

Pilar Monsell

ÁFRICA 815, PARAÍSO PERDIDO

África 815, el primer largometraje de Pilar Monsell (Córdoba, 1979), es un filme que explora múltiples interrogantes a partir de una abrumadora voz confesional. La película problematiza los diarios personales paternos mediante imágenes y pensamientos que transportan el pasado al presente, que unen el ahora con lo posible, componiendo cierto (auto)retrato a la búsqueda de un paraíso siempre por venir.

08.04 – 18.06.2017



[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



Líneas de fuga

Elena Oroz¹

Desorientaciones

En la primera secuencia de *África 815*,² Pilar Monsell (Córdoba, 1979) pide a su padre que le relate su último sueño. Manuel narra un viaje a una Barcelona desconocida, asolada por una guerra: un espacio que ha devenido extraño, puesto que ya no existen coordenadas familiares a partir de las cuales orientarse («No tenía ni puntos de referencia ni nada»), y es esta *desorientación* espacial la que, finalmente, arroja dudas sobre su propia identidad («No sabía quién era, ni qué hacía allí»). Su narración transcurre en *over*, yuxtapuesta a la vista del mar en un día especialmente nublado, de forma que el cielo y el agua se funden y conforman una difusa y homogénea mancha grisácea. Solo el rastro de un barco que lentamente atraviesa el plano trazará una línea que permitirá inferir la existencia del horizonte.

Estas tomas del mar, cargadas de un fuerte simbolismo, se repetirán en diversas ocasiones —y denotarán melancolía, decepción o anhelo—, generalmente vistas desde el interior del apartamento en el que Manuel, ya retirado, pasa los periodos vacacionales. Allí se acumulan los diferentes soportes memorísticos —su autobiografía cuidadosamente encuadrada, antiguas fotografías y películas en super 8— que la directora reúne y activa para *transcribir*, mediante una sobria y precisa puesta en escena, la singular biografía de su padre, marcada por su estancia en la antigua colonia española del Sáhara cuando cumplía el servicio militar, su abierta homosexualidad y una voluntad confesional que presenta una masculinidad tan vulnerable como atípica en sus dimensiones afectivas.

La segunda vez que la vista marítima aparece en su plenitud coincide con un nuevo capítulo en la vida de Manuel:

¹ La autora quiere agradecer a Sonia García López sus *orientaciones* para abordar el presente texto y a Pilar Monsell su amable correspondencia y predisposición para solventar las dudas que fueron surgiendo durante su escritura.

² Producción: Proxémica. Guión y dirección: Pilar Monsell. Digital, color, 66 min, 2014.

el tercer tomo de sus memorias (1976-1996). La imagen es ahora nítida: presenta un día soleado y las tonalidades azules del cielo y el mar están fuertemente contrastadas y la línea del horizonte, perfectamente delimitada; tan (pre)visible como las expectativas vitales de un Manuel que, no obstante, se confiesa incapaz de encarnar la *rigidez* pautada. El prefacio a este volumen, dedicado a sus hijos en clave de disculpa, resulta meridiano: «Es difícil trazar una línea recta sin regla o cuando está deteriorada. Cuando las frustraciones se acumulan se resiente nuestro estado emocional y resulta casi imposible recuperar el equilibrio.» Las metáforas espaciales y geométricas que puntúan sus vivencias no parecen casuales: Manuel se reconoce como un sujeto *torcido* por su *orientación* —no exenta de lógicas de poder, como veremos— hacia *otros* inapropiados. Como apunta Sara Ahmed en su aproximación fenomenológica al sujeto *queer*, este tipo de símbolos direccionales han sido habituales en los relatos explicativos sobre la homosexualidad, concretamente cuando esta se presenta como un desafío a la familia y a la línea patrilineal.³ Siguiendo a esta autora, los momentos de desviación de la línea familiar —y así se percibe Manuel— devienen signos del fracaso del sujeto homosexual para *encontrar su camino*, al existir una presión (la heterosexualidad obligatoria) que a menudo adopta el lenguaje de la felicidad y el cuidado.⁴ Adoptando este mismo lenguaje y sobre la imagen marítima descrita, Manuel confiesa que se casó únicamente para colmar su deseo de tener hijos, ya que este era el único *camino* posible en un contexto dictatorial en que la homosexualidad estaba legalmente sancionada.

A partir de esta *falla*, su vida estará marcada por una contradictoria —por imposible— búsqueda y conjugación de una estabilidad emocional y familiar a través un imaginario sexo-afectivo alimentado de un complejo imaginario orientalista fruto de su experiencia militar en el Sáhara español. Y si todo el filme se construye en torno a la carencia

³ Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006.

