

Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales

Número 21 (primavera 2013), pp. 231-245

Abstract:

Cornelia Sieber (Johannes Gutenberg-Universität Mainz/ Germersheim):

Migrar, retornar y las estrategias de “writing back” en representaciones mediales españolas.

Partiendo del concepto de Salman Rushdie sobre el migrante como metáfora, el presente ensayo se concentra en las huellas de la emigración en representaciones mediales que tematizan la inmigración a España y entiende estas marcas como una figura de retorno sobre una problemática multifacética. Al evocar aquellas exclusiones históricas, en esta reflexión aparecen estrategias de re-escritura o de “writing back”, de una “escritura de réplica” que se manifiestan a través de la “metáfora del migrante” en su doble sentido que es también “la metáfora del retornado”. Según parece, en las consideraciones artísticas sobre la inmigración reaparecen también los ecos a las (hu)idas de otrora, mientras que las venidas y los retornos hacen memoria de conflictos subliminales (ir)resueltos por la expulsión, el exilio y la emigración laboral. No es por casualidad que la escenificación de la inmigración conlleva esa huella o incluso hasta destaca el rasgo característico del retorno como segundo acto de rebelión y como reapropiación del lugar desocupado desde una posición diferente.

Palabras clave: Metáfora del migrante, metáfora del retornado, escritura de réplica, regreso y acto de rebelión.

Migration, Return and the Strategies of “Writing Back” in Spanish Medial Representations.

Taking as a starting point Salman Rushdie’s concept of the metaphor of the migrant/the migrant as a metaphor, this essay will concentrate on the traces of emigration in medial representations that thematize immigration to Spain, understanding these marks as a figure of return upon a multifaceted problematic. As it evokes those historical exclusions, this reflection convokes strategies of re-writing or “writing

back”, which are made manifest through the “metaphor of the migrant” in its double sense, which is also the metaphor of the returned. It seems that in artistic considerations on immigration also reappear the echoes of previous flights and departures, while arrivals and returns recall subliminal conflicts, (un)solved by expulsions, exile and labor-related emigration. It is at any rate not by chance that the staging of immigration bears the traces, and even foregrounds, the characteristic feature of return as a second act of rebellion and as a re-appropriation of the unoccupied space from a different position.

Keywords: Metaphor of the migrant/the migrant as metaphor, metaphor of the returned, writing back, returning as act of rebellion.

Cornelia Sieber es catedrática titular de Ciencias de las Culturas Española, Portuguesa y Latinoamericanas en la Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia, en Gernersheim. Sus campos de especialización son las teorías y literaturas postcoloniales y de migración, así como la inter- y transculturalidad e inter- y transmedialidad.

Migrar, retornar y las estrategias de “writing back” en representaciones mediales españolas¹

Cornelia Sieber

Johannes Gutenberg Universität Mainz

Si bien desde una perspectiva histórica más prolongada, la presencia de los romanos, visigodos y moros dió lugar a profundos procesos de transformación e intercambio culturales, desde el siglo XV los estados cristianos ibéricos que iban a formar España (y que eran en ese entonces reinos feudales, de modo que al hablar de ellos no se puede decir España en sentido estricto) han propiciado o incluso forzado la emigración como estrategia para resolver los problemas sociales internos, en vez de negociar los conflictos sociales y de vivir con otras culturas dentro de su territorio. A partir del siglo XV, aventureros, rebeldes y aquellos hijos segundos que fueran excluidos del sistema hereditario feudal se instalaron en las Islas Canarias y en el Nuevo Mundo y dejaron de ejercer la presión necesaria para cambiar las estructuras sociales medievales de su España natal. Simultáneamente, las minorías judías y moras fueron expulsadas del territorio ibérico en razón de una mayor estabilidad social y homogeneidad de la sociedad católica.

En el siglo XX se registraron tanto la emigración masiva de los vencidos oponentes políticos de Franco (650.000 personas), así como la emigración masiva en búsqueda de trabajo hacia América Latina (820.000 personas, sólo entre 1950 y 1970) y a Europa Occidental (650.000 personas en los años 1960 (véase el

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 21 (primavera 2013): 231-245.

¹ Versión traducida por Verónica Abrego, de «The ‘Migrant as a Metaphor’ and Strategies of ‘Writing Back’ in Spanish Representations of Migration», in: Alfonso de Toro/ Cornelia Sieber (coords.): *Transnationalities – Transidentities – Hybridities – Diasporisation* (en preparación).

portal de información sobre la inmigración en www.migration-info.de, *Länderprofil Spanien* (perfil España) de 12/2003).

