

EXILIOS EN SENTIDO INVERSO: ESPAÑA COMO  
ESPACIO FRONTERIZO EN *EXILS* DE TONY GATLIF  
(2004)

*Frédéric Conrod*  
Creighton University

---

*“No tengo lugar, no tengo paisaje, y menos tengo patria...”*

Canción de Pepa en *Vengo* de Gatlif (2000)

Gilles Deleuze predecía en 1983 que el séptimo arte estaba entrando en una época de *crisis de la imagen-acción* que se iba a expresar a través de un hibridismo de los géneros filmicos. Como resultado de esto el cine iba a liberar sus energías y llevar más allá las ambiciones que había conocido la literatura<sup>1</sup>. Con la misma tendencia a alternar el juego metafórico con el alegórico el cine tiene una mayor capacidad de cruzar fronteras. En este sentido el cine de Tony Gatlif se identifica como uno de los más híbridos que han surgido de los intercambios triangulares y culturales entre Francia, la Península Ibérica y el Magreb en la última década, identificándose dentro de la categoría del *tercer cine*. El director gitano concibe un arte poético que se impone en la frontera de varios géneros, tantos como los distintos territorios culturales atravesados por sus personajes. En este sentido el exiliado Gatlif ha trabajado a conciencia y con la ambición de proporcionar a sus películas la expresión máxima del lenguaje metafórico/alegórico y adaptarlo a un comentario de las psicologías sociales, siguiendo los pasos de Dante y Cervantes. Nacido de padres gitanos andaluces exiliados a Argelia, Gatlif (Michel Dahmani, su nombre no artístico) se va para Francia a la edad de catorce años y vive como un vagabundo hasta descubrir su talento a los dieciocho años, lo cual lo induce a cambiarse de nombre. Es significativa esta redefinición civil para entender que la identidad para Gatlif se define a través del movimiento constante y del entrecruzamiento de fronteras territoriales y culturales. Su obra se define esencialmente por el movimiento

---

<sup>1</sup> En palabras de Deleuze: “De tout temps aussi, les possibilités du cinéma, sa vocation pour les changements de lieux, inspiraient aux auteurs le désir de limiter ou même de supprimer l’unité d’action, de défaire l’action, le drame, l’intrigue ou l’histoire, et de porter plus loin une ambition qui traversait déjà la littérature” (1983: 277).

de personajes transculturales en busca de sus raíces. En películas como *Corre Gitano* y *Les Princes* (1981), *Latcho Drom* (1993), *Gadjo Dilo* (1998) y *Vengo* (2000), se observa la evolución de un estilo propio que se desarrolla en torno a las culturas gitanas desde Andalucía hasta Rumanía. Tony Gatlif indaga en su producción cinematográfica en formas de reconciliar su propia búsqueda de identidad. Asimismo su obra conserva un hilo conductor y una rica intertextualidad de cuadros y ángulos. Como espectadores nos apropiamos de la mirada de sus exiliados, que se quedan estáticos en los espacios fronterizos. Gatlif nos empuja hacia perspectivas opuestas, viajes a contracorriente que nos enfrentan con imágenes negativas –léase en el sentido fotográfico–. Todo ello lo desarrolla nuevamente en el año 2004 con *Exils*, obra que corona su búsqueda artística. No sólo recibirá una Palma de Oro al Mejor Director en Cannes, sino que también se reconocerá su figura como una de las más representativas del cine europeo al participar en la inauguración de una nueva época definida por las fronteras que se van cruzando en palimpsestos para fusionar identidades y culturas fragmentadas.

En *Exils* seguimos la peregrinación revolucionaria de Zano y Naima, una pareja de jóvenes que vive en el área fronteriza del *périphérique* parisino<sup>2</sup>, espacio híbrido entre dos territorios culturales. Es decir se marca la división de la ciudad de París por una parte y el resto de Francia por otra. Parados y desnudos en este lugar de naufragio con una muchedumbre marginados, se pasan el día encerrados en un piso cuya vista domina el paisaje urbano-industrial, escuchando música revolucionaria, pero paralizados en un sistema que fragmentó su identidad. Para romper con el aburrimiento y la alienación Zano le propone a Naima hacer un viaje a Argelia. El propósito del viaje es llevar a Naima a su tierra de origen desconocida y encontrar información sobre el abuelo de Zano que vivió allí antes de la Guerra de la Independencia. Sin embargo la odisea empieza sin que se sepa este motivo<sup>3</sup>. Así esta pareja, que representa a la tercera generación de fragmentación cultural que existe entre Francia y Argelia, deja la periferia parisina y camina en dirección a España donde esperan encontrar una forma de cruzar el mar y pasar al Norte de África. Al escoger esta dirección evitan la ruta más lógica que sería montarse en un barco en el puerto de Marsella. Como anuncia el resumen inicial del DVV de la versión española: “de un encuentro al siguiente, con un ritmo de tecno con aires de flamenco,

---

<sup>2</sup> Autopista que rodea y delimita la ciudad de París. Su forma circular también hace de ella una frontera que marca una clara diferencia entre dos culturas: la parisina y la francesa, que empieza con las afueras.

