderes que sostienen y organizan las acotaciones y los límites de una Europa cercada y componen estrategias de resistencia eficientes. Una práctica autónoma de la solidaridad insta a huir de la pulsión ética individual de la acogida y la compasión en términos de una prescripción condicional de integración y tolerancia, dejando espacio al surgimiento de modos de organización que los colectivos migrantes organizados vienen llevando a cabo desde hace ya tiempo. Estas formas de organización colectiva incluyen el levantamiento de campamentos, la organización de pisos

y espacios de convivencia, la creación de canales de comunicación y traspaso de información por medio del uso de redes sociales, el apoyo material y económico mutuo, la protección y defensa de la comunidad, la asignación de roles (líderes, capitanes de embarcación, jefes de comunidad, etc.), la organización comunitaria de la convivencia, la creación de un lenguaje propio y la formulación de estrategias para la acción. Reconocer estas estructuras autónomas no plantea únicamente nuevos modos de entender las luchas por la libre movilidad, sino que sugiere ampliar la miríada de posibles que definen el mundo de los movimientos sociales actuales. Puede, asimismo, responder al desafío que plantean algunas de las problemáticas comúnmente asociadas a los movimientos contra las fronteras en el presente, en particular: su escuálido margen de comprensión sobre la erradicación de fronteras, normalmente reducido a las fronteras geopolíticas, y su incapacidad por pensarse dentro de un programa político más amplio. En este sentido, una redefinición del concepto de solidaridad a través de los propios saberes y experiencias migrantes puede contribuir a reformular las luchas por lo común desde una perspectiva y una lógica no eurocéntricas.

Filmar lo social

A lo largo de esta investigación he tratado de interrogarme sobre las posibilidades de renovar la relación entre cine y emancipación en el presente más allá de tentativas puntuales o extemporáneas. Esta pregunta ha atravesado la tesis desde su marco teórico hasta el trabajo de campo. Pese a lo amplio de la premisa, he ido perfilando su planteamiento por medio de autores, autoras y prácticas históricas y contemporáneas hasta graduar las lentes a través de las cuales leer con mayor sentido las implicaciones de mi caso de estudio principal. Dos ejes principales parecen haberse abierto en esta búsqueda: las experiencias de cine militante durante el siglo xx, especialmente aquellas vinculadas a las luchas por la descolonización, como la corriente del Cine del Tercer Mundo y La Tricontinental; y, en segundo lugar, el entrelazamiento del medio fílmico con prácticas etnográficas experimentales, tomando a Jean Rouch como uno de sus mayores exponentes. Ambas corrientes establecen una vinculación directa entre el medio fílmico y sus coetáneos procesos sociales, ya sea por medio de la militancia política o a través de la etnografía y, lejos de saberse prácticas antagónicas, en muchas ocasiones estas dos maneras de producir cine se solapan. De hecho, Jean Rouch supone una bisagra entre ambas corrientes,

puesto que sus filmes etnográficos constituyen un testimonio crítico de las transformaciones sociales de la era de la descolonización en Níger, apoyó las luchas anticoloniales y formó parte de La Tricontinental, la constelación política y cultural internacionalista que aglutinó autores, autoras y trabajos cinematográficos que, más allá de documentar las luchas del momento, contribuyeron a generar nuevos lenguajes fílmicos que sustraían al cine de su condición etnocéntrica y occidental.

Los trabajos audiovisuales militantes adscritos a los movimientos de descolonización constituían prácticas radicales que llevaban la creación y la difusión de narrativas fílmicas anticoloniales a sus últimas consecuencias, como en el caso de los grupos de cine militante adheridos al PAIGCV o el Grupo Cine Liberación, entre otros. La radicalización de estas prácticas contribuyó a generar una cultura cinematográfica propia del contexto de descolonización y poscolonización, donde la relación entre cine y la organización de la vida social se piensa desde una perspectiva regenerativa, internacionalista y solidaria. En este contexto, la experimentación fílmica bosqueja en nuevas formas de pensar y de narrar los acontecimientos colectivos y la vida en común. El cine experimental aparece como un laboratorio en el que las políticas de representación y las convenciones, tanto del cine comercial como del cine etnográfico observacional, son puestas bajo escrutinio. Más allá de servir como modelos de inspiración y referentes históricos para la actividad militante y audiovisual de La Barraca —los propios miembros del colectivo han señalado esta correspondencia—, estas experiencias formularon una serie de propuestas organizativas, formales y creativas que han contribuido a que, a lo largo de mi proceso de análisis en el marco de esta investigación, pueda significar la propuesta de La Barraca desde su continuidad y adscripción a una genealogía de prácticas fílmicas militantes que encuentran sus expresiones más contemporáneas en el presente. He rescatado cuatro rasgos principales que definen la actividad de La Barraca en relación con sus referentes históricos de cine militante: la creación comunitaria, la producción de nuevas narrativas, la documentación militante y un trato democrático de las imágenes por medio de la difusión ambulante.

El carácter comunitario de las producciones y la autoría colectiva son rasgos indisolubles de la praxis artística y política del cine militante clásico. Los trabajos de La Barraca, asimismo, también disuelven la propiedad intelectual individual en formas de autoría colectiva. Esta colectividad no se da únicamente en términos de ejecución, sino también de ideación y diseño de los proyectos.

Como he narrado a lo largo de los capítulos anteriores, la producción audiovisual del colectivo se ha generado, en gran medida, *en cadena*. Esto significa que los encuentros que genera la difusión de una pieza audiovisual dan pie a pensar la siguiente, bien en compañía de los mismos sujetos que la cocrearon, bien a través de nuevas colaboraciones que se tejen mediante procesos dialógicos. Los propios miembros de La Barraca han indicado que ellas y ellos no la entienden exactamente como un colectivo, sino como un dispositivo que cataliza experiencias, puesto que los sujetos implicados en las distintas propuestas que se han llevado a cabo durante sus años de actividad varían en cada ocasión. Esta variación no es considerada bajo la estricta definición de la colaboración o la participación, sino que define la naturaleza cambiante y comunitaria de La Barraca. Un segundo rasgo que he identificado en este proceso es la creación de nuevas narrativas y la documentación militante de situaciones de conflicto o de resistencia. Ambas han constituido el objeto principal de la mayoría de las producciones cinematográficas militantes, desde los reportajes sobre la vida de las comunidades locales del Cine-tren (Kinopoezd) de Alexandr Medvedkin en la Unión Soviética de los años 20 y 30, hasta los filmes que documentaban las guerrillas por la independencia de las colonias portuguesas por grupos adheridos al PAIGCV en los años 60, entre otros. En el momento de su creación a principios de 2017, La Barraca se diseñó como un «dispositivo audiovisual» adscrito a la red transnacional No Borders y se propuso documentar audiovisualmente la IV Marcha por la Dignidad a través de entrevistas y tomas generales de la manifestación. Esta experiencia inauguró un esquema productivo basado en la documentación de experiencias y la creación de un archivo audiovisual sobre las movilizaciones que se estaban produciendo alrededor de la frontera, de las denuncias a las habituales vulneraciones de derechos que sufrían las personas en tránsito y de los modos de autoorganización y resistencia de la red migrante en ese contexto. Los procesos descritos en esta tesis constatan la función documental del colectivo por medio de diferentes iniciativas y propuestas audiovisuales. En este sentido, el uso del medio fílmico acarrea una cierta instrumentalización tal y como la definieron las experiencias militantes de los años 60 que, de acuerdo con Kodwo Eshun y Ros Gray (2011), denota toda una miríada de prácticas que equivalen al principio de representación específico de la *ciné-culture* militante de la época. Sin embargo, la concepción de lo fílmico de La Barraca no se detiene ahí, sino que abre la posibilidad, por medio de la experimentación formal, el uso de lenguajes poéticos y la ficcionalización de experiencias, de producir narrativas contrahegemónicas que constituyen modos de identificación colectiva dentro de los procesos de emancipación cultural, tal y como plantearon Octavio Getino y Pino Solanas en su manifiesto *Hacia un Tercer Cine* (1969).

La dimensión ambulatoria de las formas de difusión de los filmes constituye un rasgo idiosincrásico del cine militante. El formato de proyecciones “de guerrilla”, que inauguró Alexandr Medvedkin con su Cine-tren a lo largo de poblaciones siberianas a finales de los años 20 del siglo xx y que renovó Filipa César (2017b) junto a los cineastas militantes Sana Na N’Hada y Flora Gomes en Guinea Bissau a través de un proyecto de restauración y de difusión de filmes militantes, configura un trato democrático de las imágenes por medio de su difusión ambulante y accesible. El propio Medvedkin (1971) describe en su libro cómo después de las proyecciones surgían discusiones sobre la organización de la vida colectiva y se empezaban a gestar planes de reestructuración política in situ. Asimismo, Getino y Solanas (1969) relatan cómo la proyección de películas militantes era el pretexto para el diálogo y el encuentro de voluntades en contextos locales. La Barraca inauguró su actividad con una propuesta de documental y proyección *site-specific* en los campamentos migrantes que rodean las regiones fronterizas del norte de Marruecos. El objetivo principal de esta propuesta era el de producir encuentros con los colectivos en tránsito alrededor de la proyección audiovisual y *expandir* las manifestaciones de solidaridad y rechazo al marco jurídico vigente que estaban teniendo lugar en Europa hacia el otro lado de la valla. Los encuentros suscitaron nuevas formas de diálogo, de complicidad y de cooperación. Además, como un imaginario cine-tren, los encuentros alrededor de la proyección hacían emerger otras iniciativas y daban pie a nuevas producciones.

El abanico de experiencias militantes históricas que he citado establece una continuidad con determinadas prácticas de la etnografía experimental que anticiparon el giro reflexivo en el campo de las ciencias sociales dentro de la academia eurocéntrica a partir de los 80. En especial, el cine de Jean Rouch supone un nexo común entre ambas corrientes, puesto que se inscribe en los circuitos de producción y difusión cinematográfica de corte emancipatorio de la época como *La Tricontinental* y propone, a su vez, un ejercicio de experimentación fílmica y conceptual que hace trastabillar los pilares científicos y formales del cine etnográfico convencional. Catherine Russell (1999) señaló que tanto las prácticas cinematográficas experimentales como las etnográficas fueron decretadas obsoletas en la cultura posmoderna y poscolonial de finales del siglo xx. Sin embargo, esta autora aduce que la conjunción de ambos formatos constituyó un lugar en los márgenes para una praxis radical. El cine de Jean Rouch, que epitomiza esta radicalidad, no constituye únicamente un referente para la praxis de La Barraca en términos audiovisuales y concep-

tuales, sino que su trabajo ha supuesto un modelo formal y metodológico para iniciativas fílmicas contemporáneas que trabajan algún tipo de aproximación a fenómenos y procesos sociales vinculados a estructuras coloniales históricas, como la migración transnacional sur-norte. El análisis de trabajos como el de Avi Mograbi (2016), Alexandra D'Onorfio (2017) o Abou Bakar Sidibé, Moritz Siebert y Estephan Wagner (2016) me ha permitido leer la estela del corpus artístico de Jean Rouch en una corriente fílmica a la que podríamos inscribir también la praxis de *La Barraca*. He conceptualizado este marco a través de cuatro rasgos significativos: el giro subjetivista en el cine etnográfico, la colaboración experimental como detonante creativo e investigador, la hibridación del medio fílmico, y la experimentación formal y estética.

El trabajo de Rouch puso en cuestión el método observacional que sostenía una perspectiva naturalista —inspirada en la filosofía positivista— en la investigación etnográfica. La personalización de las comunidades y los procesos sociales que filmaba por medio de la voz en off, la creación de personajes y la inclusión de sus afectos y emociones configuró un tipo de mirada etnográfica cercana —e incluso literaria— que dotaba a sus trabajos de un carácter subjetivista. En este sentido, los trabajos audiovisuales de Rouch tienen mucho más que ver con iniciativas fílmicas con vocación social actuales, que no con sus coetáneas prácticas antropológicas de corte convencional y colonial, que hoy reconocemos como extemporáneas y éticamente problemáticas. Actualmente, en el contexto donde desarrolla su actividad *La Barraca*, circulan miles de imágenes documentales. La producción —casera o profesional— de material audiovisual constituye un hecho común en el contexto de la frontera euro-africana occidental, puesto que es considerada como una de las principales herramientas de visibilización, denuncia y defensa de derechos por parte de los colectivos en tránsito y sus aliados y aliadas. Sin embargo, la praxis de *La Barraca* entraña una cierta novedad puesto que, más allá de la documentación de hechos y situaciones, propone ejercicios comunicativos que pretenden relatar esas situaciones desde la vivencia, los afectos, los deseos y las sensaciones de los sujetos implicados, y no desde un lenguaje socialmente negociado para su adecuación discursiva.

Los trabajos de Rouch, especialmente las etnoficciones fruto de la colaboración con Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia y Tallou Mouzourane, sugieren la colaboración experimental como detonante para el desarrollo de procesos creativos e investigadores. El término «cine-antropología compartida», acuñado

por el propio Jean Rouch (1979) resuena aún hoy en la mayoría de los trabajos fílmicos con vocación investigadora y social que se desarrollan dentro y fuera de la academia. Desde finales del siglo xx hasta la actualidad, este marco ha abierto una miríada de estrategias y métodos creativos que hibridan el medio audiovisual con otros formatos artísticos —que van desde la poesía improvisada, en el caso de Rouch, hasta el teatro comunitario o la fotografía colectiva, en trabajos más recientes— en pos de producir lenguajes compartidos que aglutinen e interseccionen las miradas, relatos, discursos y experiencias de los sujetos implicados. En el caso de Rouch, esta hibridación estaba nutrida por el movimiento surrealista, la espiritualidad religiosa del África Occidental y la Nouvelle Vague francesa. Como señala Alexandra D’Onorfio (2017), las formas de colaboración experimental por medio de métodos creativos contribuyen a hacer comunicables las vivencias personales, miradas y afectos, y cuestionan las presunciones de las personas investigadoras o etnógrafas, abriendo espacios compartidos de intercambio y debate. En el caso de La Barraca, los ejercicios creativos comunitarios basados en el teatro, la improvisación, la poesía, la música, la escritura y el baile han catalizado procesos que rebasan el lenguaje documental comúnmente asociado a los contextos migratorios, históricamente eurocéntrico y normalmente centrado en la veracidad de los hechos que se están visibilizando. En contraste, los últimos trabajos de La Barraca integran el lenguaje propio del contexto fronterizo y producen relatos y formas de sentido partiendo de ellos. La centralidad del Boza como experiencia colectiva, la espiritualidad religiosa asociada a la idea de Dios —que va desde ramas centroafricanas del islam como el Baye Fall hasta el cristianismo—, el universo panafricanista del Kemet confrontado con el presente neocolonial o la poética del camino asociada a la *aventura* son algunos de los elementos que configuran el lenguaje y el imaginario de los últimos filmes de La Barraca. Si bien la filmografía de Rouch suspendió la vigencia de una oposición entre cine «de ficción» y «documental» a través de la experimentación formal y conceptual, La Barraca recoge esta estela a través de los procesos y elementos narrativos anteriormente descritos, conjugando documentos reales con procedimientos de ficcionalización y configurando propuestas estéticas que suspenden cualquier correspondencia aparente entre modelo, documento y representación.

