

El cinema europeu contemporani i l'agència de l'espectador:
De la representació de la identitat migrant cap a una resistència postmigrant.

Mariam Kvirikashvili

Treball Final de Màster
2023-2024
Data de lliurament: 23.01.2024

Màster de Filosofia per a Reptes Contemporanis
de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

Índex

| | |
|---|----|
| 1. Introducció | 3 |
| 1.1. Breu Presentació | 3 |
| 1.2. Justificació de la investigació | 4 |
| 1.3. Objectius i hipòtesi de partida | 5 |
| 2. Estat de la qüestió | 6 |
| 3. Metodologia i marc teòric | 8 |
| 3.1. Definició i justificació del corpus de dades | 8 |
| 3.2. Introducció al marc teòric | 9 |
| 4. El cinema contemporani i el paper de l'espectador actiu | 11 |
| 5. De la representació del migrant cap a una resistència postmigrant | 13 |
| 5.1. El convidat i l'amfitrió: 'Al Madhafah - The Living Room' de Sandi Hilal | 15 |
| 5.2. De la promesa de la integració cap a la convivialitat | 16 |
| 6. Anàlisi fílmica | 18 |
| 6.1. Une histoire d'amour et de désir | 18 |
| 6.1.1. Sentir-se fora de lloc | 18 |
| 6.1.2. Esdevenir ningú abans que esdevenir un altre | 20 |
| 6.2. His House | 21 |
| 6.2.1. Cremar el passat per començar de nou | 21 |
| 6.2.2. Una casa pròpia o una casa encantada | 23 |
| 6.2.3. Temporalitats permanents | 25 |
| 6.3. Le Prince | 26 |
| 6.3.1. Un bon ciutadà, un bon convidat | 28 |
| 6.3.2. La sospita de l'espectador | 28 |
| 6.3.3. El sobrenom o la construcció de la identitat pròpia | 30 |
| 6.4. Suro | 31 |

| | |
|---|----|
| 6.4.1. El camí cap a la felicitat | 31 |
| 6.4.2. Els ideals i la pràctica | 32 |
| 6.4.2. L'amenaça a la promesa de la felicitat | 33 |
| 7. Conclusions | 35 |
| Bibliografia | 37 |
| Filmografia | 41 |

1. Introducció

1.1. Breu Presentació

Els estudis actuals sobre cinema, especialment aquells centrats en la recepció i la teoria de l'espectador, cada vegada consideren més l'espectador com un agent dins d'una lògica emancipadora i participativa, amb capacitat per influir i contribuir en l'esfera social i el discurs polític. Partint d'aquesta premissa, em plantejo analitzar la representació de la identitat migrant i les dinàmiques associades a les narratives del cinema de ficció. Em proposo explorar les esclatxes que ofereixen per a la interpretació i la participació activa de l'espectador i definir el potencial que pot tenir aquesta participació concebent-lo com una resistència postmigrant que desmunta les connotacions negatives en què han derivat les associacions amb la figura del migrant i articula formes alternatives i plurals de les representacions cinematogràfiques.

En aquesta recerca, porto a terme l'anàlisi de la representació de la identitat migrant per estudiar la naturalesa de l'agència activa de l'espectador cap a una resistència postmigrant. Naika Foroutan suggereix que les societats poden qualificar-se de postmigrants en el moment en què reconeixen políticament la seva realitat migratòria (Espahangizi 2021, 58). En aquest sentit, em dispo a articular les eines per donar peu a lectures cinematogràfiques que considerin el subjecte migrant com a part estructural i necessària de la societat i reconeguin la identitat migrant en la seva complexitat.

Entenc la resistència postmigrant com la possibilitat d'articular una narració en què el personatge migrant mostri resistència a ser representat a través de formes negatives, com ara representacions deshumanitzadores del migrant (imatges animalistes, mecàniques o espectrals), tal com introdueix Nikos Papastergiadis, o representacions de l'immigrant melancòlic i patològic que no s'integra a la societat d'acollida i s'aferra a la pèrdua, com identifica Sara Ahmed. Es tracta d'una forma que es resisteix a l'alienació de les identitats migrants, a les polítiques d'integració que anul·len les identitats o a les tècniques de representació estereotipades i deshumanitzadores. Aquesta resistència pot ser productiva pel seu potencial d'afirmació de les identitats migrants i de la diferència en una relació recíproca. I pot ser, alhora, productiva en el procés de rehumanització de la identitat migrant.

Aquest projecte de recerca vol contribuir a aquesta àrea de coneixement, desenvolupant una anàlisi detallada i crítica d'algunes de les pel·lícules europees contemporànies, per identificar i

articular els mecanismes que permetin una representació més responsable i inclusiva de la identitat migrant en el cinema. Desenvoluparé l'anàlisi considerant determinats eixos conceptuals com són l'objecte de la casa, la promesa de la integració i la promesa de felicitat, les dinàmiques entre convidat i amfitrió, l'ús del sobrenom, etc. L'objectiu principal d'aquesta recerca és explorar mecanismes crítics per articular una representació de la identitat migrant en clau de resistència i rehumanització a través d'un visionat crític, que permeti una lectura alternativa i més responsable de la migració i les identitats migrants. Si bé no penso que aquest sigui el camí principal cap a una representació més realista i menys estereotipada, sí que considero que va de bracet amb la labor cinematogràfica de producció que influeix en la forma en què aprenem i ens relacionem socialment amb aquesta realitat.

1.2. Justificació de la investigació

Les societats europees contemporànies estan fortament caracteritzades per la migració, la qual ha estat sempre un factor constitutiu de la història i la condició humana. Totes les societats modernes s'han caracteritzat per la migració (Espahangizi 2021, 57). Com teoritza Nikos Papastergiadis, existeixen dos paradigmes en l'actualitat que s'utilitzen per explicar els efectes de la migració i definir l'agència del migrant. Des de finals del segle XIX el discurs sociològic i polític sobre la migració ha continuat basant-se en l'Estat sobirà per definir la identitat cultural d'una població assentada, dins d'una concepció que veu el moviment com una amenaça per la integritat de les fronteres i l'estabilitat social. Aquesta concepció veia el migrant ja sigui com una víctima de forces externes o com un perill i una amenaça de l'ordre social. "Even when migration has been acknowledged as a crucial feature of modernisation, it was usually framed as if this process was finite and adjustment was a mere transitional phase." (Papastergiadis 2009, 147). El canvi de paradigma té lloc en l'última dècada i representa un qüestionament de l'Estat com a centre de pertinença donant lloc a perspectives transnacionals i al valor positiu de la interacció intercultural en la revisió de les estructures socials. La visió del migrant com una víctima o una amenaça dóna lloc a la normalització del moviment per a la dignificació de la vida. Malgrat aquest canvi de paradigma en la percepció del migrant i la concepció del moviment transfronterer, i la voluntat de rehumanització del discurs sobre la migració, el nou paradigma encara conté imatges deshumanitzadores, com assenyala l'autor:

While a clear analytical distinction can be drawn between the tendency towards the dehumanisation of migrants in the old dominant paradigm and a potential for the rehumanisation in the new discourse on migration, the substantive representations of migrant identity continue to be drawn from both human and non-human elements. In both paradigms the representations of migrants contain animalistic, mechanistic and spectral images. The new discourse on migration has not proceeded by eliminating all non-human concepts from its vocabulary. (2009, 148).

És per això que considero aquest treball present, oportú i ambiciós. Les formes de representació juguen un paper significatiu en la percepció de l'altre i del nouvingut en les societats d'acollida. A través de narratives de la por, el perill i la desconfiança es tendeix a veure el subjecte colonitzat com un colonitzador: "colonized subject is seen from a European point of view too often as a colonizer, someone who wants to impose his/her cultural and especially religious beliefs" (Barucca i De Pascarlis 2009, 4-5). Per tant, és una tasca col·lectiva i un imperatiu social qüestionar i desarticular les formes de representació que es basen en aquests estereotips.

L'elecció de centrar l'anàlisi de les formes representatives dintre del context cinematogràfic respon al fet que, dins de les arts, el mitjà audiovisual permet establir un vincle ètic intersubjectiu amb els subjectes de les pel·lícules (Van de Peer 2019, 45). Més específicament, la raó de donar preferència a pel·lícules independents o d'autor en el cinema contemporani per sobre de les superproduccions és que "[f]ilms more than commercial media enable us to ethically 'see' and 'listen' to stories." (Ibid.). En aquest sentit, el paper de l'espectador esdevé clau per reivindicar un paper actiu en la construcció d'una representació més justa.

1.3. Objectius i hipòtesi de partida

L'objectiu principal d'aquest treball és analitzar les representacions de la identitat migrant des d'una òptica crítica per articular formes i estratègies que obrin pas a noves maneres de concebre les societats caracteritzades per la migració des del pensament postmigrant. En termes més específics, el treball busca reforçar i fonamentar la sospita que existeixen elements en la narració fílmica i en el format cinematogràfic que permeten una lectura en clau de resistència. En aquest sentit, la meua tasca d'investigació se centrarà a identificar els elements que donen lloc a la possibilitat d'articular relats alternatius més responsables amb la identitat del migrant dins de la ficció. Aquests elements poden ser tant de naturalesa narrativa com recursos visuals dins del film.

Al llarg del procés s'espera donar resposta a les següents preguntes: Quins són els elements cinematogràfics i quines narracions de ficció poden donar lloc a aquesta lectura? En quines condicions es dona? Tanmateix, en un terme secundari, però no menys important, em proposo comprendre formes de resistència interseccional, és a dir, si la resistència es pot entendre de forma similar tot i les diferències de subjecte o bé aquesta és de naturalesa diferent.

Mitjançant aquestes preguntes que formulo i busco respondre al llarg del projecte de recerca, em plantejo, en termes més generals de justificació racional, desenvolupar mecanismes crítics per a l'experiència de visionament cinematogràfic que imaginin formes de representació de la identitat migrant com una experiència humana i legítima, en una relació on la diferència no sigui subordinada, afirmant la identitat que emergeix del context de la mobilitat i de la migració, així com el dret a preservar la identitat personal en la societat d'acollida en formes de representació més inclusives. Com diu Sguila, citat per Papastergiadis, "I am a migrant. I do not want to integrate. I want to be who I am" (2009, 164). Aquest *statement* és una forma de resistència política i és una crida al reconeixement de les experiències singulars del migrant per a l'afirmació de la subjectivitat que ha de ser preservada i no simplement integrada.

2. Estat de la qüestió

El concepte de postmigració ha començat a aparèixer amb força en el món acadèmic europeu en els últims anys. Es tracta d'un concepte relativament nou que neix en el context alemany en l'àmbit del teatre, arran que la directora Shermin Langhoff comença a etiquetar el seu treball amb el terme de 'teatre postmigrant' l'any 2008. El concepte s'ha estès en els estudis culturals i socials a països com Dinamarca, Regne Unit, França, Suïssa, Itàlia, Àustria i Suècia (Gaonkar et al. 2021, 11). En aquesta expansió del terme, vaig tenir l'oportunitat d'atendre una sèrie de conferències que va organitzar la Universitat d'Art de Colònia, que sota el títol *Decentering the Museum for a Postmigrant Society* reunia autors com Sabine Dahl Nielsen, Sandi Hilal, Nina Möntmann, Nikos Papastergiadis, Anne Ring Petersen, Regina Römhild i Madina Tlostanova per parlar del rol que les institucions artístiques han de prendre en les societats postmigrants, és a dir, la perspectiva i les eines de treball que haurien d'adoptar els museus, les universitats i les institucions de producció de coneixement en definitiva, en el reconeixement polític de la realitat migrant de la societat en què es troben. Aquesta conferència va tenir lloc durant la fase inicial de la meua recerca i, en

conseqüència, va tenir un impacte decisiu en el procés de definició del treball present. En particular, va ser cabdal per donar-me a conèixer el treball de Sandi Hilal i la seva exploració de les dinàmiques del convidat i l'amfitrió a propòsit de l'agència política del subjecte migrant. I també per aprofundir en la tasca teòrica de Nikos Papastergiadis, essent molt significativa en la recerca present des del seu plantejament, atès que aporta perspectives clau per a la percepció de la representació de les identitats migrants a través de formes deshumanitzadores i rehumanitzadores, en concret en el seu assaig *Wog-Zombie: The De- and Re-Humanisation of Migrants, from Mad Dogs to Cyborgs*.