<sup>3</sup> Stéphane (Romain Duris), el protagonista de *Gadjo Dilo* (una película anterior de Gatlif), también aparece al principio de la película caminando hacia Rumanía sin que se explique al espectador el propósito de su viaje.

Zano y Naima realizan el camino del exilio *en sentido inverso*, con la promesa de encontrarse a sí mismos al final de viaje<sup>7</sup>. De este modo el viaje de los dos jóvenes se compone de encuentros con gente que va siguiendo el *sentido normal* de la inmigración, esto es del Sur al Norte, mientras ellos atraviesan una Península Ibérica poco receptiva a su crisis de identidad, al menos a primera vista. No obstante, y al contrario de lo que dice este mensaje publicitario, en ningún momento se trata de una promesa.

Resulta particularmente interesante que Gatlif elija a España como teatro de la reconstrucción de esta identidad perdida, en tanto espacio híbrido y fronterizo entre los dos polos que representan el suburbio parisino y El-Djezair, ciudad argelina y destino final del viaje. Podemos distinguir los tres movimientos –Francia, España, Magreb– en la sinfonía cinematográfica de *Exils*, sobre todo por la importancia que adquiere la música en las películas de Gatlif. Pero al fin y al cabo la mayor parte de la peregrinación de Zano y Naima se centra en la parte española del viaje, con un énfasis muy claro en la Andalucía original del propio director. La parte española del viaje se divide a su vez en tres subpartes que se corresponden con tres regiones y tres asociaciones simbólicas. En la primera subparte ubicada en el bosque vasco, Zano y Naima recuperan un trozo de paraíso perdido; en la segunda pasan a un espacio de purgatorio en las ruinas de un pueblo abandonado de Castilla; y en la tercera se hallan en el universo andaluz donde tienen que hacer frente a la tentación del vicio. Este fenómeno de división en tríptico del territorio fronterizo español es precisamente lo que motiva este estudio.

¿Por qué escoge el director una representación de España como espacio fronterizo e híbrido en el caso que acabamos de citar? ¿Qué representa y cómo se convierte cada región en un espacio fronterizo dentro de España? ¿Cómo se diferencia de las representaciones anteriores que hizo de España y qué motiva su necesidad de cuestionarla? ¿Cuáles son los signos que sobresalen en la búsqueda de nuestros dos *inmigrantes en sentido inverso* mientras cruzan la Península? ¿Tiene una significación dentro de la evolución artística del director en paralelo a los cambios políticos que afectan a Europa del Oeste hoy en día? Esas son las preguntas referenciales que tendré en cuenta en el presente análisis de *Exils*. Para entender cómo Gatlif inscribe su propia experiencia dentro de este movimiento contrario de la inmigración, se considerarán unas observaciones adicionales sobre la teoría del *tercer cine*, es decir, un cine que busca sus expresiones en la creación de espacios híbridos y fronterizos a la vez, como ha puesto de manifiesto recientemente Parvati Nair:

Third Cinema is an attempt to stage the post-colonial experience not as a new nation building, but as one of displacement, mobility and marginality. It is a

cinema of the dissonant, the diasporic, the transitional. It explores those spaces of poverty on the underside of Western hegemony and it follows the ravages of globalization's unremorseful sweep. As such, it underlines a politics of gender, race and identity understood in terms of migrancy. Those fixed categories, which denote situated fields of knowledge, are thereby unsettled, deconstructed and deferred in the transitional context of migrancy (Nair, 2004: 107).

En este sentido el estilo de Gatlif encaja en la categoría de películas descrita aquí. A lo largo de este análisis se verán ejemplos más concretos de la dinámica del *tercer cine* en el caso de *Exils*. Esta tendencia explora sin duda la necesidad constante que tienen sus personajes de cruzar fronteras y de quedarse en el espacio fragmentado que representan estas zonas interculturales, como hacen Zano y Naima en *Exils*.

El director gitano se ha convertido en un maestro en el arte de crear espacios fronterizos multiculturales. Desde los años ochenta tanto sus cortos como sus primeros largometrajes muestran espacios de transculturalidad por todas partes. Por lo tanto no sorprende que comparta con Cédric Klapisch el mismo actor fetiche, Romain Duris. A lo largo de su colaboración con Gatlif y Klapisch Duris ha supuesto la encarnación del multiculturalismo de la juventud en Francia. En el papel de Xavier, protagonista de *L'Auberge Espagnole* (2001), por ejemplo, el actor francés representa la europeización optimista que propone la película a través de las aventuras de un estudiante francés que comparte un piso con siete compañeros de distintas nacionalidades en Barcelona. Desde entonces es reconocido como icono de toda una generación en reconfiguración cultural. Es la segunda vez que Romain Duris se embarca en una *road-movie* con Tony Gatlif. En 1999 Duris obtuvo su primer César (en la categoría de *Meilleur Espoir Masculin*) por su papel en *Gadjo Dilo*, lo cual marcó también la evolución del cine de Gatlif, culminando el proyecto de *Vengo* que sale a la luz el año siguiente. El viaje de Stéphane a Rumanía en *Gadjo Dilo* refleja el mismo deseo de recuperar fragmentos de identidad perdida que tienen los dos protagonistas de *Exils*. Sin ser un viaje tan largo como el de Zano y Naima el interés de esta película radica en la interacción entre el joven viajero francés y la comunidad Rom que lo adopta. En esta línea el Zano de *Exils* es una continuación del Stéphane de *Gadjo Dilo*, puesto que el actor y la misión de su personaje no cambian: se trata sin duda del *transitional context of migrancy* definido por Nair.