Fábula y ficción

La praxis de La Barraca me ha llevado a interrogarme por la compleja tensión entre razonamiento moral y experimentación estética que plantearon los sociólogos Luc Boltanski y Eve Chiapello (2006) en el ámbito de la creación fílmica militante. Estos autores sugieren que, en un contexto de capitalismo tardío, las formas de recepción de producciones artísticas asociadas a cuestiones sociales han planteado dos criterios de validación que provocan una tirantez por su aparente incompatibilidad: en primer lugar, el del razonamiento moral, de acuerdo con el cual se aprecia una producción en función de su grado de verdad y de su capacidad de producir efectos sobre la moral de los espectadores en aras de un cambio social; y en segundo lugar, el de la experimentación estética, a partir del cual se le otorga valor a una obra por su complejidad a la hora de trabajar formalmente la propuesta y su capacidad de producir experiencias sensoriales que suspenden cualquier relación aparente entre lo real referencial, documento y representación. Jacques Rancière (2012), en su definición de los regímenes de identificación de las artes, también ha denominado estos dos ámbitos como régimen ético (referente al criterio de razonamiento moral) y régimen estético (referente al de experimentación estética). El principio de representación de los colectivos activistas que trabajan en el contexto de la frontera euroafricana occidental ha movilizado una relación con lo visual que reconoce a la imagen en función de su grado de verdad y compromiso con las problemáticas que abordan en cuanto que cumplen una función meramente demostrativa o testimonial: anhelan producir un cambio en el público por medio de la concienciación o la compasión. Podríamos decir que las imágenes cumplen un papel ilustrativo de un discurso de denuncia o resistencia más amplio. Sin embargo, las producciones de La Barraca desafían este orden y experimentan con lenguajes poéticos y simbólicos, entendiendo lo fílmico, no como contenedor de verdad (testimonio, acontecimiento, hechos), sino considerando el poder agencial de la cultura visual en la construcción de relatos, identidades y procesos colectivos. Este desafío se ha articulado, en gran medida, por medio de la ficción.

No obstante, cabe recordar que La Barraca se inaugura como un dispositivo audiovisual que registra y relata situaciones por medio de un lenguaje estrictamente documental. ¿Cómo se dio este desplazamiento de lo documental hacia la ficción? Movida por la idea primera de trasladar o transmitir la experiencia de la Marcha por la Dignidad a los colectivos migrantes que se situaban en el

norte de Marruecos en 2017, la primera propuesta audiovisual de La Barraca pasó de entenderse como lo que fue ideada —un documento informativo que atestiguará un acontecimiento— a concebirse como un conjunto de relatos encarnados que daban cuenta de las experiencias de los sujetos por medio de micronarrativas en primera persona. Los sujetos que aparecían en el filme lo hacían con vocación narrativa —de contar una historia— y no de informar sobre una situación. Observar este desplazamiento me permitió establecer una correspondencia con la problematización que hace Jacques Rancière (2017) de la distinción estructuralista entre «discurso» y «relato». Esta oposición entre el discurso —que explica los fenómenos del mundo— y el relato —que supuestamente ilustra dichos fenómenos por medio de vivencias— deja paso a la idea de que un relato es inmediatamente discurso, suspendiendo dicha distinción: “No es un relato del acontecimiento seguido de una explicación, ni tampoco una explicación seguida de relatos ilustrativos, sino directamente el relato del acontecimiento en su verdad” (Rancière, 2017, p. 49). El reportaje sobre la Marcha por la Dignidad se configura como un relato en estos términos porque no presenta una descripción validada de los hechos (discurso) separada de las experiencias subjetivas que ejemplifican dicha descripción, sino que la conjunción de las voces compone el relato mismo de lo que se pretendía mostrar. Considero este pequeño gesto como el primer desplazamiento del trabajo del colectivo hacia la ficción.

La ficción, tal y como la entiende Jacques Rancière (2005) no es la fantasía opuesta a la realidad, sino que configura un sistema narrativo que ensambla representaciones, signos, documentos y acciones. Esta idea de ficción guió en gran medida los últimos trabajos audiovisuales de La Barraca, como *Les Aventuriers du Désert* o *Norda*, que podríamos inscribir en los marcos de la etnoficción y la docuficción. Pese a la referencia real de la experiencia migratoria individual y colectiva, los sujetos implicados en estas iniciativas encarnaron procesos de ficcionalización. Esta ficcionalización se dio de manera simbólica, asumiendo que existe una correspondencia entre la trayectoria real de los y las intérpretes con la trama que interpretan, pero no una traducción literal de sus experiencias a la pantalla. El aparato fílmico desterritorializa esas experiencias y las reinterpreta por medio de analogías, metáforas o metonimias. A diferencia de otras piezas de video-activismo o video-denuncia, que son las formas más comunes de emplear el medio fílmico en el contexto fronterizo en cuestión, estas propuestas presentan una serie de recursos propios del cine experimental o de ficción, como el uso de metáforas, las rimas visuales,

la evocación, el lenguaje poético y la fabulación. En el caso de *Les Aventuriers du Désert*, la geografía imaginaria ideada por su director, Césaire Tatchiwo, sustituye las localizaciones reales en las que se encuentran los sujetos. El formato convencional de entrevistas colisiona con el universo cinematográfico de película de aventuras, desplazando el espectro afectivo de comprensión comúnmente asociado a las experiencias migratorias clandestinas —que va desde la compasión hasta la desconfianza, la criminalización y el racismo social—, hacia nuevas formas de identificación y admiración que se desprenden del poder agencial del cine y su capacidad de crear arquetipos. En el caso de *Norda*, los autoactores y las autoactrices (se autodenominaron así en analogía al concepto de autoficción) propusieron formas de ficcionalización de sus propias vivencias migratorias en sí de integrarlas en un mismo guion por medio de un ejercicio de escritura colectiva. Esta ficcionalización incluía varios formatos que iban desde la escenificación de vivencias concretas hasta la encarnación, por medio de la creación de personajes y de la actuación, de elementos simbólicos con una fuerte carga afectiva en el proceso de migrar, como el desierto, el camino o la experiencia. El simbolismo de estos elementos precede a la propia definición de los hechos y se inscribe en un relato subjetivista de la trayectoria migrante.

Durante el desarrollo de distintas propuestas fílmicas, algunos sujetos han adoptado la lógica de la ficción cinematográfica convencional en un sentido estricto como un marco hermenéutico desde el que narrarse. El propio título del filme *Les Aventuriers du Désert* cita a los westerns clásicos hollywoodienses y el cine de aventuras. Otros casos significativos son Zazá Zé Pequeño, que se rebautizó de esta manera en referencia al famoso narcotraficante brasileño que protagoniza el filme *Cidade de Deus* (2002) o el grupo de rap Zone Zick Black, cuyos integrantes se identificaron, en una de sus canciones, con los protagonistas de *La Casa de Papel* (2017). Más allá del renombramiento, los sujetos performan las cualidades que les asignan a los personajes de ficción y con las que se identifican. Pasan a (re)presentarse a sí mismos como personajes hazañosos, tomando así el proceso colectivo de rodaje como oportunidad para formar enunciados colectivos sobre la convivencia, la vida, las estrategias y las formas de resistencia de las comunidades en tránsito. Este uso de la ficción epitomiza la provocación de Jacques Rancière (2010) en su interpretación de *La Société du Spectacle* cuando afirma que “Guy Debord no instaba la negrura en la pantalla. Al contrario, hacía de la pantalla el teatro de un juego estratégico singular entre tres términos: la imagen, la acción y la palabra” (Rancière, 2010, p. 88). Esta singularidad, añade, “aparece claramente en los extractos de

los westerns o de películas de guerra hollywoodienses insertos en *La société du spectacle*” (Rancière, 2010, p. 88). De acuerdo con Rancière, la provocación visual de Debord no es la de la burla o denuncia de las representaciones imperialistas americanas del imaginario hollywoodiense, sino que el filme nos insta a transformar “esa carga cinematográfica, interpretada por actores, en asalto real contra el imperio del espectáculo” (Rancière, 2010, p. 89). Cabe señalar, sin embargo, que el imaginario de la aventura no es una invención acuñada ex profeso para estas iniciativas audiovisuales, sino que forma parte del lenguaje común entre las personas de diferentes regiones del África Occidental en tránsito migratorio hacia Europa para referirse a la retahíla de vivencias que experimentan durante su trayecto migratorio. La aventura se ha convertido en las últimas décadas, de acuerdo con Sylvie Bredeloup (2008), en una figura central en las narrativas que rodean los diferentes procesos y contextos de la movilidad transfronteriza en África y entre África y Europa.

La ficción, en cuanto sistema que conjuga documentos reales y relatos fabulados en una sola trama, confunde estos dos planos mediante omisiones, elipsis y metáforas. La ficción genera un espacio narrativo donde la interioridad común o la opacidad, en términos de Édouard Glissant (2019) —una forma de anonimato colectivo que rechaza la exposición individual absoluta— calibra aquello que se desea mostrar públicamente y aquello que se prefiere mantener fuera de los espacios de representación y visibilización. Esta idea de opacidad no responde al ocultamiento, sino que, de acuerdo con Glissant (2019), tiene que ver con una diversidad que reconoce los diferentes planos de las experiencias alternas sin pretender significarlas, visibilizarlas, representarlas o comprenderlas en su totalidad. Varios miembros de La Barraca han descrito cómo los trabajos del colectivo han visto modificada su naturaleza durante los últimos años debido al uso de la ficción, en detrimento del lenguaje documental y directo del video-activismo o la video-denuncia. Este cambio no sólo se ha dado en términos de experimentación estética y narrativa, sino también por los circuitos de distribución y difusión que han ocupado sus producciones. Si bien los reportajes y documentales de denuncia y visibilización eran distribuidos exclusivamente en entornos que forman parte de un tejido asociativo identificado por las redes migrantes como *safe space* (asociaciones de base, asentamientos, barrios) la ficción ha permitido en gran medida transgredir estos espacios, inscribiéndose en una esfera común más amplia, por medio de su presentación en festivales, entornos académicos y público general.

Rudimentos para una política del encuentro

El encuentro, como se indica en el propio título de este trabajo, ha instaurado un marco de comprensión transversal a toda la tesis. Supone, en primer lugar, un rasgo ineludible de la aproximación metodológica en cuanto que su pretensión colaborativa y relacional. El encuentro, entendido desde la relación y no desde el descubrimiento, se erige como el motor de situaciones y espacios colectivos de reflexión, creación e indagación. Además, ha propiciado la articulación de una mirada etnográfica cercana capaz de entrelazarse con los procesos y las prácticas a las que me he aproximado y relatado, descubriéndome irremediabilmente implicada en ellos. Ha supuesto, asimismo, una herramienta ética en cuanto capaz de valorar, de manera compartida con mis colaboradores, las situaciones que excedían a los protocolos éticos de actuación e intervención en el campo. Sin embargo, la definición del encuentro no se detiene en el marco de la elaboración de la investigación, sino que, más allá o más acá de constituirse como una envoltura metodológica y ética para el proceso de indagación, el encuentro ha aparecido como una forma de política particular. Mis observaciones, narraciones y análisis de la propia actividad de La Barraca me condujeron a esbozar la idea de que en ella existía una “política del encuentro”. En febrero de 2018, Amador Fernández-Savater publicó un artículo homónimo al tema que nos ocupa: *Política de clase como política del encuentro*. Cabe señalar que el título de mi tesis se registró con anterioridad a la publicación de dicho documento, por lo que no se propuso como cita directa. Sin embargo, las consideraciones de Fernández-Savater (2018) han trazado correspondencias significativas con el término que he empleado aquí. Para el autor, la política del encuentro supone el primer paso para la emergencia de una nueva figura de clase a partir de la que ha considerado la condición de vida más común y compartida hoy: la precarización general de la existencia. Para ilustrar esta idea, Fernández-Savater (2018) describe cómo los jóvenes, en su mayoría estudiantes, del movimiento Nuit Debout se desplazaron desde la Place de la République, en el centro de París, a las *banlieues* de la periferia, no para captar o concienciar, sino buscando el encuentro y el diálogo. Este desplazamiento pretendía atravesar la frontera urbanística, social y simbólica entre dos juventudes precarizadas de diferente modo y bajo esquemas socioeconómicos distintos que les hacen ostentar formas de privilegio y opresión, respectivamente, situándolas en una topografía basada en la desigualdad. En este caso, el encuentro cuestionaba la organización misma de esa topografía y el lugar al que son asignados los sujetos, abriendo espacios compartidos de debate, así como de ineludibles tensiones y contradicciones.

Este desplazamiento es constituyente de la propia praxis de La Barraca en cuanto que tres características: su condición móvil, el encuentro de voluntades y la eliminación de la propiedad privada en los procesos creativos. Su carácter transfronterizo y deslocalizado ha contribuido a constituirse como colectivo mixto, formado por sujetos que ostentan grados muy diferentes de privilegio y opresión referentes, sobre todo, a la ciudadanía, la raza, la clase social y el género. Varios miembros de La Barraca, como Fátima y Azul, han señalado en distintas ocasiones sus dificultades por generar dinámicas y formas de organización colectiva horizontales entre los militantes migrantes y racializados y los sujetos blancos y europeos, en tanto que Luna destacó, durante el grupo de discusión, las tensiones derivadas del género. En ambos casos, el encuentro ha expuesto a los sujetos a distintas tensiones y roces que se han manifestado por medio de conductas racistas —asistencialismo y falta de reconocimiento a las personas migrantes y racializadas— machistas —acoso e infantilización de las mujeres— y homófobas —discriminación e invisibilización de los sujetos LGTBIQ+—. Estas problemáticas forman parte de la realidad organizativa de La Barraca, si bien no constituyen su dinámica principal. Lejos de acomodarse en ellas, las personas asociadas al colectivo han reconocido estas tensiones como un motor de cambio y de aprendizaje mutuo, siendo conscientes de los efectos que tienen en ellos y ellas las distintas construcciones socioculturales en las que se han constituido como sujetos: “Eso está ahí. Y está bien que esté ahí. Está bien que nos lo cuestionemos” (Fátima, 5 de septiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal). Las diferencias entre los sujetos desvinculan al colectivo de la lógica de las políticas de la identidad y convoca una forma de militancia centrada necesariamente en el diálogo y los cuidados. Los miembros de La Barraca han reconocido los espacios de convivencia y de cuidado como lugares centrales en su organización y se han mostrado críticas con los formatos activistas más proactivos y sistematizados —formatos de activismo comunes en los movimientos europeos urbanos—, asumiendo que esa regulación de la acción coarta la reflexividad y la autocrítica. La praxis política de La Barraca es indisoluble de la convivencia cotidiana entre sus miembros y colaboradores. Los momentos lúdicos, de distensión y de cuidados son considerados como formas de apertura a la creatividad, a la reflexión compartida y al intercambio de saberes y experiencias. Estos momentos epitomizan la búsqueda del encuentro que plantea Fernández-Savater (2018) porque no suponen una unidad en las formas discursivas, de representación y de organización del colectivo, sino que se desplazan hacia el encuentro de voluntades heterogéneas dentro de una comprensión compartida de lo común.