En els últims anys, sobretot, s'han dut a terme tasques molt significatives en l'àmbit d'estudi de recepció de pel·lícules i en relació amb el paper de l'espectador dins l'aparell cinematogràfic. D'aquests treballs, és rellevant el treball de Carlo Comanducci sobre la teoria del cinema i la teoria de l'espectador, ja que aporta perspectives significatives en la conceptualització de l'espectador emancipat. En els estudis de recepció del cinema, i més concretament del cinema de refugiats i la representació del viatge a través del Mediterrani, és rellevant el treball de Stefanie Van de Peer, que ofereix visions interessants entorn dels recursos narratius com a eina per simpatitzar amb el personatge del refugiats, que d'acord amb l'autora haurien de conduir a formes de solidaritat. Van de Peer analitza les qualitats visuals de l'aigua en el cinema de refugiats, un element que posa en escena una experiència encarnada que porta a simpatitzar amb els personatges migrants per tal d'esdevenir en formes de solidaritat (2019). El treball d'Alex Lykidis també considera aspectes de recepció del cinema Europeu recent a través de l'anàlisi de les estratègies d'identificació que s'utilitza en les representacions cinematogràfiques d'identitats migrants i minoritàries (2009).

El treball de Laura Mulvey, Judith Mayne i de Maria Stehle i Beverly Weber aporta punts de vista importants per a l'anàlisi de la mirada en el cinema a través de qüestions de gènere i de raça. Concretament, destaco l'anàlisi de Mulvey i de Mayne de la pel·lícula de Rainer Werner Fassbinder, *Ali: Fear eats the Soul* (1974), i el paral·lelisme que dibuixa entre la dona i el treballador immigrant. Mayne analitza el paper de l'espectador com a còmplice i agent actiu que s'identifica amb els espectadors-dins-de-la-pel·lícula. En fer-ho es converteix en una part activa del judici i la desaprovació general dins la pel·lícula cap a l'amor de la parella protagonista. El treball de Judith Mayne és, així mateix, significatiu en la dissecció de l'aparell cinematogràfic com un desplegament de formes visuals i estratègies estètiques que guien a l'espectador a prendre una perspectiva determinada des d'on concebre la trama de la pel·lícula. Maria Stehle i Beverly Weber són autores

centrals dins el paral·lelisme de la mirada patriarcal i la mirada imperial blanca com a mirada cosificant. En l'article *White Fragility and the White Gaze: Race, Gender and Neoliberalism* les autores fan una anàlisi cinematogràfica a través de la mirada que objectiva, de la dona blanca sobre el cos negre: la mirada imperial que busca dominació, subjugació i colonització (2020, 125).

En l'estat actual de la recerca sobre la representació de la migració i la identitat migrant en el cinema europeu, s'han realitzat diversos estudis que han analitzat aquesta temàtica des de diferents perspectives. Aquests estudis han declarat la importància de la representació cinematogràfica com a eina per a la construcció i negació d'identitats migrants, així com la seva relació amb el discurs cultural hegemònic i la subordinació de la diferència. Reconeixen que les representacions cinematogràfiques tenen un impacte significatiu en la construcció de narratives i estereotips sobre els migrants, sovint reproduint el discurs hegemònic. No obstant això, encara hi ha una manca de treballs que explorin detalladament les formes de resistència i rehumanització de la identitat migrant dins del potencial de l'agència de l'espectador en el context actual del cinema i, especialment en el marc dels estudis de postmigració.

3. Metodologia i marc teòric

3.1. Definició i justificació del corpus de dades

El corpus de dades per a aquesta recerca està format per una selecció de pel·lícules europees contemporànies produïdes en els últims tres anys que aborden l'experiència de la identitat migrant en la societat d'acollida, ja sigui a través de l'experiència del subjecte migrant o a través de la relació d'un personatge protagonista amb el personatge migrant. En la selecció de les pel·lícules s'ha intentat abastar una diversitat de gèneres, estils i nacionalitats per aconseguir una mostra representativa. M'he centrat en el cas d'estudi del cinema de ficció en un context geogràfic de produccions europees occidentals tenint en compte el pes històric de la memòria imperialista i colonialista i el paper que ha jugat en la construcció del discurs hegemònic de l'alteritat per a perpetuar la seva relació de poder.

Per a l'anàlisi que em proposo, em centraré en les pel·lícules que representen el personatge migrant dins la societat d'acollida, excloent les narratives transnacionals que aborden el viatge, les expectatives o les pors associades. L'interès rau a comprendre la forma en què el personatge es presenta en el context de la societat d'acollida i les formes d'hospitalitat o hostilitat que

experimenta. Sovint, en les pel·lícules que analitzaré, el personatge migrant és un personatge secundari, i és a través de la relació amb un protagonista que es coneix i s'explora la seva representació, mostrant les expectatives i els temors de la societat d'acollida davant del fenomen migratori.

En aquest treball de recerca, analitzaré quatre films produïts a Europa i el Regne Unit, que entre si presenten diferències considerables alhora que alguns punts d'anàlisi comuns: *Suro* (Mikel Gurrea 2022), thriller produït i ambientat a Catalunya; *Le Prince* (Lisa Bierwirth 2021), drama ambientat a Frankfurt; *Une histoire d'amour et de désir* (Leyla Bouzid 2021), dins del gènere romàntic, és una coproducció tunisiana i francesa ambientada a París; *His House* (Remi Weekes 2020), gènere de terror, ambientada al Regne Unit.

L'anàlisi se centrarà en les formes de representació del migrant, així com les formes de resistència postmigrant a certes formes representatives. Es revisarà l'ús de determinats elements o dinàmiques que es repeteixen al llarg dels films, com ara l'element de la casa com a element simbòlic, l'acollida del personatge migrant i la dinàmica convidat-amfitrió que se'n desencadena. També s'exploraran les dinàmiques objecte-subjecte i la mirada objectivadora. Es destacarà com la presència o l'absència de nom i història del personatge migrant esdevé significatiu.

Dins d'aquesta anàlisi, es busca identificar elements visuals o narratius que possibilitin una interpretació de resistència postmigrant. Això pot incloure exemples com l'alteració o inversió de la relació convidat-amfitrió, l'ús del sobrenom per part del personatge migrant com a element constituent d'una identitat pròpia i nova que queda dintre de l'esfera de control d'aquest. Els noms, amb les seves associacions, tenen un significat profund, i l'ús del sobrenom pot ser una estratègia rellevant d'autorepresentació.

3.2. Introducció al marc teòric

El concepte d'Edward Said sobre l'orientalisme em servirà com a punt de partida, ja que estudia i desenvolupa la representació de l'alteritat i com aquesta està construïda o influenciada pel discurs cultural hegemònic que la conforma en una relació desigual, jeràrquica i de negació de la identitat altra. Said, en la seva obra *Orientalism* (1978) examina els mecanismes de representació occidentals de l'Orient com una forma de producció de coneixement subjectiu que respon a una voluntat de poder, establint una relació que subordina a Orient i perpetua el domini colonial i la subjugació cultural. Said desenvolupa com aquest imaginari i aquestes narratives han estat

transmeses a través de generacions, contribuint a la persistència d'estereotips i la percepció de l'oriental a través d'una relació d'alteritat en relació amb Occident. A *Out of Place* (1999) Said fa referència al sentiment d'estar fora de lloc, pertanyent a dos mons sense arribar a ser completament part de cap dels dos. Aquesta sensació d'estar fora de lloc està estretament lligada i és conseqüència de la noció d'alteritat. La teoria crítica sobre l'orientalisme de Said constitueix una visió crítica que neix arran d'estar fora de lloc, del fet de viure en un món que el subordina en una jerarquia identitària. El treball de Said implica recuperar la identitat i la història, qüestionant i desarticulant les representacions estereotipades i reivindicant el dret de les cultures orientals a l'autodeterminació i a la igualtat. El que reconeix com a discurs orientalista és una forma d'hegemonia cultural, en tant que implica la creació de valors, creences i narratives que reflecteixen els interessos i les perspectives de la classe dominants, convertint-se en un marc a través del qual interpretar el món. El que fa de l'hegemonia cultural un mecanisme tan efectiu és que és interioritzada i acceptada fins a tal punt que contribueix a perpetuar la subordinació de forma inconscient.

Encara que el cinema ha tingut des dels seus orígens una funció social (Colella 2017), el paper de l'espectador no sempre ha estat el d'un agent actiu com el podem imaginar avui dia. Aquesta qualitat del cinema actual ofereix un potencial per a un canvi de paradigma en la representació de la identitat cultural i la relació amb l'altre, i esdevé una responsabilitat social exercir una mirada activa i crítica, a fi de donar forma a una narració fílmica divergent del discurs hegemònic. En aquest sentit, entenc la cita de Paul Gilroy en l'anàlisi de la pel·lícula *Caché* de Michel Haneke (2005) com una responsabilitat no només de l'equip cinematogràfic, guionista o cineasta, sinó també de l'espectador:

When the Majids of this world are allowed to develop into deeper, rounded characters endowed with all the psychological gravity and complexity that is taken for granted in ciphers like Georges, we will know that substantive progress has been made towards breaking the white, bourgeois monopoly on dramatizing the stresses of lived experience in this modernity. (2007, 234).

En la meua recerca i anàlisi present, accepto la teoria de 'posicionalitat' de Stuart Hall, com una forma d'entendre la identitat d'una forma plural, ja que això serà crucial per a entendre la representació de la identitat com a contingent i poder articular altres formes tenint en compte les dinàmiques que s'estableixen amb els altres, com ara relacions de poder i de cosificació de la mirada objectivadora. Igualment, és important per entendre la representació com una forma canviant, que si bé pot adquirir una forma determinada dins de la narrativa, aquesta canviarà durant el film.

4. El cinema contemporani i el paper de l'espectador actiu

El cinema és un espai on l'espectador es veu confrontat amb representacions visuals que poden ser assimilades en forma de reconeixement o de diferència de l'experiència i la identitat pròpia. En aquest context de representació i identitat, Laura Mulvey planteja la relació entre la mirada i la identitat personal. L'autora relaciona l'experiència de l'espectador dins el film amb l'experiència lacaniana del nen o de la nena que reconeix la seva imatge al mirall. L'autora destaca la importància de la percepció de la imatge pròpia en l'experiència cinematogràfica com a element fonamental en la formació de l'ego i la identificació amb els altres. La curiositat i el desig de mirar intercala amb la fascinació per la similitud i el reconeixement amb els trets humans que veiem a la pantalla, la cara humana, el cos, etc. (Mulvey 1989, 17).

Aquesta experiència de reconeixement i/o manca de reconeixement d'un/a mateix/a reapareix en Papastergiadis, al·ludint els estudis dels antropòlegs Jean Comaroff i John Comaroff sobre la por cap als migrants, comparant-la amb la sensació de trobar-se davant d'una criatura alienígena i l'angoixa de no saber si la imatge d'un mateix s'hi veurà reflectida: "The dread evoked by the migrant is, [...], akin to the experience of confronting a zombie because it is linked with the feelings of looking into the eyes of an alien being and not knowing whether your own image, thoughts and hopes will be reflected back" (2009, 150).

