



HAL
open science

¿(In)visibilidad de los migrantes en el arte? Intento de escapada de Miguel Ángel Hernández como novela política

Catherine Orsini-Saillet

► **To cite this version:**

Catherine Orsini-Saillet. ¿(In)visibilidad de los migrantes en el arte? Intento de escapada de Miguel Ángel Hernández como novela política. Bénédicte Brémard, Alexandra Palau. Empreintes d'ailleurs dans le monde hispanique contemporain, Hispanistica XX (39), Orbis Tertius, pp.265-282, 2022, 978-2-36783-210-4. hal-04137059

HAL Id: hal-04137059

<https://hal.science/hal-04137059>

Submitted on 22 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**EMPREINTES D'AILLEURS
DANS LE MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN**

ÉDITION DE BÉNÉDICTE BRÉMARD & ALEXANDRA PALAU

HISPANÍSTICA XX

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

¿(IN)VISIBILIDAD DE LOS MIGRANTES EN EL ARTE?
INTENTO DE ESCAPADA DE MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ
COMO NOVELA POLÍTICA

Catherine Orsini-Saillet
Univ. Grenoble Alpes, ILCEA4, 38000 Grenoble, France

Si la gran mayoría de las sociedades actuales han construido su identidad o sus identidades gracias a movimientos migratorios, hoy y desde hace décadas asociamos estos desplazamientos con dificultades económicas y políticas que empujan a los individuos a abandonar su país con la esperanza de encontrar una tierra de acogida y mejores condiciones de vida. La palabra migrante convoca imágenes de tragedias humanas. La literatura, que suele darnos a leer la realidad más inmediata, se interesa por el tema desde los primeros años 90¹, con una producción más abundante a partir de los años 2000; disponemos también de estudios críticos, entre

1 En la introducción a *La inmigración en la literatura española contemporánea*, recuerda Irene Andres-Suárez que hubo en España un cambio en los años 70 del pasado siglo, cuando España pasa de ser un país de emigración a ser un país de inmigración, y que dicha situación se consolida en los años 80. Propone un cuadro muy documentado de la situación hasta llegar a los primeros años del siglo XXI. Acaba afirmando que: «La emigración es sin duda uno de los grandes desafíos del siglo XXI, acrecentado por la mundialización de la economía y por la interdependencia crecientes de naciones, estados, etc., que generan un incremento de los flujos migratorios y con ello la creación de sociedades mestizas, multiculturales, multiétnicas, multirreligiosas, etc., en las que la coexistencia exige un grado muy elevado de tolerancia y respeto mutuo». Sobre el papel de la literatura, añade que «puede contribuir en gran medida a una mejor comprensión de estos fenómenos complejos» (Irene Andres-Suárez, «Introducción», in I. Andres-Suárez, M. Kunz, I. d'Ors (coords.), *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid: Verbum, 2002, p. 19).

los que cabe destacar los trabajos pioneros de Irene Andres-Suárez y Marco Kunz² así como las publicaciones más recientes de Maja Zovko, *Itinerarios narrativos de la inmigración actual en España*³, u Oliwia Baginski⁴. Varias revistas o suplementos culturales han dedicado una serie de dossiers⁵ al tema y se plantea ya la hipótesis de la existencia de una «novela de la inmigración»⁶. Es obvio pues que la literatura española se hace eco de dicho fenómeno con obras que se interesan por esta realidad a nivel temático (en general escritas por autores españoles), pero también emergen y se hacen visibles los nombres de autores que proceden ya de la emigración. Es un fenómeno reciente y destacan ya voces de autores hispanoamericanos asentados en España (Andrés Neuman o Carlos Salem entre otros) y que no se enfrentan al problema de la lengua, pero también de escritores que proceden de África (Najat el Hachmi, Mohamed El Morabet, Munir Hachemi), de países asiáticos (Quan Zhou Wu) o de Europa del Este (Monika Zustova o Margaryta Yakovenko): escriben en castellano o en una de las lenguas regionales de la península. Es muy revelador que el suplemento cultural *Babelia* de *El País* haya dedicado en febrero de 2020 un dossier a aquellos autores que

2 Véase además del estudio ya citado, Irene Andres-Suárez, «Mitos e imágenes de la migración en la literatura española contemporánea», in Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 3, 2004, p. 53-63 o Marco Kunz, «Dramas de la inmigración», *Quimera*, nº 231, 2003, p. 12-17.

3 Maja Zovko, *Itinerarios narrativos de la inmigración actual en España*, Barcelona: UAB, 2019.

4 Oliwia Baginska, «Novela e inmigración», in Luis Beltrán Almería y Dolores Thion Soriano-Mollá (coords.), *Nuevos asedios a la novela entre fronteras. Aragón-Aquitania, relatos sin fronteras*, Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2021, p. 189-206.

5 Por ejemplo, la revista *Quimera* con su nº 231, «La emigración en el mundo hispánico hoy. Huellas literarias», de 2003 o últimamente el suplemento *Babelia* de *El País*, «La literatura híbrida se abre camino», 1 de febrero de 2020.

