UC Riverside

UC Riverside Electronic Theses and Dissertations

Title

Reimaginig National Identity in Spain in Different Contemporary Narratives

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/0cp6m688

Author

Flores-Paez, Lucero

Publication Date

2010

Peer reviewed|Thesis/dissertation

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
RIVERSIDE

Reimagining National Identity in Spain in Contemporary Narratives.

A Dissertation submitted in partial satisfaction of
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Spanish

by

Lucero Flores-Páez

December 2010

Dissertation Committee:
Dr. David K. Herzberger, Chairperson
Dr. James A. Parr
Dr. Benjamin Liu

Copyright by
Lucero Flores-Páez
2010

The Dissertation of Lucero Flores-Páez is approved

_____

_____

_____

Chairperson

University of California, Riverside

ACKNOWLEDGEMENTS

First, I would like to acknowledge my gratitude to all the professors from the Hispanic Studies Department who helped me during my PhD journey. My deepest gratitude goes to Dr. David Herzberger, my advisor and mentor, for his patience, thoughtful criticism, support and sense of humor, all of which reassured me over the course of this project and throughout graduate school.

Also, I owe a debt of gratitude to Dr. James Parr and Dr. Benjamin Liu for generously offering their time to serve on my dissertation committee. Their keen comments and suggestions have been an extraordinary help to me in revising and polishing this study.

Finally, I would like to thank my family in Colombia, Sean Shibata and his family here in California for all their love and support with which they have sustained me. They all became a source of strength and optimism.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Reimagining National Identity in Spain in Contemporary Narratives.

By

Lucero Flores-Páez

Doctor of Philosophy, Graduate Program in Spanish
University of California, Riverside, December 2010
Dr. David K. Herzberger, Chairperson

The current study examines the multiple and contradictory representations or formulations of Spanish identity in a selection of contemporary novels, films, and plays, from the 1990s to the present, that explore concerns and questions about the status of Spain as a nation and its national identity. Some of the works analyzed here show the (re) construction of the national identity through a negotiation with the past. In other words, how nations are established upon a rich legacy of memories, past glories and sacrifices, heroes and epics, as well as many things that are forgotten. Also, the new challenges to the national identity in Spain, including recent issues related to immigration, are explored.

The novels *Huesos de Sodoma* (2004) by Luis Antonio de Villena and *Cosmofobia* (2007) by Lucía Etxebarria are analyzed from the perspective of the (re) construction of the nation and the different voices coming to that (re) construction. These authors focus on specific groups, such as; the gay community in the novel *Huesos de Sodoma,* and Lavapiés, a community in Madrid, in the

novel *Cosmofobia*. Each space shows us an idea and appreciation of the nation, either through the early construction of the nation, or the analysis of a multicultural and multiethnic nation in which we live. The films *Las cartas de Alou* (1990), by Montxo Armendáriz, and *Saïd* (1998), by Lorrenç Soler, open a space for the representation of immigrants. However, both authors provide an excuse to show the silenced aspect of the experiences lived by these new members of the nation when they come across a new different culture. Because of globalization and internationalization of the economic development, modern states are in the process of permanent change. The number of illegal immigrants grows and at the same time grows both racism and xenophobia. Thus, the dramatic plays *Cachorros de negro mirar* (1995), by Paloma Pedrero, and *Salvajes,* by José Luis Alonso de Santos, highlight aspects of immigration and racism in Spain in the early twentieth century. In the words of the characters, we realize their behaviors are based on residual configurations and distant past. In synthesis, I consider that it is possible to capture the meaning of a nation and its identity through the images that it projects and the fictions that it constructs.

TABLE OF CONTENTS

Introduction

Nacionalismo, nación e identidad nacional..... 1

Chapter 1:

Reestructurando la idea de nación y la identidad nacional en España..... 26

Chapter 2:

Negociaciones y nuevas identidades en *Huesos de Sodoma y Cosmofobia*..... 44

Chapter 3:

El rodaje de una cultura cambiante:
Las Cartas de Alou de Montxo Armendáriz y *Saïd* de LLorenç Soler 90

Chapter 4:

El teatro o la presencia de *skinheads* neonazis en España..... 120

Conclusion 140

Works Cited 143

Introducción. Nacionalismo, nación e identidad nacional.