Dins del context de l'experiència de l'espectador en el cinema, Judith Mayne subratlla la influència de l'aparell cinematogràfic en la percepció de la pel·lícula. L'autora argumenta que la manera en què l'espectador mira i gaudeix de la pel·lícula és determinat per estratègies formals i materials del film:

A number of recent studies have examined the various ways in which spectators identify with films and how, for example, the basic continuity principles of cinema —rules of editing, camera position, relation between sound and image, etc.— are designed to assign the spectator an ideal vantage point from which to witness the unfolding of the cinematic spectacle. (1977, 73).

Mayne destaca que, per exemple, el recurs del pla/contraplà és una estratègia que defineix i reconfigura constantment el lloc que l'espectador ha de prendre dins de la narrativa fílmica, atorgant un poder destacat a un punt de vista específic que articula una perspectiva de veritat (1977). Aquesta visió sobre l'experiència de l'espectador divergeix de la formulació de Carlo Comanducci,

que considera l'experiència de l'espectador com a individual alhora que col·lectiva. Comanducci reconeix l'experiència de l'espectador com una experiència que és, en primer lloc, situada, contingent, encarnada i individual. Però també ressalta la seva dimensió interpersonal i política, és a dir, la seva capacitat de generar nous significats i discursos que s'estenen a terrenys espacials i temporals posteriors al visionament del film. L'autor destaca la tensió entre la imatge 'objectiva' — la que es presenta a la pantalla a través de l'aparell cinematogràfic—i la imatge 'experiencial' de l'espectador: "film image appears as a textual and experiential construct, as a tension between the 'objective' and material image on the screen and the embodied, experiential, image created by the spectator." (Comanducci 2018, 19). M'interessa acceptar l'enfocament de Comanducci per comprendre l'espectador com un agent actiu en l'experiència fílmica. D'acord amb aquesta perspectiva, l'espectador és un agent social i emancipat.

Aquesta visió es complementa amb la consideració de la identitat i la subjectivitat com a constructes socioculturals, dinàmics i en contínua evolució. Barucca i De Pascalis consideren que la identitat i la subjectivitat no són entitats estàtiques o essencials, sinó quelcom contingent que depèn de diversos aspectes, una negociació constant entre diferents posicions i possibilitats. Les autores subratllen la influència de Stuart Hall en recórrer a la noció de 'posicionalitat' quan afirmen que la identitat i la subjectivitat

are not something to which people belong, they are not a static representation of the self, and especially they are not something "essential" or "natural": on the contrary, we think that to understand cultural identity and ethnicity representation in contemporary cinema is important to work through reflections of Stuart Hall around notion of "positionality". (2009, 2).

En fer ús del terme de 'posicionalitat' de Stuart Hall, les autores adopten una forma d'entendre la identitat personal com quelcom determinat per la posició cultural del subjecte en el món. Aquesta s'entén, doncs, d'acord amb les relacions que estableix amb altres. "It's the notion that identity is position, that identities are not fixed." (Hall 1997, 33). Aquesta reflexió és essencial per percebre la identitat com un concepte en evolució constant i per comprendre la complexitat de la representació de les identitats en el cinema contemporani. És a través d'aquesta comprensió fluida i canviant de la representació identitària, que exploraré la possibilitat que l'espectador pugui desenvolupar una lectura de resistència postmigrant. Aquesta resistència pot emergir de les interaccions en les quals la identitat i la seva representació es negocien constantment dins del context cinematogràfic contemporani.

5. De la representació del migrant cap a una resistència postmigrant

En l'actualitat existeixen diverses formes de moviment: l'exili, el refugi, la vida nòmada, la diàspora. Tots aquests conceptes presenten variacions en la forma de mobilitat i l'experiència del subjecte en relació amb aquest fenomen. Tal com assenyala T. D. Demos, és qüestionable si el terme de 'migració' és capaç d'englobar amb precisió les múltiples formes de moviment i expressions singulars de dislocació en l'experiència contemporània (Demos 2013, 3).

El terme 'migrant' ha esdevingut un terme generalitzador que ja no és adequat per descriure determinades formes de moviment, especialment quan es tracta de desplaçaments forçats o involuntaris, pel fet que aquest terme connota certa forma de moviment voluntari. L'ús d'aquest terme s'ha tornat crític en situacions com l'horror al Mediterrani. La xarxa de mitjans de comunicació Al-Jazeera assenyala que aquest substantiu ha evolucionat de les seves definicions de diccionari a una eina que deshumanitza i distancia pejorativament. És per això que, Salah Negm, director d'Al-Jazeera, va comunicar l'any 2015 que el diari deixaria de fer ús d'aquest terme en contextos com el del Mediterrani per a passar a utilitzar el terme de 'refugiat'. El diari argumenta que ja no es parla de les morts migrants com a individus sinó com a xifres (Malone 2015). 'Migrant' ha esdevingut un terme general per a descriure a tots aquells que intenten travessar les fronteres de la UE (Hilsum 2015). Però com apunta Hilsum, el terme de 'refugiat' tampoc s'ajusta a totes les formes de mobilitat i de desplaçament d'avui dia (2015). En aquest sentit, mentre no trobem un terme que sigui alhora inclusiu, precís i humanitzador, faré ús del terme 'migrant', sempre des del coneixement que suposa fer-ne ús actualment i les connotacions que carrega, així com les formes deshumanitzadores a què s'ha vist subjecte. Em permeto fer ús d'aquest terme en aquesta recerca, ja que en aquest context conté una crítica implícita de les formes de deshumanització. Dins de les narratives cinematogràfiques, especialment les del tipus que aquí analitzaré en què el subjecte desplaçat experimenta l'arribada a la societat d'acollida i sovint no sabem o sabem ben poc sobre les raons que l'han portat fins aquí, m'hi referiré tenint en compte la informació que se'ns ofereix a través de la narració. Mentre que quan aquestes no siguin clares, i sempre que sigui possible m'hi referiré amb el nom propi en el cas que se'ns doni a conèixer, i en cas contrari faré com Hilsum i procediré a referir-m'hi amb el terme de 'persona' (2015) o 'personatge' en l'àmbit de la narració cinematogràfica.

Nikos Papastergiadis, introduïa la seva conferència a la Universitat d'Art de Colònia en el marc de *Decentring the Museum for a Postmigrant Society*, reflexionant sobre el terme de postmigració. El prefix 'post' de postmigrant no fa referència a un temps posterior a la migració, sinó que es comporta de forma similar al 'post' del terme postmodernitat (Papastergiadis 2023), on el prefix 'post' al·ludeix a una oposició o a una superació de les concepcions que havien dominat fins al moment, un qüestionament de l'ordre, un trencament amb els valors i les idees establertes. Com he introduït anteriorment, la concepció de Naika Foroutan del gir cap a una societat postmigrant fa referència al moment de reconeixement polític de la seva realitat migratòria. Foroutan també ens recorda que el prefix 'post' no significa aquí el final de la migració sinó que fa referència als processos de negociació social que es produeixen en la fase posterior a la migració. L'autora, que treballa en el context alemany, reconeixia l'any 2015 que una de cada tres persones identificava una narrativa migratòria com a punt de referència familiar:

Large German cities in particular have become increasingly diverse, which is reflected in schools, day-care centers and cityscapes. In Frankfurt, 75.6 percent of all children under six have migration backgrounds. In Augsburg, that figure is 61.5 percent, Munich 58.4 percent and Stuttgart 56.7 percent. National identities are changing in light of this. (2015).

Aquestes dades són del 2011, any en què va esclatar la revolució de Síria i la guerra civil que l'acompanyava, desplaçant 6,8 milions de ciutadans sirians. Alemanya va ser la destinació principal dins d'Europa per als refugiats de la guerra, rebent més de 430.000 refugiats sol·licitants d'asil entre 2015 i 2016 (Kassam i Becker 2023). La immigració laboral provinent de països no europeus també ha augmentat en els últims anys. Si bé aquesta augmenta de manera constant des de 2010, després de la pandèmia, l'any 2022 va créixer el 19% (Statistisches Bundesamt 2023). A més, recentment, a causa de la guerra de Rússia contra Ucraïna, més d'un milió de refugiats ucraïnesos van ser acollits a Alemanya el 2022 (Federal Office for Migration and Refugees 2023). En resum, la situació ha evolucionat i les xifres augmenten des de les dades proporcionades per Foroutan l'any 2015. Això fa cada cop més urgent i rellevant el discurs de postmigració. En una entrevista recent, el canceller Olaf Scholz declarava que Alemanya necessita més immigrants per tal de salvar el sistema de pensions del país. Concretament, 1,5 milions d'immigrants cada any (Schoellhammer 2023). La realitat migratòria és inevitable, creixent, irreversible i necessària. Les identitats nacionals estan canviant i ho continuaran fent, esdevenint cada cop més complexes.

5.1. El convidat i l'amfitrió: 'Al Madhafah - The Living Room' de Sandi Hilal

El reconeixement polític de la realitat migratòria vol dir dotar als migrants d'agència política i, en aquest sentit és rellevant el treball de Sandi Hilal. Hilal és una arquitecta i artista d'origen palestí que va desenvolupar un projecte a Suècia al voltant de l'espai de la sala d'estar. El projecte *Al Madhafah - The Living Room* explora el poder d'allotjar i rebre, d'esdevenir amfitrió. L'autora es pregunta "is there a way for a newcomer like me to be a political subject and active member of society in Sweden without waiting for a few generations to pass?" (Hilal a ArkDes). El projecte d'Hilal busca subvertir el rol de convidat que se li atorga al refugiat per tornar-lo un subjecte políticament actiu en el gest simbòlic d'allotjar. L'autora posa en escena l'espai de la sala d'estar, un espai que havia estat significatiu en la seva experiència a Palestina durant la primera intifada. L'autora explica que la comunitat del barri on vivia va obrir l'espai privat de les cases per convertir les sales d'estar en espais d'aprenentatge adoptant el rol de les escoles mentre aquestes romanien tancades. L'autora adverteix l'espai de la sala d'estar com un espai liminar entre allò que és públic i allò que és privat. En el moment en què arriba a Suècia com a convidada, s'adona de la seva limitació d'agència política en l'àmbit públic i reclama la urgència de convertir els espais privats, com la sala d'estar, en espais sociopolítics. El d'Hilal és un gest que anima a donar visibilitat a moltes col·lectivitats invisibles: "Hosting is power, and by having power you become visible. Becoming visible is a way to demand political subjectivity. The project is investigating the possibility of being a guest and a host at the same moment." (Hilal a ArkDes). El projecte va ser activat en cinc ubicacions diferents. D'entre aquestes la de Yellow House a la ciutat de Boden va ser clausurada. L'autora conclou que aquest fet respon a una voluntat de retenir els migrants en una condició de víctimes dependents, com a objectes i no com a subjectes (Hilal 2023).

La noció d'hospitalitat adquireix rellevància en el meu estudi, ja que la resistència i l'hospitalitat es troben vinculades en la tesi que proposo. Aquesta resistència emergeix en un context d'hostilitat, on l'hospitalitat no es manifesta en un estat d'igualtat. El gest subversiu de l'artista Sandi Hilal és particularment significatiu en aquest context. Aquest gest obre la possibilitat de transitar entre l'espai del convidat i l'espai de l'amfitrió, reivindicant el dret de ser tant un com l'altre. Aquesta dinàmica es revela com un element rellevant en el marc de la resistència postmigrant que exploro en aquesta recerca. Com analitzaré en el context de les pel·lícules, aquesta subversió convidat-amfitrió es manifestarà com una forma de resistència postmigrant, ja que és una crida al reconeixement polític.

5.2. De la promesa de la integració cap a la convivialitat

'El problema amb els migrants' assumeix la migració com una disrupció de la norma de la vida assentada o sedentària, donant per fet que el destí desitjat del migrant és convertir-se i assolir la condició de ciutadà de la nació (Papastergiadis 2009, 147). El migrant és entès en aquest sentit com un estat de transició, i en aquest estat de transició no és un agent polític, no és reconegut políticament.