Sin embargo en *Vengo* el movimiento se para y el protagonista, Caco, vive paralizado desde el principio de la película. El gitano Caco se ve rodeado de fronteras –sociales, culturales, geográficas, etc.– que no puede cruzar. El paisaje andaluz abierto parece encerrarlo en un mundo de sufrimiento interior. No

tiene donde encontrar la paz ni el descanso, como sugiere la canción de Pepa, su hija muerta, cuya voz perdura en una cassette. *Vengo* es hasta el día de hoy la película más trágica en sentido clásico de la obra de Tony Gatlif. Su unidad de lugar y de acción —y casi unidad de tiempo, puesto que todos los días se parecen en la tierra de Caco— tiene algo de las tragedias de Sófocles. Se podría considerar a esta película como una segunda visita cinematográfica del director a España, puesto que en los años ochenta ya había filmado en Andalucía *Corre Gitano*, un corto documental sobre el flamenco. Con *Vengo* Gatlif representa a España con la profundidad y los ángulos típicos de los cuadros de Salvador Dalí, con horizontes lejanos que muchas veces significan la imposibilidad de cruzar la frontera o, en otras palabras, de acceder a un contexto de migración. En esta película hace hincapié en la fusión hipotética de la música del Magreb con el flamenco andaluz por medio de la muerte de Pepa, el personaje que mejor la representaba. La mujer aparece bailando al principio de la película, vestida de blanco como la paloma de la paz, y reunifica a todo Al-Andalus a través de su baile místico. Esta fascinación por el poder de la música en los intercambios culturales se vuelve a observar en todas las películas de Gatlif.

En este sentido *Exils* recupera de *Gadjo Dilo* el formato de *road-movie*, del viaje iniciático dirigido por la presencia de Romain Duris. De *Vengo* Gatlif recupera ciertas representaciones trágicas de la mitad meridional de España, la fiebre del duende y de su omnipotencia. Estos parámetros se presentan igualmente en *Exils*, una obra maestra que introduce de manera poética a la tierra española dentro de nuevos esquemas culturales. Parece que es una etapa esencial en la evolución de Tony Gatlif porque le permite mezclar las posibilidades físicas y geográficas de cruzar fronteras con las dificultades psicológicas de seguir caminando más allá de estos espacios de delimitación territorial. Todo ello se realiza con un estilo propio, también fronterizo entre el género de las películas de ficción y el de los documentales<sup>4</sup>. Es obvio que la ventaja del documental es poder recordar y representar las realidades sociales y culturales de manera fiel (Nair, 2004: 108). Pero al igual que otros directores del *tercer cine* como Soler o Guerin, Tony Gatlif cruza la frontera entre los géneros para poder quedarse en el espacio intermedio, contra el sentido normal de la migración y contra la dirección indicada de la expansión capitalista. Su uso de la música también cuestiona la naturaleza de su obra. Gatlif escribe el texto y compone la música de la mayoría de sus bandas sonoras. Michele Ray de la Universidad de Oregón comentó sobre este fenómeno que: “Gatlif himself wrote the (...)”

---

<sup>4</sup>En su reseña sobre *Exils*, M. Leary advierte que: “If it weren’t for Gatlif’s gently bleached tones, this could be CNN footage” (1). Este comentario refleja que no todos los críticos reconocen la existencia del *tercer cine* ni de su estilo híbrido.

song, which brings up the question of whether [the film] is a documentary at all or the director's tone poem to (...) music" (2000: 364).