A mediados de los años 1980, cuando España se sumó a la Unión Europea, la situación comenzó a cambiar. Muchos de aquellos que habían emigrado volvieron y el crecimiento económico despertó el interés de la gente de otros países. Hacia fines del milenio pasado, España contaba con alrededor de 700.000 inmigrantes y en el año 2007, cinco millones de extranjeros vivían en el país, un millón de los cuales lo hacía de forma ilegal².

Ya que la inmigración masiva a España es una dinámica muy reciente surgida apenas en las últimas dos décadas, las estructuras de integración y el potencial cultural que permiten negociar la nueva heterogeneidad acaban de emerger y se encuentran todavía en su etapa de formación y desarrollo. En este proceso, las artes juegan un papel muy importante, especialmente como escenarios en los que se dibujan “mundos posibles” como respuesta a la nueva situación.

Una producción considerable de ensayos, cuentos y novelas, películas y canciones ponen de manifiesto este proceso. Algunos de ellos, al referirse a la reciente inmigración estimulan implícitamente una reflexión sobre la historia de una nación que despidiera otrora a sus hijos indeseados, o incluso se hacen eco explícito de ella. Al evocar aquellas exclusiones históricas, en esta reflexión aparecen estrategias de re-escritura o de “writing back”, de una “escritura de réplica” que se manifiestan a través de la “metáfora del migrante”. En este sentido me gustaría recurrir a dos términos famosos acuñados por Salman Rushdie, la “metáfora del migrante/el migrante como metáfora” y “la escritura de réplica”.

La noción de “escritura de réplica” se popularizó a partir de la entrevista a Rushdie realizada en Londres por el *Times* en julio de 1982 cuando el autor pronunció esa célebre frase “the empire writes back with a vengeance”³, “cuando el imperio escribe, replica en venganza”.

En su ensayo *Imaginary Homelands*, él describe el concepto más detalladamente, explicando que se trata de una estrategia de apropiación de la lengua del colonizador, de su territorio, tecnología y símbolos culturales. Concluye con el siguiente ejemplo referido a la lengua inglesa:

² Véase www.focus-migration.de/Spanien_Update_08_2.5420.0.html.

³ Rushdie, Salman: «The Empire Writes Back With a Vengeance», *The Times*, 3-VII-1982, p. 8.

What seems to me to be happening is that those peoples who were once colonized by the language are now rapidly remaking it, domesticating it, becoming more and more relaxed about the way they use it [...]. The children of independent India seem not to think of English as being irredeemably tainted by its colonial provenance. They use it as an Indian language, as one of the tools they have to hand⁴.

(A mí me parece que los pueblos cuya colonización se efectuó a través de la imposición de aquella lengua hoy la recrean, la domestican y la usan de forma cada vez más despreocupada [...]. Los niños de la India independiente no parecen pensar que el inglés es una lengua marcada irremediabilmente por su proveniencia colonial. La utilizan como una lengua más de la India, como otro instrumento más de los que tienen a mano.)

En *Imaginary Homelands*, especialmente en su hermoso ensayo sobre Günter Grass, Rushdie ilustra la idea del “migrante como metáfora”. Al postular que aún aquellos agentes culturales que aparentemente nunca abandonaran el contexto de su lengua materna y de su nación natal se encuentran forzados a enfrentar cambios y alteraciones radicales debido a las transformaciones políticas, ideológicas e históricas, Rushdie describe cómo Grass se vio obligado a refundar el lenguaje después de que éste hubiera sido desacreditado y destruido por la retórica fascista del régimen hitleriano. Partiendo de esta idea, Salman Rushdie clasifica a Günter Grass como un inmigrante en su propia lengua y afirma:

[...] the migrant is, perhaps, the central or defining figure of the twentieth century. [...] And this is what makes migrants such important figures: because roots, language and social norms have been three of the most important parts of the definition of what it is to be a human being. The migrant, denied all three, is obligated to find new ways of describing himself, new ways of being human. [...] migration also offers us one of the richest metaphors of our age. The very word *metaphor*, with its roots in the Greek words for *bearing across*, describes a sort of migration, the migration of ideas into images. Migrants —borne-across humans— are metaphorical beings in their very essence; and

⁴ Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands*. New York: Viking, 1991, p. 64.

migration, seen as a metaphor, is everywhere around us. We all cross frontiers; in that sense, we are all migrant peoples.⁵

([...] quizás el migrante sea la figura central o definitoria del siglo veinte. [...] Y esto es lo que hace de los migrantes figuras tan importantes: las raíces, la lengua y las normas sociales han sido siempre tres de los elementos más importantes para definir a un ser humano. El migrante, desprovisto de los tres, se ve obligado a buscar nuevas formas de describirse a sí mismo, es decir, a encontrar nuevas formas de ser humano. [...] La migración nos ofrece así una de las metáforas más ricas de nuestro tiempo. La palabra *metáfora*, cuyas raíces se remontan a palabras griegas que significan '(trans)portar más allá', describe en sí misma una forma de migración, la migración de ideas a imágenes. Los migrantes —seres humanos transportados más allá— son esencialmente seres metafóricos y la migración, vista como una metáfora, está siempre presente a nuestro alrededor. Todos cruzamos fronteras, en este sentido, todos somos migrantes.)