6 Para Oliwia Baginski, las «novelas de la inmigración» son aquellas que representan las migraciones y la autora intenta destacar rasgos comunes. Sin embargo, conviene ahora distinguir las novelas sobre la inmigración (escritas por autores españoles) y la «novela de la inmigración» escrita por novelistas que proceden de la inmigración.

abren camino a una «literatura híbrida». El subtítulo ya aclara una de las grandes consecuencias que no puede dejar insensibles a los especialistas de la literatura española actual: «entre el desarraigo y las problemáticas raciales los hijos de la inmigración luchan por hacerse oír y ampliar los márgenes de lo que significa ser un autor español⁷». Al lado de la emergencia de estas voces híbridas a las que se han de dedicar trabajos amplios, el tema aparece en las mejores novelas de las últimas décadas. Por ejemplo, la última novela publicada en vida por Rafael Chirbes, *En la orilla*, se abre con el personaje de Ahmed, un joven marroquí, y cobra cierto relieve el personaje de Liliana, una colombiana. Ambos son ya teselas del gran mosaico social español.

Dentro de este panorama, destaca el interés de la primera novela de Miguel Ángel Hernández, *Intento de escapada*⁸ (2013), que aborda el tema de las migraciones de manera muy original para interrogar la (in)visibilidad de los migrantes en la sociedad española, pero también el papel y los límites del arte. Construir una novela en torno a la tensión entre lo visible y lo invisible es especialmente pertinente ya que justamente lo que caracteriza los discursos sobre los fenómenos migratorios en la sociedad es, según ciertos especialistas, el silencio y la eliminación de las voces de los propios migrantes, voces que se borran, se silencian, presencias invisibles⁹. *Intento de escapada* corrobora precisamente esta ausencia a la vez que intenta levantarse contra ella. El narrador, Marcos Torres, es un joven español que escribe después de conocer una experiencia con un migrante que deja una huella profunda en su ser más íntimo. Lo que leemos es pues una novela de aprendizaje, autorreflexiva, escrita por un *alter ego* del autor, y es «mucho más que una novela sobre la inmigración» como anuncia

7 Jorge Morla, «La literatura híbrida se abre camino», art. cit.

8 Miguel Ángel Hernández, *Intento de escapada*, Barcelona: Anagrama, 2013.

9 Véase Cécile Canut y Catherine Mazauric, « Mise en récit et en images des migrations », in Cécile Canut et Catherine Mazauric (dirs.), *La migration prise aux mots*, Paris: Le Cavalier Bleu, 2014: « Une des grandes caractéristiques des discours tenus sur le phénomène migratoire, qu'ils proviennent des médias ou des instances politiques, réside en un effacement et un silence : celui des premiers concernés, les migrants eux-mêmes, toujours absents des commentaires portés sur eux » (p. 7).

el título del corto capítulo que Maja Zovko dedica a esta novela en *Itinerarios narrativos de la inmigración actual en España*. Ella subraya que «Hernández aborda el tema de la inmigración [...] de los inmigrantes ilegales» y que «su planteamiento dista de los predominantes en la novelística actual, y no roza, ni más mínimamente, la estereotipación¹⁰». Esta originalidad se debe en gran parte a que la novela se interesa más por la evolución del narrador y su transformación tras su encuentro con un joven maliense, Omar, que participa en un proyecto artístico. El centro de la novela no es la inmigración como temática sino más bien el arte sobre las migraciones y las «estéticas migratorias», los límites éticos, a través de un contrapunto entre dos personajes: Jacobo Montes, el artista con fama internacional, quien saca un provecho económico y reproduce con sus obras un sistema de explotación e invisibilidad; y Marcos Torres, el narrador, quien, tras sufrir un proceso de profunda transformación, le devuelve al migrante maliense, Omar, una identidad. Aunque no aparece la novela entre el corpus estudiado en la obra *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, dirigida por David Becerra Mayor, este no duda en incluirla entre las «novelas críticas» es decir «contrahegemónicas» o «disidentes» actuales. Afirma: «*Intento de escapada* [...], una novela que reflexiona sobre el carácter movilizador/inmovilizador del arte contemporáneo, aparentemente subversivo y comprometido con lo social, bien podría incluirse en un estudio sobre la narrativa crítica en la España actual¹¹».

Intento de escapada es pues una novela ambiciosa, narrada por Marcos Torres, un estudiante de Bellas Artes, a punto de graduarse, fascinado por prácticas artísticas extremas, radicales, y también por su bella profesora Helena que le inicia a este tipo de arte y le presenta al artista Jacobo Montes, en parte trasunto de Santiago Sierra¹².

10 Maja Zovko, *op. cit.*, p. 76.

11 David Becerra Mayor, «Introducción», in David Becerra Mayor (coord.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Ciempozuelos (Madrid): Tierradenadie Ed., 2015, p. 23.

12 La onomástica (Santiago→Jacobo, Sierra→Montes) y el tipo de obra montada por el artista ficcional invita a ver esta relación entre este y Santiago Sierra; pero si nos fijamos en las obras atribuidas en la ficción a Jacobo Montes la relación es más compleja y cuestiona los límites entre ficción y realidad: en efecto, unas

Marcos se convierte en el asistente de Jacobo y va a acompañarlo en la gestación de una nueva obra suya cuyo propósito es denunciar la situación de los migrantes. En realidad, va a abandonar el proyecto, y decidirá escribir una novela titulada *Intento de escapada*, como la obra de Montes y como la novela que estamos leyendo.