Este relativo anticapitalismo en la música se anuncia desde la primera escena de la película, en la banda sonora que cubre el *spleen* de Zano y Naima. Desnudos y aburridos en el piso de la torre-colmena del suburbio, los dos jóvenes se pasan el día entre la cama y la ventana, comiendo helado y escuchando música. La película se abre con un *close-up* de la cámara sobre la piel de la espalda de Zano; en un principio parece que la cámara va siguiendo los puntos de un mapa y resulta que en vez de mapa, es piel humana, y en vez de puntos, lunares. Gatlif sugiere aquí que la piel es también un mapa de la memoria que el cuerpo contiene. El movimiento es precisamente un movimiento hacia el Sur, anunciando ya el camino que van a seguir Zano y Naima. Zano está mirando hacia la ciudad desde su ventana abierta y deja que caiga el vaso de cerveza que lleva en la mano para comprobar el vacío que lo separa del espacio que contempla. Esta perspectiva sobre la ciudad corresponde a la crisis de la imagen-acción descrita por Deleuze (1983: 279): "la ville (...) cesse d'être la ville d'en haut, la ville debout, avec gratte-ciels et contre-plongées, pour devenir *la ville couchée*, la ville horizontale ou à hauteur d'homme, où chacun mène sa propre affaire, pour son compte". Zano se sitúa en el centro de esta simetría entre la *ciudad horizontal* y Naima, la mujer acostada en su cama. Este plano se acompaña de las palabras intradiegticas de la voz agresiva de Rona Hartner<sup>5</sup> que canta en un inglés voluntariamente imperfecto el "Manifeste", mientras Rodolfo Muñoz lo traduce al castellano sirviéndose de una voz en *off*. Esta banda sonora es también creación de Gatlif y participa en la proyección de los dos personajes envueltos en una realidad multicultural al escucharse el inglés, el castellano y el francés en esta primera escena. La repetición de la palabra *emergency* en la canción pone de relieve la situación de crisis que atraviesan Zano y Naima, pero a la vez simboliza su estado de inercia y la imposibilidad de encontrar una solución. La música pone de manifiesto otro aspecto de la crisis de la imagen-acción: "Nous ne croyons plus guère qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier. Nous ne croyons pas davantage qu'une action puisse forcer une situation à se dévoiler même partiellement" (Deleuze, 1983: 278). Zano llega a la conclusión de que el exilio a contracorriente es la única solución a esta catástrofe. La canción inicial que le inspira tal idea subraya esta falta de fe y confianza, mientras expone la necesidad de encadenar una serie de acciones: "It's an emergency to speak about those who are absent / Es urgente hablar de los ausentes, es urgente hablar de

---

<sup>5</sup> Rona Hartner hace de Sabina, la mujer Rom de quien se enamora Stéphane en la película *Gadjo Dilo*. Es también significativo que se escuche su voz al principio de *Exils*, como si Gatlif quisiera proyectar su presencia en esta continuación de *Gadjo Dilo*.

las ausencias” (banda). El castellano cantando provoca una especie de trance en Naima que no lo entiende. Estas pocas palabras en español al principio de la película también anuncian la simbólica bajada a los infiernos que deberán hacer al cruzar la frontera múltiple que representa España entre el punto de origen y el de destino.

A pesar de la risa nerviosa de Naima –que no concibe que Argelia pueda ser un destino real– la decisión de viajar caminando hacia Argelia se toma rápidamente después de la proposición corta y directa que le hace Zano: “Et si on allait en Algérie?” (diálogo). Antes de marcharse Zano decide enterrar su violín dentro de una pared. Echa con fuerza el cemento sobre el precioso instrumento, reliquia de un pasado torturador. Se puede interpretar este gesto simbólico como una ruptura con una memoria paralizante y con el territorio de Francia al cual se asocia, pero también se puede ver como una repetición de la última escena de *Gadjo Dilo*, cuando Stéphane entierra toda la música que grabó durante su viaje a Rumanía. A partir de esta escena las dos películas tienen un nexo que permite al Zano de *Exils* continuar la búsqueda del Stéphane de *Gadjo Dilo*. Pero esta vez el héroe va acompañado de una pareja femenina desde el principio. La parte de Francia que la pareja va atravesando hasta llegar a la estación de tren fronteriza de Irún se caracteriza por el motivo de la línea recta: carreteras, autopistas, ferrocarriles, cultivos agrícolas, campos y caminos se suceden en el paisaje que contemplan Zano y Naima desde la ventana del tren. Esta representación de Francia demuestra la rectitud del sistema cultural de este territorio que no convence a los dos jóvenes revolucionarios bohemios. Francia está hecha de líneas rectas que rayan un territorio llano sin árboles, pero este patrón se pierde inmediatamente cuando los peregrinos cruzan la frontera. La carretera que se muestra ante ellos al entrar en el País Vasco es una verdadera serpiente que penetra en un bosque frondoso que cubre las montañas. A partir de este momento Zano y Naima empiezan a recuperar fragmentos de memoria escondida en su cuerpo. Se desnudan para poder entrar en comunión con esta naturaleza a la vez conocida y desconocida. El crítico M. Leary afirma que esta euforia en el bosque surge “as if the cultural alienation that has driven them from Northern France leaves them stranded as homeless Adam and Eve figures” (2005: 1). Como si de un utópico retorno al paraíso perdido se tratara, van en busca del pecado original. Después del acto sexual se dedican a explorar las cicatrices que tienen ambos en el cuerpo, marcas que nunca se habían visto en la oscuridad del piso parisino. Entonces empieza un juego de lectura de la piel que se presenta otra vez como un mapa de la memoria, cuyas huellas remiten todas al camino existencial que tuvieron que seguir hasta este exilio. El director usa una luz excesivamente fuerte en este capítulo de la película para enfatizar que han llegado a un territorio que contrasta con



el punto de origen, una tierra cuya luz les va a iluminar el camino que tienen que seguir hasta recuperar la identidad perdida. Gatlif sugiere aquí que el sufrimiento individual necesita una intensa luz para poder verse y curarse. Sin embargo Naima y Zano se niegan a explicar el origen de una de sus cicatrices. Lo dejan para más tarde y conservan en su piel una parte de ese mutuo misterio.

