

Pedagogías públicas y encuadres no representacionales en los movimientos por la libertad de circulación: el caso de La Barraca Transfronteriza

Marina Riera-Retamero

Universitat de Barcelona
m.riera@ub.edu

ISSN 1989-7022

Public Pedagogies and Non-Representational Framing in Mobility Rights Struggles: the Case of La Barraca Transfronteriza

RESUMEN: El presente artículo propone explorar las dimensiones pedagógicas de las prácticas filmicas militantes en las luchas por la libertad de movimiento, tomando como caso La Barraca Transfronteriza, una iniciativa de comunicación audiovisual y cine independiente que emerge de la red No Borders en las regiones fronterizas del norte de Marruecos en 2017. El artículo explora las estrategias situadas que históricamente ofrecieron las prácticas cinemáticas en el proyecto político del Tercer Mundo a las luchas contra el imperialismo y el colonialismo cultural, así como las posibilidades y límites del cine como dispositivo de pedagogía pública y sus implicaciones éticas y políticas. A través de una perspectiva de la autonomía de las migraciones y una ontología de los nuevos materialismos, esta indagación presenta una serie de reflexiones que contribuyen a la discusión sobre las posibilidades y límites de la relación entre las prácticas cinemáticas y las políticas inscritas en los movimientos migratorios contemporáneos.

ABSTRACT: The present paper aims to explore the pedagogical dimensions of militant filmmaking practices in the struggles for freedom of movement, taking as study case La Barraca Transfronteriza, a communication and independent cinema initiative emerging from the No Borders network in the northern border regions of Morocco in 2017. The article explores the situated strategies that cinematic practices have historically provided within the Third World political project to the struggles against imperialism and cultural colonialism, as well as the possibilities and limitations of cinema as an apparatus of public pedagogy and its ethical and political implications. Through a perspective of the autonomy of migrations and an ontology of new materialisms, this inquiry presents a series of reflections that contribute to the discussion on the possibilities and limitations of the connections between cinematic practices and politics inscribed in contemporary migratory movements.

PALABRAS CLAVE: cine militante, No Borders, pedagogías públicas, autonomía de las migraciones, nuevos materialismos

KEYWORDS: militant cinema, No Borders, public pedagogies, autonomy of migrations, new materialisms

1. Introducción. 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 movió bajo el impulso de un mismo grito colectivo: «personne n'est illégal/e». De acuerdo con Anderson, Sharma y Wright (2009, 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 fronte-

Marina Riera-Retamero: “Pedagogías públicas y encuadres no representacionales en los movimientos por la libertad de circulación: el caso de La Barraca Transfronteriza”, en Marina Garcés y Antonio Casado da Rocha (eds.): *Debate: Comunidades de práctica y el futuro de la educación*. ILEMATA, Revista Internacional de Éticas Aplicadas, nº 33, 147-158



Received: 15/06/2020
Accepted: 16/07/2020

rizas. Según un manifiesto publicado en 2003 por el No One Is Illegal Group en 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 manifesto, 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, Grimsditch, Hayter, Hughes y Landau 2003, 183).

Durante la “crisis” humanitaria en 2015 y su subsecuente proliferación de campamentos de refugiados en Grecia, Italia y Francia, diferentes movimientos de solidaridad internacional y oleadas de voluntariado local renovaron de forma situada la iniciativa política de No Borders. La propuesta sirvió, de acuerdo con Sandro Mezzadra (2017, 303), para tejer “una difusa red europea de activistas de la frontera”. Estas luchas, añade, “han atravesado nuestras experiencias políticas, conformando de diversos modos nuestro enfoque sobre las fronteras” (Mezzadra 2017, 304). 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, 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, 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.