La obra de arte a cuya gestación asistimos en la novela está destinada a denunciar la situación de los migrantes e implica la colaboración de un maliense. La novela versa sobre las «estéticas migratorias» es decir, como aclara Miguel Ángel Hernández, «prácticas y actitudes artísticas relacionadas con la migración y la movilidad¹³», que se interesan por el impacto estético de la migración en las sociedades occidentales contemporáneas, partiendo de la idea de que los movimientos migratorios transforman las sociedades y los sujetos, dejan una huella, una impronta. Miguel Ángel Hernández no aborda esta cuestión por primera vez cuando escribe la novela, en realidad ya llevaba tiempo reflexionando sobre el tema, en tanto que investigador, historiador del arte, como revelan los títulos de varios de sus ensayos: *2move: Video Art Migration*¹⁴, «Desincronizados: tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento¹⁵», *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance and Agency*¹⁶. Con esta novela, lleva al terreno de la ficción lo que investigó en sus trabajos

cuantas hacen pensar en Santiago Sierra, pero otras son inventadas a partir de obras de otros artistas como Philippe Petit, Clarisse Hahn o Guillermo Vargas Habacuc. Véanse las aclaraciones proporcionadas por el propio autor en Miguel Ángel Hernández, «Obras reales y obras de ficción: una aproximación desde la auto-teoría» in Anne-Marie Reboul (dir.), *La création à l'œuvre dans la fiction d'aujourd'hui*, París: L'harmattan, 2022, p. 29.

- 13 Miguel Ángel Hernández, «Estéticas migratorias», *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, Madrid: Akal, 2020, p. 101.
- 14 Mieke Bal y Miguel Ángel Hernández, *2move: Video Art Migration*, Murcia, CENDEAC, 2008.
- 15 Miguel Ángel Hernández, «Desincronizados: tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento», *Arte y políticas de identidad*, diciembre de 2010, Vol. 2, p. 9-24.
- 16 Mieke Bal y Miguel Ángel Hernández (eds.), *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance and Agency*, Amsterdam/New York: Editorial Rodopi, 2011.

académicos y le propone al lector compartir una reflexión sobre el impacto de las migraciones en la sociedad, a partir de las prácticas artísticas. Veremos cómo nos invita a prestar atención a esta realidad sin eludir las dificultades o las contradicciones ya que al escribir la novela también entra en el proceso, como lo hace el personaje-artista, Jacobo Montes o el narrador-escriptor, su *alter ego*, Marcos.

LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA O LA DUDA

Conviene aclarar ante todo la importancia de la estructura —simétrica— de la novela, compuesta de cinco capítulos enmarcados por un prólogo (precedido de unos epígrafes) y un epílogo (seguido de una nota final). En el prólogo, el narrador Marcos está en París, en 2013, y descubre en una sala del centro Georges Pompidou la obra de un artista español, Jacobo Montes, titulada *Intento de escapada*, la cual consiste en la exposición de una caja de madera que desprende un hedor insoportable junto a dos pantallas: en una se ve cómo un migrante subsahariano entra y se deja encerrar en la caja y en la otra pantalla, tenemos un plano fijo con la caja cerrada sin que nadie entre o salga. Esta instalación lógicamente despierta la interrogación de los visitantes que quieren comprender la relación entre las grabaciones, la caja y el olor. Pueden imaginar que el olor procede de la putrefacción del cuerpo del migrante, y se sugiere que la obra de arte puede ser como una escena de crimen, una caja convertida en ataúd. La visión de esta caja por el narrador inicia una larga analepsis que abarca los cinco capítulos centrales de la obra, que cuentan la fascinación de Marcos por el artista Jacobo Montes y su colaboración. Seguimos pues la génesis de la obra en 2003, en una pequeña ciudad de provincia y accedemos a todas las explicaciones teóricas. El quinto capítulo acaba con la exposición de la caja, en la sala de arte de la ciudad, con el mismo hedor insoportable, y los mismos indicios de un posible crimen. En el epílogo, reanudamos con el tiempo de la visita en París (2013), nos enteramos de que después de ver la exposición en Beaubourg el narrador decidió escribir la historia de su colaboración con Montes, bajo forma de novela, que titula *Intento de escapada*. Pero, después de escribir la novela y antes de volver a España, el narrador