Basándome en esta idea quisiera ilustrar mediante tres ejemplos la forma implícita o explícita en que la reflexión sobre la nueva situación de la inmigración hacia España se conjuga con la reflexión sobre la emigración histórica desde España, ya sea debido a causas políticas, por escapar de estructuras socioculturales asfixiantes o en virtud de razones económicas o familiares. Según parece, en las consideraciones que se hacen sobre la inmigración actual reaparecen también los ecos a las (hu)idas de otrora, y que las vueltas y los retornos *hacen memoria* de conflictos subliminales (ir)resueltos por la expulsión, el exilio y la emigración laboral. No es por azar que la escenificación de la inmigración conlleva esa huella o incluso hasta destaca el rasgo característico del retorno como segundo acto de rebelión y como reapropiación de lo añorado desde una posición diferente que enfrenta estructuras incrustadas, jerárquicas y exclusivistas.

1. MANU CHAO: «CLANDESTINO»⁶ (1998)

Para comenzar me gustaría referirme a la canción «Clandestino» de Manu Chao como un ejemplo de denuncia del gesto occidental de declarar como “ilegal” a la gente de África o de América Latina que viene a las metrópolis del Norte buscan-

⁵ Rushdie, Salman (1991), *op. cit.*, pp. 277-279.

⁶ Chao, Manu: *Clandestino*. ARK 21 Records, 1998.

do trabajo. «Clandestino» fue la canción tema del primer álbum solista de Manu Chao aparecido en 1998.

La letra está en español, la lengua de los padres de José Manuel Chao, quienes encontraron refugio político en París tras huir del régimen de Franco. El artista nació en 1961 en Francia y su formación escolar fue francesa, naturalmente. Por eso, el hecho de que cante en español puede ser interpretado como un proceso de retorno y como un acto de reapropiación de la lengua madre.

Especialmente el refrán de la canción, en el que repite “Me dicen el clandestino/ Por no llevar papel”, puede ser entendido como ese subrepticio acto de venganza de la escritura de réplica. *Los papeles* es la expresión usual con que se denominan los documentos de identidad. Su uso en singular tal vez sea una alusión a la expresión francesa *papiers* que en realidad se utiliza en plural para los documentos, pero cuya pronunciación no permite distinguir entre singular y plural. En español, en cambio, el uso de la palabra *papel* en singular conlleva otras connotaciones. Si se encuentra combinada con el artículo indefinido, probablemente se piense en una página de papel (¿Tienes un papel? o un papelito), pero al usarla sin artículo pensamos enseguida en el *papel higiénico*. *No hay papel* es la expresión más común para indicar su falta. Así, el uso de la palabra *papel* en singular puede interpretarse como la influencia del francés en la letra española de la canción, lo cual hace referencia implícita al trasfondo propio de inmigración del artista, asimismo que, simultáneamente, pone en evidencia la inhumana situación legal y se burla mordazmente de la idea de distinguir entre gente con y sin papeles.

2. CARMEN JIMÉNEZ: *MADRE MÍA, QUE ESTÁS EN LOS INFIERNOS* (2008)⁷

En el segundo ejemplo, la novela *Madre mía, que estás en los infiernos* (2008) de la escritora andaluza Carmen Jiménez, la metáfora del migrante permite mostrar el potencial de transformación sociocultural al que puede acceder la gente una vez que traspasa los límites geográficos y encuentra entonces la fuerza de retornar y de rebelarse contra el orden moral injusto que impera en su propia sociedad.

En 2007, la novela ganó el premio Café Gijón. La protagonista es una mujer de la República Dominicana que llega a

⁷ Jiménez, Carmen: *Madre mía, que estás en los infiernos*. Madrid: Siruela, 2008.

España sin papeles. Esta mujer, Adela, ha dejado a sus tres niños en su país de origen. Algunos miembros de su familia ya viven en Madrid, como por ejemplo sus primas, quienes trabajan como empleadas domésticas. Durante los primeros días, la ocultan en las pequeñas habitaciones de las casas donde están empleadas e intentan encontrar un trabajo similar para ella también, pero Adela se niega, argumentando que ella no fue a la Universidad para acabar limpiando la casa de otra gente. La recién llegada se rebela cuando sus primas le intentan explicar la situación desde su perspectiva:

—Escuchen: en mi casa de Coa he dejado a tres chicas de servicio al cuidado de mis hijos. [...] Yo no voy a trabajar de interna.

—¡Ah, la niña creída! Escucha tú, Flaca. No tienes papeles, así que nadie te dará empleo de otra cosa —argumentó Leo.