El presente artículo se propone explorar las dimensiones pedagógicas de las prácticas fílmicas militantes en las luchas por la libertad de movimiento, tomando como caso la Barraca Transfronteriza, una iniciativa que emerge de la red No Borders en las regiones fronterizas del norte de Marruecos en 2017. El siguiente apartado, *La militancia al abrigo del encuadre*, traza una genealogía sobre las estrategias situadas, de visibilidad política (Rancièrre 2010) y de pedagogía pública (Giroux 2016) que brindaron las prácticas cinemáticas en contextos de resistencia anticolonial y militancia tricontinental durante los años 1960-70. En el tercer apartado indagaré sobre las estrategias visuales y fílmicas del colectivo audiovisual adscrito a la red No Borders la Barraca Transfronteriza, a través de un análisis crítico-creativo de algunos fragmentos de sus producciones y publicaciones. En la última sección se presentan una serie de reflexiones que contribuyen a la discusión sobre las posibilidades pedagógicas y limitaciones de la relación entre el cine militante y las políticas inscritas en los movimientos migratorios contemporáneos a través de una concepción no representacional del uso y distribución de las imágenes.

2. La militancia al abrigo del encuadre

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 expan-

sión de los procesos de descolonización africanos y el triunfo de la revolución cubana en 1959 contribuyeron a acuñar una propuesta literalmente tricontinental (Stam 2004, 44; Mestman 2016, 75). 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, 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, 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, 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, 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, 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 (Graeber 2009); trayendo al momento presente, a través del encuentro cinematográfico, el tipo de sociedad por la que se luchaba.

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, 71) epitomiza la urgencia de generar nuevos circuitos de pensamiento, 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, 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, 70, las cursivas son mías).

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 representacional de la imagen acarrea el desacato del testimonio documental 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, 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, 5).

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, 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, 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. 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, 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 decolonial organizados por colectivos antirracistas (Bassan 2020), entre otros.

A continuación, propongo un acercamiento a una experiencia política concreta: la Barraca Transfronteriza, un grupo de comunicación audiovisual adscrito a la red No Borders. En su praxis, la Barraca utiliza el umbral del proyecto fílmico del Tercer Mundo como óptica a través de la cual mirar, tratando de resignificar formas de correspondencia entre cine y emancipación, renovando una idea de militancia transnacional, y devolviéndole a la imagen en movimiento su vocación pedagógica. El colectivo subraya la idea de un «cine-acontecimiento», no como un espacio neutro y fantasioso que permite evadirnos de los malestares provocados por una supuesta realidad ulterior, sino como un encuentro capaz de catalizar las potencialidades latentes de un colectivo presuntamente pasivo de espectadores. Se trata de un grupo de personas movidas por la inmanencia de experiencias concretas de rodaje y proyección, arropadas por la infraestructura precaria de un cine móvil.

3. El caso de la Barraca Transfronteriza

Acompañé la actividad de la Barraca Transfronteriza en su actividad durante 2017 y 2018. El grupo está formado por activistas-migrantes, comunicadores, investigadores 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. La Barraca 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 cinefóruns en asentamientos migrantes, la creación de ensayos y ficciones audiovisuales desde lugares de enunciación colectivos, la divulgación de cápsulas informativas por internet y redes sociales, y la proyección de películas en espacios constituyentes de tejido asociativo y organizaciones de base.

En este apartado utilizaré fragmentos de los materiales audiovisuales realizados durante el periodo compendiado entre 2017 y 2018 para explorar el papel que desempeñan las prácticas fílmicas y el lenguaje cinemático en la praxis política de la red No Borders. Las entrevistas y las piezas audiovisuales no serán analizadas desde una perspectiva interpretativa, sino que adoptaré una posición dialógica a través de un análisis relacional, poniendo en práctica una *comprensión performativa de los discursos* que desafía la creencia en el poder absoluto de las palabras para representar lo preexistente (Barad 2003, 802). Este gesto extiende la crítica postestructuralista de los formatos discursivos hacia una ontología de los nuevos materialismos (Barad 2003; Hinton 2013; St. Pierre, Jackson y Mazzei 2016). Además, adoptaré una perspectiva de la autonomía de las migraciones; lo que implica, de acuerdo con Papadopoulos, Stephenson y Tsianos (2008, 202), “entender la migración como un movimiento social en el sentido literal de las palabras, y no como una mera respuesta al malestar económico y social”. Mezzadra (2012) argumenta que para adoptar una perspectiva de la autonomía de las migraciones hace falta una mirada y una sensibilidad que desaprendan los formatos asistencialistas bajo los cuales la izquierda urbana occidental ha desarrollado durante las últimas décadas sus propuestas de solidaridad. Por ello, evitando las formas de romantización y totalización de los sujetos en tránsito; y tomando conciencia de la presencia de inevitables zonas de no saber y espacios de opacidad (Glissant 2009), “hay que 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, 160). Asumiendo, al mismo tiempo, que los saberes que emerjan de ahí serán irremediabilmente parciales, precarios y producidos de manera relacional. Escribo este apartado desde estas tensiones, no intentando reducir su complejidad, sino reconociendo el funcionamiento de los privilegios y los límites de cualquier pretensión de conocer o hablar en nombre de otras (Fullagar, O’Brien y Pavlidis 2019, 19).