volvió al museo parisino, se atrevió a abrir la caja, para descubrir que dentro... no había nada, salvo un recipiente con un «líquido que parecía ser el origen del olor» (p. 234); también pudo observar unos «pequeños arañazos en la madera» que le recuerdan la película de Resnais, *Noche y niebla*, y «las huellas de la barbarie» (p. 235). Terminamos pues con la imagen del horror absoluto, la barbarie, y la duda que nace de la co-presencia de dos indicios de signos contrarios: el líquido que apesta y las huellas. Semanas después, Jacobo que se ha enterado del acto sacrílego de Marcos —que interpreta como una performance— le pide al joven que escriba algo para la exposición. El narrador se niega a ello, pero nos enteramos en los márgenes del texto (gracias a la nota final) que acabó aceptando. El joven tan puro que desaprobaba los métodos de Montes termina comprometiéndose con él ya que esta publicación le va a favorecer gracias al éxito polémico de Montes; la publicidad que recibe su texto se debe a una actuación suya a la que Montes da el estatuto de acto creativo. Al final de la novela, parece que Marcos, tal vez a pesar suyo, se ha dejado contaminar; se ha desdibujado pues lo que separaba a Montes de Marcos. Por lo menos es una interpretación posible de lo que dice la nota final que juega con los límites entre la ficción y la realidad. Este juego es revelado especialmente con las citas situadas en los umbrales de la ficción: empieza en esta zona de los epígrafes que preceden al incipit, es decir donde pasamos, progresivamente, del mundo extralingüístico a la ficción; y termina con el explicit, cuando se supone que progresivamente salimos de la ficción. En esta obra, los límites de la ficción se desdibujan ya que uno de los epígrafes —el segundo¹⁷— se atribuye a Jacobo Montes, personaje de ficción, lo que pone en tela de juicio sea el estatuto del personaje sea el estatuto del epígrafe; de la misma manera, cuando creemos haber terminado con la ficción, nos encontramos con una nota final, claramente separada del resto del texto, que pensamos poder atribuir al autor real, cuando en realidad sigue corriendo a cargo del narrador-personaje, ficcional.

17 El primer epígrafe en cambio es una cita de Adam Phillips, sacada de *La caja de Houdini. Sobre el arte de la fuga*. La cita es un guiño al título de la obra y la referencia a Houdini es una clave en la gestación de la obra de Montes (p. 159-160).

Intento de escapada es, pues, una novela que invita/obliga a dudar, no da respuestas. Todo lo que parece cierto se pone en tela de juicio y esto se inscribe ya en los márgenes del texto: con epígrafes que son y no son epígrafes y una nota final que es el verdadero *éxplícit* de la novela pero que puede pasar por un elemento paratextual por su disposición en una página aparte.

¿VISIBILIDAD O INVISIBILIDAD DE LOS MIGRANTES?

LA TEORÍA Y LA PRAXIS

De modo explícito, el proyecto teórico de Jacobo Montes es dar visibilidad a los migrantes, revelar lo oculto. Por lo menos es así como lo presentan tanto Helena como Marcos, insistiendo en la dimensión ética de su práctica. La profesora Helena, por ejemplo, señala que: «Poco a poco fue creando un arte concebido para mover conciencias, pero no por el mero hecho de provocar, sino con la intención de hacer ver las injusticias del mundo» (p. 36). De manera similar Marcos explica que «las obras de Montes buscaban hacer ver a la gente lo que no quería ver» (p. 96). Esta teoría se ilustra con una serie de *écfrasis* de diversas obras pasadas de Montes: por ejemplo, *Mierda de inmigrante* (presentada como «claro homenaje a la *Merda d'artista* de Piero Manzoni»), una «especie de Última cena nauseabunda donde el artista comía la mierda sagrada, la que no olía y la que tenía el valor del oro, mientras que los inmigrantes se comían la suya propia, caliente, fétida, asquerosa, repulsiva» (p. 39). También en la novela se atribuye a Montes una *performance* que consiste en mantener atado «durante una semana a un perro callejero frente a un muro en el que, con pienso para perros, había escrito la palabra “hambre”. El animal murió precisamente de hambre. Ningún visitante de la galería se atrevió a desatarlo» (p. 37). Estas obras son las que Helena enseña para provocar la polémica entre el alumnado. A pesar de la radicalidad de las propuestas, la teoría explicada parece bastante convincente. A propósito del animal cuya agonía se convierte en «arte» pregunta, por ejemplo: «¿Quién es el culpable de la muerte del animal, el artista o el espectador?» (p. 38). Asimismo justifica las imágenes repugnantes de la cena explicando que Montes quiere «hacer evidente lo que nadie quiere ver» y añade:

Nadie obliga a nada. Los inmigrantes han elegido estar ahí. Lo hacen por dinero. La voluntad ha sido comprada. Y esa compra de la voluntad del otro es la cuestión sobre la que trabaja Montes en la actualidad, denunciando situaciones de invisibilidad y de injusticia, pero no a través del dedo limpio e inmaculado del artista comprometido, sino provocándolas, reproduciéndolas, haciendo evidente aquello que nadie quiere ver. (p. 40)

El joven Marcos se siente atraído por esta forma de arte que también justifica, destacando la necesidad de despertar al espectador: «Creo que el arte tiene que trastornar y traquetear al espectador. Para despertarlo. Porque estamos todos dormidos» (p. 41). Desde el punto de vista de la teoría todo parece bastante bien argumentado.

Pero estos argumentos no pasan de ser teoría, justificación de prácticas dudosas que rápidamente se oponen a una praxis discutible y problemática. Nace pues una tensión entre visibilidad e invisibilidad.

La obra a cuya gestación asistimos es una instalación, con una caja de madera en la que ha de aguantar hasta no poder más un maliense contratado por Montes, Omar. Cuando más se queda dentro, en condiciones humillantes, sin comer, ni beber y en sus excrementos, más gana. En la práctica, el que no va a aguantar es el propio Marcos que abandona la experiencia, y la nave donde se desarrolla, antes de saber cuánto tiempo pudo resistir Omar. Cuando decide volver allí, lleno de remordimientos, no ve nada, no queda huella de la experiencia. El resultado es por lo tanto la desaparición preocupante del inmigrante contratado por Montes, ya que Marcos no va a saber nada de él hasta descubrir la caja/ataúd primero en la sala de arte de su ciudad y diez años después en Beaubourg: la caja y el hedor.