⁴ *Ibidem*, p. 50 y 66.

y el deseo —confrontando un testimonio retrospectivo y anhelante con unas fotografías que evidencian una pulsión escópica hacia el *otro* racializado, erotizado y feminizado—, una sola instantánea parece condensar estas tensiones. Es una imagen de carácter familiar, ligeramente desenfocada, como significativamente apunta la directora, que Manuel mira hoy con nostalgia rememorando la que podría haber sido su «familia ideal».⁵ En ella, le vemos junto a sus tres hijos y Ahmed, uno de sus numerosos y frustrados amores procedentes del Magreb.

Evidenciando estas *desorientaciones*, *África 815* nos acerca, en primer lugar, a un cuerpo masculino cuyas experiencias desafían —al tiempo que se ven atravesadas por sus aparatos de poder y subjetivación— el ideal franquista nacional y heteropatriarcal, un ideal social configurado inicialmente como un cuerpo despótico y *vertical* (heterosexual, viril y familiar) pero que, en los sesenta, cuando arrancan las memorias de Manuel, se encuentra ya agonizante y, en consecuencia, particularmente ansioso respecto a unos roles de género cambiantes resultado del proceso de modernización de la España aperturista.⁶

Un cuerpo al que además nos aproximamos desde una mirada frágil: tan cercana como necesariamente distanciada. En esta delicada posición enunciativa —la de una hija que articula una *biografía compartida*— cabe situar la singularidad y radicalidad del filme. Así, la cinta se aleja de los tradicionales documentales históricos en clave familiar, ya sean los adscritos a la etnografía doméstica⁷ o a la

⁵ El testimonio de Manuel, por momentos autoindulgente, es claro a la hora de describir sus anhelos bajo el signo del amor romántico heteropatriarcal, familiar y colonial. Sus constantes alusiones a un «amor ideal» denotan una proyección *domesticada* y, por ende, *feminizada* de sus amantes. Junto con la fotografía mencionada, otros testimonios recogidos en el filme dan cuenta de estas dinámicas en las que el objeto «ideal» se describe en los siguientes términos: «Era tranquilo, buen cocinero, educado. Sabía coser, planchar y todo lo hacía a la perfección.»

⁶ Tatjana Pavlovic, *Despotic Bodies and Transgressive Bodies. Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*, Nueva York, State University of New York Press, 2003.

⁷ Michael Renov, *The Subject of Documentary*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 2004.

posmemoria,⁸ para adoptar la posición de un *testigo modesto*, menos autorreflexivo pero igualmente consciente de las grietas presentes en su labor memorialística. Y así lo evidencian tanto los titubeantes acercamientos, cámara en mano, de Pilar hacia su padre, como su única digresión de carácter personal presente en el filme: «Cuando las memorias cuentan también tu historia, tu lugar delante de esas palabras también cambia, hay algo que se modifica, especialmente cuando entiendes que tú naciste en el tomo tercero de los libros de las memorias de otro.» Nos hallamos ante un filme que comparte con propuestas coetáneas su compromiso por la recuperación y la revisión de la memoria colectiva⁹ pero en el que se desplaza tanto la posición enunciativa como el foco desde el momento en que se iluminan aspectos del pasado reciente ignorados o poco discutidos, como el legado de la colonización en África.

Orientaciones

El recuento biográfico de Manuel arranca en 1964, cuando se produce lo que Manuel denomina, de forma paradójica, su «liberación», su incorporación al servicio militar, que le permite cumplir tres sueños: abandonar Madrid, conocer África y ejercer la medicina profesionalmente. Es en El Aaiún, lejos de las ataduras familiares —asimiladas al hastío y la represión sexual—, donde encontrará su verdadera orientación: en contacto con «Hombres diferentes, de otra raza, otra cultura, otros esquemas». Significativamente, en su relato reverberan otros recuentos memorísticos de militares asentados en la antigua colonia que, como ha expuesto Susan

⁸ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1997.

⁹ Sin ánimo de exhaustividad, consideramos oportuno señalar algunas películas de no ficción coetáneas y afines (en términos de producción, circulación y formas de representación del pasado) que, como *África 815*, no solo indagan en la memoria colectiva sino que se proponen como ejercicios que reflexionan sobre los propios mecanismos de mediación al pasado: *Soldados anónimos / Soldats anònims* (Pere Vilà e Isaki Lacuesta, 2009), *Los materiales* (Colectivo Los Hijos, 2010), *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013), *Dime quién era Sanchicorrota* (Jorge Tur, 2013) y *El último vuelo* (Carolina Astudillo, 2014).