En la actualidad, las campañas y los debates electorales constituyen por naturaleza un valioso espacio de investigación para rastrear los temas significativos de las sociedades democráticas occidentales. Es así, que en 2008 durante los días previos a las elecciones para presidente, los ciudadanos en España vieron aparecer dentro de los discursos de los diferentes candidatos diversos temas. Entre los cuales se distinguieron aquellos relacionados con la educación, el empleo y la vivienda, el agua, el terrorismo, la economía, la política exterior, así como la inmigración y la idea de España en relación a sus diferentes regiones[1]. En cuanto a estos dos últimos temas, tenemos que de hecho fueron los más sobresalientes durante el debate político que se realizó en dos secciones, el 25 de febrero y el 3 de marzo del año 2008. Durante las intervenciones Mariano Rajoy, el entonces candidato por el partido popular o PP, hizo de la inmigración el eje de su discurso, acusando las políticas de José Luis Rodríguez Zapatero, el presidente de gobierno de entonces y también candidato por el partido socialista obrero español o PSOE, de haber complicado las cosas y no haber ofrecido mejores soluciones. También se formó una discusión en torno al concepto de España y la identidad nacional partiendo de la idea "España se rompe.[2]" Cada uno de los candidatos acusaba al otro, o a su partido político, del enfrentamiento y diferencias entre las autonomías en España. Para Mariano Rajoy, José Luis Rodríguez Zapatero no tiene idea de la nación española y no ha respetado sus 500 años de historia. Por su parte Rodríguez Zapatero argumentaba que España

es un país plural y diverso y que su objetivo era promocionar el diálogo y no sembrar la discordia. El PP acusaba al PSOE de haber fomentado divisiones entre los españoles y de generar falsas expectativas, el PSOE, por su parte, le reprochaba al PP el rechazo a la reforma del estatuto de Autonomía de Cataluña, incongruencia al aceptar ciertos estatutos y rechazar otros, probando una vez más, la constante competencia entre las comunidades autónomas que ha llevado a una revisión de las reglas institucionales, la división de poder y los criterios financieros. Cabe resaltar que las ideas presentadas en torno a este tema llevaron al atento televidente a observar cómo implícitamente ambos candidatos iban desvelando una noción del concepto de nación y de la identidad nacional que desde inicios de la Transición a la democracia española los diferentes partidos se han impuesto crear.[3]

Las ideas que presentaron M. Rajoy y J. L. Rodríguez Zapatero sirven de marco para la exploración de las nociones de nación, nacionalismo e identidad nacional en España. Nociones que es preciso vincular con los momentos históricos cruciales de cada país para poder entender los planteamientos, las transformaciones y las reivindicaciones que experimentan. En otras palabras, los conceptos como la nación, el nacionalismo y la identidad nacional son construcciones imaginarias que requieren de una reformulación a partir de los procesos al interior de cada sociedad.

Así pues, pretendo situar mi análisis en esta tesis en la perspectiva de la nación como una (re)construcción que ocurre constantemente pero que se

acentúa en momentos de cambio tanto a nivel político como social. Además, que gran parte del enfoque de esa (re)construcción es narrativo y es a través de diferentes discursos que se van creando nuevos significados, modelos simbólicos, que se revisan visiones, se aceptan o se rechazan de un grupo como nación. Actualmente en España la identidad nacional se encuentra asentada entre un fuerte regionalismo, un fenómeno de identidad dual: nacional y regional, un pluralismo cultural, una integración europea y la presencia de miles de inmigrantes del este de Europa, del norte de África y de América Latina. Entonces surge la pregunta, ¿Qué significa ser español hoy por hoy?

En los últimos años se han hecho investigaciones variopintas sobre lo que significa ser español en la actualidad. Muchas de éstas están caracterizadas en especial por el estudio de los nacionalismos periféricos, los regionalismos, el separatismo, y los nacionalismos sin estado (Mar Molinero y Smith, 1996; Conversi, 1997; Moreno, 2001; Guibernau, 2004;) Mi análisis se centra más en el Estado-nación completo en lugar de seguir el enfoque de centrarse en las distintas regiones y sus movimientos de nacionalismo. De tal forma, el objetivo de este proyecto es examinar las múltiples y, a veces, contradictorias representaciones o formulaciones de la identidad española en una selección de narrativas contemporáneas, concretamente desde la década de los noventa hasta el presente. Me interesa, en particular, observar cómo estas obras reflejan, reflexionan y cuestionan divergentes nociones de la nación y su identidad.