Se abre una contradicción entre la teoría (la voluntad de dar visibilidad, explicada por otros) y la praxis que conduce a la desaparición del inmigrante, a su muerte (¿simbólica?), que lo condena a pudrirse en una caja ante los ojos de un espectador cómplice. Esta obra puede interpretarse como la crítica de un sistema social que hace invisibles a los migrantes, pero también como una forma de oportunismo del artista para quien «el arte es dinero» (p. 152) y se enriquece con la reproducción del sistema que denuncia.

También puede invitar al espectador a cuestionar su propia actitud, su inacción, su pasividad, su incapacidad para ver, o la voluntad de no ver. En la primera exposición (de 2003), junto a la caja, se enseñaba también el diario escrito por Omar, pero se expuso el original, en bambara, lo que no hace legible la historia de Omar en una pequeña ciudad española. El narrador insiste en la poca visibilidad que se le da al diario:

En una esquina de la sala, casi inadvertida para la mirada de los espectadores, había una pequeña vitrina de cristal junto a una serie de papeles enmarcados y colgados en la pared. Lo reconocí todo al instante: el diario de Omar. El título estaba en bambara, igual que los papeles [...]. Un gran archivo ilegible que nadie podía comprender. Los pocos espectadores que se detenían ante la obra, la miraban con curiosidad pero sin saber muy bien lo que estaban viendo. Desde luego, como Montes pretendía, la sensación era de perplejidad e incomprensibilidad.

Nadie sabía lo que había dentro de la caja, nadie entendía lo que ponía en los papeles..., nadie sabía nada de nada. Y sin embargo todos daban vueltas alrededor de todo, incluso aunque el olor fuera absolutamente insoportable. [...] Pensé por un momento que también estaba teniendo lugar allí un juego de resistencia semejante al que fue sometido Omar. Un juego regido por la vanidad y la apariencia. Quien más aguantase frente a la obra sería quien mejor la habría comprendido, quien más capital simbólico y artístico habría adquirido, quien más culto, inteligente y moderno sería. (p. 220-221)

La ironía palpable en los comentarios finales del narrador denuncia tanto la práctica de Montes como la actitud de los espectadores que la legitiman, haciéndose cómplices. La ironía permite también destacar el contraste entre el interés desmesurado por una obra que no da a comprender nada y el desinterés por la realidad de la inmigración bien presente y visible, para quien sabe mirar, en la misma ciudad. En París, diez años más tarde, el diario que contiene la clave de la historia de Omar ni siquiera se expone.

UNA HISTORIA VISIBLE/LEGIBLE: OMAR O EL ESPEJO DE MARCOS

Frente a este «gran archivo ilegible», la narración de Marcos hace legible la historia de Omar (sin caer en los tópicos como el viaje; sin glorificarlo ni victimizarlo). Al escribir esta historia, de manera inconsciente, tal vez Marcos responda al deseo de Omar ya que este le preguntó si era novelista mientras aquel apenas empezaba a interesarse por su vida. El maliense invisible era visionario cuando Marcos ni siquiera sabía cuál era su destino. Con su relato, Marcos acaba actuando como un revelador: hace visible lo oculto, después de pasar por una serie de etapas que ritman su aprendizaje.

El joven entra en contacto con la realidad de la migración ya que Montes le encarga un trabajo de investigación. El estudiante se convierte pues en el guía o en el lazarillo del maestro, en sus ojos¹⁸. De esta manera va a descubrir la «ciudad invisible» (título del segundo capítulo de la novela), pasando por varias etapas. Primero, gracias a una ONG, consigue reunir una serie de datos sobre la inmigración regional (p. 83) y se entera de la existencia de unas cuantas historias trágicas sufridas por los «invisibles». Se inicia pues un proceso que transforma los datos, las estadísticas, en sentimientos, en afectos, cuando entra el narrador en contacto con la gente, con sus barrios.

Entre otras experiencias, la búsqueda de los locutorios es especialmente interesante ya que Marcos empieza por descubrir una realidad teórica con la lista de los veinticinco locutorios antes de acercarse a uno de ellos y llegar a vivir —a comprender— la experiencia espacio-temporal del migrante:

Allí pervivían aún modos de experiencia que en otros lugares habían desaparecido. Era como si las cosas se movieran a diferentes velocidades y no desaparecieran del todo, como si todo se solapase y los mundos se entrecruzasen unos con otros. No tenía más que mirar a mi alrededor. En el locutorio se daban la mano todos los tiempos. [...] El tiempo era allí múltiple y complejo. [...] Migrar, pensé, es moverse en el espacio, ir de un lugar hacia otro, pero, incluso más que eso, es también moverse en el tiempo. El inmigrante es, lo tuve

18 «Solo sabía [yo] que tenía que ser sus ojos en la ciudad» (p. 75).

claro en aquel momento, un viajero que atraviesa el tiempo y que siempre habita una hora que no es la suya. (p. 89)

Mientras Marcos va descubriendo las tragedias íntimas de las familias de inmigrantes, Montes le pide cada vez más: «necesito situaciones extremas. [...] Busca la tragedia humana. La más evidente y la más invisible. Esa que nadie quiere mirar. Lo peor está siempre delante de nuestras narices» (p. 91). Con esta exhortación, Marcos llega a descubrir la situación de los inmigrantes subsaharianos, «los ilegales de la gasolinera», y allí encuentra a Omar. Se trata para Marcos de una etapa decisiva en su proceso de concienciación. Este encuentro lo cambia.