—Olvídate, muchacha. Si no eres española no te contratarán en ninguna oficina ni despacho —la apoyó su hermana. Aquello parecía una conspiración.

—Además, trabajando como interna tendrás una habitación —añadió Leo.

—Alquilaré un apartamento —repliqué obstinada. Leo rió como si yo hubiera dicho la cosa más disparatada del mundo.

—Óyeme bien: aunque tengas trabajo, nadie te lo alquilará. No alquilan a la gente como nosotras. Sólo a españoles.

—Y en el servicio doméstico no se cobra mal: unas sesenta mil pesetas al mes. ¿Cómo, si no, mandarás dinero a tus hijos? —apostilló mi prima.

—Intentaré conseguir otro empleo. (*Madre mía...*, p. 28)

Esta escena le transmite al lector una noción de la extrema dependencia en la que se encuentran las trabajadoras domésticas ilegales, desprovistas de derechos, trabajando largas horas diarias y con pocos días libres, dependiendo exclusivamente de lo que sus empleadores consideran lo mejor. Además, estas mujeres no sólo están condenadas a ser invisibles en el ámbito público, sino que lo son además en el privado. Se les embute en uniformes de servicio y se les instruye para que eviten expresar su individualidad. Las empleadoras no quieren ser molestadas con historias personales y no quieren exponerse a ningún riesgo femenino que perturbe la calma de sus maridos. Cuando la empleadora de Lucecita descubre que Adela está con su prima, la expulsa histéricamente: “Joder...¡Tenemos una modelo en casa!” (*Madre mía...*, p. 26).

En esta constelación, España no parece ser el lugar más indicado para Adela y, además de sentir pena por ella, el lector se pregunta qué es lo que ella creía que iba a encontrar allí. Es más, la protagonista parece confirmar los prejuicios relativos a la actitud despreocupada de los latinos y el consiguiente estereotipo de que no planifican sus vidas y se toman todo con demasiada ligereza. Entonces, ¿por qué abandonó a sus niños a los cuidados del personal doméstico, si es evidente que en su caso no se trata de inmigración laboral, la única razón comúnmente aceptada, y que sí estaba en condiciones de mantenerlos sin necesidad de partir a España a trabajar?

La respuesta se revela en breves *flash-backs* en los que Adela recuerda cómo inició el trámite de divorcio de su marido debido a que éste la engañaba con otras mujeres. Su marido, un general condecorado, no aceptaba que nadie, ni mucho menos una mujer —su ‘propia’ mujer—, se opusiera a su autoridad. A partir del momento en que Adela pidió el divorcio, él la torturó presionándola moralmente, sometiéndola a violencia física, vejándola sexualmente e incluso amenazándola de muerte. Así, Adela nunca pensó en irse a España por las razones presupuestas y aceptadas de manera general, sino que vino escapándose de su casa, siendo España el lugar desde donde ella esperaba insistir en hacer valer su derecho al divorcio y beneficiarse de la promesa de igualdad de sexos del estado español contemporáneo. Su marido la sigue, Adela lo denuncia por violencia doméstica y la policía española lo apresa impidiendo que vuelva a hacerle daño.

El próximo problema que se le presenta a Adela es cuando intenta traer a sus niños. Su madre, quien la presiona a casarse con el acaudalado general, ha despedido al personal doméstico y utiliza a sus nietos como rehenes de sus propias ambiciones. Su primer comentario cuando hablan por teléfono es recordarle a Adela lo caro que está todo:

—No se preocupe. Le enviaré dinero pronto. ¿Fue Rubén al dentista? Tienen que ajustarle los *brackets*, si no, se le dañarán los dientes...

—*M'hija*, apenas te oigo...

—Mamá —dije alzando la voz. El hombre que atendía el locutorio me miró con reproche - Póngame con Rubén. Alguien cerró la puerta de mi cabina.

—Lo siento, pero no se oye.

—Mami. Pásele el teléfono a Rubén.

—No te oigo, Flaca. Manda dinero pronto. Cuídate. Besos a las sobrinas... (*Madre mía...*, p. 31)

Nos damos cuenta de que los problemas de Adela surgen básicamente de una mentalidad muy controladora en su medio cultural de origen, según la cual los hombres están acostumbrados a representar una autoridad indisputable, mientras que las mujeres intentan sacar provecho de las circunstancias manipulando a sus hijas y nueras. Según Jiménez, el tema general de la novela es

fundamentalmente la historia de una rebelión que plantea la necesidad de rebelarse contra mandamientos bíblicos, sociales y culturales que te dicen que tienes que honrar a tus padres y respetar a tu marido [...] sea como sea.⁸