When I came to Sweden I brought all of this with me, and I feared that I would become an extracomunitari again. We speak about integration as if it is something that would arrive sooner or later but, from my own experience, integration in the way it is understood is almost a race toward something, a perfection that few can ever attain. I decided not to run that race and to explore other ways of understanding and practicing integration and this was one of the main questions posed by the Living Room project. In other words: is there other ways to understand integration beyond the impossible task of imitating someone else's culture and behaviour? (Hilal a ArkDes)

En aquest sentit, la promesa de la integració té una certa violència implícita en el discurs inclusiu. Una resistència a aquesta violència de l'imperatiu a la integració adoptaria la forma del *statement* de l'activista migrant Nico Sguila: "I am a migrant. I do not want to integrate. I want to be who I am" (Sguila citat per Papastergiadis 2009, 164). Sguila fa un crit al dret universal a preservar la identitat pròpia i la subjectivitat migrant, en forma de resistència productiva que reconeix, com Hilal el seu potencial:

If we want to be productive and look at the crisis of refugees not only as a crisis but as a potential then we should ask the question: How can we encourage newly arrived to contribute to Sweden as soon as they arrive without waiting many years, sometimes for generations? (Hilal a ArkDes).

Aquest potencial que reivindica Hilal s'aproxima al que autors com Paul Gilroy, Edward Said, Homi Bhabha reconeixen en els beneficis d'una 'doble consciència' (Paul Gilroy fa ús del terme de W.E.B. Du Bois), 'doble perspectiva' (Edward Said), o 'marc doble' (Homi Bhabha) en la caracterització del migrant. És el resultat d'un coneixement bicultural produït per l'experiència de viure en un ambient estranger, generant una expressió positiva de sensibilitat cap a les formes de la diferència (Demos 2013, 3).

El discurs postmigrant incorpora el concepte de convivialitat, entenent-la com la defineix Paul Gilroy: "Convivial culture – a culture that is flourishing in Britain's urban areas and in

postcolonial cities around the world – seeks to discover a new value in our ability to live with difference without becoming anxious, fearful, or violent.” (Gilroy citat per Ohnmacht i Yıldız 2021, 155). Segons Gilroy, la cultura de convivialitat es revela a través de pràctiques emancipadores i actituds resistents en la vida diària. Aquestes habilitats de convivialitat sovint es desenvolupen en condicions de vida limitatives, essent sovint excloses, controlades i, en certa manera, criminalitzades en els discursos públics (Ohnmacht i Yıldız 2021, 155). A partir del que planteja Gilroy, es pot entendre que el discurs d'integració emergeix com una resposta a l'ansietat i les pors que es manifesten davant de la coexistència amb la diferència. Si l'imperatiu d'integració representa una forma de negació de la diferència mitjançant la categorització i la promesa de transició del no ciutadà al bon ciutadà a través d'un camí específicament marcat, el rebuig d'aquest imperatiu per passar a abraçar formes de convivialitat hauria de ser l'enfocament que adoptessin les societats postmigrants.

6. Anàlisi filmica

6.1. Une histoire d'amour et de désir

6.1.1. Sentir-se fora de lloc

Ahmed (Sami Outalballi) és el protagonista *Une histoire d'amour et de désir*, un jove francès d'origen algerià que comença a estudiar a la Universitat de la Sorbona. Aquest entorn acadèmic és diferent dels espais on havia crescut fins aleshores —malgrat que el seu pare fou un intel·lectual a Algèria—. A la classe de Literatura Comparada coneix la Farah (Zbeida Belhajamor), de qui s'enamora intensament, una noia que acaba d'arribar a París des de Tunísia. La pel·lícula “concatena una serie de ocasiones perdidas y meditaciones a propósito de este romance tardoadolescente, amenazado no solo por la inseguridad que procura la juventud e inexperiencia de Ahmed, sino, y ante todo, por la desorientación cultural en la que este vive inmerso.” (Rico Guastavino 2022).

Ahmed és la segona generació d'immigrants a França: tot i que no parla àrab, ha crescut en un barri migrant i ha heretat, fins a cert punt, els desitjos i prejudicis culturals. La càmera destaca la realitat migratòria i la transició d'un espai a un altre, d'una realitat a l'altra, mostrant rostres d'origen migratori en primer pla durant el viatge en transport públic que Ahmed fa del seu barri a la Universitat. En una conversa amb els seus amics Saidou i Karim —amb qui treballa carregant caixes de mudança—, Ahmed comenta que a la Universitat són tot burgeses: roses i pèl-roges. En Farah, però, Ahmed s'hi reconeix d'alguna forma, com veurem més endavant.

Ahmed viu immers en dues realitats molt diferents, essent objecte de pressió de tots dos mons: Farah personifica la pressió de la vida parisenca, representant la vida bohèmia de l'imaginari col·lectiu i animant Ahmed a gaudir. Aquesta pressió es manifesta també en l'espai de la casa i de la comunitat migrant, sobretot en Karim, que l'adverteix sobre la reputació del barri i el rumor que circula sobre la seva germana Dalila. També fa referència a una relació anterior que Ahmed havia tingut amb una noia anomenada Malika, que segons ell era perfecta per a ell, i afegeix que era 'halal'.

Aquesta dualitat entre dos mons és visualment representat quan Ahmed, després de fugir corrents de l'habitació de Farah on comencen a desenvolupar una major proximitat física, s'atura en el camí, desorientat, mira a un costat i a l'altre sense saber a quin dels dos mons pertany (vegeu Figura 1). Semblaria que Papastergiadis parla del personatge d'Ahmed en aquesta mateixa escena quan diu "He knows that the return to [...] Algeria is pointless, just as becoming French is

impossible. His own identity is thereby left without a place. It has nowhere to come from and nowhere to head towards." (2009, 153).



Figura 1. Ahmed seu a la vorera del carrer i mira a un costat i a l'altre. Captura de *Une histoire d'amour et de désir* (2021).

Aquesta experiència de sentir-se fora de lloc és compartida per altres autors com Edward Said, com a resultat de l'experiència bicultural. En una escena de la pel·lícula, Ahmed, Farah i altres companys es troben en un bar on els porten cous cous. Farah de seguida diu "És curiós. A Tunísia no ho fem així. Potser és algerià", i Ahmed confessa que no en té ni idea. A això un company reacciona: "Que no ets algerià?". La identitat d'Ahmed es veu fragmentada. Papastergiadis escriu: "By assuming that all identities need to be both embedded in a given place and to have established long historical links there is the corollary view that migrants will remain in a position of lack. Their subjectivity will be at best incomplete" (2009, 150). Aquest conflicte identitari es veu també reflectit en la festa de Cap d'Any, quan Ahmed, per por al judici de les mirades, rebutja el petó de Farah i li explica: "És pels teus col·legues. Són racistes, em miren estrany. Hi ha alguna cosa que em fa sentir fora de lloc.". En el seu conflicte identitari, Farah es converteix en l'objecte de desig que representa l'aspiració d'Ahmed de pertànyer harmoniosament a tots dos mons. Tot i això, l'amor i el desig per Farah semblen quedar confinats a l'esfera de la fantasia, ja que Ahmed, per diversos

motius, no aconsegueix encarnar aquesta identitat complexa i transitar amb facilitat entre ambdues realitats.

6.1.2. Esdevenir ningú abans que esdevenir un altre

Un personatge secundari que m'interessa analitzar és el pare d'Ahmed, qui va decidir no acceptar els treballs i físics que li van oferir quan van arribar a França, quedant-se a l'atur. Aquest personatge podria fàcilment ser entès com el que Sara Ahmed descriu com l'immigrant melancòlic, que s'ha quedat "atascadxs en un mal sentimiento". A *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2010), l'autora identifica una representació melancòlica de la figura de l'immigrant —especialment en pel·lícules on la identitat migrant està profundament estereotipada—, que abraça i s'aferra a la pèrdua de la llar i la identitat, rebutjant el procés de dol. Sara Ahmed recupera la noció de dol i melancolia de Freud, on el dol és considerat un procés relativament saludable de deixar anar l'objecte perdut per superar la situació: "“dejar ir’ es la reacción saludable ante la pérdida, y ‘retener’ se convierte en una forma de patología” (Ahmed 2010, 282). Si el pare d'Ahmed encaixa amb la representació de l'immigrant melancòlic de Sara Ahmed, llavors, a través de l'anàlisi que faig a continuació puc afirmar que aquest gest de no deixar anar pot tornar-se en una força productiva i una forma de resistència postmigrant.

Segons Freud, "el duelo mueve al yo a renunciar al objeto declarándoselo muerto y ofreciéndole como premio el permanecer con vida" (Freud citat per Ahmed 2010, 281-282). L'immigrant melancòlic no ha fet el dol, no ha deixat anar l'objecte perdut, i en aquest quedar-se estancat, esdevé un mort en vida, un objecte a la societat d'acollida. És important, però, evitar una lectura de la dislocació exclusivament negativa, com a purament melancòlica o caòtica com si la identitat del subjecte estigués metafísicament arrelada a un territori (Demos 2013, 3).

The new paradigm of migration is, from this perspective, not a nostalgic reclamation of a previous form of belonging, nor is it attempting to assert its validity within the existing terms of the national citizen. It announces a new and radical form of identity that defines itself through its mobility and interactivity with others (Papastergiadis 2009, 168).

La figura del pare d'Ahmed ha optat per esdevenir ningú com a forma de preservar la seva identitat en una societat on l'acollida implica convertir-se en un altre —que no reconeix la identitat complexa de l'experiència bicultural sinó que fragmenta i divideix—. Ell decideix aferrar-se a qui era: un periodista atrevit i lluitador. Tot i que aquest acte de no deixar anar implica estar a l'atur i

perdre el respecte de la seva filla, esdevenint un subjecte passiu sense agència política —havent estat influent socialment en el passat— i no sent ningú, com ell mateix reconeix.

L'únic moment en què la figura del pare d'Ahmed es torna activa és quan Ahmed convida a Farah a sopar per Nadal, assumint el paper d'amfitrió i, per tant, de subjecte actiu. En aquest moment, revela el seu passat com a periodista, explicant com van haver de marxar d'Algèria a causa de les amenaces: "I així he acabat: un no ningú". "M'hauria estimat més morir-hi". Però, aquesta autorepresentació com un mort en vida no ha de ser interpretada exclusivament de manera negativa, ja que, com assegura Papastergiadis, les formes d'autorepresentació espectral o fantasmagòriques del migrant poden respondre a una lògica rehumanitzadora: "spectral self images and animalistic gestures of resistance expressed by migrants deserve to be understood as part of a new paradigm on migration that is also a process of rehumanisation of migrant identity" (2009, 151).

6.2. His House

6.2.1. Cremar el passat per començar de nou

Mentre que a *Une histoire d'amour et de désir* Ahmed lluita per pertànyer a totes dues realitats i materialitzar la seva identitat complexa, a *His House* ens trobema amb l'oposat: desfer-se del passat per tornar a néixer a la societat d'acollida. *His House* és una història sobre pertinença i enfrontament amb el trauma (Nicholson 2020).

Els Majur són un matrimoni de refugiats a Anglaterra. Bol (Sope Dirisu) i Rial (Wunmi Mosaku) han estat alliberats sota fiança com a sol·licitants d'asil. En el moment de deixar-los en llibertat, els treballadors del centre els recorden: "You are not citizens yet". Com escriu Sara Ahmed "si la promesa de ciutadania se presenta como la promesa de la felicidad, esto implica que las personas deben demostrar que merecen recibir tal promesa" (Ahmed 2010, 274). Els Majur volen deixar-ho clar: "We are good people".