Su evolución consiste en abandonar la ceguera —al principio se confunde con los explotadores (un hombre blanco con coche que habla con los migrantes como si fueran animales)— para convertirse en espectador cuando establece una distancia —se refugia en el bar y mira a los migrantes a través de la ventana-pantalla— antes de convertirse en «dialogante», al iniciar los intercambios con Omar. Sale transformado de esta experiencia sensible con el migrante lo que le impedirá poco después seguir colaborando con Montes.

Su metamorfosis empieza cuando aprende a reconocer a Omar por la singularidad de su cara, la inteligencia de su mirada y no por sus atributos (la gorra o la camiseta) que lo deshumanizan. Omar pasa de ser un animal a ser una persona dotada de inteligencia: «Pero lo que más me llamó la atención fue su mirada, algo apagada pero cargada de fuerza e inteligencia. Fue realmente en ella donde creí descubrir a Omar. [...] Había dejado de ser una gorra y una camiseta y se había convertido en un rostro. Un rostro y un nombre. Quizás ese es lo que nos hace personas, pensé. Que los demás nos reconozcan y sepan cómo llamarnos» (p. 110). También Omar se dota de una historia personal, que lo condujo de Ségou, ciudad de la ribera maliense del Níger, a España. Marcos se entera de que Omar es un artista, un escritor, capaz de redactar un diario, con palabras e imágenes, de que sabe escribir francés, en su tierra era traductor y ante la sorpresa de Marcos, Omar le asesta: «No somos tontos, amigo. [...] Vosotros creéis [...] que no hablamos español y no sabemos nada, que estamos ahí quietos como árboles. Pero los árboles son

sabios» (p. 113). Marcos aprende por lo tanto a ver a Omar como un ser humano inteligente, con una historia que contar, mientras que Montes (y Helena) consideran que es un «material perfecto» (p. 113). Omar sufre un proceso de deshumanización (con Montes y Helena) que contrasta con la rehumanización que le ofrece Marcos cuando hace de él un sujeto hablante.

Este encuentro con Omar cambia a Marcos porque modifica su manera de ver el mundo: «en dos semanas mi mundo se había expandido, y yo había comenzado a habitar lugares por los cuales jamás había imaginado transitar. El paraíso del locutorio, el infierno de la gasolinera, Montes, Omar» (p. 133). La transformación se plasma en la escena del partido de fútbol cuando Marcos, después de descubrir «la ciudad invisible», ya es capaz de echar sobre los migrantes una mirada estética: después de una noche pasada en una discoteca y bastante alcoholizado, Marcos decide acercarse al río, a un lugar donde sabe que algunos subsaharianos jugaban al fútbol antes de ir a la gasolinera. Está como remontando el hilo, buscando la parte menos visible, nocturna, de la ciudad:

Quando llegué a la explanada, apenas se podía ver nada. Pero enseguida intuí unas pequeñas luces y escuché el bote de un balón. No dije nada. Simplemente me senté en una esquina, apoyado en la pared del auditorio, y me quedé observando las figuras que se recortaban débilmente en la oscuridad. Tres contra tres. Las linternas marcaban los límites del campo. Y el balón casi no se podía ver. Jugaban en absoluto silencio. Sólo se escuchaba el balón, los jadeos y de vez en cuando algún que otro susurro. Parecía una especie de danza nocturna, una coreografía de sombras. Una imagen bella. Bella y terrible. (p. 148)

Esta escena recalca la invisibilidad de los migrantes y cómo Marcos aprende a mirar y a ver lo que permanece invisible a los ojos de los demás ciudadanos. No ve solo a seis muchachos que juegan al fútbol, sino que transforma la escena en una coreografía. Esta palabra subraya la dimensión artística tanto más cuanto que la expresión «coreografía de sombras» es el título de una obra de Javier Pividal que se expuso en 2006 en Murcia. Marcos sabe devolverle a Omar una identidad y una individualidad, aprende a considerarlo

como una persona dotada de inteligencia y no como mano de obra barata animalizada. Ya es capaz de extender esta consideración a la parte invisible de la ciudad. Su mirada hace visible lo invisible y convierte la realidad de la migración en algo estético, en arte.

Cuando Marcos descubre la casa de Omar o cuando asiste a la compra del diario en bambara (por Montes), acto que considera como un saqueo, manifiesta una profunda empatía. Esta escena realza lo que separa a Montes de Marcos. Frente al descubrimiento del hogar del maliense, aquel imagina inmediatamente una posible obra artística, es decir el provecho que puede sacar, sin manifestar empatía —solo le interesa cómo su caja acabará siendo metáfora de esta casa— mientras que Marcos ve esta casa como un ataúd y tiene compasión. La compra del diario, «único tesoro» de Omar, «la única huella que tenía de aquel tiempo» revela lo mismo: «Montes se lo iba a llevar y ni siquiera lo pensaba traducir. Le interesaba la incomprendibilidad. Iba a arrebatar una vida para exponerla ante los ojos de unos desconocidos. Y nadie podría entender nada» (p. 155). En ambos casos se enfrentan dos perspectivas.