Dentro del corpus se incluyen diferentes narrativas, novela, teatro y cine, que manifiestan las preocupaciones y preguntas acerca del estatus de España como nación y su identidad nacional, y mucho más importante denotan que tal identidad y cultura llevan la marca de un trabajo en proceso. En algunas de las obras se muestra y se evalúa la (re)construcción de la identidad nacional a través de una negociación con el pasado. Es decir, cómo la construcción o reconstrucción de una nación se cimienta sobre un rico legado de recuerdos, la memoria de las glorias pasadas, y los sacrificios compartidos, la evocación de los héroes y sus epopeyas, pero al mismo tiempo elige olvidar u omitir muchas otras cosas. En otras obras, se exploran los nuevos desafíos que tiene que enfrentar la identidad nacional en España, tal como el tema de la inmigración, fenómeno que está reconfigurando a España quizá más que cualquier otro proceso social, político o económico. En síntesis, considero que a través de las imágenes que se proyectan y las ficciones que se construyen, es posible aprehender los significados de una nación y de su identidad nacional. Me propongo así, estudiar cómo la nación española y su identidad nacional son consideradas desde planteamientos intelectuales y culturales.

Ninguna nación en el sentido moderno, es decir político, existía antes de la revolución ideológica que comenzó en el siglo XVIII y se manifestó más visiblemente en el siglo XIX. La nación es por lo tanto un acontecimiento que ante la caída de tres conceptos dominantes medievales constituye una nueva forma de unión de la comunidad, el poder y el tiempo, una nueva fuente de

sentido. Desde entonces la nación fue concebida como una comunidad amplia unida por un vínculo diferente en naturaleza tanto de la lealtad al mismo monarca y membrecía a la misma religión o el estado social. La nación ya no se derivaba más desde sus gobernantes y de ahí en adelante fue independiente de las contingencias de la dinastía o la historia militar. En palabras de Xosé Manoel Núñez Seixas (1999), "el nacionalismo moderno, como tal, es un fenómeno que nace, en nuestra opinión, con las revoluciones burguesas y con la caída de los vínculos de legitimidad políticos propios de la Edad Moderna: la religión y las lealtades dinásticas y señoriales" (11).

Para el presente propósito defino la nación como una entidad política con un espacio dado en el cual sus habitantes perciben que tienen una identidad distinta y una conexión con su estado y entre ellos. En tanto que el nacionalismo se deriva de este concepto de nación ya que es el movimiento ideológico y/o político que tiene como finalidad mantener la unidad y la identidad de la nación. La identidad en este contexto ha de ser entendida como una identidad colectiva que usa la idea de la nación como su base. Es decir, esa identidad colectiva, o identidad nacional, es la creencia, sentimiento y voluntad socialmente compartidos que un grupo social organizado manifiesta como una comunidad en un espacio y un tiempo determinados que poseen un propio capital cultural y económico. La identidad nacional, que es una forma de representación o una mera percepción basada en categorías sociales maleables y construidas, les ofrece a sus individuos un sentido de cohesión entre los miembros de la nación, pero al

mismo tiempo un sentido de distinción al compararse con otras naciones. La nación, por lo tanto, se fundamenta en la conciencia de una identidad nacional propia, y lo decisivo es que el individuo sienta un sentido de pertenencia a tal comunidad. La identidad a su vez es un ingrediente importante en el nacionalismo y los elementos representativos que la componen a menudo fomentan en los individuos sentimientos de lealtad y bienestar.

Estos conceptos aquí presentados son basados en las ideas de nación y nacionalismo propuesto por las teorías estructuralistas / constructivistas que emergieron en los años ochenta y que, en lugar de considerar la nación como una entidad objetiva, plantean que las naciones son fenómenos recientes que surgieron de las tecnologías modernas de comunicación, producción y administración. Concretamente recurro a las ideas de Benedict Anderson (1991) quien afirma que todas las naciones, aún las más homogéneas, son construcciones sociales, o "comunidades imaginadas," y hace énfasis en la invención o construcción más que en la existencia incuestionable o el producto de condiciones sociológicas, como la lengua, la raza o la religión; Ernest Gellner (1983) quien sugiere que los cambios sociales traídos por la modernidad estimularon el requisito de un sistema de identificaciones horizontales. Gellner se enfoca en los sistemas de educación y administración requeridos para los modos de producción modernos; y Eric J. Hosbawm (1990) quien mantiene que el nacionalismo como se entiende en el presente emergió como un concepto en la Europa del siglo XIX, no simplemente por la confluencia de la tecnología y la

afinidad cultural, sino por el aumento de la capacidad del estado. Hosbawm agrega además que el nacionalismo funciona como una creación política que aplica un sistema de identificación colectivo en la autoridad del estado y se hace a través de la elección de complejos mitos históricos, utilizando tecnologías de comunicación y educación, y creando lenguas oficiales y sistemas de categorización.