Esta conjunción entre una perspectiva de la autonomía de las migraciones y una posición ontológica nuevo-materialista, que señala las limitaciones de las posiciones humanistas, eurocéntricas y discursivas, constituye una serie de parámetros a través de los cuales relacionarse con las diferentes trayectorias que se entrecruzan en esta investigación (entrevistas, escritos, situaciones, sujetos, formas de performatividad, ficciones). Nuestro análisis se centrará en la conjunción de relatos, narrativas y sistemas de (ir)representación que conforman los dispositivos de visibilidad política y pedagogías públicas en torno a las luchas contemporáneas por la libertad de circulación.

La ficción *théorie du Boza*, par Zazá Zé Pequeño (<https://vimeo.com/413092534>) fue generada a partir de fragmentos visuales filmados por diferentes sujetos, utilizando a modo de hilo conductor la respuesta de Zazá Zé Pequeño a la pregunta “¿Qué es el Boza?”.¹ *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. El discurso de Zé Pequeño extiende el sentido de la palabra hacia toda una *teoría*. El espacio semántico de la palabra Boza entraña una serie de saberes y tecnologías asociadas a la experiencia migrante que sólo están disponibles parcialmente para quienes no han encarnado en primera persona la experiencia del viaje migratorio. El clip empieza con una referencia fuera de campo a una película, como si de una entrevista al director se tratara (“en la película aparece una fuerza sobrenatural llamada la teoría del Boza”). Bajo este imaginario cinematográfico, Zé Pequeño utiliza 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.

“La teoría del Boza es una teoría creada por nosotros. Nosotros clandestinos, diría yo, nosotros inmigrantes. La teoría del Boza es simple: lo tomamos, porque la tierra es la tierra de los hombres. Así, nadie tiene derecho a preguntar a otro hacia dónde va. [...] Nosotros lo tomamos por fuerza. No necesitamos esas condiciones o preguntarle a quien sea sobre su vida. Lo tomamos por fuerza. Esto es algo que tenemos que retener, eso es la teoría del Boza” (Zé Pequeño, comunicación personal, 2 de agosto de 2017).

Así empieza el monólogo de Zé Pequeño. El componente performativo del *Boza* desborda sus acepciones situadas, 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, 115). El lenguaje metafórico y poético genera un sistema de representación propio, y el lugar de enunciación de la ficción permiten estrategias narrativas que escapan a las definiciones esencialistas en torno a la inmigración 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 recrudescer 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, Jacques Rancière (1996, 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 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 (Quiner 2013).