Se inicia entonces el «proceso de descreencia en el arte» (p. 230) del narrador-personaje quien suelta: «lo que hacía Montes al final, era arrojar más mierda al mundo» (p. 194); de hecho, cuando Jacobo Montes empieza la experiencia con la caja, Marcos ya se desolidariza y no sabrá nunca lo que pasó con Omar, cuánto tiempo aguantó, si salió... solo que ha desaparecido y nadie parece inquietarse. Marcos comprende lo que significa ser invisible: «Un inmigrante había desaparecido. ¿Y qué? Estaba desaparecido antes de desaparecer» (p. 203). Para compensar, se pone a escribir su novela. El que decide escribir ya no es el joven fascinado por las prácticas artísticas radicales, sino el que ha compartido hasta cierto punto la experiencia de los migrantes, que ha aprendido a mirar de otra manera, y esta novela es más la historia de esta transformación que la historia de un migrante. Sin embargo, no la acaba sino diez años después, ya en París, después de haberse convertido «en una pieza más del engranaje que hacía funcionar el sistema», cuando se encuentra de nuevo frente a la obra y toma conciencia de que «[m]ás allá de todo lo que realmente pudiera esconder, en la caja también estaba [él], [su] vida, [su] experiencia de iniciación, pero también [su] desconfianza en el

arte» (p. 228). Con esta historia, Marcos, el estudiante invisible del principio, a quien le gustaba vestirse de negro para esconderse, que se sentía más seguro leyendo en su habitación oscura que bebiendo en los locales frecuentados por los jóvenes de su edad, sale también del anonimato: «había llegado el momento de sacar mi historia del cajón del olvido» (p. 229).

De modo que, en la caja, la historia de Omar se confunde con la historia de Marcos, y no es una casualidad si el nombre del uno es casi el anagrama del otro. Omar le ha tendido a Marcos un espejo en el que mirar de otra manera el mundo, en el que mirarse a sí mismo para descubrir su identidad de narrador. Marcos creía que su suerte era colaborar con Jacobo, pero su verdadera suerte ha sido encontrar a Omar. Acaba abandonando la fascinación por las propuestas artísticas radicales y lo expresa, en la sala de Beaubourg, cuando decide transgredir la frontera que separa al espectador de la obra y abre la caja (cometiendo un acto de profanación). Ya no es el Marcos de 2003 que ante la misma obra se comportaba como todos los visitantes, sin reaccionar, a pesar de la sospecha de que la caja podía esconder un crimen. Marcos ya se diferencia de los visitantes/ciudadanos y denuncia la inacción; ya no se resigna a ver la situación de los migrantes, a través de la caja, como se ven las imágenes en la televisión, ya es capaz de ver en la obra de arte las «huellas de la barbarie».

El Marcos del epílogo, escribe y actúa *con* y *para* Omar, con la parte de Omar que lleva en sí, ya tiene «sensibilidad migratoria», ya es capaz de «pensar el mundo contemporáneo —e intervenir y actuar en él— a través de las prácticas artísticas que incorporan la experiencia estética migratoria». Según Miguel Ángel Hernández, este es el «cometido de las estéticas migratorias¹⁹» y esto es lo que ha asimilado Marcos. Sin embargo, cabe advertir que, a pesar de sus *intentos*, el narrador no logra *escapar* a lo que denuncia ya que la nota final subraya que «este» libro forma parte de la exposición; Marcos acaba reproduciendo lo que critica, como Montes.

De esta manera, *Intento de escapada* cuestiona las propuestas artísticas relacionadas con las migraciones desde su propia

19 Miguel Ángel Hernández, *El arte a contratiempo*, op. cit., p. 104.

elaboración. El narrador no pretende ser mejor, se incluye en la crítica para invitar al lector a interrogarse sobre su actitud, a ver lo invisible, a prestar atención a las voces silenciadas. La novela propone una reflexión sobre las estéticas migratorias como tema (el arte de Jacobo Montes) pero también desde la práctica (la escritura de la novela de Marcos); unas estéticas migratorias atravesadas, de principio a fin, por lo político como explica el autor en *El arte a contratiempo*, y vistas como «toma de posición, más allá de la simple representación²⁰».