Anderson indica que la nación no es algo dado, sino más bien es un orden pensado, una representación cultural definida que una colectividad determina como unidad. Anderson define la nación como "an imagined political community - and imagined as both inherently limited and sovereign" (6). Y no son comunidades imaginadas porque la realidad de la existencia de las naciones sea una ilusión, sino porque "[…] the members of the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion" (6). Es imaginada limitada, continua Anderson, "[…] because even the largest of them encompassing perhaps a billion living human beings, has finite, if elastic, boundaries, beyond which lie other nations. No nation imagines itself coterminous with mankind" (7). Y es imaginada como soberana "because the concept was born in an age in which Enlightenment and Revolution were destroying the legitimacy of the divinely-ordained, hierarchical dynastic realm" (7). Finalmente, es imaginada como comunidad, "because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal

comradeship" (7). En síntesis, la nación es definida como un estado de la mente, como un movimiento social de masas, o como una ideología que se fue dando dentro de contextos particulares.

Por su parte, Gellner y Hobsbawm coinciden en algunos de sus enunciados. Por ejemplo, al hablar del nacionalismo Hobsbawm acude a la definición de Gellner, a saber: "primarily a principle which holds that the political and national unit should be congruent" (9). Ambos consideran que el nacionalismo es una forma moderna de identificación que surgió a finales del siglo XVIII e inicios del XIX[4]. Para Gellner la nación sólo puede ser definida atendiendo a la era del nacionalismo. Las naciones sólo pueden ser definidas como tales cuando emergen y se combinan determinados fenómenos. Hobsbawm no ve la nación como una entidad social primaria e inmutable. La nación pertenece exclusivamente a un periodo particular e histórico reciente. "It is a social entity only insofar as it relates to a certain kind of modern territorial state, the 'nation-state', and it is pointless to discuss nation and nationality except insofar as both relate to it" (11). Ambos autores acentúan el elemento de artefacto, la invención y la ingeniería social que entran dentro del montaje de las naciones. En palabras de Hobsbawm, citando a Gellner, "Nations as a natural, God-given way of classifying men, as an inherent… political destiny, are a myth; nationalism, which sometimes takes preexisting cultures and turns them into nations, sometimes invents them, and often obliterates preexisting cultures: that is a reality. In short, for the purposes of analysis nationalism comes before

nations. Nations do not make states and nationalisms but the other way round" (11).

Para Gellner el nacionalismo es un principio político que transforma las culturas pre- dadas en naciones: "nationalism uses the pre-existing, historically inherent proliferation of cultures or cultural wealth, though it uses them very selectively, and it most often transforms them radically. Dead languages can be revived, traditions invented, quite fictitious pristine purities restored" (54). En síntesis, las naciones son inventadas, pero no inventadas de la nada, es decir se da un proceso de construcción, selección y transformación de una cultura pre-existente.

Como podemos apreciar estos teóricos coinciden en que la nación es un artefacto 'imaginado' y construido social y políticamente, ya sea por parte del Estado-nación o por parte de la *intelligentsia* al servicio del mismo. Las naciones son entonces estructuras culturales que resultaron de la combinación de un sistema de producción y de cierta articulación de relaciones sociales (el capitalismo), de una tecnología de las comunicaciones (la imprenta) y de la diversidad lingüística. Anderson, Gellner y Hobsbawm explican el nacionalismo a través del estudio de los diferentes significados, símbolos, discursos, y prácticas por las cuales los pueblos desarrollan un sentido de ellos mismos como comunidad. La identidad nacional y la nación son vistas como un acontecimiento figurado de acuerdo a las circunstancias, inducido por una acción colectiva en eventos y procesos políticos y sociales, específicos y particulares.