Esta política del encuentro se presenta, asimismo, como un modo de política prefigurativa tal y como la plantearon Uri Gordon (2017) y David Graeber (2019), aquella cuya praxis no se desarrolla incondicionalmente alrededor de un discurso o ideología totémica, sino que trata de traer al presente el tipo de sociedad por la que lucha por medio de sus formas organizativas, tanto en la acción militante como en la vida cotidiana. Así, las acciones y las formas de organización no vienen prescritas, sino que emergen de la convivencia y de un día a día compartido, por lo que son siempre contextuales. La organización de los espacios de militancia y coexistencia se cristaliza en prácticas y artefactos particulares y se significa de maneras diversas en función del contexto y de las fuerzas que intervienen. En el caso de La Barraca, la convivencia, la lógica asamblearia aplicada al día a día y los espacios de cuidados ocupan un lugar central en la coordinación del proyecto colectivo. En palabras de Fátima:

También había algo de activismo ahí... en lo cotidiano, en el vivir juntas y juntos en aquel piso de Tánger, con toda la gente que pasaba por allí... en cocinar, en estar a gusto. Estar a gusto e implicarnos, al final. Estábamos súper implicadas. (5 de septiembre de 2021, Benslimane, comunicación personal)

Pese a que se parta de una idea original determinada, los procesos artísticos de La Barraca han estado siempre condicionados por la multiplicidad de voces y sensibilidades de los distintos agentes implicados. El enunciado inicial (un guion, la escaleta, una narración...), planteado por alguno de sus miembros, es a menudo distribuido en formas de autoría compartida entre diversos cocreadores y cocreadoras. El uso de métodos que provienen del campo del teatro comunitario y del Teatro del Oprimido es especialmente ilustrativo para esta cuestión. Tal y como planteó Augusto Boal (1989), esta forma de entender la acción teatral suspende la división entre coros y protagonistas y se consigue “eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales” (Boal, 1989, p. 13). Los personajes no se conciben en términos personales, sino que devienen arquetipos a través de los cuales se experimentan, se piensan y se discuten situaciones, experiencias y contextos. Los actores y las actrices no interpretan exclusivamente su propio personaje, sino que la confección de esos personajes deviene en un proceso colectivo, donde las experiencias se contaminan y se contagian unas a otras, partiendo de lo individual referencial para hallar formas de experiencia comunes. Ocurre algo parecido con las producciones audiovisuales: en los distintos proyectos que ha desarrollado La Barraca,

el guion, la situación o el relato del cual se parte funciona como catalizador de procesos de experimentación, donde los sujetos participantes intervienen en la idea original para llevarla a su propio terreno de existencia por medio de la creación de imágenes y figuras sensibles, conjugando trayectorias individuales en el plano de lo común. Finalmente, el carácter experiencial y procesual de esta experimentación colectiva también se presenta como espacio de encuentro. Los procesos de creación colectiva tienen una temporalidad dilatada y a menudo han supuesto formas de convivencia más allá de los espacios estrictamente dedicados a la producción y a la creación. La Barraca gestiona espacios, como casas o pisos alquilados por cortos o largos periodos de tiempo, de convivencia. Esto, en muchas ocasiones, parte de una necesidad logística (los sujetos residen en distritos de la ciudad lejanos entre sí, el transporte diario puede conllevar riesgos y dificultades y en ocasiones incluso no existen opciones de transporte), pero se ha instaurado también como una forma de difuminar la barrera entre activismo, creación y cotidianidad. En estos espacios, los sujetos comparten recursos materiales y articulan la vida colectiva en términos comunitarios. Esta articulación pasa también por organizar los turnos de cocina, compra y limpieza, distribuir y compartir los dormitorios y gestionar los espacios comunes, entre otras tareas. Estos modos de convivencia han generado encuentros que van más allá del hecho creativo y que gestan formas de diálogo y coexistencia que irrumpen las fronteras sociales y simbólicas que estructuran el contexto. En Marruecos, la comunidad migrante sufre diferentes formas de racismo social y estructural, que van desde el racismo simbólico, hasta la ilegalización y la persecución policial, pasando por la construcción del enemigo político. De acuerdo con Achille Mbembe (2006), la representación del sujeto migrante como enemigo o antagonista penetra de manera efectiva en la organización de la vida colectiva, regulando las relaciones sociales y validando las formas de violencia y exclusión contra los grupos considerados como enemigos. Distintos miembros de La Barraca han asegurado haber experimentado este racismo. Sin embargo, la convivencia y la creación colectiva han contribuido a transgredir esta división social y urbanística y han promovido formas de encuentro imprevistas en la estructura local entre sujetos en tránsito migratorio —a menudo criminalizados—, sujetos locales marroquíes —quienes no suelen visitar los barrios de la periferia y los guetos habitados por comunidades en tránsito— y sujetos europeos —normalmente reclusos en los circuitos turísticos— abriendo nuevas formas de diálogo y encuentro de voluntades.

Por todo ello, los miembros de La Barraca han rechazado definirse como un colectivo en el sentido estricto del término. El carácter ambulatorio y cambiante de este dispositivo de comunicación y creación no se detiene en la organización de un grupo cerrado de activistas, sino que se configura más allá en cuanto que los sujetos que entablan colaboraciones y promueven experiencias colectivas —tangenciales, temporales o permanentes— forman parte de la propia estructura y la definición de La Barraca. La política del encuentro que epitomiza La Barraca no es exactamente una política del interés o de la identidad, tampoco de la visibilización o de la representación. Es, como han señalado Sandro Mezzadra y Pablo Neumann (2017), una política en movimiento de la solidaridad y de lo común. Recordemos que al principio de esta tesis sugerimos, a partir de las consideraciones de Sandro Mezzadra y Brett Neilson (2017), que el principal problema teórico-práctico de las luchas No Borders en el presente es cómo pensarse más allá de las acciones simbólicas y los *hackeos* de corto alcance a las fronteras, tratando de unir el rechazo —a las fronteras— y el deseo —a la libre movilidad— a un programa más amplio para la construcción de lo común. La Barraca, que surge directamente de esta tradición política, trata de transgredir el activismo limitado a las fronteras geopolíticas y a la acción directa por medio de una organización que no se basa en la sistematización de discursos y formatos de militancia. Por el contrario, aprovecha los procesos de creación como espacios para cuestionar las lógicas prescritas y apuntar hacia formas de política prefigurativa que no se detienen en expresar el rechazo a las fronteras, sino que se inscriben en un programa más amplio de construcción de lo común. Para Fernández-Savater (2018) lo común no es la suma de un conjunto de intereses o identidades. Hay que salir, aduce, del propio lugar —interés, identidad, representación, lenguaje— para ir al encuentro con el otro.

Una militancia posrepresentacional

Los relatos mediáticos sobre los movimientos migratorios han contribuido a la criminalización y la barbarización de los colectivos en tránsito, tomando el marco jurídico como único referencial. Con ello, los medios han producido una representación vacía de la experiencia migratoria y un discurso moral centrado en las preocupaciones que acarrearán las consecuencias económicas, sociales y políticas para el país receptor, siempre europeo o del Norte Global. Movidos por la lógica de la emergencia, los medios han generado un testimonio visual

que contribuye a formular un sistema de representaciones y una hipervisibilización que define a los sujetos en tránsito migratorio ante la mirada europea y los sitúa inmediatamente en una categoría determinada, bien como peligrosos, bien como víctimas. El relato mediático alrededor de las migraciones contemporáneas se focaliza, a menudo, en la cobertura de las zonas fronterizas entendidas como zonas de conflicto. Esta cobertura mediática epitomiza lo que Mar Binimelis-Adell y Amarela Varela-Huerta (2022) han denominado «el espectáculo de la frontera». Esta visión espectacular de lo fronterizo provoca emociones fugaces en la comunidad espectadora, que van desde el rechazo y el miedo hasta la conmoción y la compasión, indistintamente. En este sentido, podemos afirmar que, por lo que a la movilidad transnacional se refiere, el marco representacional está adosado al marco jurídico. Sandro Mezzadra (2005) apunta a esta cuestión al formular el concepto «política de fuga», un término que da nombre a aquellas formas de vida y de organización colectiva que *escapan* a la mirada del poder y se resisten a ser codificadas e identificables. Es a la vez una fuga simbólica —en términos de representación— y una fuga material —en términos de ilegalización—. De acuerdo con esta perspectiva, la fuga no es una respuesta desesperada a una situación intolerable, sino que está hecha de acciones e interferencias que subvierten las formas de subjetivación y traicionan las representaciones. Al rechazar la representación, los sujetos en movimiento diseñan y construyen sus propios formatos de organización y de acción al margen de la mirada hegemónica. No obstante, en esta investigación me he interrogado por las implicaciones que se desprenden del uso del medio fílmico en este contexto, una práctica tradicionalmente adosada, precisamente, a la representación y la visibilización. Si los colectivos en tránsito han rechazado la representación y sus efectos, ¿puede pensarse un uso del filme en sintonía con este rechazo?

En los trabajos audiovisuales de La Barraca, distintas estrategias de experimentación formal y narrativa se han activado para repensar el trabajo fílmico fuera de las representaciones preestablecidas. La Barraca rechaza el uso del lenguaje comúnmente asignado a los colectivos en tránsito desde el eurocentrismo. Al contrario, sus filmes adoptan el lenguaje propio de la frontera para significar los sujetos y las comunidades desde las lógicas intrínsecas de sus modos de organización y sus experiencias subjetivas. Con ello, no solo se rechazan las definiciones que a menudo determinan la figura del «migrante», sino que se enriquece el lenguaje común para poder significar con mayor sentido y precisión las experiencias, los procesos y las sensibilidades vinculadas a la expe-

riencia migratoria. El reconocimiento y la puesta en valor de expresiones como «Boza», «l'aventure» y «le shock», entre otras, no busca soslayar o negar la existencia de los marcos legales que atraviesan y obstaculizan la vida de las personas en tránsito. Tampoco trata de romantizar su experiencia por medio de un halo narrativo épico. Sino que, al contrario, busca poner en cuestión el engranaje representacional que produce el arquetipo del «migrante ilegal» a través de generar narrativas que toman como protagonistas aquellos sujetos, relaciones, redes de apoyo y modos de organización social que se producen en resistencia de y en tensión con estos mecanismos. Dichas narrativas se interrogan por los saberes y las infraestructuras que emergen durante la experiencia colectiva de atravesar una frontera esquivando los regímenes de expulsión que sustentan su demarcación geopolítica. Además de generar evidencias concretas de la vida a través de la frontera por medio de una mirada y un lenguaje subjetivistas, estas narrativas constituyen modos de prefiguración política al reivindicar la libertad de movimiento y la erradicación de las fronteras, no por medio de una demanda o de un eslogan, sino a través de las trayectorias experienciales de quienes ya ejercen esa libertad. En palabras de Imamu, colaborador en una de las piezas de La Barraca, “para nosotros no existen las fronteras y por eso digo que no hay fronteras” (Imamu, 4 de febrero de 2017, Ceuta, traducción propia). La redefinición de significantes sobreexpuestos en los medios de comunicación, como frontera o migrante, desuniversalizan estas nociones como categorías administrativas o antropológicas, produciendo un lenguaje que crea nuevos significados y figuras sensibles sobre la experiencia compartida de la movilidad.

Las últimas producciones de La Barraca emplean el simbolismo, la ficción y el lenguaje poético para relatar experiencias individuales y colectivas de movilidad. Este universo metafórico y poético genera un sistema propio de (ir)representación por medio del desarrollo de estrategias narrativas y visuales que escapan a las definiciones codificadas en torno a las migraciones y las fronteras. En el proyecto *Norda*, los denominados autoactores y autoactrices empleaban el marco de la ficción cinematográfica para experimentar y expandir los nombres y los significados asociados a las trayectorias migrantes. En este proceso, la experiencia vital no se traduce a la pantalla por medio del relato autobiográfico estricto, sino que las trayectorias se contagian formulando enunciados colectivos y relatos sobre la experiencia común de la movilidad. Los elementos simbólicos, las elipsis visuales, las metonimias y las metáforas consiguen hacer traducible esa experiencia desde su complejidad y su

interioridad, sin generar representaciones homogéneas y estandarizables. Se trata de la reclamación de *le droit a l'opacité* —el derecho a la opacidad— (Glissant, 2019), concepto al que ya he hecho alusión más arriba. El derecho a la opacidad emerge de las imágenes y las narrativas parcialmente sombrías, que no se exponen íntegramente y que se significan desde su exposición parcial. El lenguaje poético ha constituido, en los trabajos de La Barraca, un medio para producir esa opacidad porque no responde a definiciones preestablecidas, sino que crea experiencias sensoriales a partir del ensamblaje y la conjunción de elementos visuales, verbales y sensibles capaces de generar nuevos sentidos, no por su relación directa con lo real referencial, sino desde la propia experiencia estética.

Los movimientos migratorios exceden cualquier sistema de representación (hegemónico o alternativo). El uso de los relatos simbólicos, en vez del discurso unitario; la reapropiación de la ficción cinematográfica, en vez de la crudeza documental; la creación de nuevos conceptos y definiciones; el desarrollo de una estética propia; la creación de archivos militantes y contra-mapas de las regiones fronterizas y los espacios de militancia. Todas estas estrategias creativas y políticas contribuyen a observar la transformación de la geografía global que conlleva el mismo movimiento de los sujetos y grupos desde el punto de vista de prácticas políticas concretas. Además, configuran vías de escape a las representaciones que instauran los discursos de los Estados, agentes internacionales y medios de comunicación sobre quienes viven la migración como experiencia social situada. Para las luchas por la libre movilidad contemporáneas, el cine puede ofrecer un medio para elaborar relatos que escapen a las formas de representación hegemónicas, codificadas e identificativas de los colectivos en tránsito. En este sentido, una militancia por la libre movilidad se constituye, teniendo en cuenta todo lo anterior, también como una militancia posrepresentacional.

Consideraciones finales

El desarrollo de este trabajo se ha llevado a cabo bajo condiciones y situaciones muy diversas. El transcurso de estos cinco años de estudio e investigación ha supuesto una serie de transformaciones y de reconfiguraciones tanto a nivel académico y profesional, como militante y artístico. Las exigencias de la tesis me han llevado a explorar caminos nuevos y a experimentar técnicas, métodos y estrategias desconocidas para mí hasta el momento. La colaboración con las instituciones, la participación en proyectos, las experiencias asociativas y el desarrollo de propuestas culturales e indagadoras situadas me han conducido a redefinir conceptos e ideas preconcebidas en torno al campo de los movimientos sociales, la movilidad, el cine, las instituciones culturales y la universidad.

Para mí el mundo de la academia y el de los movimientos sociales siguen conllevando implicaciones irremediabilmente distintas y se mueven en circuitos diferentes. Si bien no he pretendido en ningún momento hallar una fusión de estas dos texturas, la investigación sí que me ha ofrecido una bisagra a través de la cual sugerir procesos de acercamiento y de retroalimentación mútua. El estudio y la exploración de los autores y autoras que referencio en este trabajo me han regalado un lenguaje y una serie de códigos que me han posibilitado conocer, nombrar y comunicar con mayor sentido las ideas, los afectos y los desplazamientos de la praxis militante y artística comunitaria y asamblearia de la que he formado parte en los últimos años. Asimismo, mantener el contacto con una práctica social y cultural colectiva me ha permitido situar los conocimientos académicos y verlos inscritos en un entramado más amplio y complejo de saberes, sujetos y redes epistémicas; así como transgredir la abstracción para ver y experimentar de manera encarnada los discursos, los conceptos y las ideas. Estas correspondencias epitomizan la idea que sugirieron Gilles Deleuze y Michel Foucault (1972) y con la que resueno al escribir estas líneas, según la cual “ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro, y se precisa la práctica para agujerarlo” (p. 79). Además, a este trabajo le debo también, ya no solo el descubrimiento de nuevas líneas y perspectivas de investigación, sino también gran parte del corpus de contenido que empleo en mi docencia universitaria. Los años de estudio, de experiencia y de escritura de la tesis me han permitido configurar un valioso marco de comprensión a partir del cual dialogar con mis estudiantes y seguir trazando trayectorias compartidas.