Tras enfrentarse a su marido, Adela vuelve a casa de su madre quien se enferma y muere al poco tiempo. Sin embargo, el próximo intento de manipulación ya le acecha: durante el funeral, una vecina entra en trance y dice que el espíritu de la madre muerta se ha apoderado de su cuerpo y le habla a Adela a través de ella. La acusa de ser una mala hija y no la dejará en paz si no se hace cargo por lo menos de su compañero, el viejo Cuchito. Entonces, Adela tiene que enfrentarse a un retorno fantasmal que amenaza en perseguirla hasta más allá de la muerte y, esta vez, no intenta escapar de la violencia psicológica, sino que se venga maldiciendo a su vez:

Yo, Adela Guzmán, la maldigo aquí y ahora, junto a su tumba, por cantarme estúpidas canciones de gallos blancos después de que Pinuco abusara de mí; [...] por echarme en brazos del general Reinaldo Unzueta, que maldito sea mil veces; por sus palizas y las palizas que permitió que Cuchito propinara a mis hijos; por no pagar su colegio durante mi ausencia; por quedarse con mi dinero; por su mezquindad... Por todo eso y mucho más; yo la maldigo, madre. (*Madre mía...*, p. 253)

La historia que cuenta Jiménez expone razones para la migración, especialmente para la migración femenina, que como se sabe constituye estadísticamente el mayor porcentaje de inmigrantes a España provenientes de América Latina, que no se corresponden exclusivamente con razones económicas insalvables. Aquí migrar constituye un intento de escapar de estructuras socioculturales tradicionales que limitan a las mujeres

⁸ Jiménez, Carmen: Entrevista 29-I-2008, en: <http://www.esmadrid.com/es/cargarAplicacionVideo.do?texto=carmen&identificador=14861>

esperando de ellas que acaten sumisamente las órdenes de sus padres, hermanos y maridos.

Mostrando que su protagonista Adela al retornar encuentra la fuerza para transgredir estas estructuras, tras su experiencia de emigración —tras haber traspasado las fronteras geográficas—, Jiménez alude implícitamente también a la cuestión muy poco considerada en España sobre sus hijos e hijas retornados de experiencias de migración similares y sobre cómo han contribuido éstos a que se superaran estructuras socioculturales paralizadoras. La reflexión pública al respecto apenas se encuentra en ciernes.

EXCURSO: JUAN VALERA, *LA VENGANZA DE ATAHUALPA* (1878)⁹

En este contexto, resulta interesante sondear ejemplos históricos en los que se pone de manifiesto la opinión sobre los retornados y su implícita capacidad de cuestionar el orden establecido. Por eso voy a referirme a la obra de teatro *La venganza de Atahualpa* de Juan Valera, publicada hacia fines del siglo XIX, en el año 1878, que ilustra una faceta poco conocida e históricamente interesante de la migración. Sabine Fritz¹⁰ analiza este drama, escrito por Valera sin la intención de ponerlo en escena, y lo considera la primera crítica a la conducta injusta de los conquistadores españoles del Nuevo Mundo, con un desenlace que lo dice todo: el cielo castiga a los conquistadores del Perú y no al tirano Atahualpa¹¹. Esta interpretación que libra al último monarca del Imperio Inca de su imagen negativa, también representa —algo que considero especialmente notable— una perspectiva negativa sobre los repatriados, aquellos hombres que retornaban a su tierra natal después de haber luchado diez años en Perú. Fritz escribe: “Presentan ejemplos típicos de los hombres marginados de la sociedad que dejaron España para buscar en el ‘Nuevo Mundo’ lo que el viejo les negó”¹².

De vuelta a casa, el protagonista Cuéllar provoca el nerviosismo de su novia Laura, pues ésta se comprometió nuevamente en su ausencia, esta vez con el noble Don Fernando. Por eso,

⁹ Valera, Juan: *La venganza de Atahualpa*, en: *Obras completas I. Cuentos, narraciones inacabadas, traducciones, teatro*. Ed. De Margarita Almela. Madrid: Turner, ([1878] 1995), pp. 769-829.

¹⁰ Fritz, Sabine: «La justificación de la muerte del Inca Atahualpa en el teatro español en los siglos XVIII y XIX», en: Floeck, Wilfried / Fritz, Sabine (eds.): *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*. Hildesheim: Olms, 2009, pp. 229-252.

¹¹ Fritz (2009), *op. cit.*, p. 249.

¹² Fritz (2009), *op. cit.*, p. 246.