Por otra parte, estos pensadores coinciden en afirmar que el nacimiento del estado nacional europeo fue producto de una mentalidad moderna. Se dio como organización política de una sociedad que suponía su homogeneidad etnocultural que se formaría de individuos iguales en derechos, sometidos al mismo orden jurídico. Su ideal era el de una asociación libre de ciudadanos, ligados voluntariamente por contrato. Suponía la homogeneidad de una sociedad múltiple y heterogénea y el sometimiento de las diversas agrupaciones y comunidades al mismo poder político central y a un mismo orden jurídico. Naturalmente esta convicción era efectivamente el resultado de una auténtica 'invención' construida sobre representaciones 'míticas.' Al hablar de la imaginación o construcción de las naciones, Anderson, Gellner y Hobsbawm se concentran particularmente en la revolución industrial, la difusión del capitalismo y el rol de las elites políticas y económicas en la construcción artificial de los límites sociales necesarios para inculcar un sentido de propósito nacional y unidad a través de la construcción de narrativas históricas particulares, expresado más obviamente en la invención de la tradición.

He bosquejado parte de estas ideas para enfatizar que la creación de las identidades no es sólo un factor integral en la formación de las naciones, sino que éstas a su vez son puramente conceptos construidos. Sin embargo, y siguiendo la propuesta de Homi Bhabha en su ensayo "Life at the Border: Hybrid Identities at the Present," (1997) los conceptos de las culturas nacionales homogéneas, la transmisión contigua o consensual de las tradiciones históricas, o las

comunidades étnicas orgánicas – que son la base de la cultura comparada- están en un profundo proceso de redefinición. Así, Bhabha nos ayuda a comprender mejor las ideas de nación, nacionalismo e identidad nacional en el presente. Muchas de las producciones culturales en la actualidad presentan las configuraciones que la subjetividad nacional ha tomado desde finales del siglo XX. El perfil para la identificación cultural ha de ser encontrado en otros espacios. En otras palabras, distintos a los espectáculos homogenizadores del Estado, los perfiles de las identidades nacionales en la producción cultural son diversos y heterogéneos. Para esta tesis, considero por tanto que conviene tomar prestado del discurso postcolonial el proyecto de estudiar la nación y su identidad nacional desde los enfoques tradicionales de la cultura, la imaginación, el poder, y lo simbólico como instituyente de lo social, pero sin dejar de lado las nociones de conflicto y acuerdo, confrontación y consenso. Este discurso propone la necesidad de explorar teóricamente los discursos de diferencia y uso del lenguaje en la representación del otro para preguntarse sobre la reconstrucción de la identidad nacional, así como entender la cultura como un espacio de disputa por el sentido entre distintos grupos sociales, pero también un lugar común que abre la posibilidad de diálogo y permite el reconocimiento y compromiso con el otro, que bien pueden ser los extranjeros e inmigrantes.

Específicamente, Bhabha traza un puente entre el enfoque constructivista presentado por Anderson, Gellner y Hobsbawm y el enfoque fenomenológico. El reconoce que la nación es fundamentalmente una construcción narrativa y

propone que la nacionalidad es una construcción social basada en la afiliación textual y social. La cuestión es por tanto quién narra la nación y cuál es su argumento central. Bhabha considera las relaciones de poder como pieza clave para comprender a quién le corresponde construir la narración de la nación y critica a aquellos que usan el poder para proveer un entendimiento unidimensional de la nación. En su ensayo "Dissemination: Time, Narrativa and the Margins of the Modern Nation," (1990) Bhabha contextualiza las ideas de Anderson, Hobsbawm y Gellner en una reflexión sobre el rol de lo temporal en la creación de las narrativas nacionales. Indica que disímiles subjetividades en el entorno nacional configuran la contemporaneidad cultural y social de las naciones, dando de esta forma un nuevo giro al discurso tradicional preexistente y abriendo las puertas a la integración de grupos marginales en un nuevo discurso nacional. Argumenta que la cultura está compuesta por dos aspectos, el pedagógico y el performativo. El aspecto pedagógico se relaciona con la tradición, el discurso hegemónico, el conservador deseo de totalizar y estabilizar y el performativo que está relacionado con la alteración de la praxis cultural, el contra discurso, el impulso por desequilibrar. Las personas en general están inscritas como objetos pedagógicos y sujetos performativos y esta dualidad nos lleva a las contra narrativas frente a las narrativas historicistas de continuidad natural y comunidad. Así, diferentes discursos entrar a redefinir, de diferentes maneras, los significados de la idea de nación y su identidad nacional dentro de una comunidad. Y desde los estudios culturales Stuart Hall (1997) mantiene que

frente a la conceptualización de la identidad nacional en términos de una cultura e historia en común con otros códigos de valores culturales compartidos, existen otras formas de identificación cultural que no reflejan una sola identidad y experiencia vivida, sino la construcción y reconstrucción constante de identidades individuales y colectivas en función de las transformaciones inducidas por el contexto, los cambios, el ejercicio del poder cultural y las agencias subjetivas de las personas.