El desarrollo de la tesis, finalmente, ha acarreado la abertura de nuevos horizontes de posibilidad material: el hecho de que hoy pueda dar clases en el grado de Bellas Artes y en el Máster de Artes Visuales y Educación de la UB, que forme parte del grupo de investigación Esbrina y que, junto a mis compañeros y compañeras de La Barraca, nos hayamos constituido como asociación cultural y emprendido el desafío de rodar una película de manera comunitaria gracias a una campaña de microfinanciación. Finalmente, durante estos cinco años también he podido observar y zambullirme en las dinámicas académicas actuales y los diferentes modos en los que se organiza la vida institucional y cultural dentro y fuera de la universidad hoy. Como me ha recordado en varias ocasiones mi director, la tesis no es el final, sino que se trata más bien de un comienzo.

Bibliografía

- ABDERREZAK, H. (2016).** *Ex-Centric Migrations. Europe and Maghreb in Mediterranean Cinema, Literature, and Music.* Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- ACROSS THE WORLD (2019).** *Tizawati.* [Destacado]. Facebook. Recuperado enero de 2022, de <https://bit.ly/3fHlv3w>
- AFROFÉMINAS (30 DE MAYO DE 2021).** *Construir el relato a medias.* Afroféminas. Nuestra sola existencia es resistencia. <https://bit.ly/3Cal2D8>
- AGAMBEN, G. (2015).** *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La iglesia y el Reino.* Anagrama.
- AGIER, M. (2016).** *Borderlands: Towards an Anthropology of the Cosmopolitan Condition.* Polity Press.
- AKERMAN, J. R. (2017).** *Decolonizing the map. Cartography from Colony and Nation.* The University of Chicago Press.
- ALCARAZ-MÁRMOL, G. Y SOTO, J. (2016).** The semantic prosody of the words inmigración and inmigrante in the Spanish written media: A corpus-based study of two national newspapers. *Revista Signos*, 49(91), 145-167. <http://doi.org/10.4067/S0718-09342016000200001>
- ALVARADO LINCOPI, C. Y QUEZADA VÁSQUEZ, I. (2021).** Derribar, sustituir y saturar. Monumentos, blanquitud y descolonización, *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 11(1), 1-11. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.4560>
- ÁLVAREZ, R. J. Y SANMARTÍN, O. R. (30 de setiembre de 2019)** Familiares de los ahogados en El Tarajal: “Sólo pedimos a la Fiscalía que defienda a las víctimas”. *El Mundo.* <https://bit.ly/3rZgc6D>

- ÁLVAREZ VEINGUER, A. Y SEBASTIANI, L. (2019).** Horizontes etnográficos desde experiencias colaborativas e implicadas. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(2), 233–246. <http://doi.org/10.11156/aibr.150203>
- ANASTASIADOU, M.; MARVAKIS, A.; MEZIDOU, P. Y SPEER, M. (2017).** *From transit hub to dead end. A chronicle of Indomeni*. Munich. <http://bordermonitoring.eu>
- ANDERSON, B.; SHARMA, N. Y WRIGHT, C. (2011).** “Editorial: Why No Borders?”, *Refuge (Special Issue on ‘No Borders as a Practical Political Project’)*, 26(2), 5–18.
- ANGENOT, M. (1989).** *1889, un état du discours social*. Arts and Science Concordia University.
- ANZALDÚA, G. (2012).** *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- APPADURAI, A. (2001).** Deep democracy: urban governmentality and the horizon of politics. *Environment and Urbanization*, 13(2). <https://doi.org/10.1177/095624780101300203>
- APPADURAI, A. (2011).** Cosmopolitanism from below: Some ethical lessons from the slums of Mumbai. *Salon*, 6(4), 28–39.
- ARENAS, F. (2017).** The Filmography of Guinea-Bissau’s Sana Na N’Hada: From the Return of Amílcar Cabral to the Threat of Global Drug Trafficking. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 30, 68–94.
- ARRIBAS LOZANO, A. (2018).** Saberes en movimiento. Reciprocidad, co-presencia, análisis colectivo y autoridad compartida en investigación, *Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(2), 331–356.
- AUGÉ, M. (2010).** *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- AYBOGA, E.; FLACH, A. Y KNAPP, M. (2017).** *Revolución en Rojava. Liberación de la mujer y comunalismo entre la guerra y el embargo*. Descontrol.
- BAKAR SIDIBÉ, A.; SIEBERT, M.; WAGNER, E. (Directores). (2016).** *Les Sauteurs [Documental]*. Final Cut for Real.
- BAL, M. (2008).** Migratory Aesthetics: Double Movement. *Exit*, (32), 150–161.
- BALAKIAN, A. (1967).** *The symbolist movement: a critical appraisal, Volume 10*. Random House.

- BALDI, F.; ORSO, P. J. (2013).** Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST – Educação em Movimento. *Revista HISTEDBR On-line, Campinas, 50*, 275–285.
- BALIBAR, E. (2005).** *Violencias, identidades y civilidad*. Gedisa.
- BALIBAR, E. (2002).** “The Borders of Europe” In: Cheah, P. y Robbins, B. (Eds.) *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*, pp. 216–232. University of Minnesota Press.
- BALIBAR, E. (2002b).** *Politics and the Other Scene*. Verso.
- BAMBA, M. (2009).** Jean Rouch: cineasta africanista? *Devires, Belo Horizonte, 6(1)*, 92–107.
- BARAD, K. (2003).** Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society, 28(3)*, 801–831.
- BARAD, K. (2007).** *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
- BARBERO, I. Y DONADIO, G. (2019).** La externalización interna de las fronteras en el control migratorio en la UE. *Revista CIDOB d’Afers Internacionals, 122*, 137–162.
- BASSAN, N. (2020).** Festivals of films, decolonial spaces and public pedagogy: some preliminary reflections. *Postcolonial directions in education, 9(1)*, 88–126.
- BAZIN, A. (2001).** *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.
- BELLOCH, J. A. (1995).** Comparecencia del Ministro de Justicia e Interior (Belloch Julbe). Cortes Generales. Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados. Pleno y Diputación Permanente. Sesión Plenaria núm. 175. <https://bit.ly/3lmopPC>
- BERGER, R. (2015).** Now I See It, Now I Don’t: Researcher’s Position and Reflexivity in Qualitative Research. *Qualitative Research, 15(2)*, 219–234. <https://doi.org/10.1177/1468794112468475>
- BHABHA, H. (2002).** *El lugar de la cultura*. Manantial.
- BINILEMIS-ADELL, M. Y VARELA-HUERTA, A. (eds.). (2022).** *Espectáculo de frontera y contranarrativas audiovisuales. Estudios de caso sobre la (auto) representación de personas migrantes en los dos lados del Atlántico*. Peter Lang Publishing.

- BINKLEY, S. (2018).** “Biopolitical Metaphor: Habitualized Embodiment Between Discourse and Affect”. *Body and Society*, 24(3), 95–124.
- BISHOP, C. (2012).** *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- BOAL, A. (1989).** *Teatro del Oprimido I. Teoría y práctica*. Nueva imagen.
- BOAL, A. (2019).** *Theatre of the Oppressed*. Pluto Press.
- BOJADŽIJEV, M. Y KARAKAYALI, S. (2010).** Recuperating the Sideshows of Capitalism: The Autonomy of Migration *Today*, *E-flux Journal*, (17). <https://bit.ly/3m5ZxOs>
- BOLTANSKI, L. Y CHIAPELLO, E. (2006).** The New Spirit of Capitalism. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 18(3/4), 161-188. <http://doi.org/10.1007/s10767-006-9006-9>
- BOZA SUR (23 agosto 2018).** *La ley de extranjería. Una ley racista y excluyente*. Proyecto Boza Sur. <http://bit.ly/3ekMiWu>
- BRAH, A. (2003).** “Diferencia, diversidad y diferenciación”. En: VVAA. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Traficantes de sueños, pp. 107–136
- BRAIDOTTI, R. (1994).** *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press.
- BRAIDOTTI, R. (2018).** A theoretical Framework for the Critical Posthumanities. *Theory, Culture & Society*, (0), 1-31. <http://doi.org/10.1177/0263276418771486>
- BREDELOUP, S. (2008).** L’Aventurier, une figure de la migration africaine. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 125(2), 281-306. <http://doi.org/10.3917/cis.125.0281>
- BRUNET, J. M. (19 de noviembre de 2020).** El Tribunal Constitucional avala las devoluciones en caliente de inmigrantes. *El País*. <http://bit.ly/3txCZ9L>
- CA-MINANDO FRONTERAS (2014).** *Informe de análisis de hechos y recopilación de testimonios de la tragedia que tuvo lugar el 6 de febrero de 2014 en la zona fronteriza de Ceuta* [Informe]. Ca-minando Fronteras. <https://bit.ly/3eORhPi>
- CALAIS MIGRANT SOLIDARITY (22 DE AGOSTO DE 2015).** *Solidarity means fighting the border*. Calais Migrant Solidarity. <https://bit.ly/3ovtPcE>

- CAMINANDO FRONTERAS (PRODUCCIÓN).** Maleno, Helena (Directora). (2016). *Tarajal. Transformar el dolor en justicia* [Documental]. Caminando Fronteras. <https://vimeo.com/154265793>
- CAMINANDO FRONTERAS (2017).** *Tras la frontera*. [Informe]. Online: Caminando Fronteras.
- CAMINAL, R. (2021).** Presentación a la proyección de “Kaddu Beykat” de Safi Faye. *Ciclo Cines de la Diáspora Negra*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), Barcelona.
- CANALS, R. (2011).** Jean Rouch. Un antropólogo de las fronteras. *Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*, (1), 63–82.
- CAPPUCCINI, M. (2018).** *Austerity & Democracy in Athens. Crisis and Community in Exarchia*. Palgrave Macmillan.
- CARLING, J. (2002).** Migration in the age of involuntary immobility: Theoretical reflections and Cape Verdean experiences. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 28(1), 5–42. <https://doi.org/10.1080/13691830120103912>
- CARLING, J. (2007).** Unauthorized Migration from Africa to Spain. *International Migration*, 45(4), 3–37.
- CARRÈRE, E. (2017).** *Calais*. Anagrama.
- CARRILLO JARA, D. (2016).** Migración y migrancia: dos aspectos claves para la configuración de la identidad en Crónica de músicos y diablos de Gregorio Martínez, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (46), 463–477. <https://doi.org/10.5209/ALHI.55136>
- CASAS-CORTES, M. ET AL. (2015).** New Keywords: Migration and Borders, *Cultural Studies*, 29(1), 55–87. <https://doi.org/10.1080/09502386.2014.891630>
- CASAS-CORTES, M.; COBARRUBIAS, S.; HELLER, C. Y PEZZANI, L. (2017).** Clashing Cartographies, Migrating Maps: Mapping and the Politics of Mobility at the External Borders of E.U. rope, *ACME: An International Journal for Critical Geographies*, 16(1), 1–33.
- CASAS-CORTES, M. Y COBARRUBIAS, S. (2020).** La autonomía de la migración: Una perspectiva alternativa sobre la movilidad humana y los controles migratorios. *EMPIRIA: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, (46), 65–92. <http://doi.org/empiria.46.2020.2697>
- CASAS ET AL. (2015).** “Counter Mapping”. En: Garelli, G. et al. (2015). “New Keywords: Migration and Borders”, *Cultural Studies*, 29(1), 55–87.

- CASTELLANO, M. (22 de noviembre de 2013).** La historia de las cuchillas de Melilla. *Cadena Ser*. <http://bit.ly/3eFDAlJ>
- CASTRO, A. (2016).** El Cinefòrum de Poble Sec como «escuela» de lo común: dispositivo situado frente a modos de direccionalidad. *Artnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología*, 17, 34–42.
- CASTRO-VARELA, A. (2021).** When the map shakes the territory. Researching teachers' learning through a non-representational cartographic approach. *International Journal of Qualitative Studies in Education*. <https://doi.org/10.1080/09518398.2021.1930249>
- CCM (2021).** جاتنلا تاي نوذأم و ةسرمالما ص خر. *Centre Cinématographique Marocain*. <https://bit.ly/3tQXYb1>
- CEA-D'ANCONA, M. A. (2002).** La medición de las actitudes ante la inmigración: evaluación de los indicadores tradicionales de racismo, *REIS*, 99, 87–111.
- CÉSAR, F. (2017).** En: César, F.; Hering, T.; Rito, C. (eds.) *Luta Ca Caba Inda: Time Place Matter Voice, 1967-2017*. Archive Books.
- CÉSAR, F. (DIRECTORA). (2017b).** *Spell Reel*. [Documental]. Spectre Production.
- CHAMOISEAU, P. (2016).** *La matière de l'absence*. Seuil.
- CHAPMAN, E. (2019).** *The afterlife of texts in translation. Understanding the messianic in literature*. Palgrave Macmillan.
- CHARMAZ, K. (2006).** *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide through Qualitative Analysis*. Sage.
- CINEMIGRANTE (22 de septiembre de 2021).** *Presentación*. CineMigrante. <https://cinemigrante.org/presentacion/>
- COBARRUBIAS, S. (2009).** *Mapping Machines: Activist Cartographies of the Border and Labor lands of Europe*. [Tesis doctoral, Doctor in Philosophy in the Department of Geography, University of North Carolina]. Chapel Hill.
- COHEN, S.; GRIMSDITCH, H.; HAYTER, T.; HUGHES, B. Y LANDAU, D. (2003).** "Appendix: Manifiesto of the No One Is Illegal Group, September 2003". En: Hayter, T. (Autora) *Open Borders*. Pluto Press.
- COMISIÓN ESPAÑOLA DE AYUDA AL REFUGIADO. (2021).** *Externalización de fronteras*. CEAR. Diccionario de Asilo. <http://bit.ly/3qHUG5B>

- CONCHA-STUARDO, M.; SOLER-CAMPOS, S Y RIERA-RETAMERO, M.** (2020). Discursos políticos y mediáticos contemporáneos sobre los inmigrantes. Una revisión analítica del discurso en España. *Migraciones*, (51). <https://doi.org/10.14422/mig.i52.y2021.002>
- COORDINADORA IV MARCHA POR LA DIGNIDAD (2017).** *Manifiesto Aniversario 6F por la Dignidad y la Justicia en las Fronteras* [Manifiesto]. <https://bit.ly/3sXMy1x>
- COSSÍO, M. B. (PDTE.). (1934).** *Patronato de las Misiones Pedagógicas, septiembre de 1931 – diciembre de 1933*. Museo Pedagógico Nacional.
- COZARINSKY, E. (1971).** “El imprevisible futuro de Medvedkin”. En: Medvedkin, A. (Autor). *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*. Siglo XXI.
- CUSICANQUI, S. R. (1986).** *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa de Bolivia, 1900-1980*. Hisbol.
- DALTON, C. Y MASON DEESE, E. (2012).** Counter (Mapping) Actions: Mapping as Militant Research, *ACME*, 11(3), 439–466.
- DAVIS, A. Y. (1983).** *Women, race and class*. Vintage Books.
- DE GENOVA, N.; MEZZADRA, S.; PICKLES, J. (2014).** “Introduction”. En: Garelli. et al. (2015) *New Keywords: Migration and Borders*, *Cultural Studies*, 29(1), 55–87. <http://doi.org/10.1080/09502386.2014.891630>
- DE GENOVA, N. Y TAZZIOLI, M. (2016).** “Europe/Crisis: Introducing new keywords of “the crisis” in and of “Europe””. En: De Genova, N. y Tazzioli, M. (Eds.) *Europe/Crisis: New keywords of “the crisis” in and of “Europe”*, Zone Books. Near futures, pp. 2–7.
- DELANDA, M. (2016).** *Assemblage theory*. Edinburgh University Press.
- DELEUZE, G. Y FOUCAULT, M. (1972).** “Intellectuals and power. A conversation between Gilles Deleuze and Michel Foucault”. En: Bouchard, D. (Ed.) *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*. Cornell University Press.
- DELEUZE, G. (1985).** *Cinéma 2. L'Image-temps*. Minuit.
- DELEUZE, G. (1990).** “¿Qué es un dispositivo?”. En: VV.AA. *Michel Foucault, filósofo*, Gedisa, pp. 155–163.
- DELEUZE, G. (2003).** *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1987).** *A thousand plateaus*. Continuum.

- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2004).** *Mil mesetas*. Pre-textos.
- DELGADO, M. (1999).** *El animal público*. Anagrama.
- DELGADO, M. (2021).** *El ciudadano del mundo como ser superior*. El cor de les aparences. Bloc de Manuel Delgado. <https://bit.ly/3GKOVvU>
- DENZIN, N. (1997).** *Interpretive Ethnographic Practices for the 21st Century*. Thousand Oaks, Sage.
- DERRIDA, J. (1996).** *Le monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*. Galilée.
- DÍAZ, J. (2014).** Comparecencia del señor ministro del Interior (Fernández Díaz). Cortes Generales. Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados. X Legislatura. Comisiones núm 500. <https://bit.ly/38L1aK7>
- DIETZ, G. Y ÁLVAREZ VEINGUER, A. (2014).** “Reflexividad, interpretación y colaboración en etnografía: un ejemplo desde la antropología de la educación” En: Oehmichen Bazan, C. (Ed.) *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*, pp. 55–90.
- DOCTORANDES EN LLUITA (2019).** *Comunicat sobre la impugnació de la convocatòria FI-AGAUR 2019*. CGT Ensenyament. <https://bit.ly/3zQIVi2>
- D'ONORFIO, A. (2017).** *Reaching Horizons: exploring past, present and future existential possibilities of migration and movement through creative practices* [Tesis doctoral, Programa de Doctorado en Filosofía, The University of Manchester]. The University of Manchester. <https://bit.ly/3zAzAJY>
- DREBY, J. (2019).** “La infancia migrante en Estados Unidos”. Conferencia presentada en la Universidad Bernardo O'Higgins, Santiago de Chile, 25 de junio de 2019.
- ENRIA, L. (2016).** “Co-producing knowledge through participatory theatre: reflections on ethnography, empathy and power”. *Qualitative Research*, 16(3), 319–329. <https://doi.org/10.1177/1468794115615387>
- ES RACISMO (2018).** *La Ley de Extranjería mata*. Es Racismo. <http://bit.ly/3rvzRuo>
- ESTALELLA, A. Y CORSÍN JIMÉNEZ, A. (2013).** Asambleas al aire: la arquitectura ambulatoria de una política en suspensión. *Revista de Antropología Experimental*, (13), 73–88. <https://bit.ly/33jJ3aK>
- ESTALELLA, A. Y SÁNCHEZ CRIADO, T. (2018).** *Experimental Collaborations. Ethnography through Fieldwork Devices*. Berghahn.

- ESTRADA GORRÍN, A. B. (2021).** *La potencialidad de la cámara como agente para generar discurso*. Conferencia impartida en la Facultad de Comunicación, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 21 de marzo de 2021.
- EUROPEAN EXTERNAL ACTION SERVICES (2021).** *European Neighbourhood Policy (ENP)*. European Union. External Action. <http://bit.ly/3dzWR0l>
- ELLSWORTH, E. (1997).** *Teaching positions. Difference, Pedagogy, and the Power of Address*. Amsterdam, Teachers College Press, Columbia University.
- ESHUN, K; GRAY, R. (2011).** The Militant Image. A Ciné-Geography Editors' Introduction. *Third Text*, 25 (1), 1-12.
- FABIAN, J. (1990).** *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and theater in Shaba*. University of Wisconsin Press.
- FAJARDO-FERNÁNDEZ, R. Y SORIANO-MIRAS, R. M. (2016).** La construcción mediática de la migración en el Mediterráneo: ¿no-ciudadanía en la prensa española? *Revista Internacional de Estudios Migratorios*, 6(1), 141-169.
- FALS-BORDA, O. (1987).** The Application of Participatory Action-Research in Latin America. *International Sociology*, 2(4), 329-347. <https://doi.org/10.1177/026858098700200401>
- FAYE, S. (DIRECTORA). (1975).** *Kaddu Beykat* [Película]. Safi.
- FAYE, S. (DIRECTORA). (1975).** *Mossane* [Película]. Les Ateliers de l'Arche, Muss Productions, ZDF, La Sept-Arte.
- FERNÁNDEZ, C. Y CORRAL, A. (2016).** La representación mediática del inmigrante magrebí en España durante la crisis económica (2010-2011). *Migraciones Internacionales*, 8(4), 73-103.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, A. (9 de febrero de 2018).** Política de clase como política del encuentro. *ElDiario.es*. <https://bit.ly/3ullDAI>
- FERNÁNDEZ VICENS, P. (6 de febrero de 2020).** *Intervención de Patricia Fernández Vicens sobre la acusación popular del caso Tarajal* [Discurso principal]. Mesa Redonda Tarajal: Claves jurídicas, Facultad de Derecho, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- FOUCAULT, M. (1984).** "El juego de Michael Foucault". En: *Saber y verdad*. Ediciones de Piqueta, pp. 127-162.
- FOUCAULT, M. (2000).** *Defender la Sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.

- FRAGA, E. (2015).** Walter Mignolo. La comunidad, entre el lenguaje y el territorio. *Revista Colombiana de Sociología*, 38(2), 167–182.
- FREIRE, P. (2005).** *Pedagogía del Oprimido*. Siglo Veintiuno Editores.
- FUENTES-LARA, C. (2019).** El papel del tercer sector de la región fronteriza hispano-marroquí en la situación de las mujeres porteadoras, *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, (26), 140–155.
- GADEM (2014).** *Les sactions pénales pour émigration irrégulière*. Le cadre relatif au statut des étrangers au Maroc. Un guide juridique pratique actualisé et participatif. <http://gadem-guide-juridique.info/>
- GALEA DEBONDO, A. (2012).** *Vidas en tránsito. Investigación de Andrew Galea Debondo basada en entrevistas a migrantes en Casablanca, Rabat y Tánger (Marruecos), y en Argel, Orán y Tamanrasset (Argelia)*. Servicio Jesuita a Migrantes-España (SJM) y Servicio Jesuita a Refugiados-Europa (SJR). <https://bit.ly/3FKPswx>
- GALINDO, C. (4 de diciembre de 2006).** Las inmobiliarias españolas abren mercado en Marruecos como estrategia a largo plazo. *El País*. <http://bit.ly/3aKzXIL>
- GARCÉS, M. (2002).** *En las prisiones de lo posible*. Bellaterra.
- GARCÉS, M. (2016).** *Fora de classe. Textos de filosofía de guerrilla*. Barcelona: Arcàdia.
- GARCÉS, M. (2019).** *Dar lugar. Una conversación sobre la hospitalidad*. [Discurso principal]. Cuarta edición de Encuentros Grigri Pixel, Medialab Prado, Madrid, España.
- GARCÉS, M. Y CASADO DA ROCHA, A. (2020).** Comunidades de práctica y el futuro de la educación. *DILEMATA, Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, (35), 5–9. <https://bit.ly/3eTFNsa>
- GARCIA, M. (2018).** *Inapropiados e inapropiables. Conversaciones con artistas africanos y afrodescendientes*. Catarata.
- GARELLI, G.; SOSSI, F. Y TAZZIOLI, M. (2013).** *Spaces in Migration. Postcards of a Revolution*. Pavement Books.
- GAUDITZ, L. (2017).** The Noborder Movement: Interpersonal Struggle with Political Ideals. *Social Inclusion*, 5(3), 49–57. <http://doi.org/10.17645/si.v5i3.968>

- GETINO, O. Y SOLANAS, F. (1969).** *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo.* [Manifiesto]. <https://bit.ly/3F4kxNc>
- GIRÁLDEZ-LÓPEZ, A. (2019).** Cambios arquitectónicos en la Frontera Sur de España: impermeabilizar, retardar y contener. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, (122), 61–83. <http://doi.org/10.24241/rcai.2019.122.2.61>
- GIROUX, H. A. (2004).** Cultural Studies, Public Pedagogy, and the Responsibility of Intellectuals. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 1(1), 59–79.
- GLISSANT, E. (2009).** One world in relation / Entrevistado por Manthia Diawara. En: Diawara, M. (director). (2009) *Edouard Glissant: One world in relation* [Película]. France, K'a Yéléma Productions.
- GLISSANT, E. (2017).** *Poética de la Relación.* Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- GLISSANT, E. (2019).** *Poétique de la Relation. Poétique III.* Gallimard.
- GODIN, M.; HANSEN, K. M.; LOUNASMAA, A.; SQUIRE, C. Y ZAMAN, T. (2019).** “Introduction”. En: Godin, M.; Hansen, K. M.; Lounasmaa, A.; Squire, C. y Zaman, T. (Eds.) *Voices from the 'Jungle': Stories from the Calais Refugee Camp*, pp. 2–13. Pluto Books.
- GÓMEZ-DIEZ, S. M. (2017).** *Solidaridad en las fronteras de Europa.* [Trabajo de Fin de Grado no publicado]. Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ-CORTÉS, M., SIERRA-CABALLERO, F., Y BENÍTEZ-EYZAGUIRRE, L. (2014).** Discurso informativo y migración. Análisis de las rutinas productivas de televisión y la diversidad sociocultural en Andalucía. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20(2), 735–751. https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n2.47031
- GORDON, U. (2017).** Prefigurative Politics between Ethical Practice and Absent Promise. *Political Studies*, 0, 1–17. <https://doi.org/10.1177/0032321717722363>
- GRAEBER, D. (2009).** *Direct Action: An Ethnography.* AK Pr Distribution.
- GRAEBER, D. (2019).** *Fragmentos de antropología anarquista.* Virus.
- GREEN, A. (1990).** *La folie privée: Psychanalyse des cas-limites.* Gallimard.
- GRIMSON, A. (2011).** *Los límites de la cultura: Crítica de las teorías de la identidad.* Siglo XXI.

- GROSFOGUEL, R. (2006).** La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula rasa*, (4), 17-46. <https://doi.org/10.25058/20112742.245>
- GUHA, R. Y SPIVAK, G. C. (1988).** *Selected Subaltern Studies*. Oxford University Press.
- GUILLEMIN, M. Y GILLAM, L. (2004).** Ethics, Reflexivity, and “Ethically Important Moments” in Research. *Qualitative Inquiry*, 10(2), 261-280. <https://doi.org/10.1177/1077800403262360>
- GUNDUMOGULA, M. (2021).** Importance of Focus Groups in Qualitative Research, *International Journal of Humanities and Social Sciences*, 8(11), 299–302.
- HADOUCHI, O. (2017).** *Ciclo La Tricontinental. Cine, utopía e internacionalismo* [Nota de Prensa]. Museo Reina Sofía. <https://bit.ly/3B6bLeb>
- HARAWAY, D. (1995).** *Ciencia, ciborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.
- HARDT, M. Y NEGRI, A. (2000).** *Empire*. Harvard University Press.
- HAYTER, T. (2004).** *Open Borders*. Pluto Press.
- HELP REFUGEES (24 de agosto de 2016).** *Latest Calais Census*. Help refugees. <http://bit.ly/3dDBUJ1>
- HERNÁNDEZ, M. A. (2020).** Estéticas migratorias. Historia y definición. *Campo de relámpagos*. <https://bit.ly/2V2nbjT>
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2008).** La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, (26), 85-118.
- HERNÁNDEZ-MERAYO, E. (2013).** Acampar sin permiso, pensar sin límite. Evaluación del proceso de estudio de caso sobre el 15M (Granada). *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 16(3), 149-161. <http://dx.doi.org/10.6018/reifop.16.3.188491>
- HICKEY-MOODY, A. (2019).** *Deleuze and Masculinity*. Palgrave Macmillan. <http://doi.org/10.1007/978-3-030-01749-1>
- HOLMES, D. R. Y MARCUS, G. E. (2008).** Collaboration Today and the Re-Imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter. *Collaborative Anthropologies*, (1), 81-101. <http://doi.org/10.1353/cla.0.0003>

- HOOKS, B. (1984).** *Black Women: Shaping Feminist Theory. Feminist Theory from Margin to Centre*, South End Press.
- ICEX (6 de octubre de 2017).** *Marruecos: oasis inversor*. ICEX. España Exportación e Inversiones. <https://bit.ly/3bAm9zG>
- INFANTINO, F. (2019).** *Schengen Visa Implementation and Transnational Policymaking. Bordering Europe*. Palgrave Macmillan.
- JEFATURA DEL ESTADO (1978).** *Instrumento de Adhesión de España a la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados, hecha en Ginebra el 28 de julio de 1951, y al Protocolo sobre el Estatuto de los Refugiados, hecho en Nueva York el 31 de enero de 1967*. Publicado en: «BOE» núm. 252. <https://bit.ly/3x8mqEc>
- JEFATURA DEL ESTADO (2000).** *Ley Orgánica 4/2000, de 11 de enero, sobre derechos y libertades de los extranjeros en España y su integración social*. Publicado en: «BOE» núm. 10. <https://bit.ly/3h5k578>
- KING, N. (2016).** *No Borders: The Politics of Immigration Control and Resistance*. Zed Books.
- KRISTEVA, J. (1991).** *Strangers to Ourselves*. Columbia University Press.
- KROTZ, E. (2017).** Algunos retos de las antropologías del sur hoy. En: J. Clarac de Briceño, E. Krotz, E.E. Mosonyi, N. García Gavidia y E. Restrepo (Eds). *Antropología del Sur. Cinco miradas*. Red de Antropologías del Sur, pp. 40–57.
- LA BARRACA TRANSFRONTERIZA (2021).** *Les Aventuriers du Désert I – Simulation George*. La Barraca Transfronteriza. Laboratorio Ambulante de Nuevos Imaginarios. <https://bit.ly/33yuDYm>
- LADIMEJI, D. (2021).** Reclaiming Kemet (Ancient Egypt), *African Century Journal*, September 2021 issue. <https://african-century.org/reclaiming-kemet-2/>
- LAHAT FALL, A. (Director). (2018).** *Migrants Migrer. Le retour impossible* [Película]. YB Distribution.
- LAVE, J. Y WEGNER, E. (1991).** *Situated learning. Legitimate peripheral participation*. Cambridge University Press.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2005).** *Mitológicas, I: Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ PETIT, S. (2009).** Los espacios del anonimato: una apuesta por el querer vivir. En: Espai en Blanc (Eds.). *La fuerza del anonimato*. <https://bit.ly/3rDfAEz>