La España que se ve en *Exils* no es en ningún momento la España moderna de principios del siglo XXI, sino una España que se presenta a los exiliados como una tierra mítica, siempre que se cruce en sentido contrario. Parecen ir perdidos por una Castilla profunda, de la misma forma que hiciera Don Quijote cuando dejaba que Rocinante escogiera la dirección a seguir. El camino de Zano y Naima les lleva por pequeños pueblos desiertos de Castilla donde se pueden atrever a darse un baño en la fuente de la plaza mayor sin que nadie los vea ni los interrumpa. El motivo del pueblo en ruinas aparece como un espacio de libertad completa opuesto radicalmente a la torre cuadrada del suburbio parisino. Además les permite un instante de regeneración negado en el espacio francés. Tampoco lo conseguirán en la última parte del viaje, una vez que llegan a Argelia. El pueblo español con un aspecto ruinoso, que nos recuerda a Salvador Dalí, es un espacio que se corresponde con las inspiraciones bucólicas, idílicas y anárquicas de los dos personajes que desconocen sus códigos sociales. De este modo los dos franceses se pierden en otro momento de éxtasis y fusión casi mística con este espacio que ha sobrevivido a su civilización. Después del episodio del bosque y por segunda vez desde que cruzaron la frontera, consiguen otro momento utópico de comunión con el espacio fronterizo que representa España, entre Francia la recta y Argelia la caótica. Aquí conviene señalar la presencia de semejante patrón en una gran cantidad de películas francesas de la última década: el/la hijo/a o nieto/a de los inmigrantes magrebís –generación identificada en Francia bajo el nombre de *beur* y a la cual pertenece Naima– huye en busca de un espacio utópico que le permite reconciliar su identidad fragmentada por el exilio de sus abuelos o padres a Francia y por el desconocimiento de la tierra de origen. Algunos ejemplos de películas, que exploran esta problemática e ilustran este patrón del protagonista *beur*, son: *Drôle de Félix* (1999), *Baise-moi* (2000), *Chaos* (2001), *Road to Love* (2002), *Wild Side* (2003), *Grande École* (2004) y *Le Grand Voyage* (2004). En cada una de estas películas, se observa la necesidad que el personaje *beur* tiene por escapar de su realidad para construirse un espacio idílico y utópico hacia cierto punto, a través de su encuentro con la naturaleza, o del amor, o del sexo bestial. El personaje de Naima reúne, en este sentido, los varios comportamientos compulsivos observados en los protagonistas de estas obras: es una mujer que comulga con el espacio natural, pero que también necesita tanto el amor de Zano como escapar de él en momentos



de sexo bestial con desconocidos. También en el año 2004, Carrie Tarr habla de esta asociación entre la juventud *beur* y el formato del *road-movie* en su libro *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France* cuando comenta la película *Drôle de Félix*: “the road-movie (...) is an invitation to engage with questions of identity, particularly what it means for someone brought up in France to have a (missing) father of Magrebi origin. (...) the quest for the father opens up the prospect of discovering a completely different aspect to his identity” (2005: 147) Este mismo análisis se puede aplicar al caso de Naima y Zano, pues ambos están en busca de los fragmentos de una figura paternal. En este sentido, *Exils* contribuye al análisis de esta cuestión. El *tercer cine* tiende a invitar la mirada del espectador dentro de los universos propios que van buscando y creando sus personajes.

El momento idílico-utópico del baño en la fuente pública se interrumpe con una fuerte lluvia que obliga a los dos amantes a recoger su ropa mojada y encontrar rápidamente un portal donde abrigarse. En este mismo portal están esperando dos jóvenes de origen maghrebí, una muchacha que parece entender algo de francés acompañada de su hermano menor. Las dos parejas se miran, y a partir de aquí empieza otro capítulo clave de la película: el encuentro con los exiliados que va en sentido normal. El descubrimiento de España como tierra mítica cambia en este momento de la película con esta escena para dar paso a una dinámica de juego especular entre los exiliados parisinos que se dirigen a Argelia y los exiliados argelinos que se encaminan hacia París; del paraíso terrenal redescubierto pasan al purgatorio de la Castilla desierta. Este encuentro, que se da totalmente por casualidad en medio de un pueblo español en descomposición, es un motivo recurrente y una marca del estilo de Gatlif que propone una serie de coincidencias en sus historias. A esas alturas de la película Zano y Naima están a mitad de camino entre el origen y el destino, o lo que es lo mismo entre la modernidad revolucionaria del principio y el encuentro espiritual con el imaginario del pasado que les espera en Argelia. Por lo tanto el encuentro con los dos jóvenes magrebíes tiene que ocurrir en un espacio en ruinas, para subrayar el aspecto apocalíptico del intercambio que está a punto de producirse entre modernidad y espiritualidad, entre pasado y futuro, y simbólicamente entre paraíso e infierno, éstos últimos difíciles de distinguir en el universo de Gatlif. Las ruinas donde se han instalado los magrebíes y a donde llevan a Zano y Naima para ofrecerles comida y cama recuerdan a los fondos decadentes que se ven en los cuadros de Salvador Dalí. De repente la España que sirve de decorado a este encuentro crucial ha dejado de ser exuberante y verde. En ese preciso instante los personajes se ven rodeados de la desolación del desierto castellano. Esta estética adoptada por Gatlif no sólo nos traslada a los espacios de Dalí sino que nos transporta igualmente a ciertas descripciones