El matrimoni és traslladat a una casa governamental on han de complir normes estrictes (no poden treballar ni abandonar la casa, entre d'altres). Durant la seva estada, les imatges del passat s'intensifiquen, barrejant-se seqüencialment amb la narració. Les memòries traumàtiques sorgeixen, revelant el viatge i el patiment que els persegueix. Descobrim que han perdut a Nyagak (Malaika Wakoli- Abigaba) durant el viatge per mar, inicialment presentada com la seva filla.

Un cop instal·lats a la casa, descobrim que està habitada pels fantasmes de l'experiència traumàtica. Rial adverteix que creu que el mal de la casa és un *Apeth*, una bruixa nocturna que

exigeix un sacrifici. Li diu a Bol: “An apeth has arisen from the ocean... it has followed us here. It said we don't belong here.” Insisteix que si retornen i paguen el deute, l'*Apeth* els retornarà la Nyagak. L'*Apeth* o bèstia —com també l'anomenen al llarg de la pel·lícula—, segons el director, Remi Weekes, representa la forma en què "the suppression of our traumas or our past can often only make the pain more powerful." (citada per Nicholson 2020). Més endavant, es revela que Nyagak és una nena que Bol va segrestar per aconseguir pujar a l'autobús que els permetria a ell i a Rial fugir de la violència i la guerra del Sudan del Sud. La bèstia s'alimenta de la vergonya de Bol per haver comès aquest acte i la culpabilitat del refugiat per haver sobreviscut mentre veia companys de viatge morir. En un dels enfrontaments de Bol contra l'*Apeth*, aquest l'acusa de lladre, dient-li: "your life is not yours... you stole it".

La forma en què Bol i Rial gestionen la seva culpabilitat els fa actuar de forma gairebé oposada: mentre que el turment empeny a Rial a voler tornar enrere, a en Bol, en canvi, l'empeny a córrer endavant (Nicholson 2020). Bol intenta desfer-se dels fantasmes cremant tot el que els lliga amb el passat. Weekes explica: "When you suppress your past, you also suppress your history and the people that are important to you." (Weekes citada per Nicholson 2020). Els esforços que fa Bol d'integrar-se, seguint les indicacions dels serveis socials, impliquen esborrar el passat. Ells mateixos es convencen: "We are born again", en una forma d'integració que requereix anul·lar el passat, la història i l'herència cultural. Durant la pel·lícula, som testimonis dels diversos intents d'integració de Bol (veure Figura 2), per exemple quan Rial prepara el sopar i Bol li diu "But maybe next time we can use the table", mentre porta coberts per tots dos. A això ella li replica: "All I can taste is the metal". Bol insisteix: "You will get used to it".

Finalment, Bol accepta complir les demandes de la bèstia i pagar el deute. Es fa un tall al braç, oferint un sacrifici de sang per canviar la seva vida per la de Nyagak. Quan el terra s'obre per donar camí a la bèstia, Bol demana a Rial que abandoni l'habitació. A mesura que Bol és consumit, Nyagak reapareix i Rial retorna en els seus somnis al Sudan del Sud, envoltada de les dones de la comunitat. Rial els comunica, però: "I have to say goodbye now. I am going home" per retornar a casa i salvar a Bol de la bèstia, tallant-li la gola. Com explica Tom Nicholson, és significatiu que sigui Rial qui acaba amb la bèstia, ja que ella volia tornar a la vida que coneixien (2020). Weekes explica: "She was someone who wasn't ready to let go, wasn't ready to move on, and the ending for her was about accepting the need to move on with her life and to forgive herself too. [For] both of them it was about forgiveness but from different perspectives." (Weekes citada per Nicholson 2020).

El final és simbòlic: malgrat que el passat estigui tenyit de trauma i de guerra, i carregat de vergonya, culpabilitat i dol, només quan aprenen a conviure amb aquests sentiments poden començar a acceptar-se i viure en pau. “Your ghosts follow you. They never leave. They live with you.”, Bol explica als treballadors socials que han vingut a inspeccionar la casa “It’s when I let them in, I could start to face myself.”.

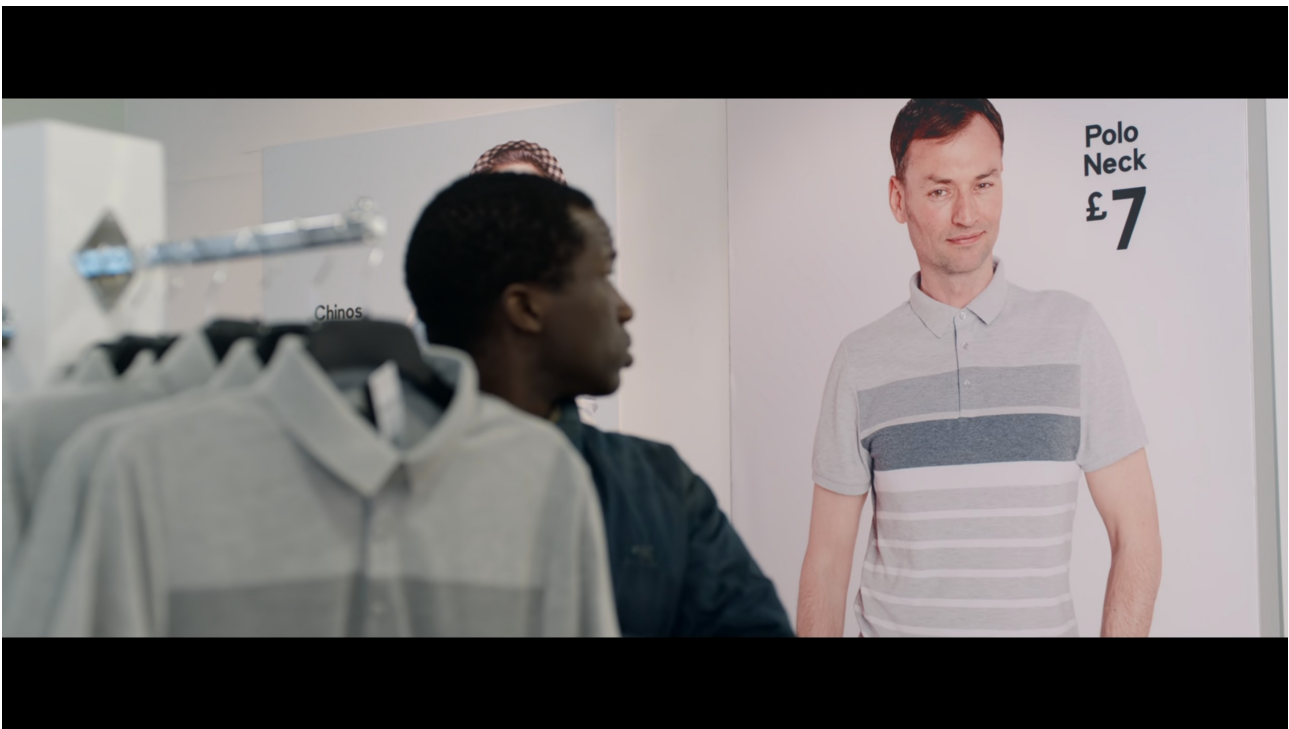


Figura 2. Bol mira la vestimenta d’una família blanca feliç en un anunci a la botiga. Captura de *His House* (2020).

6.2.2. Una casa pròpia o una casa encantada

Com veurem més endavant, mentre que a la narrativa de les pel·lícules *Le Prince i Suro*, el personatge del migrant és un convidat a la casa del protagonista, a *His House*, la parella habita una casa que inicialment se’ls ofereix com a casa pròpia, malgrat que sigui temporal i hostil. Ell mateix la reclama com a casa seva, cridant als fantasmes: “This is our home”, “This is my house! Get out!”.

La traducció de *His House* al castellà és *Casa Ajena*. El pronom personal possessiu de la tercera persona del masculí singular desapareix. No queda clar si aquest pronom fa referència a Bol, l’home de la parella, o a l’Apth. Tot i que Weekes explica que

Part of why it's called *His House* is [there's] this feeling for men, [that] we have to be the ones to shoulder burdens but not admit to how much pain they can cause us. I guess his character reflected a need to suppress our emotions in the hope that by suppressing them they'll just go away, when usually the opposite happens. (citat per Nicholson 2020),

és interessant detenir-se en la incertesa a què fa referència el títol. Sigui dels fantasmes o del matrimoni Majur, la casa és un espai inhabitable, l'espai domèstic és transformat en una zona estranya on les distincions entre present i passat, realitat i somni es difuminen fins a esdevenir irreconeixibles. La casa, “with its porous walls and ragged, peeling wallpaper, is eerily symbolic of its new inhabitants' damaged psyches, their grief and guilt manifesting as ghosts—most chillingly in the form of zombified migrants who died during the perilous crossing to England that opens the film.” (Smith 2020). Cal remarcar, tal com apunta Jessica Kiang, que no només la casa és hostil, sinó que el barri, els veïns i l'entorn xenòfob i de rebuig encara ho són més:

His House is at its most persuasively terrifying when it gets out of the house and into the existential terror of reality. Out there are aspects of the refugee experience that contain greater horrors and mortifications than all the blackening plaster, childish ghostly humming and skittering presences in the walls could ever hope to suggest. (2020).

En el film, trobem la figura dels migrants zombificats. Els companys que acompanyaven a Bol i Rial durant el viatge s'han convertit en zombis, formant una tropa. Papastergiadis reconeix formes deshumanitzadores en la representació del migrant a partir d'associacions amb formes zombi, animalístiques o fantasmagòriques, així com formes rehumanitzadores a partir de l'autorepresentació en aquests mateixos formats. Si bé l'autor identifica que l'imaginari dels zombis com una multitud uniforme i aterridora ha estat sovint associada als refugiats travessant la frontera europea en massa i “migrants and refugees are often compared to mere automata and zombies, or in which they lament the loss of their own sense of belonging and humanity. There is a strong declaration that identity becomes split and alienated when it is out of place” (2009, 149), què succeeix quan el migrant o refugiat es representa a si mateix a través d'aquestes formes deshumanitzadores? Perquè a *His House* ens trobem que les imatges de zombis i de fantasmes són fruit dels traumes del matrimoni, és a dir, una producció de la ment de Bol i Rial. Papastergiadis argumenta que el recurs de la tropa de zombis, quan emprat en les autorepresentacions dels refugiats és indicatiu tant d'un biaix estructural en els paradigmes dominants sobre la migració, com de l'aparició d'un nou discurs. Juntament amb l'autorepresentació del refugiat com a zombi,

existeix també una invocació reiterada que el món recordi que “we are not animals, we are not criminals, we are all humans’.” (Papastergiadis 2009, 150).

6.2.3. Temporalitats permanents

El fet de reivindicar-la com a casa pròpia pot ser interpretat com una forma de resistència a la condició de temporalitat permanent. La noció de temporalitat permanent ha estat caracteritzada com una força disciplinària sobre els cossos, les famílies i els camps socials, contribuint a promoure els interessos de l'estat i el capital (Bailey et al. 2002). Carola Tize explica: “The concept of permanent temporariness refers to how the ‘legal status both animates and, simultaneously immobilizes daily life, yet itself becomes a force for action, reaction, and movement’” (Tize 2021, 3025). Ressalta, també, l'estancament temporal propi d'aquesta condició, és a dir, inseguretat legal, manca de mobilitat i restriccions laborals. D'acord amb aquesta definició del terme, podem afirmar que el matrimoni Majur al film *His House* es troba en una condició de temporalitat permanent. Aquesta condició la podem trobar també a *Cap altre amic que les muntanyes*, novel·la en què Behrouz Boochani (2018) narra la seva detenció il·legal a l'illa de Manus, prop de la costa d'Austràlia, que es va estendre fins a sis anys. I en un format filmic, ho trobem a *Opponent* (Milad Alami 2023). En aquest llargmetratge, Iman (Payman Maadi) i Maryam (Marall Nasiri) amb les seves dues filles viuen en una habitació d'habitatge temporal per refugiats i al llarg del film veiem com constantment són traslladats d'un lloc a un altre cada cop que ingressa algú nou al centre mentre esperen el veredict de la sol·licitud d'asil. Abbas (Ardalan Esmali) és un personatge secundari que es troba en la mateixa situació. Ell és traductor i fa d'intermediari entre el matrimoni i les autoritats sueques durant el procés. Malgrat això, veiem com la sol·licitud d'Abbas és rebutjada altra vegada: “M'han ben fotut. Me l'han tornat a rebutjar” i continua “Vaig fer tot el que em van demanar. Era el seu esclau. I per què? Per fer-me fora com a un imbècil. He fet te. Entra!” li diu a Iman, al que ell li contesta que passarà més tard mentre marxa. Després serà massa tard, perquè Abbas es cala foc a si mateix en acabat (vegeu Figura 3).