20 *Ibid.*, p. 110.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS <i>Bénédicte BRÉMARD, Alexandra PALAU</i>	11
---	----

ETNOTIPOS, IDENTIDAD CULTURAL E IMAGINARIOS NACIONALES: PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN Y DIFERENCIACIÓN <i>Géraldine GALEOTE</i>	23
--	----

PRIMERA PARTE IMPRONTAS INTELECTUALES

TRÁNSITOS, EXILIOS Y REFUGIOS EN EL CINE DE ADOLFO ARISTARAIN <i>Carmen BECERRA SUÁREZ</i>	45
---	----

EL CONFLICTO ENTRE NARRATIVA MAESTRA HISTÓRICA Y MEMORIA FÍLMICA EN EL CINE DE FERNANDO ARRABAL: <i>L'ARBRE DE GUERNICA/EL ÁRBOL DE GUERNICA (1975/1982)</i> <i>John D. SANDERSON</i>	65
--	----

SEGUNDA PARTE PATRIAS Y RAÍCES

ENQUÊTE AU CŒUR DE LA « PETITE AFRIQUE » DU PAYS BASQUE : LA SAGA DU DÉTECTIVE TOURÉ DE JON ARRETXE <i>Émilie GUYARD</i>	87
--	----

VIVRE DE L'AUTRE CÔTÉ DE LA FRONTIÈRE : EXPÉRIENCES DE L'EXIL ET MIGRATIONS DANS <i>LA HIJA DEL COMUNISTA</i> (2017) D'AROA MORENO DURÁN <i>David CRÉMAUX-BOUCHE</i>	109
--	-----

HERENCIA FAMILIAR E IDENTIDAD EN EL EXILIO ESPAÑOL EN RDA ENTREVISTA A AROA MORENO DURÁN SOBRE <i>LA HIJA DEL COMUNISTA</i> (2017) <i>David CRÉMAUX-BOUCHE</i>	133
---	-----

Tercera parte
Entre dos orillas

- LES VOIX AFRICAINES D'ANTONIO LOZANO (1956-2019) :
LE MIGRANT NARRATEUR DANS *HARRAGA* (2002)
ET *DONDE MUEREN LOS RÍOS* (2003)
Myriam ROCHE 147
- FRONTERAS (*A ESCONDIDAS*, 2014) DE MIKEL RUEDA :
RAFA ET IBRAHIM, OU LES EMPREINTES INATTENDUES DE L'AILLEURS,
ENTRE ALTÉRITÉ ET RESEMBLANCE
Emmanuel LE VAGUERESSE 167
- DE *PONIENTE* (CHUS GUTIÉRREZ, 2002) À *MAR DE PLÁSTICO*
(BLÁZQUEZ, MANZANO, OCAÑA ET TEBAR, 2015),
DU GRAND AU PETIT ÉCRAN : INTÉGRATION ET EXCLUSION
DES IMMIGRÉ.E.S DANS L'ANDALOUSIE AGRICOLE
Bénédicte BRÉMARD, Flora GUINOT 189
- HUELLAS DE ÁFRICA E IDENTIDAD NACIONAL:
COLOQUIO EN TORNO A *MEMORIAS DE ULTRAMAR*
(CARMEN BELLAS Y ALBERTO BERZOSA, 2021)
Carmen BELLAS, Alberto BERZOSA
Brice CASTANON-AKRAMI, Emmanuel LE VAGUERESSE 211

CUARTA PARTE
EL LUGAR DE LOS DEMÁS

<i>HAPPENING EN LA PLAZA DEL PUEBLO:</i> <i>MALPARTIDA FLUXUS VILLAGE</i> <i>Laureano MONTERO</i>	227
DEBERÍAN PONERSE EN EL LUGAR DEL OTRO Y HABLAR MÁS NEUTRO: EL «ESPAÑOL NEUTRO» EN DISCURSOS EPILINGÜÍSTICOS DE VIDEASTAS LATINOAMERICANOS/AS <i>Nadège JUAN</i>	247
¿(IN)VISIBILIDAD DE LOS MIGRANTES EN EL ARTE? <i>INTENTO DE ESCAPADA DE MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ</i> COMO NOVELA POLÍTICA <i>Catherine ORSINI-SAILLET</i>	265
OTROS TIEMPOS: ESTÉTICAS MIGRATORIAS, VIDEOARTE Y EL LABORATORIO DE UNA NOVELA <i>Miguel ÁNGEL HERNÁNDEZ</i>	283
RÉSUMÉS	305

EMPREINTES D'AILLEURS

DANS LE MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN

Les pays de langue espagnole ont connu depuis le XX^e siècle différentes vagues migratoires : de l'exil politique aux migrations économiques, au sein du monde hispanophone ou en contact avec un Ailleurs linguistique (Europe, Amérique du Nord, Afrique, etc.).

Quelles empreintes culturelles ces mouvements migratoires et cette présence linguistique laissent-ils dans les territoires qui accueillent ces mouvements d'allers-retours ? Quelles transformations induisent-ils sur les imaginaires sociaux et nationaux ? Dans une société multiculturelle, l'identité est-elle choix, héritage ou simple reflet d'un manque ?

Face à une logique de l'effacement et de l'invisibilité de la condition d'étranger, cet ouvrage a pour objectif de rendre compte de la complexité mais aussi de la richesse de ces processus d'hybridation qui impliquent rencontres/interactions culturelles et reconnaissance de l'altérité.

À travers la littérature, la civilisation, les arts visuels et la linguistique, les quatorze contributions de ce volume tentent d'ouvrir un espace vers l'Ailleurs et soulèvent de nouveaux questionnements. L'art peut-il vraiment dénoncer les injustices ou simplement les représenter ? Peut-il changer le monde – ou tout au plus notre perception du monde ? Parler de l'Autre, ou pour l'Autre, n'est-ce pas déjà, un peu l'utiliser ?