de edificios en ruinas propios de la poesía de Antonio Machado, como por ejemplo, la del “viejo hospicio” en *Campos de Castilla*: “el caserón ruinoso de ennegrecidas tejas / en donde los vencejos anidan en verano / y graznan en las noches de invierno las cornejas. (...) / de antigua fortaleza, el sórdido edificio / de grietados muros y sucios paredones / es un rincón de sombra eterna” (1966: 80). Es interesante observar cómo Machado asocia en este poema la ruina abandonada con las migraciones de las aves que pasan por ella. Gatlif sustituye el reino animal por el humano y usa la ruina para subrayar que sigue siendo un punto de descanso y encuentro de los seres viajeros. Gustavo Pérez Firmat estudia el motivo de la ruina castellana centrándose en la dimensión particular que adquiere en la poesía de Machado y llega a la conclusión de que:

A description of ruins always carries within itself the seeds of self-contradiction, for the impulse to see and render that motivates descriptive poetry finds in ruins objects whose significance cannot be completely seen, objects whose vestigial status sends us to another time, and perhaps to another place (1988: 13).

Gatlif recupera este mismo escenario para adaptar su estilo poético a un espacio que está cargado de connotaciones literarias. La ruina, como segundo espacio fronterizo significativo dentro de la España que cruzan Zano y Naima, le permite diluir la transición emocional que se va produciendo de manera progresiva en los personajes. Poco a poco se van insertando en otro tiempo y en otro espacio: esta ruina castellana convertida en mezquita por los inmigrantes va a ser su primer punto de encuentro con el Magreb dado que se trata de un lugar concebido según los códigos sociales y espirituales que le son propios.

Durante su estancia con los dos jóvenes magrebíes en este lugar en ruinas, Zano y Naima siguen recuperando fragmentos de su identidad perdida a través de las limitaciones lingüísticas que tienen que superar. Mientras están sentados en un plano de perspectiva sobre las ruinas, se les ve compartiendo té y cigarrillos, en un silencio ceremonial al cual no están acostumbrados los dos jóvenes franceses. En este centro simbólico de la Península, lejos de cualquier montaña y de cualquier mar, los cuatro muchachos empiezan a contarse los motivos que les han empujado al exilio. En el fondo del plano se perciben unos graffitis en letra árabe sobre las paredes de la casa en ruinas en la que han establecido su hogar temporal. Estas imágenes se acompañan de un fondo de cielo gris que subraya la confusión provocada por este encuentro, y empieza a llover. La muchacha habla un francés muy básico que le viene obviamente de un aprendizaje lejano en su país de origen. Gracias a la traducción que hace la hermana Zano y Naima explican que están haciendo una camino a pie hasta Argelia desde París, lo cual provoca la risa explosiva de los dos jóvenes inmigrantes, semejante a

la risa nerviosa de Naima en la escena inicial. Su reacción se debe a la asociación del exilio con una supervivencia que no funciona en el caso de un exilio a contracorriente. De nuevo el análisis de Carrie Tarr identifica en la tendencia *beur road-movie* un cuestionamiento constante del tema del viaje/exilio: “other people [they] encounter on [their] journey repeatedly call into question the purpose of this journey” (2004: 148). Cuando Naima les da su nombre, la hermana hace una observación en forma de pregunta: “C’est arabe Naima?” Y Naima contesta con una cara confusa mientras fuma: “C’est Naima, quoi”. Este intercambio sencillo demuestra que Naima no tiene asimilada su ascendencia magrebí mientras los dos jóvenes que la observan la están reconociendo como una de ellos. Más tarde se encuentran las dos mujeres en otro espacio en ruinas que se corresponde simbólicamente con la cocina norteafricana donde sólo se admiten mujeres. En esta nueva intimidad la joven magrebí le pregunta directamente a la francesa con cara de preocupación por qué no habla árabe y Naima le contesta que nunca se lo enseñaron. Con un *close-up* de las dos caras femeninas Gatlif pone de relieve la nueva importancia que está tomando el asunto, al no poder comunicarse en la lengua de origen desde el punto de vista de Naima, que ahora admite que tiene que recuperar esa parte de su identidad rechazada por un padre que no quería ni hablar su idioma ni hablar de su país.