Antonin Artaud desenvolupa un assaig sobre el suïcidi de van Gogh en què acusa la societat d'haver-lo suïcidat col·lectivament (Artaud 1947). Resulta interessant, tenint en compte que el suïcidi és una acció reflexiva, cap a un mateix, però que Artaud en situa l'origen en una societat que l'ha desplaçat fins al suïcidi, i en aquest cas perd la reflexivitat. Artaud insinua que el context social, a través del seu rebuig i la seva exclusió va portar van Gogh a prendre's la vida. Abbas, aquest

personatge fictici que retrata aquesta realitat tan crua, es podria considerar de la mateixa manera un suïcidat per l'estructura social o pel sistema que el rebutja reiteradament. És significatiu el fet que Abbas es cala foc a si mateix, ja que l'immolació és una forma de sacrifici que carrega amb connotacions reivindicatives. Més enllà de posar fi al patiment i a la frustració de la seva situació, Abbas realitza un acte de protesta i dirigeix l'atenció a una causa d'injustícia social.



Figura 3. Abbas es cala foc. Captura de *Opponent* (2023).

6.3. Le Prince

El personatge de Joseph a *Le Prince* presenta una sèrie de similitud amb el personatge del pare d'Ahmed a *Une histoire d'amour et de désir*, i amb la resistència a la condició de temporalitat permanent dels Majur a *His House*. Joseph refusa conformar-se amb una existència marcada per la invisibilitat i la passivitat. Davant la falta de possibilitats que li ofereix la societat d'acollida, decideix avenir-se a fer qualsevol cosa per sobreviure, sota el lema de 'débrouillez-vous' que vindria a ser 'apanyeu-vos com pugueu'.

Le Prince és una història d'amor entre Monika (Ursula Strauss) i Joseph (Passi Balende), una comissària d'art alemanya i un businessman congolès. Joseph es troba a Frankfurt a causa de problemes amb els seus documents, on busca inversors per obrir una mina al Congo d'on extreure

diamants. La relació es veu trontollada pels conflictes postcoloniais i les relacions de poder que transcendeixen a l'esfera privada (Ranze 2021). El film explora fins a quin punt aquests conflictes poden tenir el potencial de convertir-se en l'antagonista d'una relació amorosa (Bierwirth citat per Koyuncu 2021).

A la societat europea, influenciada pel neoliberalisme, el treball i la vida laboral té una influència significativa en la definició de la identitat d'una persona. En aquest context, els subjectes en un estat d'irregularitat legal o de restriccions associades amb la condició de temporalitat permanent queden fora de l'equació, esdevenint objectes o subjectes passius, treballant en negre o a l'atur, sotmesos als prejudicis i l'estigma. El pare d'Ahmed és un objecte més de la casa, passa els dies assegut al sofà o a l'escriptori, mirant notícies, sense contribuir a l'economia de la llar i perdent el respecte de la seva filla Dalila. Ha assumit la seva manca d'identitat, ha assimilat que no és ningú i la seva única esperança rau en el seu fill, que aquest esdevingui algú. A diferència del pare d'Ahmed, que es resisteix a ser un treballador físic i fer feines dures i fatigoses, Joseph tria el camí de fer el que calgui per ser algú. A la pel·lícula, quan Monika li demana que trobi una feina, ell respon: "So what do I do then? I mean work eight, ten hours a day? Who will I be?" i continua: "I can do everything for money, even clean the toilet, I don't care, I will do it, but it has to bring me somewhere."

Joseph i Monika es coneixen per casualitat, de forma similar a l'encontre inicial entre Ali i Emmi a *Ali: Fear eats the Soul* (Fassbinder 1974). Hi ha certs paral·lelismes entre ambdues pel·lícules, tot i que situades en temporalitats ben diferents, totes dues ambientades a Alemanya. Monika entra en un bar per comprar cigarrets, mentre Emmi entra al bar on coneixerà Ali per refugiar-se de la pluja. La primera trobada entre Monika i Joseph té lloc durant una batuda policial al bar on ella ha entrat. Joseph s'amaga al pati del darrere on Monika ha sortit a fumar. De sobte, Monika es troba en un món a què anteriorment havia prestat poca atenció (Rebhandl 2021). Malgrat viure a *Bahnhofsviertel*, barri majoritàriament de migrants en estat de gentrificació, el fet que Monika no hagués prestat atenció a aquesta realitat a peu de carrer és significatiu. Segons la directora, Lisa Bierwirth, l'escenari en el qual es coneixen personifica aquest contrast:

I feel that the station district, which meets the banking district in its full representation of power in a line of 200 metres, is a suitable setting for the film. The station district is a neighbourhood where you are confronted with many wonderful things as well as human abysses. The fact that these two worlds exist so close together is a good first image for the film. (Bierwirth citat per Koyuncu 2021).

6.3.1. Un bon ciutadà, un bon convidat

La resistència de Joseph a conformar-se amb el paper de ‘convidat perfecte’ o de ‘nouvingut perfecte’ posa de manifest una obstinació conscient a adoptar les expectatives i les normes establertes de la promesa d’integració. Sandi Hilal i Alessandro Pessi recorden que “In order to be accepted in foreign countries, refugees are expected to constantly perform the role of the ‘perfect guest.’” (Hilal i Pessi 2018). Joseph es resisteix a ser el nouvingut perfecte a la societat alemanya, fa cas omís de la burocràcia, i de fet, guarda tota la documentació important barrejada en una gran capsa de cartó. Si a *His House*, el matrimoni Majur s’esforça per seguir el que s’espera d’ells per tal que se’ls concedeixi l’asil i insisteixen que “We are one of the good ones”, Joseph a *Le Prince* no segueix les regles del joc. No només no és el perfecte ciutadà potencial sinó que tampoc és el convidat perfecte quan Monika el presenta als seus amics, fent un comentari que és percebut com a antisemita davant dels amics alemanys de Monika, o quan ella l’acull a casa seva. Quan Joseph s’instal·la a casa de Monika després de quedar-se sense el seu pis, performarà el rol de l’amfitrió, convidant-hi els seus amics, i organitzant reunions de feina referents als seus assumptes de negocis poc clars.

6.3.2. La sospita de l’espectador

La pel·lícula exposa prejudicis racistes en contextos inesperats, “among supposedly liberal, cosmopolitan, educated citizens. And perhaps one or two viewers will catch themselves eyeing this relationship with suspicion” (Knoben 2021). Com assegura Knoben, es tracta d’una sospita i un judici que l’espectador comparteix en determinats moments del film.

“We see Monika organising a new exhibition and directing her helpers, fearing for her professional future and applying for a job, preparing for a job interview and later getting through it. What Joseph does is not always entirely clear. At some point, there is no more talk of diamonds; he keeps his head above water with obscure business dealings. Sometimes he disappears from the film for long periods of time. This also makes it difficult for the viewer to get close to his character.” (Ranze 2021).

El personatge protagonista és clarament Monika, tot i que Bierwirth canvia de perspectiva en diverses ocasions per retratar el racisme omnipresent, la por als controls d’identitat i la dificultat general de fer-se un lloc a Alemanya com a sol·licitant d’asil (Gangloff 2023). La manca de claredat en els negocis de Joseph i la seva relació amb Monika alimenten la sospita de l’espectador.

Aquesta sospita és comparable amb el que ocorre a *Ali: Fear eats the Soul*. Mulvey i Mayne destaquen la forma en què en la pel·lícula de Fassbinder l'espectador esdevé un agent actiu de l'espectacle que suposa l'amor d'Ali i Emmi. Ali és un jove 'gastarbeiter' o treballador estranger, i Emmi és una vídua alemanya a la seixantena. Les percepcions i prejudicis dels espectadors-dins-de-la-pel·lícula s'entrellacen amb les de l'espectador del film (vegeu Figura 4).

Spectatorship is a key element in Fassbinder's film. The process of the film focuses on the nature of the gaze, the objectifying look which transforms its field of vision into a stage, its object of vision into a spectacle. The permutations of these gazes mirror and reflect upon our situation as spectators. (Mayne 1977, 73).



Figura 4. Les persones del bar miren fixament a Ali i Emmi mentre ballen. Captura de *Ali: Fear eats the Soul* (1974).

I prossegueix, argumentant que l'aparent poder de la mirada de l'observador és il·lusori, de la mateixa manera que ho és l'observat, està atrapat en la relació d'espectacle com a forma de poder (1977, 74).

Una altra similitud entre *Le Prince* i *Ali: Fear eats the Soul* és el paral·lelisme entre els dos amants: "Joseph is not the only one who is patronised, Monika is also treated like a woman among men" (Knoben 2021). Alhora que al film de Fassbinder, "The lower antinomy in the polarisations -

man/woman, indigenous worker/immigrant worker - creates an unexpected parallel between the two terms, underlining the closeness of indigenous woman/immigrant man.” (Mulvey 1989, 47).

6.3.3. El sobrenom o la construcció de la identitat pròpia

Els amics de Joseph l’anomenen ‘le Prince’, un sobrenom que adquireix importància com a forma de resistència contra ser representat com un criminal o un indocumentat, fora del seu control. A través del sobrenom, Joseph crea una representació conscient de si mateix. Durant l’únic cop que convida a Monika al seu pis, abans de perdre’l, li parla dels diamants. Amb un somriure dubitatiu, Monika li pregunta si és realment un príncep.

Joseph es molesta quan Monika treu el tema dels diamants durant un sopar amb els seus amics, retraient-li que als europeus els és fàcil iniciar un negoci, però per a altres persones no ho és. Monika li proposa casar-se per facilitar el procés, i Joseph s’hi nega: “My father was colonised, me I am not. Never!” No vol ser percebut com una víctima, no vol l’ajuda de la Monika, vol la seva confiança i respecte. La manca de confiança d’ella és una de les raons per les quals Joseph no comparteix els detalls dels seus negocis.

Més endavant, en una escena al bar on entra la policia, Monika li pregunta si seria millor marxar, però Joseph s’hi nega i actua amb naturalitat (vegeu Figura 5). Es comporta de la manera que ho faria ‘le Prince’ —la seva representació de si mateix— i no la persona que és percebuda pel sistema: s’aixeca de la taula on estan asseguts i es dirigeix a la barra del bar on està la policia per agafar el cendrer i tornar-se’n tranquil·lament a la taula. Ara si, ell li demana de casar-se a la Monika, aquest cop de debò, per amor.

Després que Joseph hagi estat apallissat perquè deu diners, Monika li diu “I don’t want to live like this Joseph. For me you don’t have to be rich. I don’t want to be afraid about you”. Com hem vist, Monika és ambiciosa en la seva feina, vol ascendir i convertir-se en la directora del Kunsthalle, però, en canvi, l’ambició de Joseph és vista amb sospita. Ella se sent utilitzada, i li pregunta: “Is it about using my flat? Using me?”. Li dona diners que ha agafat en préstec de la seva amiga Ursula i li diu: “I want you to stop it. You are not in fucking Congo.”, “I am trying to help you here”. Joseph li contesta: “I don’t need your help. I need your respect”.