- MARCUS, G. E. (1995).** Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95–117.
- MARCUS, G. E. Y FISCHER, M. M. J. (1987).** *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. The University of Chicago Press.
- MALENO, H. (2020).** *Mujer de frontera. Defender el derecho a la vida no es un delito*. Península Realidad.
- MARTIALAY, A. (19 de noviembre de 2020).** El Constitucional avala las devoluciones en caliente siempre que se lleven a cabo de acuerdo con los tratados internacionales. *El Mundo*. <https://bit.ly/3s14h86>
- MARTÍNEZ-LIROLA, M. (2017).** Approaching the representation of sub-saharian immigrants in a sample from the Spanish press. *Critical Discourse Studies*, 11(4), 482–499. <http://doi.org/10.1080/17405904.2014.915382>
- MARTÍNEZ-LIROLA, M. Y OLMOS-ALCARAZ, A. (2015).** Sobre menores y mujeres inmigrantes en la radio y la televisión públicas: imágenes sesgadas y ficciones mediáticas. *Tonos Digital*, (29), 1–13.
- MARTÍNEZ VÁZQUEZ, F. (2014).** Comparecencia del señor Secretario de Estado de Seguridad (Martínez Vázquez). Cortes Generales. Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados. X Legislatura. Comisiones núm 525. <https://bit.ly/30QMvbU>
- MASSUMI, B. (1995).** The Autonomy of Affect, *Cultural Critique*, (31), 83–109.
- MBEMBE, A. (2006).** Necropolitique. Traversées, diasporas, modernités. *Raisons politiques*, 21(1), 29–60.
- MCCLURE, M. (2016).** The Refrain of the A-Grammatical Child: Finding Another Language in/for Qualitative Research. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 16(2), 173–182. <http://doi.org/10.1177/1532708616639333>
- M'CHAREK, A. (2020).** Harraga: Burning borders, navigating colonialism. *The Sociological Review Monographs*, 68(2), 418–434.
- MEDVEDKIN, A. (1971).** *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*. Siglo XXI.
- MEIRELLES, F. Y LUND, K. (DIRECTORES). (2002).** *Cidade de Deus* [Película]. O2 Filmes.

- MENDIOLA, I. (2019).** El despliegue fronterizo en el contexto de la Unión Europea bajo el actual ethos securitario. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, (122), 39-60.
- MESTMAN, M. (2016).** Argel, Buenos Aires, Montreal: El Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974). *Secuencias. Revista de historia del cine*, 43-44 (1), 73-93.
- MEZZADRA, S. (2005).** *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización.* Traficantes de Sueños.
- MEZZADRA, S. (2012).** Capitalismo, migraciones y luchas sociales. La mirada de la autonomía. *NUSO - Nueva Sociedad*, 237, 159-178.
- MEZZADRA, S. Y NEILSON, B. (2017).** *La frontera como método o la multiplicación del trabajo.* Traficantes de Sueños.
- MEZZADRA, S. Y NEUMANN, M. (2017).** *Al di là dell'opposizione tra interesse e identità. Per una politica di classe all'altezza dei tempi.* EuroNomade. Inventare il comune sovvertire il presente. <https://bit.ly/3JmZaH6>
- MIGNOLO, W. (2008).** La opción descolonial. *Letral: Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, (1), 4-22. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i1.3555>
- MIGNOLO, W. (2009).** El lado más oscuro del renacimiento. *Universitas humanistica*, 67, 165-203.
- MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES (2021).** *Liste des pays dont les ressortissants sont dispensés du visa d'entrée au Maroc.* Royaume du Maroc. Ministère des Affaires Étrangères, de la Coopération Africaine et des Marocains Résidant à l'Étranger. <https://bit.ly/3FN1Nk0>
- MINISTERIO DE INTERIOR (2021).** *Nacionales de Marruecos.* Gobierno de España. Ministerio de Interior. <http://bit.ly/3sNDqMW>
- MINISTERIO DEL INTERIOR (21 febrero 2014a).** Imágenes completas de los hechos ocurridos el pasado 6 de febrero en la frontera de Ceuta durante el intento de entrada masivo en la Ciudad Autónoma, entregadas por la Guardia Civil al Juzgado de Primera Instancia e Instrucción, número 6, de Ceuta [archivo audiovisual]. *Ministerio de Interior.* <https://bit.ly/2RO2gPB>
- MINISTERIO DEL INTERIOR (21 febrero 2014b).** Imágenes completas de los hechos ocurridos el pasado 6 de febrero en la frontera de Ceuta durante el intento de entrada masivo en la Ciudad Autónoma. Grabación de la Cámara del SIVE [archivo audiovisual]. *Ministerio de Interior.* <https://bit.ly/3x6bJSv>

- MOGRABI, A. (DIRECTOR). (2016).** *Between Fences* [Documental]. Les Films d'Ici
- MORAGA, C. Y CASTILLO, A. (1988).** *Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco.
- MUNDOISLAM (2021).** Muhammad, el nombre más popular en el Reino Unido por quinto año consecutivo. *Mundo Islam*. <https://bit.ly/3GRfEHk>
- NGOZI ADICHIE, C. (2019).** *El peligro de la historia única*. Literatura Random House.
- NICHOLS, B. (1997).** *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- NOZAL, T. (2004).** La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo. *FILMHISTORIA Online*, 14(1). <https://bit.ly/3yxa8ET>
- NYERS, P. (2003).** Abject Cosmopolitanism: The Politics of Protection in the Anti-Deportation Movement. *Third World Quarterly*, 24(6), 1069–1093. <https://doi.org/10.1080/01436590310001630071>
- NYERS, P. (2015).** Migrant Citizenships and Autonomous Mobilities. *Migration, Mobility, & Displacement*, 1(1), 23–39.
- OKIRI OKEYIM, M. (2012).** *The State and Migration of Nigerians Into the European Union to Live in Spain* [Tesis de doctorado, Universidad de Alicante, Departamento de Sociología II]. Repositorio Institucional de la Universidad d Alicante. <https://bit.ly/3IG6YEj>
- ORNELAS, M. S. A. (2016).** *O papel da autoria da autoria dos jovens na relação entre o museu da arte contemporânea e a escola* [Tesis doctoral en Artes y Educación, Universidad de Barcelona] Dipòsit digital de la Universitat de Barcelona. <https://bit.ly/3wy3AVM>
- ORTIZ, D. (2016).** Entrevistada por Enric Llopis. En: Llopis, E. (2016) “Frontex y Eurosur promueven el negocio privado de la seguridad”, Online: Rebelión.
- PAPADOPOULOS, D.; STEPHENSON, N. Y TSIANOS, V. (2008).** *Escape Routes. Control and Subversion in the 21st Century*. Pluto Press.
- PAPADOPOULOS, D. Y TSIANOS, V. (2007).** “The Autonomy of Migration: The Animals of Undocumented Mobility”. En: Hickey-Moody, A. y Malins, P. (Eds.) (2007). *Deleuzian Encounters. Studies in Contemporary Social Issues*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- PINA, A. (CREADOR Y PRODUCTOR). (2017).** *La casa de papel* [Serie de televisión]. Atresmedia.

- PINK, S. (2001).** *Doing visual ethnography*. SAGE.
- PIQUER-MARTÍ, S. (2015).** La islamofobia en la prensa escrita española: aproximación al discurso periodístico de El País y La Razón, *Dirāsāt Hispānicas*, (2), 137-156.
- PLAZA DIARIO (17 de diciembre de 2020).** El fraude de los falsos becarios de la UB: la batalla continúa. *Plaza Diario*. <https://bit.ly/3d27wqz>
- QUIJANO, A. Y WALLERSTEIN, I. (1992).** La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, (134), 583-591.
- QUINE, W. (2013).** *Word and object*. The MIT Press.
- RA'AD AL HUSSEIN, Z. (2015).** En: Castaño, C. L. “«Ninguna persona es ilegal»: ACNUDH”. *Panorama*. <https://bit.ly/3aog89A>
- RANCIÈRE, J. (1996).** *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión.
- RANCIÈRE, J. (2001).** *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Titivilus.
- RANCIÈRE, J. (2005).** *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Grupo Planeta.
- RANCIÈRE, J. (2009).** *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- RANCIÈRE, J. (2010).** *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- RANCIÈRE, J. (2012).** *El malestar de la estética*. Clave Intelectual.
- RANCIÈRE, J. (2017).** *Historia y relato*. Catálogo Libros.
- RANCIÈRE, J. (2019).** EN: RANCIÈRE, J. Y BASSAS, J. (2019). *El litigio de las palabras. Diálogo sobre la política del lenguaje*. Ned Ediciones.
- RASMUSSEN, L. (16 de mayo de 2017).** En: Reuters. “Denmark may extend border controls beyond six more months, defying EU”. *Reuters*. <https://reut.rs/2ZcBQuH>
- REDACCIÓ DIARI DE GIRONA (20 de marzo de 2014).** Els agents van llançar 145 pilotes de goma durant la tragèdia de Ceuta. *Diari de Girona*. <https://bit.ly/3bSwJmW>
- REDACCIÓ CCMA (15 de febrero de 2014).** Ja són 15 els morts després de la polèmica operació de la Guàrdia Civil a Ceuta. *Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals*. <https://bit.ly/3cDNpOj>

- REDACCIÓN EL PAÍS (19 de octubre de 1995).** Belloch anuncia la “impermeabilización” la frontera con Marruecos por Ceuta. *El País*. <http://bit.ly/3rMkuOS>
- RESNAIS, A. (DIRECTOR). (1956).** *Nuit et brouillard* [Documental]. Argos Films.
- RESNAIS, A. (DIRECTOR). (1956).** *Tout la mémoire du monde* [Documental]. Les Films de la Pléiade.
- RESNAIS, A.; MARKER, C. Y CLOQUET, G. (Directores). (1953).** *Les statues meurent aussi* [Documental]. Présence Africaine, Tadié Cinéma.
- RICHARDSON, L.; ST. PIERRE, E. (2017).** “Writing as a method of Inquiry” in Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.) *The SAGE handbook of qualitative research*. SAGE Publishing, California.
- ROMERO LOSACCO, J. (2018).** *La invención de la exclusión. Individuo, desarrollo e inclusión*. Caracas. Fundación Editorial El Perro y La Rana.
- ROMM, N. R. A. (2020).** Reflections on a Post-Qualitative Inquiry With Children/Young People: Exploring and Furthering a Performative Research Ethics. *Forum Qualitative Sozialforschung*, 21(1) <https://doi.org/10.17169/fqs-21.1.3360>
- ROSLER, M. (2007).** *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Editorial Gustavo Gili.
- ROUCH, J. (Director). (1955).** *Les maîtres fous* [Película]. Les Films de la Pléiade.
- ROUCH, J. (Director). (1954-1967).** *Jaguar* [Película]. Les Films de la Pléiade.
- ROUCH, J. (Director). (1958).** *Moi, un noir* [Película]. Les Films de la Pléiade.
- ROUCH, J. (Director). (1971).** *Petit à petit* [Película]. Les Films de la Pléiade.
- ROUCH, J. (1979).** La cámara et les hommes. En: VVAA. *Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles*. De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110807400>
- RUIZ-ARANGUREN, M. Y CANTALAPIEDRA-GONZÁLEZ, M.J. (2018).** *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24(1), 361-378 <http://dx.doi.org/10.5209/ESMP.59955>
- RUSSELL, C. (1999).** *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Duke University Press.

- SAID, E. (1990).** “Reflections on exile”. En: Fergusson, R.; Gever, M.; Minh-Ha, T. T. y West, C. (Eds.) *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*. New Museum of Contemporary Art; MIT Press, pp. 357–366.
- SAID, E. (2006).** *Orientalismo*. Ediciones de-bolsillo.
- SALZBRUNN, M. (2014).** Baye Fall movement. *Encyclopaedia of Islam*.
<http://bit.ly/37J6oFs>
- SANCHO-GIL, J. M. Y HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, F. (EDS.) (2020).** *Becoming an Educational Ethnographer. The Challenges and Opportunities of Undertaking Research*. Routledge.
- SANDÍN, M. P. (2003).** *Investigación cualitativa en educación: fundamentos y tradiciones*. McGraw-Hill Interamericana de España / S. A. U.
- SANDOVAL, C. (1998).** Living Chicana Theory. En: Trujillo, C. (Ed.) *Mestizaje as Method: Feminist of Color Challenge the Canon*. Third Woman Press, pp. 352–370.
- SARR, F. (2019).** *Dar lugar. Una conversación sobre la hospitalidad*. [Discurso principal]. Cuarta edición de Encuentros Grigri Pixel, Medialab Prado, Madrid, España.
- SCHECHNER, R. (1985).** *Between theater & anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- SCHIWY, F. (2019).** Thresholds of the visible. Activist video, militancy and prefigurative politics. *ARTMargins*, 8(3), 7–28.
https://doi.org/10.1162/artm_a_00242
- SEARS, D. O. (1988).** “Symbolic Racism”. En: P. A. Katz y D. A. (Eds.) Taylor, *Eliminating racism*. Plenum Press.
- SHARMA, N. (2009).** Escape Artists: Migrants and the politics of naming. Book review of ‘Escape Routes: Control and Subversion in the Twenty-First Century’ by Papadopoulos, D., Stephenson, N. and Tsianos, V. *Subjectivity*, (29), 467–476. <http://doi.org/10.1057/sub.2009.26>
- SHEIKH, S. (2006).** “Spaces for Thinking. Perspectives on the Art Academy”. *Texte zur Kunst*, (62). <https://bit.ly/3B0ZCGR>
- SOSSI, F. (2007).** *Migrare. Spazi di confinamento e strategie di esistenza*. Milano: *Il Saggiatore*. Storie Migranti, Una storia delle migrazioni attraverso i racconti dei migranti. <http://www.storiemigranti.org>

- SOTO-CALDERÓN, A. (2013).** J. Rancière – J.F. Lyotard. Efectos emancipatorios del arte en la crítica social. *Disturbis*, (14).
- SPIVAK, G. (2003).** ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297–364.
- SPIVAK, G. (2010).** *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea.* Edited by Rosalin C. Morris. Columbia University Press.
- STAM, R. (2004).** “Beyond Third Cinema. Aesthetics of Hybridity”. En: Guneratne, A. R. y Dissanayake, W. (Eds.) *Rethinking Third Cinema.* Routledge.
- SONTAG, S. (2004).** *Ante el dolor de los demás.* Santillana Ediciones Generales.
- TAZZIOLI, M. (2015).** *Spaces of Governmentality: Autonomous Migration and the Arab Uprisings. New Politics of Autonomy.* Rowman & Littlefield International.
- TICKTIN, M. (2015).** Los problemas de las fronteras humanitarias, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXX (2), 291–297.
- TIQQUN. (2012).** *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl.* Semiotext(e).
- TRACES. (22 de septiembre de 2021).** *La Charte Traces.* Traces: Histoire, Mémoire et Actualité des Migrations en Auvergne-Rhône-Alpes. <https://bit.ly/39uzqZX>
- TRAFÍ-PRATS, L. (2016).** “The post-qualitative turn in art education research” [Panel] *Symposium on Art Education Research*, 15 de mayo, North Illinois University, Naperville Campus.
- TOWNS, A. R. (2019).** Black “Matter” Lives, *Women’s Studies in Communication*, 41(4), 349–358. <http://doi.org/10.1080/07491409.2018.1551985>
- VARELA HUERTA, A. (2013).** *Por el derecho a permanecer y a pertenecer. Una sociología de la lucha de migrantes.* Traficantes de Sueños.
- VASCO URIBE, L. G. (2002).** *Entre la selva y el páramo. Viviendo y pensando la lucha india.* Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- VERTOV, Z. (1922).** Variant of a Manifesto. En: Danchev, A. (Ed.). (2011). *100 Artists’ Manifestos. From the Futurists to the Stuckists.* Penguin Books.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2013).** *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio.* Tinta Limón.

