

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Algunas reflexiones sobre las nuevas representaciones de la alteridad. A propósito de Kasbah, de Mariano Barroso

Autor/es:

Sombragris; Blancaflor

Citar como:

Sombragris; Blancaflor (2000). Algunas reflexiones sobre las nuevas representaciones de la alteridad. A propósito de Kasbah, de Mariano Barroso. La

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41914>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Algunas reflexiones sobre las nuevas representaciones de la alteridad

A propósito de *Kasbah*, de Mariano Barroso

por Sombragris y Blancaflor

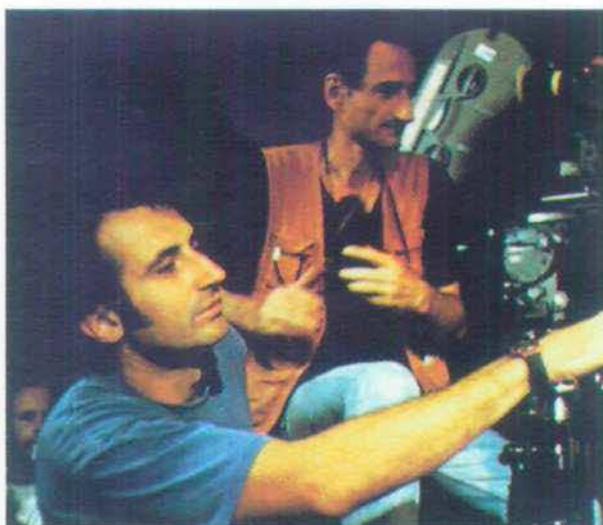
Con el estreno de la última película de Mariano Barroso, *Kasbah* (España 2000), desde esa institución política y cultural denominada *cine* se vuelven a poner en funcionamiento las instancias sobre aquella representación del *otro* que más actualiza nuestros sentimientos xenófobos: el *moro*. La nueva película de Mariano Barroso, además, asume desde el primer fotograma esa relación con la 'otra' cultura, concretamente marroquí, de la que hay todo un panorama imaginario que está bien asimilado por la conciencia pública y, pensado a propósito, por la cultura cinematográfica.

Las ideas que manejamos sobre quiénes son los habitantes al sur del Estrecho, y sobre lo que tienen que ver con la cotidianidad social de nuestro país en cuanto emigración constante, están labradas por un hilo ambivalente de aproximación y negación de la corriente cultural e histórica que, a la vez que nos une, marca también las pautas de la distancia. Pensando únicamente en esa institución cinematográfica a la que nos hemos referido con anterioridad (lo que implica dejar de lado líneas de cuestionamiento como el problema saharauí, la historia militar española, la música flamenca, el legado andalusí en nuestra cultura, la lógica patriarcal y la consideración del espacio público, urbano y doméstico; en definitiva, y ateniéndonos a aquello que más nos puede afectar como individuos, todos aquellos aspectos que sistemáticamente vienen siendo negados por la política oficial pero que continúan

siendo elementos propios de una negociación social cotidiana), las aproximaciones existentes en la historia del cine español no han eludido establecer pautas maniqueas de reconocimiento. Si durante los años cuarenta se buscó en películas como *Harka* (Carlos Arévalo, 1941) y *A mi la legión* (Juan de Orduña, 1942) (precedidas por *La canción de Aixa*, rodada en el Berlín de 1939 por Florián Rey y *Romancero marroquí* producida por la Alta Co-

misaría de España en Marruecos en ese mismo año y dirigida por Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño) recuperar la naturalización de los elementos del exotismo africanista, mediante la cual el franquismo quería legitimar su vínculo con un supuesto pasado colonial glorioso a través del Protectorado, todo ello no era sino con la intención de exaltar una construcción patriótica y militarista de esta conexión de culturas. Esta idea pervive en el tiempo, llegando a películas