Figura 5. Joseph torna a la taula amb Monika mentre actua amb normalitat davant la policia. Captura de *Le Prince* (2021).

6.4. Suro

6.4.1. El camí cap a la felicitat

Suro és la història d'Elena (Vicky Luengo) i Ivan (Pol López), dos arquitectes que decideixen anar a viure al camp a la masia que ella ha heretat de la seva tieta, juntament amb una finca de suredes on planegen fer-ne l'extracció de suro. La pel·lícula se situa entre el thriller psicològic i el western rural (Padilla 2023), on presenciem una crisi de parella però també una crisi vital i personal.

La mudança d'Elena i Ivan al camp està vinculada amb una sèrie de somnis i projeccions d'objectes de felicitat que inevitablement haurien de conduir a la felicitat. Com articula Sara Ahmed: “determinados objetos se vuelven felices, como si la felicidad fuera algo que se sigue de la proximidad a ellos.” (Ahmed 2010, 61). Segons l'autora, les coses posseeixen associacions afectives, és per això que podem anticipar que un objecte serà causant de felicitat abans que arribi o fins i tot abans que hàgim tingut l'experiència d'una relació causal en referència a un objecte particular. Quan la parella protagonista abandona la ciutat per fer la mudança, Elena està embarassada. La vida al camp, la masia de somni, la restauració de la casa que faran ells mateixos al seu gust, l'hort que comencen a cultivar al jardí, la idea inicial de treballar les suredes a través de

la cooperativa del poble, la criatura que esperen i fins i tot el ruc que els ha deixat la tieta i al qual Elena li té molta estima, són objectes que prometen la felicitat. “La palabra ‘objetos’ hace referencia aquí no solo a cosas físicas o materiales, sino a lo que sea que imaginemos podría conducirnos hacia la felicidad, com por ejemplo valores, prácticas, estilos y aspiraciones.” (Ahmed 2010, 73). Tot això començarà a desmuntar-se quan els números no els surten amb el que ofereixen els cooperativistes, i es veuen temptats a acceptar el tracte amb el Maurici, un home del poble que els promet una suma de beneficis molt més alta per fer l’extracció de suro. Aquí veiem el primer fracàs a viure d’acord amb els seus ideals.

6.4.2. Els ideals i la pràctica

Un cop comencen la recol·lecció del suro, l’Ivan és el primer a arribar i coneix els treballadors del Maurici. Descobrirà que entre els treballadors, en Maurici té un grup de magrebins treballant en negre. Quan li explica a l’Elena, ella insisteix que “no és el nostre problema”. Karim (Ilyass El Ouahdani) és el més jove dels treballadors, amb només divuit anys. Un dia, després de la jornada, l’Ivan el segueix fins a la casa on s’allotgen durant la temporada, una casa abandonada en ruïnes. Així que decideix emportar-se’l a casa. L’Elena s’enfada i repeteix “no és el nostre problema”. L’Ivan és un idealista, l’Elena és més pragmàtica. Com explica el director de la pel·lícula, Mikel Gurrea: “Esa es un poco la tensión que tiene constantemente toda la película, la tensión entre los ideales y la práctica” (Gurrea citat per Zurro 2022). “A la ciutat vivim desconnectats del medi natural i rural, i a *Suro* la parella es troba que ha d’estar en contacte amb elements reals, no amb idees” (Gurrea citat per Padilla 2023). En el seu trasllat de la ciutat al camp, han de posar en pràctica els seus ideals i els valors que havien cregut que els definien com a persones. Aquí és quan apareixen les contradiccions que els faran qüestionar qui són realment. La presència de Karim en aquest context és significativa i desencadenarà conflictes entre les personalitats d’Elena i Ivan.

La pel·lícula retrata la xenofòbia en l’ambient laboral, on Karim i els altres treballadors magrebins són víctimes de comentaris despectius per part dels altres companys. Més endavant, en un intent d’humiliar Karim, un company de feina el fa ajupir perquè pugui pujar a sobre seva amb l’excusa que no arriba a la part superior de l’arbre. Karim, cansat d’aquest tracte, s’aixeca provocant la caiguda del seu company i de la destal, que li talla dos dits de la mà. Aquest incident provoca una revolta entre els altres treballadors, i Maurici aconsella a Ivan que faci marxar Karim del poble.

En aquesta situació, els rols d'Ivan i Elena s'intercanvien: Elena vol ajudar-lo, mentre Ivan vol que marxi, ja que no creu que hagi estat un accident.

Quan els companys de feina, enfurismats, arriben a la casa buscant Karim, aquest fuig cap al bosc mentre ells el persegueixen. Ivan els segueix, però li diu a Elena que es quedi a casa. Mentre fuma un cigarret, Elena llança la burilla a terra i permet que la gespa seca encengui el foc, observant la flama durant un moment abans d'apagar-la. El foc ha estat una amenaça constant al llarg de la pel·lícula: quan Elena i Ivan es muden al poble, els veïns els alerten sobre el perill d'incendis a la zona i els insten a estar preparats amb el dipòsit d'aigua.

6.4.2. L'amenaça a la promesa de la felicitat

La metàfora del foc a la pel·lícula, si bé podria associar-se fàcilment a l'amenaça de la immigració, en *Suro* va més enllà. Tot i que Karim, en la seva condició de treballador irregular, es converteix en el focus dels conflictes entre la parella, aquest personifica el fracàs d'aquesta de viure d'acord amb els seus ideals i d'assolir la felicitat mitjançant els objectes que apuntaven cap a la promesa, trobant-se amb la descoberta que el que havien perseguit ja no els proporciona la felicitat.

La resistència postmigrant es manifesta en el poder que exerceix el personatge de Karim, obrint els ulls de la parella i desconstruint la felicitat que havien imaginat. Aquesta resistència implica qüestionar no només la felicitat a costa de la misèria d'altres, sinó també prendre consciència dels fonaments en què se sosté aquesta felicitat: ja que si la recol·lecció de suro a bon preu que ofereix Maurici no estigués fonamentada sobre la precarització laboral i els privilegis de classe, aquesta no podria existir. En aquest sentit, és similar al conte d'Ursula K. Le Guin, *The Ones Who Walk Away from Omelas* (1973).

Després que Karim sigui brutalment apallissat i abandoni el poble, la vida continua amb aparent normalitat. En una visita al bosc durant la recol·lecció, Elena es topa amb un nou treballador jove magrebí. Cap al final de la pel·lícula, una escena mostra Elena ballant hip-hop marroquí que li havia ensenyat Karim. A través d'aquest ball carregat d'expressió, es reflecteix la frustració de la protagonista. Malgrat haver assolit la vida que havia somniat, amb la renovació de la casa, la piscina i la seva filla, l'Elena no és feliç. L'aparició de Karim ha relativitzat els seus anhels i la idea de felicitat que havien construït.

Finalment, a l'última escena es crema el bosc i l'Elena i l'Ivan surten corrents del llit, es disposen a agafar les mànegues i seuen a esperar. Davant la pregunta d'Ivan sobre què fer, ella

respon: "Defensar la casa". Defensar-la de l'amenaça i del perill del foc. Com explica el director: "es una pareja que tiene una casa que defender pero no tiene ninguna idea de hogar que defender." (Gurrea citat a Fernández 2022).

L'Elena manté una distinció entre la seva realitat i la dels altres. Malgrat assumir responsabilitats en la nova vida rural, considera que els problemes externs no són 'el seu problema'. El seu rebuig al fet que la realitat de Karim interfereixi amb el seu projecte de felicitat revela les contradiccions intrínseques en les seves aspiracions. Ara que han assolit els seus objectius materials, ella no és feliç, ja que la consciència de la realitat altra ja no li permet gaudir del que ha construït. Si entenem l'amenaça del foc com la perillosa possibilitat de desmuntar el projecte de felicitat que han projectat, defensar la casa de l'incendi implica aferrar-se a l'únic que els queda: una casa buida, amb els objectes feliços com a vestigi d'un camí que ja no els ofereix la felicitat.

7. Conclusions

L'anàlisi de les quatre pel·lícules examinades en aquest treball han permès traçar una sèrie d'eixos conceptuals per articular formes de resistència activa contra les condicions adverses que experimenten els personatges migrants en les narratives cinematogràfiques. La naturalesa d'aquesta resistència està significativament relacionada amb la identitat, i que sovint es manifesta en contextos de temporalitat permanent i de precarietat continuada, o davant l'amenaça de fragmentació identitària per part d'un imperatiu d'integració que no contempla la complexitat de la identitat migrant, i que la situa en un *in-between* entre dues realitats, resultant en 'desorientació creativa' (Ohnmacht i Yıldız 2021).

La resistència postmigrant, com es veu en alguns d'aquests films, pot prendre la forma d'una negociació identitària. Aquesta es pot manifestar més passivament, a través del rebuig a abandonar la identitat pròpia a la societat d'acollida, com passa amb el personatge del pare d'Ahmed a *Une histoire d'amour et de désir*, o de forma més activa, a través d'estratègies com la de Joseph a *Le Prince*, a partir del sobrenom de 'el príncep', de presentar-se com un *businessman* i de reivindicar la seva agència política com a amfitrió en els espais on d'ell s'espera ser un convidat. La negociació identitària neix de la negativa a conformar-se amb rols predefinitos, on els personatges protagonitzen una lluita per preservar la seva dignitat i agència enmig de les limitacions estructurals. Aquesta resistència, com hem vist a *Suro*, també es pot manifestar posant en qüestió les bases de la felicitat que dona l'esquena i no reconeix la realitat postmigrant de la societat en què es troba.

La recerca del present treball ha estat impulsada pel desig de revisar des d'una mirada crítica les representacions de la identitat migrant dins del context cinematogràfic europeu contemporani per tal de distingir els elements i les esclatxes que ofereixen per poder articular una lectura i una comprensió del relat més justa i responsables amb les identitats migrants. A través d'aquesta recerca, puc concloure que la representació cinematogràfica dels migrants, juntament amb la capacitat crítica de l'espectador de ser un agent actiu i crític, pot contribuir significativament a la resistència contra les imatges injustes i estereotipades. A més, aquest treball aspira a tenir implicacions pràctiques en la percepció social de la migració i de les identitats migrants. El cinema, com hem observat, exerceix una influència notable en com percebem el món, especialment en el reconeixement i la valoració de la diversitat que veiem a la pantalla. Per això, considero que la resistència postmigrant, pot ser una eina poderosa per afirmar la identitat migrant i fomentar una relació recíproca i respectuosa. La nostra societat necessita desenvolupar eines sociopolítiques i

culturals per assumir el reconeixement de la realitat posmigrant, i és en aquest context que es desenvolupa la recerca present.

Encara que aquesta tasca ha aconseguit amb èxit els objectius formulats, cal reconèixer que presenta certes limitacions, les quals, al mateix temps, obren camins per a recerques futures que podrien enriquir i expandir aquest treball. Les pel·lícules seleccionades, si bé m'han permès desenvolupar diverses formes que pot prendre la resistència postmigrant en el cinema contemporani europeu, hi ha mancat l'anàlisi de formes interseccionals, com per exemple la qüestió de gènere i la representació del personatge migrant femení, per tal d'explorar canvis potencials en les formes que pot prendre aquesta resistència. També, com hem vist a *Le Prince* i a *Ali: Fear eats the Soul*, apareix un paral·lelisme entre el personatge femení i el personatge migrant, i que autores com Mulvey i Mayne han identificat en la pel·lícula de Fassbinder. Maria Stehle i Beverly Weber també dibuixen un paral·lelisme entre la mirada patriarcal i la mirada imperial blanca com a mirada cosificant. Aquesta és una línia de treball que m'agradaria emprendre en futures investigacions a través de l'anàlisi de pel·lícules seleccionades per aquest propòsit.