- W2EU.INFO. (2021).** *Welcome to Europe! For freedom of movement: Independent information for refugees and migrants coming to Europe.* w2eu.info.
<https://w2eu.info/en>
- WAGNER, E. (19 de octubre de 2021).** *Les Sauteurs/Los Saltadores.* Estephan Wagner. <https://bit.ly/3phSX9d>
- WALLERSTEIN, I. (2016).** *El moderno sistema mundial I. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI.* Siglo XXI.
- WALTERS, W. (2002).** Mapping Schengenland: Denaturalizing the Border. *Environment and Planning D. Society and Space*, 20 (5), 561–580.
- WALTERS, W. (2011).** “Foucault and Frontiers: Notes on the Birth of the Humanitarian Border”. En: Bröckling, U., Krasmann S. y Lemke, T. (Eds.) *Governmentality: Current Issues and Future Challenges*, Routledge, pp.138–164.
- WILLIAMS, R. (1985).** *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society.* Oxford University Press.
- ZAFRA, R. (2017).** *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital.* Anagrama.
- ZAMBRANO, M. (2015).** *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico.* Ediciones Cátedra.
- ZAPATA-BARRERO, R. Y VAN DIJK, T.A. (2007).** “Introducción: inmigración y discurso”. En R. Zapata-Barrero y T.A. Van Dijk (Eds.) *Discursos sobre la inmigración en España: Los medios de comunicación, los parlamentos y las administraciones*, pp. 9–14. CIDOB.
- ZURIÁN Y HERNÁNDEZ, F. (2001).** “Prólogo”. En: Bazin, A. (Autor). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.

Anexos

Anexo #1. Guion de entrevistas

1. *Experiencia y vinculación con movimientos y colectivos por la libre movilidad.*
 ¿Pertenece a algún colectivo u organización por los derechos de las personas migrantes y por la libertad de movimiento?
 ¿Cuál ha sido tu experiencia en estas organizaciones?

2. *Experiencia con proyectos audiovisuales y/o artísticos vinculados a la migración o a la libertad de movimiento.*
 ¿Has participado o colaborado en algún proyecto audiovisual o artístico sobre migración o libertad de movimiento?

3. *La Barraca: organización e infraestructura*
 ¿Cuál es tu vínculo con la Barraca? ¿Desde cuándo colaboras con este colectivo? ¿Cómo definirías la Barraca?
 ¿Quién la conforma y cómo se organiza?
 ¿En cuántos proyectos has estado?
 ¿Podrías describir una experiencia positiva del colectivo y otra negativa? (positivo y negativo no como nociones cerradas, sino como campos orientativos —positivo: productivo, que generó satisfacción colectiva y personal, que hizo emerger ideas o proyectos nuevos... negativo: que generó incomodidad, malestar en los participantes, que no se consiguió concretar en ningún proyecto/producción...)

4. *Nociones cinematográficas*
 ¿Qué tipo de filmes hace la barraca?
 ¿Qué función tienen?
 ¿Qué experiencias de video-denuncia se han desarrollado y han obtenido resultado (esperado o por sorpresa)?
 ¿Qué experiencias documentales o de documentación se han desarrollado?
 ¿Qué diferencias habéis experimentado entre el video-activismo y el documentalismo?
 ¿Cómo se decide quién (o qué) aparece en un filme en un contexto de ilegalización/ clandestinidad?
 ¿Qué límites se han encontrado en estos formatos desde la experiencia del colectivo?

¿Cómo se llega a trabajar en ficción? ¿Qué idea de ficción se maneja?
¿Los conceptos «docudrama», «etnoficción» o «cinéma-vérité» tienen sentido en la praxis de la barraca/en tu experiencia como videógrafo/a?
¿Cómo resuenan?
¿Crees que la ficción moviliza cosas diferentes al video-activismo? ¿Qué papel dirías que juega la «representación» en todo esto? ¿y la «vizibilización»?

5. *Funcionamiento y tensiones del trabajo colectivo*

Partiendo de tu experiencia, ¿qué pondrías en valor del trabajo colectivo?
En tu experiencia, ¿qué tensiones has encontrado a la hora de trabajar en colectivo?
¿Alguna vez has experimentado incomodidad, contradicciones o malestar que no se hayan resuelto mediante asambleas o reuniones organizativas?
¿Dirías que se reproducen (sin querer) actitudes coloniales, racistas, paternalistas u otras formas de jerarquía en el trabajo grupal?
En caso afirmativo, ¿podrías poner algún ejemplo?
Hacer una película (o una video-denuncia) en grupo es difícil. ¿Dirías que alguna vez tú y tus compañeros/as no os habéis puesto de acuerdo con lo que se quiere mostrar en un trabajo audiovisual? ¿Había ideas diferentes sobre el proyecto que se quería llevar a cabo/sobre el resultado? (a nivel estético, narrativo, discursivo...)

6. *Idea, visión y objeto*

¿Cómo surge y por qué la Barraca?
¿Por qué “La Barraca Transfronteriza”?
¿Cuáles son los referentes (históricos y actuales) de la Barraca?
¿En qué red (artística, activista, asociativa, etc) dirías que se inscribe?
¿Cuál es el proyecto político de la Barraca?
¿Y su propósito cinematográfico?

7. *Conceptos, opiniones, perspectivas*

¿Qué son las fronteras?
¿Qué es la libertad de movimiento? ¿Qué es el Boza?
¿Qué es el pasivismo?
¿Cómo vives tú todo esto en relación con el trabajo filmico (si es que le encuentras relación)?

¿Quieres añadir alguna anécdota, comentario o reflexión final?

Anexo #2. Protocolo ético del proyecto MiCREATE

1. Role of The Standard Ethical Protocol

Standard Ethical Protocol (hereafter SEP) guides the MiCreate project and consortium in the design, implementation and dissemination of its tasks in relation to:

- developing, monitoring, evaluating and reviewing research ethics related practices for the project;
- identifying and resolving issues of ethical concern in relation to the overall methodological framework of the study;
- complying with required EU, national and local (institutional) policies of the study regions and guidelines related to ethics throughout the period of the project;
- setting the standards to observe best research practice in the interests of participants.

Role of the SEP is to address issues related to research ethics and present guidelines for the whole research project. The document is based on EU and national legislations, partner institutions' research ethical protocols, previous research experiences of partners and EC Ethics in Social Science and Humanities document (2018) and adopts a collaborative approach in the development of the SEP.

The SEP ensures that all partners and national teams are aware of and comply with the required ethical guidelines in line with both European and national law and regulations. In addition, partners will observe best research practice standards.

The SEP is a working document and will be recurrently reviewed in line with the research design, implementation and dissemination activities during the project.

2. General Principles/Underlying Ethical Principles

The overarching aim of the MiCreate project is to adopt a child-centred approach to integration in schools and communities, thus actively involves children (aged 10-17), parents and members of the educational community. The SEP is based on the importance of developing child-friendly research practices, and stresses that all fieldwork design, means and content, must be accessible and appropriate for the concerned age groups. The project requires the formation of and consultation with Child Advisory Groups across the regions where it is implemented. For this reason, practices related to diversity, inclusion and participation are considered of outmost importance.

Following Ethics in Social Science and Humanities guidelines⁶⁵ the project follows basic ethical principles that have evolved to protect human participants from harm in any field of research in which humans participate by contributing time, effort, insights and personal data for researchers' use. These overarching ethical principles in the context of EU-funded research include:

- respecting human dignity and integrity;
- ensuring honesty and transparency towards research subjects;
- respecting individual autonomy and obtaining free and informed consent (as well as assent whenever relevant);
- protecting vulnerable individuals;
- ensuring privacy and confidentiality;
- promoting justice and inclusiveness;
- minimising harm and maximising benefit;
- sharing the benefits with disadvantaged populations, especially if the research is being carried out in developing countries.

The SEP guarantees to respect research participants' rights as they are embedded in fundamental human rights documents and the basic ethical principles that govern all scientific research. The MiCreate project will fully consider following documents: Charter of Fundamental Rights of the European Union, European Convention of Human Rights (ECHR) and its protocols, the UN Convention on the Rights of the persons with Disabilities (CRPD)

65 See European Commission (2018) Ethics in Social Science and Humanities <https://bit.ly/3rGaFUk>

and the International Convention on the Protection of the Rights of All Migrant Workers and Members of Their Families. In addition, due to the specific and compounded vulnerability of the participants (children, irregular migrants, refugees, traumatized children, unaccompanied children etc.) additional ethical precaution will be followed. Thus, additional documents as Declaration of the Rights of the Child, Convention on the Rights of the Child, Council Directive implementing the principle of equal treatment between men and women in the access to and supply of goods and services; Directive against discrimination on grounds of race and ethnic origin, Equal Treatment Directive and as well as national policy papers and anti-discrimination clauses will be considered.

3. Ethical Dimensions of Research Methodology

3.1. Participants

The MiCreate project will involve a range of participants, both adults and children. Children as such represent a vulnerable group. In addition to local children, the project includes migrant children, unaccompanied minors and children on the move, who are due to specific situation deemed even more vulnerable. When working with these groups we will follow key principles, which respect children's participation, consent and anonymity for the best interests of all children.

Firstly, all partners must obtain the informed consent of the children's parents or guardians (in the case of unaccompanied minors). Migrant minors are especially vulnerable on a number of counts: their age, their experience before reaching the reception countries and their precarious status in the host states. Thus, the team of researchers will access such children through schools, educational staff or through gatekeepers such as NGOs and other humanitarian and professional workers in hotspots, refugee camps, asylum homes and other related facilities.

In addition to this, all partners must abide by respective national and institutional regulations. For example, additional official vetting and authorization to work with children (e.g., DBS checks in the UK) must be required. Depending on national/regional/local regulations, special authorization for conducting the research in schools will be obtained through the authorities in charge.

In line with general guidance note on Research on refugees, asylum seekers & migrant⁶⁶ researchers will pay attention to particular vulnerability of migrants and follow the principles as listed:

- treat them with care and sensitivity;
- be objective and transparent;
- avoid ethnocentricity: show respect for their ethnicity, language, religion, gender and sexual orientation;
- rigorously safeguard the dignity, wellbeing, autonomy, safety and security of their family & friends;
- respect their values and right to make their own decisions;
- give special protection to participants with diminished autonomy, such as unaccompanied minors.

Not least, institutional ethics and governance policies and guidelines by partner institutions will be under constant review to maintain the standards imposed by current legislation and codes of conduct of relevant professional bodies.

ETHICAL BOARD (EB) AND ITS TASKS: The Ethical Board (EB) was formed in the first month of the project (January 2019) and includes representatives from all country partners. The Ethical Board is responsible for the establishment and implementation of all necessary ethical standards and ethical protocol procedures. The Ethical Board will also scrutinize the implementation of the Standard Ethical Protocol throughout the period of the Project.

3.2. Informed consent

All children, their parents/ guardians/other legally responsible for them will receive detailed information (Participant information letter or in any other comprehensive/legible form if necessary) about the participation in the project before signing the assent (by children) and consent letter (by parents/guardians). Given the child centric approach of the project, we will strive to include the interests of the child but abiding by child protection policies and practices.

⁶⁶ See European Commission Guidance note — Research on refugees, asylum seekers & migrants <https://bit.ly/3JYEISN>

The Participant Information letter or information adjusted in the form to the specific needs of stakeholder includes all basic information about the research: title, purpose, aims, durations, methodology, privacy, personal data protection, data storage and use.

These letters will address minors (their parents/guardians) but also all other persons involved in the project to inform them about the project, seeking the possibility and need for their own participation. They will include:

- a brief outline of the aims of the research and its intended purposes;
- the duration and extent of involvement;
- information on their rights and the nature of informed consent. In particular, the right to withdraw from the research at any time, even after they have been interviewed;
- a guarantee for confidentiality and anonymity and an explanation of how data will be processed and stored;
- an explanation regarding incidental findings;
- the importance for the research that their opinions are represented;
- contact details, where study participants could request further information, or ask for their data to be deleted from the study after participation;
- explanation who is funding the research and for what purpose;
- explanation who will have access to any data that participants provide;
- brief explanation where research findings will be published;
- clarification of possible uses to which data may be put in future;
- option to provide respondents with further information about research if they ask for it;
- contact details of the contact person who can answer any queries participants may have.

While balancing the quantity and quality of information provided, the letters will be written in the language of the prospective respondents and in a style that makes understanding easy, avoiding technical language or jargon. Additionally, language used shall be adapted to cultural context. Prospective participants can take time to think about their decision to participate or not, which includes seeking further independent information.

All participants will then be asked to sign a tear-off form which will include:

- an acknowledgement that they understand their rights;
- an explicit and unambiguous statement of informed consent for participation in the research;
- an expression of interest in being involved in the subsequent phases of the project.

Informed consent signed by parents/guardians/other legally responsible includes the questions about participation of the minors in the study and guarantee legal/formal inclusion of minors in the research.

Informed assent signed by children guarantee that children participation in our research is voluntary and free, that they are informed about the aims of the research. Informed assent should contain the information that a child can withdraw their consent to participation at any stage.

All information will be translated into the national languages and if necessary, in mother tongue of minor migrant and will include notes on anonymity, recording, data use, voluntary participation, possibility of withdrawal, availability of research results and principal research contacts.

For the different groups of migrant children (newly arrived, long term etc.), as well as local children confidentiality and anonymity will be guaranteed at all times, unless the written agreement with the respondent is different. It is not envisaged that the participant will reveal detailed information about third parties, but if they did, this information will not be used for purposes other than specified in the project proposal, unless there is a legal duty of reporting the information.

3.3. Methodology

The Project will use a range of methods, and the study will be conducted in 5 steps outlined below:

WP2 State of the Art, WP11 Policy Lab and WP12 Dissemination and Communication does not involve specific ethical approvals.

WP3 Reception Communities includes primary research, consisting of interviews with approximately 10-15 experts or stakeholders, who will receive the Information list, in addition we will get their oral or written permission for recording of the interview. These interviews will take place during the months of April to November 2019. The expectation is that the interviews will take place in the workplace of the experts, though the interviewee and the researcher may agree on another location as well. The interviews will be recorded and transcribed by the research team. The transcription will be anonymized.