como *La llamada de África* que filmara César Fernández-Ardavin en 1952, donde aminorado el militarismo se volvía a la fascinación por el orientalismo marroquí. Contrasta todo ello con el tratamiento que el problema marroquí tendría en algunas películas anteriores al franquismo, como por ejemplo *La condesa María* (1927), en la que Benito Perojo anulaba por completo, mediante la estilización, cualquier acercamiento cultural, o la hoy perdida *El desaparecido* (1934), en la que Antonio Graciani ponía en juego a un personaje central que padecía amnesia después de ha-



ber participado en la batalla que ha pasado a la historia como el desastre de Annual. Un ambiguo sentimiento se respira en la "bélica" relación que plantean estas películas con la alteridad marroquí.

Con la democracia, y sobre todo con la desmitificación del militarismo como valor de la tradición hispana, la postura revisionista de este pasado se ha llevado por delante las ideas mismas de la identidad norteafricana y su relación con la península, lo cual es evidente en películas como *Morirás en Chafarinas* (Pedro Olea, 1995) o *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), que toman los estereotipos más rancios sobre la identidad de los, aquí sí, *moros*. La presencia de las ciudades de soberanía española, como son Ceuta y Melilla, han transitado por películas donde se buscaba el *glamour* para el thriller desde la misma década de los cincuenta —como *María Dolores* (José María Elo-rieta, 1952) o *Misión en Marruecos* (Carlos Arévalo, 1959)— o directamente se aludía a la diferencia exótica que imprime este país en búsquedas curiosamente llevadas a cabo por persona-



jes femeninos, de autenticidades que feminizaban, en el contacto que entablaban estas mujeres con esta cultura, la otredad para hacerla así más invisible; así sucede a los personajes de Patricia Adriani en *Luna de Agosto* (Juan Miñón, 1986) y de Maru Valdivieso en *Sáhara* (Antonio R. Cabal, 1984). La década de los noventa ha tratado de abrir el espectro de identidad de lo que antes se unificaba erróneamente, en primer lugar, acuciado por el problema de la inmigración, ya no sólo marroquí, sino también subsahariana, y el mayor enfrentamiento xenófobo que ello implica, con películas como *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996) y *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995); después matizando la presencia magrebí como ocurre en *Said* (Llorenç Soler, 1998). (Un tratamiento diferenciado merece la obra de Llorenç Soler, uno de los pocos realizadores que ya desde finales de los años sesenta ha problematizado, en sus trabajos en sistemas substandard —16mm, video...—, la cuestión del encuentro de culturas y la in-

migración, siendo *Said* el colofón de una serie de trabajos previos como *El largo viaje hacia la ira* [1969], *Gitanos sin romancero* [1976] o *Ciudadanos bajo sospecha* [1994]). Aunque también hay películas en la última década que han recurrido al exotismo más banalizante, como es el caso de *África* (Alfonso Ungría, 1996), en el que el continente queda reducido al nombre de la chica que despierta el deseo del protagonista, un adolescente obsesionado por la capacidad atlética de los, digámoslo así, negros. Por último, se ha buscado conscientemente rehabilitar al pueblo saharahuí desde una posición reivindicativa cultural y política precisa que pretende dar voz a un pueblo sin posibilidad en películas como *Los baúles del retorno* (María Miró, 1995) y el cortometraje *Lalia* (Silvia Munt, 1999). Este último trabajo, Premio Goya 1999 al mejor cortometraje documental, plantea una serie de cuestiones de raíz cultural desde su propia escritura fílmica que quizá podrían plantearse como forma de reflexión sobre las aproximaciones políticamente correctas y bienintencionadas que se están realizando en estos tiempos

inciertos a algunas temáticas complejas, sobre todo si hablamos de *dar voz*, como parece ser la intención declarada de estos films. En *Lalia* el espectador realiza la negociación con la imágenes y el perfil-mico a partir de un texto *off* escrito en primera persona del singular por un conocido literato barcelonés y leído por una locutora (infantil) que, desde luego, no es la Lalia que vemos en pantalla. Todo el trabajo de la banda sonora en la película funciona según similares aproximaciones: la construcción sonora del espacio representado está

completamente reproducida en estudio, del mismo modo que los ambientes musicales que la adornan son también recreaciones de músicos peninsulares a partir de los arquetipos musicales que se tiene de las músicas saharahuí. Ese trabajo de proyección cultural realizado plantea algunos interrogantes de difícil solución, pero asumir aquí este problema nos llevaría por otros derroteros...