Mitjançant l'anàlisi detallada de pel·lícules europees contemporànies, hem identificat mecanismes crítics que desafien la perpetuació d'estereotips i permeten una representació més responsable de les identitats migrants, contribuint a una major complexitat del fenomen migratori i la diversitat d'experiències que comporta. Els resultats obtinguts mostren que la representació cinematogràfica pot ser una potent eina per a la rehumanització de les identitats migrants, subratllant la importància de la negociació identitària com a element clau en aquest procés. A través d'aquesta negociació, es poden impulsar canvis culturals i socials que fomentin una percepció més empàtica i comprensiva amb les identitats migrants. Aquest estudi també ressalta la capacitat de l'espectador actiu de desmuntar les narratives hegemòniques i participar en la construcció d'una societat més justa i inclusiva. En última instància, el treball present subratlla la necessitat imperativa d'imaginar formes alternatives i plurals de representació, reafirmant el dret a la preservació de la identitat i a la construcció o reconstrucció d'identitats complexes, per tal de poder imaginar futures societats més convivals.

Bibliografia

- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra Editora, 2010.
- Artaud, Antonin. *Van Gogh, suïcidat per la societat*. Angle Editorial, 2010 [1947].
- Bailey, Adrian J., Richard A. Wright, Alison Mountz i Ines M. Miyares. “(Re)producing Salvadoran Transnational Geographies.” *Annals of the Association of American Geographers*, 92 (2002): 125-144. <https://doi.org/10.1111/1467-8306.00283>
- Barucca, Claudia i Ilaria A. De Pascalis. “Multiculturalism in Transition. Representation of migrants in Fatih Akin’s contemporary cinema.” (2009).
- Boochani, Behrouz. *Cap altre amic que les muntanyes*. Barcelona: Raig Verd, 2020 [2018].
- Colella, Francesca. “The Representation of Migrants in Italian Cinema, from the Stereotypes to the Socio-Political Mission of Present-Day Film Directors.” *Italian Sociological Review* 7, 2. (2017):165-181.<http://dx.doi.org/10.13136/isr.v7i2.172>.
- Comanducci, Carlo. *Spectatorship and Film Theory: The Wayward Spectator*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. ISBN 978-3-319-96743-1
- Demos, T. J. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham i Londres: Duke University Press, 2013.
- Espahangizi, Kijan. “When do societies become postmigrant?: A historical consideration based on the examples of Switzerland.” A: *Postmigration: Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, editat per Anna Meera Gaonkar, Astrid Sophie Øst Hansen, Hans Christian Post, Moritz Schramm, 57-74. Bielefeld: Transcript, 2021.
- Federal Office for Migration and Refugees. “Ukrainian refugees: Nearly half intend to stay in Germany in the longer term.” *Federal Office for Migration and Refugees*, 25 de juliol de 2023. <https://www.bamf.de/SharedDocs/Meldungen/EN/2023/230725-am-ukr-projekt-zweite-welle.html?nn=285460>
- Fernández, Ricardo. “Mikel Gurrea: «Suro es la tensión entre los ideales y la práctica».” *El Contraplano*, 27 de novembre de 2022. <https://elcontraplano.com/2022/11/28/mikel-gurrea-suro-es-la-tension-entre-los-ideales-y-la-practica/>
- Foroutan, Naika. “Post-Migrant Society.” *Bundeszentrale für politische Bildung*, 21 d’abril de 2015. <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurz dossiers/205295/post-migrant-society/>

- Gangloff, Tilmann P. “Kino-Koproduktion ‘Le Prince’”. *Tittelbach TV*, 16 d’agost de 2023. <http://www.tittelbach.tv/programm/kino-koproduktion/artikel-6361.html>
- Gaonkar, Anna Meera, Astrid Sophie Øst Hansen, Hans Christian Post i Moritz Schramm. “Introduction.” A: *Postmigration: Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, 11-42. Bielefeld: Transcript, 2021.
- Gilroy, Paul. “Shooting crabs in a barrel.” *Screen* 48, 2. (2007): 233-235. <https://doi.org/10.1093/screen/hjm020>
- Hall, Stuart. “Interview Stuart Hall: Culture and power.” *Radical Philosophy* 86, (1997): 24-41.
- Hilal, Sandi. “Hosting is power and by having power you become visible.” (Entrevista a Sandi Hilal) *Arkdes*.
- Hilal, Sandi i Alessandro Petti. *Permanent Temporariness*. Estocolm: Art & Theory Royal Institute of Art, 2018.
- Hilsum, Lindsey. “Migrants or refugees: what’s the right word?” *4 News*, 24 d’agost de 2015. <https://www.channel4.com/news/by/lindsey-hilsum/blogs/migrants-refugees-word>
- Kassam, Kamal i Maria Becker. “Syrians of today, Germans of tomorrow: the effect of initial placement on the political interest of Syrian refugees in Germany.” *Frontiers in Political Science* 5, (2023). <https://doi.org/10.3389/fpos.2023.1100446>
- Kiang, Jessica. “‘His House’ Review: Uneven But Impressive Refugee Horror Debut.” *Variety Magazine*, 4 de febrer de 2020. <https://variety.com/2020/film/reviews/his-house-review-1203473963/>
- Knoben, Martina. “‘Le Prince’ im Kino. Nicht nur die Liebe zählt.” *Süddeutsche Zeitung*, 29 de setembre de 2021. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ursula-strauss-passi-balende-lisa-bierwirth-1.5425433>
- Koyuncu, Sinem. “Lisa Bierwirth: ‘Es geht um Machtverhältnisse’.” *Journal Frankfurt*, 26 d’octubre de 2021. https://www.journal-frankfurt.de/journal_news/Gesellschaft-2/Spielfilm-Le-Prince-Lisa-Bierwirth-Es-geht-um-Machtverhaeltnisse-38184.html
- Le Guin, Ursula K. *The Ones Who Walk Away from Omelas*. Mankato Minn: Creative Education, 1993 [1973].
- Malone, Barry. “Why Al Jazeera will not say Mediterranean ‘migrants’.” *Al-Jazeera*, 20 d’agost de 2015. <https://www.aljazeera.com/features/2015/8/20/why-al-jazeera-will-not-say-mediterranean-migrants>

- Mayne, Judith. "Fassbinder and Spectatorship." *New German Critique*, 12, (1977): 61-74. <https://doi.org/10.2307/487756>
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Hampshire i Nova York: Palgrave, 1989. ISBN 978-1-349-19798-9
- Nicholson, Tom. "Remi Weekes Explains the Haunting Ending of 'His House'." *Esquire*, 2 de novembre de 2020. <https://www.esquire.com/uk/culture/film/a34548955/his-house-ending-explained/#:~:text=%22I%20feel%20like%20the%20ending,move%20on%2C%22%20Weekes%20says>
- Ohnmacht, Florian i Erol Yıldız. "The postmigrant generation between racial discrimination and new orientation: from hegemony to convivial everyday practice." *Ethnic and Racial Studies*, 44, 16 (2021): 149-169. <https://doi.org/10.1080/01419870.2021.1936113>
- Padilla, Mar. "Darnius i 'Suro': secrets d'un mar d'arbres." *El País*, 20 d'agost de 2023. <https://elpais.com/quadern/2023-08-20/darnius-i-suro-secrets-dun-mar-darbres.html>
- Papastergiadis, Nikos. "wog zombie: The De- and Re-Humanisation of Migrants, from Mad Dogs to Cyborgs." *Critical Indigenous Theory* 15, 2 (2009): 147-178. <https://doi.org/10.5130/csr.v15i2.2043>.
- Ranze, Michael. "Authentisches Drama um eine Kuratorin der Frankfurter Kunsthalle, die sich in einen schwarzafrikanischen Geschäftsmann verliebt." *FilmDienst*. <https://www.filmdienst.de/film/details/617494/le-prince>
- Rebhandl, Bert. "Vielleicht gibt es gar keine Blutdiamanten." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29 de setembre de 2021. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/lisa-bierwirths-spielfilm-le-prince-kommt-in-die-kinos-17559368.html>
- Rico Guastavino, Ignacio Pablo. "Una historia de amor y deseo: Eterna devoción." *El antepenúltimo mochicano*, 7 d'octubre de 2022. <https://www.elantepenultimomohicano.com/2022/10/critica-una-historia-de-amor-y-deseo.html>
- Said, Edward. *Orientalism*. Gran Bretanya: Penguin Books, 2003 [1978].
- Said, Edward. *Out of Place: A Memoir*. Nova York: Vintage Books, 2000 [1999]
- Schoellhammer, Ralph. "Germany 'needs 1.5 million new immigrants per year'." *UnHerd*, 7 de juliol de 2023. <https://unherd.com/thepost/germany-needs-1-5-million-new-immigrants-per-year/>

- Smith, Derek. "Review: His House Is a Creepy Allegory About Learning to Live with Trauma." *Slant Magazine*, 26 d'octubre de 2020. <https://www.slantmagazine.com/film/review-his-house-is-a-creepy-allegory-about-learning-to-live-with-trauma/#:~:text=Review%3A%20His%20House%20Is%20a,inner%20turmoil%20of%20his%20characters.>
- Statistisches Bundesamt. "Sharp rise in labour migration in 2022." *Statistisches Bundesamt (Destatis)*, Nota de premsa núm. 165, 27 d'abril de 2023. https://www.destatis.de/EN/Press/2023/04/PE23_165_125.html
- Stehle, Maria, i Beverly Weber. "White Fragility and the White Gaze: Race, Gender, and Neoliberalism" A: *Precarious Intimacies: The Politics of Touch in Contemporary Western European Cinema*, 123-144. Northwestern University Press, 2020. <https://doi.org/10.2307/j.ctv14161gx.9>.
- Tize, Carola. "Living in Permanent Temporariness: The Multigenerational Ordeal of Living under Germany's Toleration Status." *Journal of Refugee Studies*, 34 (2021): 3024-3043. <https://doi.org/10.1093/jrs/fez119>
- Van de Peer, Stefanie. "Seascapes of Solidarity: Refugee Cinema and the Representation of the Mediterranean." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 18, (2019): 38-53. <https://doi.org/10.33178/alpha.18.04>
- Zurro, Javier. "'Suro', una recolecta de corcho para radiografiar a la pareja burguesa moderna." *El Diario*, 1 de diciembre de 2022. https://www.eldiario.es/cultura/cine/suro-recolecta-corcho-radiografiar-pareja-burguesa-moderna_1_9762730.html

Filmografia

- Alami, Milad, director. *Opponent*. Ape&Bjørn i Tangy, 2023. 1h 59 min. <https://www.filmin.es/pelicula/opponent?origin=searcher&origin-query=primary>
- Bierwirth, Lisa, directora. *Le Prince*. Komplizen Film, 2021. 2h 5 min. <https://port-prince.de/en/project/le-prince/>
- Bouzid, Leyla, directora. *Une histoire d'amour et de désir*. Blue Monday Productions, Arte France Cinéma i CNC, 2021. 1h 42 min. <https://www.filmin.es/pelicula/una-historia-de-amor-y-deseo>
- Fassbinder, Rainer Werner, director. *Ali: Fear Eats the Soul*. Tango Film , 1974. 1 h 34 min. <https://www.filmin.es/pelicula/todos-nos-llamamos-ali?origin=searcher&origin-query=secondary>
- Gurrea, Mikel, director. *Suro*. Lastor Media, Malmo Pictures, Nocturna Pictures i Irusoin, 2022. 1 h 56 min. <https://www.filmin.es/pelicula/suro>
- Haneke, Michael, director. *Caché*. France 3 Cinéma, Canal+ i Bavaria Film, 2005. 1 h 58 min. <https://www.filmin.es/pelicula/cache>
- Weekes, Remi, director. *His House*. Regency Enterprises, BBC Films, Vertigo Entertainment i Starchild Pictures, 2020. 1h 33min. <https://www.netflix.com/search?q=his%20house&jbv=81231197>