Tarjeta de destino del servicio militar del ejército español, 1964
© Archivo personal de Manuel M. Monsell Lobo



© Archivo personal de Manuel M. Monsell Lobo, 1964



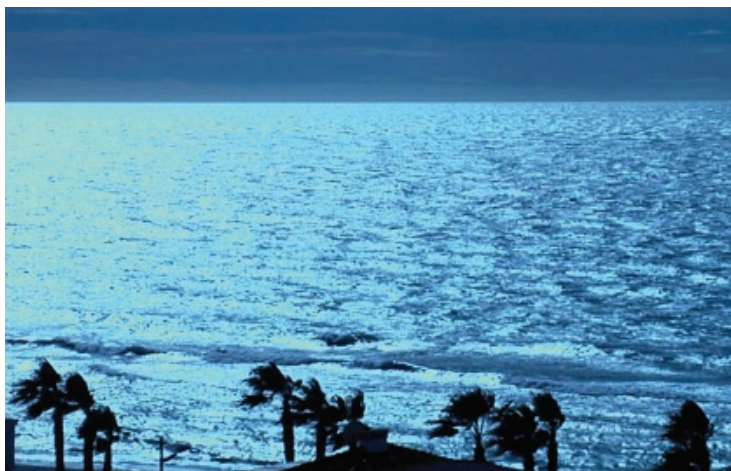
© Archivo personal de Manuel M. Monsell Lobo, 1965



© Archivo personal de Manuel M. Monsell Lobo, 1964



© Pilar Monsell / Proxémica, 2014



© Pilar Monsell / Proxémica, 2014



© Diseño: Cristina Ultreia, 2014

Martin-Márquez,¹⁰ problematizan —y es el punto que aquí nos interesa— la articulación de una identidad nacional española estable, en términos raciales y de género, a partir del proyecto colonial. Así, Manuel describe el ejército como un espacio homosocial, en el que la disciplina y la camaradería son el sustrato de relaciones homoeróticas legitimadas y los bares locales actúan como espacios particularmente promiscuos, en consonancia con las fantasías orientalistas. Las únicas normas parecían ser la «discreción» —tener un lígüe estable entre los compañeros de filas— y no acceder al asentamiento de la comunidad saharauí. Retomando las observaciones de Martin-Márquez, podemos inferir cómo este reglamento estaba básicamente destinado a regular las relaciones entre hombres españoles y marroquíes: la amenaza de la «inversión» de la lógica racializada del binomio superior-inferior —el paradigma de amo-esclavo— que puede estructurar las relaciones homosexuales, permitidas y legitimadas de forma más o menos laxa, en contextos coloniales militarizados.¹¹ Al tiempo que Manuel señala estas prescripciones, también da cuenta de múltiples transgresiones y de unas relaciones fluidas —que no desiguales— entre idénticos sexos y diferentes razas. Su primer amor marroquí será Mohamed, a quien describe como perteneciente a ambos mundos («Vestía utilizando la indumentaria militar con la de su tierra»), y el propio Manuel, como muestran las fotos que acompañan este segmento del filme, performará una identidad mixta al adoptar la vestimenta saharauí: una chilaba y un turbante, prenda que seguirá portando, tras su experiencia militar, en sucesivos viajes al continente africano. Son estas mismas fotografías las que también se nutren de un claro homoerotismo estético propio del orientalismo, como la que muestra a Manuel ataviado de médico postrado en una camilla: se convierte en consciente objeto de la mirada y denota una predisposición sexual. Idéntica pulsión escópica, como ya indicamos, marca, durante los años ochenta y

¹⁰ Susan Martin-Márquez, *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la 'performance' de la identidad*, Barcelona, Bellaterra, 2011.

¹¹ *Ibidem*, p. 221.

noventa, sus siguientes viajes al Magreb, en busca de nuevas aventuras y deseos de conquista amorosa y sexual esta vez, en el marco de un capitalismo global, de forma que sus fugaces y malogrados amantes solo son, y podrán ser, cuerpos en tránsito, capitalizados y marcados por su raza, que buscan su acomodo en una Europa que se promete para ellos, y así lo señala Manuel como epítome de la «modernidad».

Coda: horizontes

En rima con su apertura, el filme se cierra con un plano del mar al atardecer desde una terraza en la que Pilar y Manuel comparten finalmente plano y elucubran sobre el trozo de tierra que vislumbran a lo lejos: si se trata de África (como algunos lugareños creen o les gusta creer) o si es una parte de la península. De forma concisa, esta escena captura la esencia del orientalismo al representarlo, de acuerdo con Sara Ahmed, como una fantasía de carencia respecto a lo que no *está aquí* que modula el deseo y hace que lo que *está allí* se haga visible como horizonte, como una lábil marca que visibiliza dicha carencia.¹² Entre dos imágenes oníricas de un horizonte tan real como imaginario, *África 815* congrega un valioso testimonio fotográfico y oral —ahora expandido en su formato expositivo— que, con sus puntos ciegos y elipsis, constituye una valiente y rotunda interpelación para profundizar en una memoria nacional «impedida» por las políticas institucionales, en aquella dimensión del pasado que certeramente Paul Ricoeur calificó como «patológica-terapéutica»¹³ y que, como apuntara Gonzalo de Pedro en su crítica del filme, abre la puerta a una lectura en la que la explotación económica, política y colonial se entretreje de forma compleja con la sexual¹⁴ (y con la sexualidad y la masculinidad).