Zano y Naima deciden quedarse durante una temporada para compartir la vida de los dos jóvenes. Mientras Naima aprende el árabe con su nueva compañera, Zano se pasa el día entre tareas masculinas y momentos de contemplación que Gatlif acompaña con una voz en off de sus pensamientos que nos relatan sus motivos interiores para hacer este viaje. Mientras Zano medita, el joven magrebí reza en un almacén industrial también en ruinas, es decir una especie de mezquita improvisada. De este modo se deja ver el significado que Argelia tiene para el protagonista. Éste estriba en recuperar algunos fragmentos del recuerdo de un abuelo desconocido que fue torturado en 1958 en El-Djezair. Esta información clave de la trama se proporciona es este preciso momento de la película para poder acompañar al propio personaje en su evolución emocional de manera sincronizada. De la voz en off dirigida al espectador el plano cambia: Zano en *close-up* continua con la confesión de su historia personal pero esta vez se la relata a Naima: le cuenta que nació en Argelia en el seno de una familia francesa que tuvo que abandonar el país en 1962 cuando se procedió a la evacuación de los *pieds noirs*<sup>6</sup>. Además de una cicatriz, Zano conserva un evidente choque emocional que empieza a curarse en este momento de confesión en este espacio devastado. Mientras Zano va contando su historia, el cielo empieza a despejarse. De esta manera se deja ver la parte romántica de Gatlif

---

<sup>6</sup>Nombre dado a los franceses que nacieron en Argelia durante la colonización francesa.

con su empleo de la falacia patética. De hecho esta escena da comienzo a una secuencia que se caracteriza por su abundancia de cielo azul y abierto, capaz de enfatizar la claridad emocional que se va instalando progresivamente; la estancia en las ruinas castellanas ha sido productiva y purgatoria en este proceso terapéutico de Zano y Naima.

Pero ninguna peregrinación permite demasiado descanso. En cuanto llegan a Andalucía, los dos personajes pasan a otro universo, un mundo muy familiar para el propio director. Por primera vez desde su salida de París los dos personajes entran en una ciudad, y Gatlif escoge la Sevilla que ya había servido de decorado a los personajes de *Véngo*. Camino a Sevilla se quedan a dormir en un campamento de gitanos andaluces. Al despertarse por la mañana todos han desaparecido, llevándose consigo una de las botas de Zano. Este guiño del director a su propia cultura también pone de relieve la obligación de Zano de abandonar una parte de sí mismo a partir de este momento del viaje para poder seguir. Al perder una bota pierde automáticamente la otra, aunque la sigue teniendo en la mano: es una invitación a la meditación de los gitanos. Zano y Naima entran en el mundo gitano por la gran puerta de su música. En su primera noche en Sevilla, se dirigen al tablado “La Carbonería” en el barrio de Santa Cruz donde pueden admirar bailes y cantes. En este ambiente flamenco Naima empieza a entrar en un juego de seducción con un hombre gitano sentado en la barra. La canción de flamenco acompaña su deseo de transgresión y de infidelidad. Por primera vez Naima está a punto de cruzar una frontera sin la compañía de Zano. Al final desaparece con el hombre gitano y Zano la empieza a buscar por todos los rincones del tablado. La cámara adopta en este momento la perspectiva de la mirada angustiada de Zano y se va desplazando de un grupo de personas al siguiente. Zano se encuentra solo en la noche sin su bota y sin Naima. La ciudad supera todas sus fuerzas y deseos de control y proyecta a los humanos hacia un ambiente sórdido propicio al vicio. Gatlif hace hincapié en este aspecto infernal de la noche sevillana con un plano fijo del mar de vasos vacíos tirados en el barro del río Guadalquivir. La imagen casi surrealista se acompaña del movimiento desesperado de los pasos de Zano con los primeros rayos de sol de la mañana. Este río representa igualmente otra frontera que le es imposible cruzar, anunciando el mar que les separa de Marruecos y Argelia.

Finalmente Naima reaparece y los dos viajeros siguen el viaje en tren hasta la costa y el puerto de Cádiz, donde esperan subirse clandestinamente en un barco. La promiscuidad sevillana despierta los sentidos de Naima y Zano la mira disgustado. Le pregunta entonces: “Où t’as appris à baiser comme une