La Barraca colaboró en la elaboración de algunos videos musicales de *Les Angels du Ghetto*, una banda de rap conformada por personas de origen camerunés residentes en Marruecos, y que por distintas razones habían abandonado la idea de enfrentarse a la frontera. En su canción *Les difficultés de la vie*, de carácter autobiográfico, la letra repite como un mantra el verso «tu ne peut pas nous comprendre» (tú no puedes entendernos).² Esta declaración decepciona lo que Sara Ahmed (2007) llama un ‘deseo institucional de las buenas prácticas’, es decir, el deseo enunciado desde la blanquitud institucional de ver reafirmados relatos positivos y despolitizados en torno a los contextos multiculturales y migratorios (de superación, resiliencia,

trunfo, convivencia multicultural, integración). De acuerdo con Ahmed (2007), este tipo de interlocución acarrea el deseo de escuchar 'historias felices de diversidad' en lugar de afligidas historias de racismo (Ahmed 2007, 164). Este deseo entraña una forma de violencia epistémica (Jackson 2003) generada por aquellos modos de producción de conocimiento que acarrear la propuesta de homogeneizar al Otro en determinados formatos discursivos y que contribuye a perpetuar los órdenes coloniales y la violencia simbólica. Alecia Jackson (2003) apunta que el deseo de crear un Otro homogéneo está enraizado en la violencia epistémica del imperialismo y la creencia en una forma de conciencia plena y pura que puede ser representada de forma discursiva (Jackson 2003, 700). La frase *tu ne peux pas nous comprendre* ejerce un doble desplazamiento: por un lado, ofrece una direccionalidad determinada y abre un canal de comunicación con un presunto interlocutor. Por otro, le arrebató a éste cualquier amago de homogenización explicativa o discursiva sobre sus propias experiencias.

Desde 2014, todos los años se convoca en la ciudad autónoma de Ceuta la *Marcha por la Dignidad*.³ Este evento conmemora la muerte de las 15 personas asesinadas por la Guardia Civil en la conocida como Tragedia del Tarajal y exige el fin de las muertes en las fronteras. La Barraca elaboró un corto documental sobre la jornada de la manifestación, en el que los y las participantes lanzaron mensajes de solidaridad a los migrantes bloqueados 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 Garelli, Tazzioli, Mezzadra, Kasperek y Peano (2015, 10): la documentación de experiencias y trayectorias, la monitorización de luchas migrantes contextualizadas, la (ir)representación de los colectivos, contra-mapping y la producción de nuevos conceptos. Uno de los participantes en el filme pronunció la siguiente declaración:

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. (P1, comunicación personal, 6 de febrero de 2017)

Basándose en las reflexiones de Derrida en torno al lenguaje como sistema colonial (1996), Edmund Chapman (2019, 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 Foucault y Deleuze (1972) en torno a las luchas sociales contemporáneas, Gayatri 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, 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, 1411) defienden que el lenguaje es una fuerza constitutiva. Rancière (2019) elude también a una relación entre lenguaje y política a través de lo que denomina *actes de parole* (actos de habla), una relación que sitúa a propósito de una escena que constituye el conflicto patricio-plebeyo o el conflicto de los órdenes:

“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, 76, cursivas en el original).

De acuerdo con Rancière (2019), esta escena de habla 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), y aquellos a quienes se les atribuye la palabra racional y el discurso (logos). De una forma parecida, nuestro participante ofrece una narrativa donde, pese haber vivido en sus propias carnes el peso y violencia de la frontera, la traspasa a través de una fuerza constitutiva colectiva: “para nosotros no existen las fronteras y por eso digo que no hay fronteras”. Esta declaración constituye la ambivalencia de la condición migrante que Sandro Mezzadra (2005, 16) desarrolla en *Derecho de fuga*: 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”.

Otra de las propuestas fílmicas de la Barraca consistiría en un medimetroraje de ficción titulado *Les Aventuriers du Désert*. El trabajo se elaboró en colaboración con miembros del Théâtre Darna y junto con personas en tránsito asentadas en un campamento a las afueras de una ciudad norteña. El filme compendia diferentes conversaciones con personas en tránsito migratorio y con jóvenes vecinos de Tánger. Se proyectó en el Festival TanjaZoom de Cinéma Sociale de Tanger⁴ en setiembre de 2017. La propuesta de guionaje vino dada por un participante y miembro del colectivo quien ya se había enfrentado varias veces a la frontera: se trataría de una resimbolización y resignificación de las experiencias migratorias a través del universo y la trama de una película de aventuras. Los migrantes se llamaban a sí mismos «los aventureros», se referían al viaje migratorio como «la aventura», el asentamiento era «la capital» o «la base», y a sus frágiles cabañas autoconstruidas con lonas, neumáticos y plásticos los llamaban «búnkeres». Esto no constituía del todo una novedad promovida por el imaginario de la ficción fílmica, sino que forma parte de la misma miríada de códigos y experiencias colectivas que se esconden detrás de la etiqueta homogénea de la «migración subsahariana». Como señala Helena Maleno, “la realidad migratoria no solo ha creado canales de información, estructuras de asentamiento y estrategias de paso, sino también un lenguaje común” (Maleno 2020, 115).