¹² Sara Ahmed, *op. cit.*, p. 90.

¹³ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Editorial Trotta, 2003.

¹⁴ Gonzalo de Pedro, «África 815 de Pilar Monsell. Lo que no está dicho», en *Otros Cines Europa*, 2015, <http://www.otroscineseuropa.com/africa-815-de-pilar-monsell> [consulta: 14 febrero 2017].

Un film para comenzar a leer
Pilar Monsell

Él me había regalado esos pesados tomos de sus memorias hacía ya varios años. Me había dicho que seguía escribiendo un siguiente tomo con el que llegaría hasta la actualidad. Desde que traje conmigo esos libros a Barcelona, había llegado a ocurrir, acaso alguna tarde de domingo, que yo ojeara ciertas páginas, poco más.

Colocados allí, ante mi vista, firmemente, sobre una de mis estanterías, los libros de memorias de mi padre pasaron un largo tiempo cerrados. Se había instalado en mí una fuerte resistencia a afrontar esa lectura. Era como una barrera que me impedía acercarme a sus palabras y que estaba hecha de una mezcla de pudor y de miedo. Sentía, por un lado, un profundo respeto por ese modo tan franco y crudo que él siempre había tenido para hablar de su intimidad. Por otro lado, con una fuerza mucho mayor, se me imponía un sentimiento de extrema fragilidad cada vez que me aproximaba a esos densos escritos repletos de recuerdos. Ya me había ocurrido en otras ocasiones: ciertas fotografías de la infancia me desmoronaban. No era tan extraño, por tanto, el temor a que esos libros me expusieran a ciertos afectos olvidados, dolorosos y completamente incomprensibles.

La mañana de una primavera cualquiera, lo recuerdo bien, tomábamos un café en una terraza muy cerca del mar. Yo había bajado a Málaga para descansar, junto a mi padre, en aquel blanco apartamento donde solíamos pasar los veranos y que se había convertido después en un refugio, un lugar donde siempre era posible la retirada. Por aquella época, yo estaba terminando un cortometraje de encargo que me había llevado a adentrarme seriamente, y por primera vez, en la historia de la dictadura franquista. Tuve la necesidad de poner en relación esas lecturas de la historia con la historia propia, con la historia familiar. Creo que fue por eso que, en aquel viaje, emergieron mis primeras preguntas sobre la infancia de mi padre. Fue allí donde comenzaron esas conversaciones. Y, sobre todo, fue allí donde empecé a escuchar.

Suelo relacionar la aparición de esos diálogos con la edad que yo tenía por entonces, cerca de treinta años, un momento en el que comenzaba a ser capaz de asumir una relación más madura con mi familia. De algún modo, yo estaba retomando un vínculo familiar del que me había alejado voluntariamente durante muchos años, sin saber muy bien por qué, movida por el impulso de hacer una vida lejana y propia. Ahora me aproximaba de nuevo y mi padre tenía ya más de setenta y cinco. Sus malestares del corazón andaban reapareciendo, de modo que yo descubría los signos de su vejez, cada vez más numerosos. La claridad con la que podía ver crecer su vulnerabilidad me estremecía.

Comprendí que el tiempo que nos quedaba por compartir no era infinito y me decidí a enfrentarme a esos textos. Y entonces, consciente de la excepcionalidad de ese momento, comencé a hacerme algunas preguntas: ¿cómo hacer para leer esos libros del modo más atento, más delicado, más cuidadoso?, ¿cómo hacer para leerlos sabiendo que estaremos rozando con ellos nuestras zonas más sensibles?

Es ahí que aparece el cine. Ya hacía años que yo había sido seducida por esa práctica de la duración cuyo proceso de trabajo te exige una entrega total a un universo particular durante un periodo de tiempo concreto (habitualmente extenso e incluso elástico). Pensé entonces que esas eran las mejores condiciones para abrir esos libros e iniciar, sin certezas y sin calendarios, este viaje de ida hacia la construcción de un filme. Había encontrado el modo de comenzar a leer. Fue después, entre aquellas páginas, que fueron apareciendo las imágenes.

La proyección del documental *África 815* se inicia a las 12.05 h cada día. Su duración es de 66 minutos, con lo cual el horario aproximado de los diversos pases es: 12.05, 13.11, 14.17, 15.23, 16.29, 17.35 y 18.41 h

**La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horario: de martes a domingo
y festivos, de 12 a 20 h
Entrada gratuita**

**barcelona.cat/lavirreina
twitter.com/lavirreinaci
facebook.com/lavirreinaci**