Volviendo al tema que aquí nos interesa, la película de Mariano Barroso juega declaradamente con todo un panorama esquemático y sumamente expresivo de nuestro cine, pero su postura pretende avanzar hacia una zona de familiaridad entre turística y lúdica, verdadero signo de los tiempos y estigma de la película. Para ello, pone en escena a cuatro estereotipos explícitamente españoles que deben buscar su lugar contraponiéndose con firmeza a una cultura marroquí casi sin mediaciones institucionales. La película se presenta en forma de *road-movie* donde tras la irritante excusa del *thriller* el argumento

pretende dejar que las fichas del ajedrez recorran todos sus posibles movimientos. Así, el joven Mario, sospechoso del delito (acusado ni más ni menos que por su padre, recordemos que el problema edípico actúa como nervio central en toda la filmografía de Barroso), debe incurrir en una espiral de violencia producida por una desconfianza y un desprecio que lo han mantenido en el país durante años sin aprender una palabra del árabe dialectal, ni siquiera de francés. La enrollada Alix en viaje de consumo de costo, de "buen rollito" y de felicidad constante que apura la conexión simpática con el país hasta encontrarse golpeada, violada y abandonada en el desierto. Laura, la niña pija, huída del hogar de un padre antiguo militar y empresario del país alauita, que busca transgredir las normas familiares para encontrarse con que el Sur también existe. Y finalmente, el ex-legionario, el personaje de traca, donde se resumen todos los estereotipos tradicionales sobre la España más ¿cañí? y los esquemas dramáticos más aberrantes para completarlos en un psicópata nacional-fascista que oculta el mestizaje tenido siempre por "espúreo" y demonizador.

Dichos estereotipos funcionan en la película para dejar al espectador español en su asentado conformismo. Para empezar, está el hecho de que sólo sean las relaciones entre los españoles los que motiven la aparición de los marroquíes, que en su presencia secundaria deben estimar unas posibilidades me-

nores y limitadas de crearse como personajes. Las reservas y las consideraciones que recibe su comparecencia en pantalla es siempre para dejar flotando en el aire el miedo a lo desconocido, o para empotrar al espectador en lo conocido y así no defraudar nunca una mirada que busca la constante reafirmación. Resulta más que evidente en este sentido la única negociación posible y "positiva" de Mario con el pueblo alauita, aquella que se produce durante la boda (espacio abierto a la cordialidad) y mediante una serie de personajes infantiles (de nuevo arquetipos de la inocencia y, sobre todo, de la, todavía, neutralidad cultural). Por eso, la sempiterna xenofobia, así como la xenofilia de otros personajes, está estimulada por la aquiescencia del públi-

co que asiste; catárticamente, a un panorama televisivo del problema racista que se pretendía, sin embargo, una búsqueda de la identidad, sobre todo la española que, como se ha dicho, está acostumbrada a tomar como contrapunto de definición a los marroquíes.

Si la película de Barroso no oculta su valentía al plantear las cosas tal y como son, más allá del cómo quisiéramos que fuesen, lo cierto es que *Kasbah* acaba convirtiéndose en una película casi programática de los tiempos, inciertos, ya lo decíamos antes, que nos han tocado vivir. En ese sentido, hay una serie de interrogantes que merece la pena plantearle al film: ¿cómo se puede leer la autoinmolación que realiza el personaje de Rodrigo Díaz