chienne?” Y ella contesta: “Dans les films pornos... comme toi...”<sup>7</sup>. Este momento de crisis en la pareja forma parte de su iniciación. Gatlif opone la España idílica a la desértica para luego oponerlas a la España sensual y transgresora. El flamenco sirve de banda sonora a este episodio para dejar claro el triunfo de las emociones sobre la razón. Asimismo la etapa andaluza del viaje les sirve para establecer unas nuevas bases en su relación para lo que les queda de viaje. Al verse confrontados con la cultura gitana y con su poder sobre los deseos de Naima se tienen que (re-)conocer como entidades separadas sexualmente y racialmente. Esta etapa los enfrenta al mismo tiempo con su condición de inmigrantes reducidos a animales dentro de este mundo rural andaluz que los va a explotar como trabajadores. Para poder pagarse el viaje a Argelia y recuperar el dinero que Zano había escondido en la bota, van a trabajar en los campos de fruta de Andalucía, donde se encuentran con un grupo de inmigrantes africanos y norteafricanos. En este escenario recuperan una parte del paraíso perdido que habían conocido en el País Vasco. Encuentran una realidad multicultural parecida al suburbio parisino y pueden comunicarse en francés con la mayoría de los otros obreros. Los trabajadores forman un grupo multicolor bastante *babelesco*<sup>8</sup> con el que se encuentran los protagonistas mientras realizan la recolecta de manzanas, fruto simbólico del paraíso perdido. Por lo tanto este lugar de cultivo va a servir de decorado para otro encuentro carnal entre Zano y Naima que no pueden resistirse al poder de la manzana y se provocan el uno al otro como serpientes. Al hacer el exilio en sentido inverso, se pueden permitir esta subversión de los espacios que atraviesan y transformar la realidad infernal de un campo andaluz en un Edén. Consideran esta etapa del viaje de manera lúdica, como un juego donde los significados se pueden intercambiar por sus contrarios. Posteriormente los dos exiliados se suben a un camión que trae a trabajadores clandestinos a España, para poder viajar en el barco que cruza a Marruecos y aprovechar de este modo la vuelta. Finalmente contemplan cómo la costa española se aleja del barco mientras se escucha una banda sonora en off de flamenco que canta: “Argelia, Argelia,...” Este momento confirma que ya han pasado tanto la frontera natural de la península como todas las pruebas

---

<sup>7</sup> Traducción: “¿Dónde te enseñaron a follar como una perra?” / “En las pelis pornos... como a ti...”.

<sup>8</sup> Con este término se entiende lo que Hamid Naficy define como patrón típico del “cine del exilio” y que se observa particularmente en la secuencia del campo andaluz de *Éxils*: “Another aspect of the accent is the style characterizing these films, whose components, discussed in various chapters and at various points throughout, are open-form and closed-form visual style; fragmented, multilingual, epistolary, self-reflexive, and critically juxtaposed narrative structure; amphibolic, doubled, crossed, and lost characters; subject matter and themes that involve journeying, historicity, identity, and displacement; dysphoric, euphoric, nostalgic, synaesthetic, liminal, and politicized structures of feeling; interstitial and collective modes of production; and inscription of the biographical, social, and cinematic (dis)location of the filmmakers” (2001: 3).

que fueron encontrando en su camino. Un viaje de Francia a Argelia en un barco de ese tipo, no habría tenido jamás el mismo sentido.

Como hemos visto la España que representa Tony Gatlif en *Exils* se divide en tres espacios/momentos que son emblemáticos de la frontera que representa el país peninsular: el bosque idílico con formas de paraíso en el País Vasco les permite empezar el proceso de recuperación de la memoria. El pueblo castellano en ruinas les obliga a realizar una transición desde una modernidad alienante a un contacto espiritual con el destino soñado. Y finalmente aprenden a subvertir las reglas del juego político durante su breve estancia en Andalucía. El cruzar la frontera ibérica a contracorriente ocupa la mitad de la película. Los símbolos que se asocian habitualmente con la división monoteísta de paraíso/purgatorio/infierno permanecen como motivos centrales en este proceso. Sin embargo Tony Gatlif evita caer en estereotipos y sabe intercambiar momentos edénicos con momentos infernales para centrarse en la calidad purgatoria del exilio que ha experimentado en su propia existencia. España, a diferencia de Francia, es una realidad multicultural doble por su multiculturalismo regional preexistente y por su situación presente con las inmigraciones norteafricanas, latinoamericanas y europeas. Quizás sea la frontera más difícil de cruzar, pero Gatlif prefiere ofrecernos una visión imaginaria de las fronteras en sentido contrario, con las que siempre ha soñado. Quizás estas fronteras sean también el verdadero destino de los exiliados del *tercer cine*. En última instancia podríamos concluir que exiliarse en sentido inverso conlleva el traspaso de muchas más fronteras.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles (1983). *Cinéma 1: l'image-mouvement*. Paris: Editions de Minuit.
- Leary, M. (2005). "Exils: Screening at French Film Festival UK". *Cineboom* (internet publication).
- Machado, Antonio (1966). *Poesías Completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Nair, Parvati (2004). "Borderline Men: Gender, Place and Power in Representations of Moroccans in Recent Spanish Cinema". In Marsh, S. & Nair, P. *Gender and Spanish Cinema*. Oxford and New York: Berg, 103-118.
- Naficy, Hamed (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Pérez Firmat, Gustavo (1988). "Antonio Machado and the Poetry of Ruins". *Hispanic Review* 56: 1-16.
- Ray, Michelle (2000). "Latcho Drom de Tony Gatlif". *Ethnomusicology* (Spring Summer): 362-364.

Tarr, Carrie (2005). *Reframing Difference: Beur and Banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press.