Laura tiene una razón personal para evitar encontrarse con Cuéllar, ya que quebró su promesa de casarse con él. Incluso visita al párroco implorándole que prefiere entrar a un convento a que enfrentarse a Cuéllar. Sin embargo, Laura no se limita con su opinión a su situación personal, sino que defiende su propio incumplimiento a la promesa justificándolo mediante la mala fama que tenían los conquistadores en su patria. Y dice:

Además, padre, ¿quién fía en juramentos ni en promesas de éstos que vuelven de Indias? A vezados a tratar con gentiles, a prometer y no cumplir, tal vez se figuren que también somos indios y no cristianos, y no cumplan lo que prometen. Prometido tuvo la libertad Atahualpa, comprándolo con casi todo el oro que poseía; entregó el oro, y, en vez de cumplirle la promesa, le guardaron cautivo y le dieron afrentosa muerte¹³.

Cuando Cuéllar reta a duelo a Don Fernando, hasta insulta al cura que intenta detenerlo. Don Fernando mata a Cuéllar y exclama: “Yo no peleo por venganza, sino por necesidad, por seguridad y por justicia. Vénguense de ti, por mi mano, los indios del Perú y el inca Atahualpa”¹⁴.

En primer lugar, si bien el gesto de Valera y su intento de recobrar la imagen honorable de los peruanos y de su último rey prácticamente tras 350 años de humillación son loables, al mismo tiempo, sin embargo, la obra expresa un profundo desdén y rechazo hacia los retornados. Éstos representan un reto para las estructuras, jerarquías y normas de la sociedad. Después de haber atravesado el territorio delimitado por las normas y reglas nativas se los considera como un peligro latente debido a que pueden poner en tela de juicio un orden aparentemente natural e inamovible, ese orden que postula que en casa todo estaba bien. Visto desde esta perspectiva, el hecho de retornar —después de haberse marchado y abandonado la esfera de influencia de las normas y reglas domésticas— se considera prácticamente como un segundo acto de rebelión. Tal y como Laura y Don Fernando lo expresan, los retornados no inspiran confianza y, por necesidad, por seguridad y por justicia, hay que combatirlos.

Aun así, este recelo frente a los retornados parece ser más bien un aspecto secundario de la obra de Varela del año 1878. En aquel momento, el objetivo de promover una imagen histórica más apropiada del rey Inca parece coincidir con la inten-

¹³ Valera (1995), *op. cit.*, pp. 792s., citado en Fritz (2009), *op. cit.*, p. 247.

¹⁴ Valera (1995), *op. cit.*, pp. 828s., citado en Fritz (2009), *op. cit.*, p. 247.

ción de mejorar las relaciones con los países de América Latina después de su independencia de España. Tal vez fuera más fácil para la audiencia española incorporar la nueva imagen positiva de Atahualpa al recordársele al mismo tiempo el aceptado y mayormente compartido disgusto contra los retornados.

3. *PONIENTE* (2002)¹⁵

Ese cuestionamiento aún implícito en la obra del siglo XIX *La venganza de Atahualpa* es dramatizado como tema central de la película *Poniente*, de principios del siglo XXI. Aquí, la historia del rechazo a los retornados se entreteje con el nuevo fenómeno de la inmigración laboral ilegal. La directora Chus Gutiérrez sitúa su filme en Almería, en un pueblo de Andalucía famoso por producir de forma intensiva frutas y verduras en esos invernaderos que hacen que el Sur de España parezca un mar de plástico. La trama expuesta en la película se refiere a los disturbios racistas en El Ejido, una pequeña ciudad de la región de Almería sucedidos en el mes de febrero del año 2000. Durante estos disturbios —que se prolongaron durante varios días sin que la policía interviniese— la población local atacó a trabajadores inmigrantes de Marruecos y destruyó sus viviendas.

Los protagonistas de *Poniente* son Lucía (Cuca Escribano), una madre sola que se había ido a Madrid tras la muerte trágica de su primera hija y la posterior huida de su marido a los Estados Unidos, y Curro (José Coronado), un hijo de trabajadores emigrantes provenientes de Almería que nunca se sintió a gusto en Suiza y retornó a su tierra natal. 'Curro', apodo de Francisco y utilizado para nombrar a los andaluces llamándoles 'majos', es la misma palabra que en España y en algunas regiones de América Latina se utiliza de forma coloquial para designar el trabajo, de modo que 'Curro' como nombre propio resulta ser aquí un sobrenombre ambivalente del cual nunca acertamos a saber qué palabra le da origen. Lucía, Curro y los inmigrantes ilegales que vinieron a trabajar en los invernaderos son rechazados por la población local. Los pobladores consideran que amar y poseer el suelo de Almería es su derecho exclusivo. No aceptan otras formas de vida y se sienten ofendidos cuando Lucía opta por administrar el invernadero que ha heredado de su familia de otra forma que la acostumbrada, tratando a los trabajadores ilegales como colegas. Curro, que trabaja como contador en los invernaderos de Miguel (Antonio Dechent), el

¹⁵ Gutiérrez, Chus: *Poniente*. Olmo Films, 2001.

primo de Lucía, se enamora de ella y espera poder un día trabajar a su lado. En resumidas cuentas, la película subraya el amor y el sentimiento de pertenencia hacia la tierra, la región y su paisaje. Por supuesto que el primo de Lucía y la población local siempre amaron su tierra nativa, pero hoy ellos tienen que entender que Lucía y Curro sienten el mismo gran afecto por esa tierra que es en igual medida su propia tierra natal y que los inmigrantes empiezan a sentirlo también. En una escena crucial, Curro y el inmigrante bereber Adbembi (Farid Fatmi) están sentados a orillas del mar y sueñan con la posibilidad de abrir un chiringuito en la playa que llamarían *Poniente* (00:47s.).