(nada menos que el Cid, como recuerda el propio Mario por si algún espectador despistado no se había dado cuenta)? ¿Qué papel cumple en todo el embrollo una Alix que ha perdido un hijo y a pesar de ser golpeada y violada se puede permitir el lujo de reconciliarse con el país y los personajes que la han arrojado a semejante lodazal? ¿Qué tipo de McGuffin es ese según el cual la niña pija se puede permitir follarse al jardinero marroquí en Madrid, pero, claro, no en Marruecos, donde, textualmente "todo está sucio y es viejo" y, eso lo añadimos nosotros, además viste una camiseta del FC Barcelona? Ojo, porque ni la exageración, ni la banalización son términos desde los que se quiere construir esta aproximación a lo que es la película y hasta aquí nos esta-

mos limitando a lo que la película muestra y explica.

Resulta que *Kasbah* acaba funcionando como un claro termómetro de esa España del centro en la que vivimos. Un centro que ha visto la necesidad de enterrar los signos más radicales de su pasado inmediato, para conservar las esencias de sus formas culturales: hay que inmolarse al Cid (perfecto candidato a guardia Moro de la escolta personal de ese Generalísimo cuyo retrato adorna su camión/hogar, por esa mezcla que supone su condición mestiza tan mal llevada) para dar paso a ese desprecio más callado que supone Mario. Personaje el de Mario de difícil amazón en lo narrativo y de escasos recursos dramáticos, un personaje central confundido, pero sobre todo gris. La acción le desbordará todo el tiempo: negociando siempre el terreno de la supervivencia propia sin atender a otro tipo de consecuencias; ahí está la violación de Alix, esa chica en la que no acaba de fijarse hasta que ve/proyecta en su imagen televisiva. Y es precisamente Alix un personaje que, con su sonrisa de anuncio de dentífrico, se ha asentado posmodernamente en el texto y el metatexto: nunca pasa nada y todo es válido. ¿Qué clase de personajes son esos? ¿Qué nos está contando en realidad *Kasbah*?

Barroso ha sido capaz en su película, quizá más que de afrontar preguntas interesantes, de plantear en la pantalla una situa-

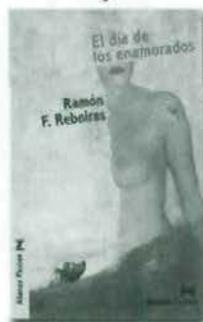
ción de la que no podemos huir y sobre la que tenemos que asumir la responsabilidad de interrogarnos. Echando la vista atrás, observamos como su irregular trayectoria cinematográfica resulta, por el contrario, bastante consolidada en cuanto al sustrato temático de su films. La multiplicidad de registros sobre quiénes somos los españoles, a pesar de sumirnos en un fondo magmático conformista, tiene distintos niveles de lectura que no esquiva unos estereotipos alucinantes, bien llevados (¿es posible el cine sin estereotipos?) y con los que un lector crítico jamás puede identificarse pero tampoco puede eludir; sus películas nos obligan a atender a rasgos que resultan, nos guste o no, familiares. Los personajes jóvenes de muchas de las películas de Barroso son "indecentes", pero en su descripción-demasiado-realista está su bonanza. Ahora es responsabilidad del espectador saber enfrentarse a ellos.

Quede, pues, *Kasbah* para respirar el aire de los tiempos. Y eso a pesar de que su título pretende ser una metáfora de la relación inevitable de extrañeza que se siente por ese espacio urbano, metonimia del país y su cultura, donde caminar de día y de noche sólo puede provocar fascinación y vértigo. Pero esa opción poética y sentimental sólo queda en una posibilidad perdida en el desierto que supone la película.

La nueva narrativa es muy nuestra.

Alianza Ficción.

Alianza Ficción es la nueva colección de Alianza Editorial que nace con dedicación exclusiva a la narrativa española y latinoamericana. Descubre que la nueva narrativa es muy nuestra.



El día de los enamorados
Ramón Reboiras



grupo abeliano
Cid Cabido



Las maravillas de mi vida
Javier Salinas



La memoria inútil
Javier Sarti



Alianza Editorial
Alianza Ficción