In WP4 Educational Community and School System interviews and focus groups with the representatives of the educational staff in 15 selected schools will take place. The interlocutors will receive the Information letter and will be asked for the permission for recording of the interview. These interviews will take place in April – November 2019. The interviews and focus groups will take place at schools. The interviews/focus groups discussions will be recorded and transcribed, while the transcription will be anonymized.

WP5 Newly Arrived Migrant Children, WP6 Long-term Resident Migrant Children and WP7 Local Children relate to primary research among migrant and local children in school environment (through methods of participatory observation, multi-method fieldwork- survey, interviews, focus groups, art-based approach, collections of autobiographical narratives etc.). Digital storytelling application used to facilitate the co-creation of migrant narratives through children's voices will also be designed in line with ethical standards.

Groups of children identified by discussions with schools will be invited to take a part in the research with the procedure compliant with national legislation demands regarding their age (written consent of their parents, guardians or other legally responsible for them). After verbal explanation of the aims of the project the information sheet will be given to minor participants. It will be translated into national languages and if necessary, in the mother tongue of minor migrant and will include notes on anonymity, recording, data use, voluntary participation, possibility of withdrawal, availability of research results and principal research contacts. Minors will be asked to fill in the written assent form regarding participation and data use.

Research among migrant and local children in school environment will take place from September 2019 to December 2020. The research will include participant observation and multi-method fieldwork. The plan is to involve 72-96 children in the focus groups, to conduct approximately 90 interviews and to include approximately 500 children in surveys in each study country. For migrant children (but also for local children) it will be especially important to convey to the participant that the research is not related to any legal or administrative process and that they are under no obligation to take part and can leave at any time. The whole research among children will take place in the school environment. The researchers will make sure not to exacerbate children's vulnerability through research participation.

Where partners are using a commercial transcription agency for some work, it's usual to have a confidentiality agreement in place, that the agency signs to agree to keep data secure/destroy data once finished and so on.

In WP8 – Migrant Children in Transition – the fieldwork activities will be conducted in camps and institutions in Italy, France, Greece, Turkey and Poland and in asylum homes and detention centres in Slovenia and Austria.

Participants will be approached with the support of local NGOs and education providers. Working closely with partners, researchers will support them to identify children and parents who are eligible and willing to participate.

The informants involved in WP8 will firstly receive clear information about the anonymity and data protection and what consequences the participation in the research have for them. Measures will be put in place to ensure safety of researchers by evaluating all risks involved in the process.

The research will include participant observation and multi-method fieldwork. Children will be invited to take part in the project through the procedure that complies with national legislation regarding their age (written consent of their parents, guardians or other responsible). After verbal explanation of the aims of the project the information sheet will be given to minor participants. It will be translated in national languages and if necessary, in mother tongue of minor migrant and will include notes on anonymity, recording, data use, voluntary participation, possibility of withdrawal, availability of research results and principal research contacts. Other forms communication (except of writing) will

be also possible (for instance for people with sight imparities). Minors will be asked (if possible) to fill in the written assent form regarding participation and data use. Research among migrant children in transition will take place from September 2019 to December 2020. The WP8 will involve 25 – 30 migrant children of different ages, gender, sex, ethnic background, religion in each study site.

In case of migrant children in transition, it is especially important to ensure the minor that this research will not have any consequences, good or bad, for their ongoing legal or administrative process, that they are under no obligation to take part and that they can withdraw at any time. Use of language will be selective and adapted to the special needs identified. The assent forms are written in a language that is accessible to age groups. Parental forms will contain more details.

Interviews and application of other research methods may be conducted either by experts from NGOs or other project partner institution working with migrant minors in transition or by highly experienced research assistants. There may also be an interpreter present, as appropriate. The location of the field study will be a study site and the location of the individual interviews will be determined on the basis of migrant children preference and their sense of safety.

WP10 the Integration Lab relates to activities in schools through toolkits and interactive sessions. All materials presented to young children will be reviewed in line with ethical considerations, age appropriateness and in line with good practices.

4. Findings Outside the Scope of the Research: Unintended and Unexpected Findings

Social science and humanities research rely on methods that may unintentionally produce findings outside the scope of the original research questions, thus presenting the researcher with the dilemma whether to preserve confidentiality or disclose the information to relevant authorities or services.

There may be unintended/unexpected/incidental findings that may include indications of criminal activity, children trafficking, abuse, bullying, domestic and other forms of violence. In this case, the researchers will take the principle of the best interest of the child as the ultimate criterion for action. In the case of

findings outside the scope of the research the researchers of the consortium will also follow national legislation and EU ethical directives and regulations as well.

5. Data Protection and Privacy

The main risk faced by social science and humanities researchers is disclosure of identity and insufficient protection of their private information. Tackling this issue is even more important in the case of MiCreate project, since a large part of qualitative research data will result from interviewing particularly vulnerable group, namely migrant children. Special measures will be put in place to safeguard their privacy and appropriate measures for processing, handling and storing data are thus the central at all stages of research and beyond. Further challenge to research data management comes from the fact that MiCreate project makes part of the Open Research Data Pilot. Members of the research consortium are encouraged to enable a permanent access to research data in compliance with FAIR data practices. MiCreate consortium will have to decide which data will be handed over to the selected research data archive for permanent archive and FAIR reuse. Some data is expected to be too easy to trace back to the interviewed individuals even after the complete anonymization and thus inappropriate for open access. MiCreate Ethical Board will make a final decision on which data will be handed over to selected research data archive for long- term preservation.

During all research stages, the MiCreate consortium will fully consider the EC guidelines- Ethics and Data Protection, national laws and EU GDPR.

Maintaining confidentiality of children and other individuals is one of the crucial aims of research group during the research and beyond. Absolute care to safeguarding data at processing, handling and storing is essential during all stages (i. e. data collection during the fieldwork, post process data handling - anonymization, transcription, interpretation, etc., local storage, long term archiving) with special emphasis to the fieldwork and first-hand cabinet data handling. Any device used during these stages must be encrypted. Immediate and safe transfer from devices used during fieldwork to a safe and encrypted local archive is obligatory. Sensitive research data should not be left on memory / storage units in the devices used during field research (e. g. cameras, audio devices, etc.). Use of storage units for exclusive MiCreate field research purpose is encouraged. All the data containing sensitive individual informa-

tion can only be stored locally. Only after it has been completely anonymized can the data be uploaded to MiCreate portal for all the project partners to have access. Data, that cannot be anonymized will therefore never be shared with all project partners or made openly accessible (e. g. audio files of the interviews, photos of the interviewees, video recordings of the interviewees, etc.). Uploading of such identifiable information to the portal is only possible with explicit participant consent and MiCreate Ethical Board approval.

Considering this the project partners will work as follows:

- All the devices used during the field research will be encrypted.
- All the material collected during the field research will be anonymised as soon as possible (using the internationally accepted methods and techniques that could be applied in anonymizing data e. g., through the use of code number for interviews, surveys and other written materials). After the final analysis of data, the link between the code and informant will be completely deleted.
- While transcribing the interviews, personal data will not be included in the transcription. Transcription will be coded. Data about informants will be held in a separate table only accessible by the research team in each country and will not be shared with other partners.
- The collected data will be shared among project partners only after total anonymization.
- The details of the interviewees focus groups participants will be saved in a project file and treated in accordance to national laws concerning protection of personal data and privacy of individuals and in accordance with MiCreate Data Management Plan.
- Any computer which is used for the project purposes must have full disk encryption enabled and be password-protected.
- Sensitive data than cannot be anonymized and raw data before anonymization must be stored locally at each MiCREATE research partner premises using maximum data protection protocols of each partner. Such data can only be used and stored on specially designated computers with maximum data security. Every partner handling the sensitive research data will provide a detailed sensitive data handling protocol for MiCREATE Ethical Board to approve.
- All data will not be stored on a computer which is permanently connected to the internet, instead will be held on a physically separated medium

(e.g. cd-rom, flash disc, storage disc). Any recorded written information on participants (e.g. consent forms) will be kept in secure places such as locked cabinets and destroyed confidentially if not longer needed. Identifiable personal data will be put into files with project code and not project name. The personal data will be destroyed 4 years after the project is completed.

MiCreate project makes part of the Open Research Data Pilot and in line with this commitment one of the WPI tasks is the Task 1.5: Data Management Plan which is defining the data management in general, and more concretely how the products and outputs of the project will be accessed, shared, reused and archived in compliance with FAIR data practices. In accordance Methods Data Analysis the collected data will be archived in ADP (SOCIAL SCIENCE DATA ARCHIVES - <https://www.adp.fdv.uni-lj.si/>) which is a member of the CESSDA network (Consortium of European Social Science Data Archiving). MiCreate Ethical Board will make a final decision on which data is appropriate for long-term storage and FAIR reuse. For purpose of storage of research data together with all accompanying documentation, necessary for data reuse (e. g. methodological papers etc.) a secure portal has been set up. Only the final and Ethical Board approved sets of data will be uploaded to the portal. Sets of data together with accompanying documentation will be handed over to the long-term storage after the final use by the MiCreate research consortium (no longer than 6 months after the end of the project). Due to a planned long-term storage and open access to selected research data (and regardless the fact that all data will be anonymized) a consent for a third- party reuse of data must be obtained from all interviewees. Data Management team will work closely throughout the project to develop good practices in this area.

Each partner will ensure that sensitive data is handled with special care. Any mobile device used during the fieldwork research and data handling will be encrypted using encryption software which meets current standards to protect personal data. Password protection alone is insufficient. Devices used for image, audio or video recording are handled with extra care. In devices used by different users for different purposes (e.g. cameras, audio recording devices, etc.) memory storages for exclusive MiCREATE usage will be obtained. Use of smartphones and tablets without the enhanced security settings for fieldwork recording is highly discouraged. Sensitive research data should never be left on memory / storage units in unattended devices used during field research (e. g. cameras, audio recording devices, etc.). Immediate and secure transfer (“move” not “copy”)

from devices used during fieldwork to a safe and encrypted local archive is obligatory. Transfer is preferably done directly from the recording device to the storage. Sensitive data will never be transferred via e-mail. Creating backup copies of sensitive data on memory sticks or external disks is prohibited.

Research data will be stored at partner's secure data storage with restricted access and systematic backup service. Special folder will be created for exclusive use by previously agreed MiCREATE project members. Data can only be accessed by partners from within their network or via encrypted institutional laptops and by institutional IT administrator. Any research data collected during the field research, containing sensitive information, will be anonymised as soon as possible and only fully anonymized data can be shared with others in accordance with MiCREATE SEP.

6. Risk Assessment/Monitoring and Risk Mitigation

One of the main risks faced by a Social science and Humanities research participant is the disclosure of the identity and insufficient protection of their private information, leading to discrimination, stigmatization etc. Thus, safeguarding privacy and undertaking appropriate measures for the processing of, handling, and storing data are thus central to all stages of research and beyond.

Risk mitigation can involve also the researchers of MiCreate project, especially those who will conduct the field work in WP8 in areas of transition such as hotspots, camps etc. in Italy, France, Greece and especially Turkey. Special precautions will be considered in this regard.

The Ethical Board (EB) will be responsible in monitoring the progress of the project and locating possible risk mitigation. The monitoring will take place at regular intervals, every three months or before the start of next milestone stage. Members of Executive Board and Ethical Board will have regular face-to-face and skype meetings in order to monitor, review and discuss risk mitigation measures.

Members of Advisory Board and the Child Advisory Board will also monitor the progress of project, design and implementation of field research, data storage and sharing as well as achievement of milestones periodically in accordance with the Management and Coordination tasks.

Anexo #3. Modelo de consentimiento informado

Consentimiento informado (español)

Confirmando mi participación en el estudio “Políticas del encuentro. Una aproximación etnográfica a las implicaciones teórico-prácticas del trabajo fílmico en las luchas por la libertad de movimiento contemporáneas” llevada a cabo por Marina Riera Retamero en el marco del programa de Estudios de Doctorado en Artes y Educación de la Universidad de Barcelona.

Declaro que he sido informado/a de:

- Que la participación es completamente anónima, esto significa que no se podrá reconocer a ningún participante.
- Que la conversación será registrada mediante audio.
- Que algunas partes de la entrevista (en forma de cita) se pueden utilizar para los propósitos de la investigación de manera anónima.
- Que este estudio tiene una finalidad académica y que los datos de la entrevista serán utilizados con fines estrictamente científicos.

Nombre completo:

Lugar y fecha:

Firma:

Fiche de consentement éclairé (français)

Je confirme ma participation à l'étude «Politique de la rencontre. Une approche ethnographique des implications théoriques et pratiques du travail cinématographique dans les luttes contemporaines pour la liberté de mouvement», réalisée par Marina Riera Retamero dans le cadre du programme d'Études Doctorales en Arts et Éducation de l'Université de Barcelone.

Je déclare avoir été informé(e) de :

- Que la participation est totalement anonyme, ce qui signifie qu'aucun participant ne peut être reconnu.
- Que la conversation sera enregistrée sur support audio.
- Que certaines parties de l'entretien (sous forme de citations) peuvent être utilisées à des fins de recherche de manière anonyme.
- Que cette étude a une finalité académique et que les données des entretiens seront utilisées à des fins strictement scientifiques.

Nom complet :

Lieu et date :

Signature :

Anexo #4.

Manifiesto pasivista

Principio de incertidumbre y declaración de intenciones: _

Proponemos encuentros que irrumpen el rumbo de la información. Pasivista, porque no alza la promesa de un mundo mejor ni figuras heroicas que nos salvarán.

Porque lo que hace es abrir mundos habitables. Lugares comunes en los que vivir de otras maneras.

Pasivista, porque no quiere quedar preso de la periodicidad ni del activismo.

Porque quiere acoger tantas historias y vidas como quieran, allá donde surjan.

No es un proyecto, es un catalizador de experiencias. Cada cuando sea y todo el tiempo que se pueda.

No somos, sucedemos. Y el suceder sucede entre todas y con todos.

Y así pensamos el mundo: como sucesos. Como encuentros en constante transformación.

Habitamos el conjunto porque es la única forma de elaborar experiencias emancipadoras y habitables por todos.

Habitamos la razón estética. Y razón estética es razón ética porque es anterior a toda moral.

Habitamos un principio de indefinición.

No producimos saberes. Producir es esclavizarnos. Los saberes son trayectorias estancadas y nosotros ahora estamos en movimiento.

Hoy no hay referentes, solo simulación representación o simulacro.

Y si no tenemos un referente único de lo que podemos llamar «realidad», eso quiere decir que tenemos mundos. Mundos en plural. Mundos que hace falta abrir. Mundos más habitables que todavía están por pensar.

Será como un sueño atropellado de vigiliass. El pasivismo acepta la muerte que llega con el alba, con el sentido, pero va más allá de la nostalgia. Y tampoco fuerza las situaciones.

Las situaciones suceden de manera inconsciente. Están llenas de vida y no responden a un cronograma ni a una planificación previamente organizados.

Pasivistamente, uno se escapa por los pliegues. Allá donde las fronteras son espacios del entre.

El pasivismo habita ese entre. Porque nació de una raja de trazados de rutas que llevan siempre al movimiento. Son compañeras de viaje.

El pasivismo es un sujeto plural. No hay Otros generalizados ni nombres propios.

El pasivismo es siempre movimiento.

Necesitamos movernos. Necesitamos ser pueblos nómadas para liberarnos de las cárceles de la propiedad privada.