'Poniente' rememora la noción árabe de occidente, el Oeste, recordando el tiempo histórico de la Edad Media, cuando la Península Ibérica era la parte occidental del extenso imperio islámico. 'Poniente' y 'levante' se llaman también los vientos que determinan el clima de la costa del Mediterráneo. La gente de la región del Sur de Andalucía comenta a menudo en sus trajines diarios si el viento es 'poniente' o 'levante', haciendo de ello parte de sus saludos habituales. El sueño del bar *Poniente*, un bar abierto para todo el mundo, ese que están soñando Curro y Adbembi, recuerda a los almerienses su parte mora y se inscribe al mismo tiempo en la lengua y el paisaje regionales de ellos.

Aún en la escena final, en la que los pobladores locales golpean a los inmigrantes y destruyen sus viviendas, encontramos esta inscripción altamente afectiva en el discurso local. En esa escena final, Lucía le ruega a Curro, a quien casi han matado a golpes, que cuente las olas del mar para no perder la conciencia. Este ruego está determinado por el paisaje, Lucía jamás le hubiera podido pedir que para sobrevivir cuente las olas del mar si ella se hubiera quedado en Madrid o él en Suiza.

Mientras tratan de apropiarse o de reapropiarse afectivamente de la tierra, los regresados/inmigrantes imponen el recuerdo de aquello que el discurso local obtura. Lucía hace retornar el recuerdo de su hija ahogada, así como Curro y Adbembi, mientras están sentados en la playa y sueñan con su bar, se percatan de que ellos también tienen sus raíces en este territorio y hacen retornar en sus mentes a los ancestros que vivieron aquí:

Curro: Tienes suerte de tener raíces.

Adbembi: Tus raíces son mis raíces. Nuestros ancestros fueron los mismos. España fue un país berebere durante muchos siglos. (00:47)

Adbembi se refiere a la época árabe de Al-Andalus, entre los siglos VIII y XV, y rememora que no sólo era un tiempo de coexistencia más o menos pacífica entre las civilizaciones cristiana, judía y musulmana, sino que otras culturas, como la cultura bereber del Norte de África, también convivieron en ese territorio. Este período llegó a su fin debido a la Reconquista Cristiana y a la homogenización católica que modeló en gran medida la identidad española nacional como una nación cristiana.

En su sueño, Adbembi y Curro se reapropian de forma diferente y no exclusiva, con su bar *Poniente* en el que todos —nativos, inmigrantes, retornados y turistas— serán bienvenidos, de un territorio en el cual ambos tienen sus raíces, al cual se sienten ligados y el que les gustaría compartir de una forma nueva.

La película propone, por un lado, en el sueño del bar *Poniente* de Adbembi y Curro, un nuevo concepto de una sociedad abierta sin exclusiones a causa del origen y destaca, por el otro, las consecuencias del bloqueo y el encerramiento. Se hace eco de la España medieval pluricultural y de los acontecimientos históricos de la Reconquista Cristiana y de la expulsión de la población no cristiana a fines del siglo XV mostrando cómo la población local se opone a que personas con otro trasfondo cultural se reapropien a principios del siglo XXI del mismo territorio y haciendo patente las destructivas consecuencias de su envidia. Vemos a Miguel, el primo de Lucía, intentando expulsarla: él es quien quema su invernadero y acusa de haber iniciado el incendio a los inmigrantes ilegales que habían comenzado una huelga para obtener mejores salarios. Al incendiar el invernadero de Lucía, Miguel no sólo mata a su propio hijo que se ocultaba de él allí, sino que desencadena la violencia frenética de la población local dirigida contra todo y todos los que difieren de su forma tradicional de vida. Su lema es “moros fuera”. Los disturbios dejan a todos en duelo y a la tierra devastada. Los inmigrantes, lejos de ser todos “moros”, abandonan el territorio. Adbembi parte de Andalucía mirando tristemente la tierra que deja atrás, evocando así las narraciones sobre el último rey árabe obligado a dejar Granada en 1492, tal y como lo hacen Antonio Gala en *El manuscrito carmesí* (1990) y Salman Rushdie en *The Moor's Last Sigh* (1995)¹⁶ al describir esa última escena. Leemos la descripción que Rushdie hace de la partida de Boabdil, el rey vencido:

¹⁶ Salman Rushdie. *The Moor's Last Sigh*. London: Jonathan Cape, 1995.