4. Políticas de la (ir)representación: ficción y fuga

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) 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. 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 definían bajo la condición de víctimas (y raramente lo hacían 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 Pequeño, quien adoptó la identidad del protagonista de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles y Kátia Lund 2002) o el grupo de rap Zone Zique Black, quienes se comparaban con los protagonistas de la serie española *La Casa de Papel* (2017). Los viajeros 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. Tal y como propone Gilles Deleuze (1985) a propósito del cine de Jean Rouch: “el trance de los *Maitres 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, 295). Este uso ficcional de la imagen 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” (Rancière 2010, 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, 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, 89).

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 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, 29).

En Europa, las representaciones y los discursos de partidos políticos y medios de comunicación contribuyen a suavizar, normalizar y avalar las formas de exclusión y violencia sobre las comunidades migrantes y racializadas en tanto 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.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2007). “A phenomenology of whiteness”, *Feminist Theory*, 8 (2), 149-168.
- Anderson, B.; Sharma, N.; Wright, C. (2011). “Editorial: Why No Borders?”, *Refuge (Special Issue on ‘No Borders as a Practical Political Project’)*, 26 (2), 5-18.
- 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.
- Baldi, F.; Orso, P. J. (2013). “Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST – Educação em Movimento”. *Revista HISTEDBR On-line, Campinas*, 50, 275–285.
- 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.

- Bassan, N. (2020). "Festivals of films, decolonial spaces and public pedagogy: some preliminary reflections". *Postcolonial directions in education*, 9 (1), 88–126.
- Binkley, S. (2018). "Biopolitical Metaphor: Habitualized Embodiment Between Discourse and Affect". *Body and Society*, 24 (3), 95–124.
- 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.
- César, F. (2017). in: César, F.; Hering, T.; Rito, C. (eds.) *Luta Ca Caba Inda: Time Place Matter Voice, 1967-2017*. Berlin, Archive Books.
- Chapman, E. (2019) *The afterlife of texts in translation. Understanding the messianic in literature*. Manchester, Palgrave Macmillan.
- Cohen, S.; Grimsditch, H.; Hayter, T.; Hughes, B. y Landau, D. (2003). "Appendix: Manifiesto of the No One Is Illegal Group, September 2003". In: Hayter, T. (2004) *Open Borders*. London, Pluto Press.
- Deleuze, G.; Foucault, M. (1972). "Intellectuals and power. A conversation between Gilles Deleuze and Michel Foucault" in Bouchard, D. (Ed.) *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*. New York, Cornell University Press.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris, Minuit.
- Derrida, J. (1996). *Le monolingüisme de l'autre ou La prothèse d'origine*. París, Galilée.
- Eshun, K; Gray, R. (2011). "The Militant Image. A Ciné-Geography Editors' Introduction". *Third Text*, 25 (1), 1–12.
- Fullagar, S.; O'Brien, W.; Pavlidis, A. (2019) *Feminism and a Vital Politics of Depression and Recovery*. Southport: Palgrave Macmillan, Griffith University.
- Garelli, G.; Tazzioli, M.; Mezzadra, S.; Kasperek, B. y Peano, I. (2015). "Militant investigation". En: Casas-Cortes, M.; Cobarrubias, S.; De Genova, N.; Garelli, G.; Grappi, G.; Heller, C.; Hess, S.; Kasperek, B.; Mezzadra, S.; Neilson, B.; Peano, I.; Pezzani, L.; Pickles, J.; Rahola, F.; Riedner, L.; Scheel, S.; Tazzioli, M. (2015) "New Keywords: Migration and Borders", *Cultural Studies*, 29 (1), 55-87.
- 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*.
- 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* [documental]. France, K'a Yéléma Productions.
- Graeber, D. (2009). *Direct Action: An Ethnography*. Oakland, AK Pr Distribution.
- Hayter, T. (2004) *Open Borders*. London, Pluto Press.
- Hinton, P. (2013). "The Quantum Dance and the World's 'Extraordinary Liveliness': Refiguring Corporeal Ethics in Karen Barad's Agential Realism". *Somatechnics*, 3 (1), 169–189.
- Jackson, A. Y. (2003). "Rhizovocality". *International Journal of Qualitative Studies in Education*. 16 (5), 693-710.
- 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*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- Mezzadra, S. (2012). "Capitalismo, migraciones y luchas sociales. La mirada de la autonomía". *NUSO – Nueva Sociedad*, 237, 159–178.
- Mezzadra, S. (2017). *La frontera como método o la multiplicación del trabajo*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós.