He departed into exile [...] bringing to a close the centuries of Moorish Spain; and reining in his horse upon the Hill of Tears he turned to look for one last time upon his loss, upon the palace and the fertile plains and all the concluded glory of al-Andalus ... at which sight the Sultan sighed [...]¹⁷

Partió al exilio [...] dando así fin a los siglos de la España mora. A lomo de su caballo, en la cima de esa colina de lágrimas [hoy llamada el Suspiro del Moro], volvió sus ojos una última vez para ver lo que perdía, para ver su palacio y los valles fértiles y la gloria ahora concluida de al-Andalus ... el sultán detuvo la vista y suspiró [...].

La canción del final de la película, en la escena que sigue a la partida de los inmigrantes y a la melancólica mirada atrás de Adbembi, expresa esa misma tristeza, pero implica al mismo tiempo que la pérdida de la sensación de pertenencia a un territorio concreto puede abrir una nueva oportunidad, la de un sentido de pertenencia más amplio: "No tengo ni patria ni equipaje / soy de ningún lado como el sol / echo mis raíces en el aire / y cada estrella es mi nación" (1:25).

Empero, la canción no sólo relata la partida de los inmigrantes, sino que hace referencia a quienes se quedan. En esa tierra devastada por el ataque xenófobo de los miembros de la población local, ya no son sólo Lucía y Curro cuyas raíces se encuentran desgarradas; si pensamos en el concepto de Salman Rushdie del migrante como metáfora, tampoco las raíces de Miguel y de la población nativa se mantienen intactas. En su ensayo sobre Günter Grass, Rushdie llama la atención sobre el hecho de que un profundo corte en las normas y creencias socioculturales dentro de un territorio también puede producir que sus habitantes vivan una experiencia de migración, porque, tras la ruina y la desolación ya no existe una tradición de la cual se derive necesariamente una identidad. En este sentido, el triste final de la película puede entenderse como una escritura de réplica, como una respuesta en venganza. La lucha de los repatriados y los inmigrantes por re-apropiarse y permanecer de otra forma en la tierra de sus ancestros condujo a la población hacia una ferocidad xenófoba y hacia una auto-desacreditación de sus raíces, su lengua y sus normas sociales. La violenta reacción reveló que esas raíces y normas sociales que ellos reivindicaban como su tradición conservan las trazas históricas de la violencia y la exclusión racista. El lema "moros fuera" ha vejado

¹⁷ Rushdie, Salman (1995), *op. cit.*, p. 80.

la lengua. Así, según el concepto de Rushdie, los miembros de la población nativa cuyas raíces, lengua y normas sociales han sido desacreditadas de tal forma ahora están obligados, como los migrantes, a encontrar nuevas formas de describirse a sí mismos, y de ser humanos.

En los ejemplos analizados, los migrantes y los regresados demuestran que constituyen un desafío para estructuras tradicionales, exclusivistas, jerárquicas y/o socioculturales simplemente injustas. Quienes han experimentado ser “seres humanos transportados más allá”, tal y como Rushdie describe a los migrantes, quienes ya no pueden definirse a sí mismos dentro de características tales como raíces estables, normas socioculturales y una sola lengua, cuestionan con su presencia, su memoria y su modo de vida diferente la idea de que las tradiciones y estructuras locales son naturales e irreversibles —y exigen con urgencia una sociedad más dinámica y abierta para el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- Chao, Manu: *Clandestino*. ARK 21 Records, 1998.
- Fritz, Sabine: «La justificación de la muerte del Inca Atahualpa en el teatro español de los siglos XVIII y XIX», en: Floeck, Wilfried/ Fritz, Sabine (eds.): *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*. Hildesheim: Olms, 2009, pp. 229-252.
- Gutiérrez, Chus: *Poniente*. Olmo Films, 2001.
- Jiménez, Carmen: *Madre mía, que estás en los infiernos*. Madrid: Siruela, 2008.
- Entrevista, 29-I-2008, <http://www.esmadrid.com/es/cargarAplicacionVideo.do?texto=carmen&identificador=14861>.
- Rushdie, Salman: *The Moor's Last Sigh*. London: Jonathan Cape, 1995.
- «The Empire Writes Back With a Vengeance», *The Times*, 3-VII-1982, p. 8.
- *Imaginary Homelands*. New York: Viking, 1991.
- Valera, Juan: *La venganza de Atahualpa*, en: *Obras completas I. Cuentos, narraciones inacabadas, traducciones, teatro*. Ed. de Margarita Almela. Madrid: Turner, 1995, pp. 769-829.