- Papadopoulos, D.; Stephenson, N. y Tsianos, V. (2008). *Escape Routes. Control and Subversion in the 21st Century*. London, Pluto Press.
- Quine, W. (2013). *Word and object*. Cambridge, The MIT Press.
- Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Madrid, Grupo Planeta.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, J. (2019). En: Rancière, J. y Bassas, J. (2019). *El litigio de las palabras. Diálogo sobre la política del lenguaje*. Barcelona, Ned Ediciones.
- Richardson, L.; St. Pierre, E. (2017). "Writing as a method of Inquiry" in Denzin, N. & Lincoln, Y. (Eds.) *The SAGE handbook of qualitative research*. SAGE Publishing, California.
- Spivak, G. (2010). *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea*. Edited by Rosalin C. Morris. New York, Columbia University Press.
- Stam, R. (2004). "Beyond Third Cinema. Aesthetics of Hybridity" in Guneratne, A. R. & Dissanayake, W. (Eds.) *Rethinking Third Cinema*. New York, Routledge.
- St. Pierre, E. A., Jackson, A. Y., & Mazzei, L. A. (2016). New Empiricisms and New Materialisms: Conditions for New Inquiry. *Cultural Studies & Critical Methodologies*, 16 (2), 99–110.
- Walters, W. (2002). "Mapping Schengenland: Denaturalizing the Border", in *Environment and Planning D. Society and Space*, 20 (5), 561–580.
- 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*, 9-14. Barcelona, CIDOB.

Notas

1. 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" (Maleno 2020, 182). En una conferencia que pronunció para TED definió Boza como "la palabra que derrumba los muros, que asalta las vallas, que salva las vidas en los mares. Boza es lo contrario a la matriz del miedo" (comunicación personal, 2016). Ver más en: Helena Maleno, 2016, "El grito que abate los muros" TEDxLeon. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=YZyP9fGpFkM>
2. La banda formó su propio sello y produce sus propios videos musicales y grabaciones a través de un sistema de financiación colectiva, con la colaboración de equipos y estudios semiprofesionales. La canción citada en el texto está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GDbOxrWbzeE>
3. Ver más en el último manifiesto de la organización de la jornada, "Manifiesto VII Marcha por la Dignidad" (2020) El Foro de Ceuta. Disponible en: <https://elforodeceuta.es/wp-content/uploads/Manifiesto-VII-Marcha-por-la-Dignidad.pdf>
4. Tanjazoom es un festival social de cortometrajes organizado en la ciudad de Tánger desde el año 2012 por diferentes asociaciones del distrito de Beni Makada. El festival tiene una vocación pedagógica y aúna iniciativas que exponen diferentes perspectivas en torno a la situación social de distintos territorios. Ver más en la programación: <https://tanjazoom.files.wordpress.com/2017/09/revue-de-presse-6eme.pdf>