Desde esta dinámica perspectiva las representaciones culturales desempeñan un rol especial en los procesos constitutivos de la reconstrucción de la nación y la identidad nacional contemporánea. Bhabha percibe las identidades inestables y fracturadas de los antes pueblos y regiones colonizados productores inherentemente de unas formulaciones de la identidad nacional que siempre cambian. Precisamente por qué estas identidades están fracturadas e inestables, expone el autor, exigen una articulación y rearticulación consciente. En nuestro caso, a pesar de que España no es una nación que recientemente estuvo colonizada, esta idea de identidad inestable y fracturada se refleja en la actualidad debido al fenómeno de pasar de una dictadura de casi cuarenta años a una nueva democracia y todo lo que ello implica, así como el nuevo movimiento migratorio por el cual atraviesa. España necesita entonces de nuevas articulaciones de lo que significa ser español.

Pero, ¿Cómo es posible imaginar o construir una comunidad?, ¿cómo es sostenida tal comunidad? y ¿cómo nos consideramos parte de ella? La respuesta

es simple, la comunidad imaginada llega a las mentes de aquellos que están convencidos de ella a través del discurso, principalmente a través de las narrativas (Wodak et alt, 1999). Como exponen estos autores, con referencia a Hall (1996), las naciones no son solo formaciones políticas sino también sistemas de representaciones culturales a través de las cuales una comunidad imaginada es interpretada. Las personas no solo son ciudadanos legales de una nación sino que participan en la idea de la nación como se representa en su cultura nacional. La nación es una comunidad simbólica, es cultura, es un discurso, una manera de construir significados que influencian y organizan tanto nuestras acciones como nuestra concepción de nosotros mismos… las culturas nacionales construyen identidades y producen significados de la nación con la cual podemos identificarnos; estas se hallan en las historias que se cuentan, en las memorias que conectan el presente con su pasado, y las imágines que se construyen de ahí (22-23)

Hall enumera cinco elementos de cómo se narra la nación: 1. La narrativa de la nación, por medio de la Historia, la literatura, los medios de comunicación y la cultura popular. 2. El origen, la continuidad y la tradición que conforman lo esencial del carácter nacional que permanece inalterable con el paso del tiempo. 3. La invención de la tradición, acudiendo a las ideas de Hobsbawn, o una serie de prácticas de naturaleza simbólica que establecen los valores y normas de comportamiento que al ser repetidas mantienen la continuidad del pasado histórico. 4. Los mitos fundacionales o la historia que ubica el origen de la nación,

su gente y su carácter nacional que está perdido en el tiempo mítico. Y 5. La identidad nacional está a menudo simbólicamente fundada en la idea de pueblos originales y puros (613-15).

Anderson, Gellner y Hobsbawn proponen que las naciones son construcciones imaginarias que dependen para su existencia de aparatos culturales de ficción, entre los cuales la literatura juega un rol decisivo. La diseminación y la consolidación de la nación como comunidad y su identidad nacional se han dado, desde los inicios, a través de la imprenta y los diferentes medios audiovisuales, en especial la radio, la televisión y el cine. Igualmente las artes, particularmente la literatura, han representado una de esas estrategias de definición y unidad nacionales ya que éstas han sido el medio perfecto para expresar la intangibilidad y fluidez de la nación y la identidad nacional. La insistencia de Anderson sobre el aspecto imaginado de la identidad nacional une la nación con la narrativa, y especialmente con la ficción. Anderson y Gellner le otorgan al material impreso un rol crucial en la construcción de los Estados-nación modernos. Anderson señala que el desarrollo de las comunicaciones durante los siglos XVII y XVIII fue primordial en la creación de la idea de la nación, en particular él acentúa el papel de la imprenta -en la producción y distribución de periódicos, gacetas, y más tarde las novelas- en la fase inicial del desarrollo de las comunidades imaginadas. Argumenta que la prensa fue una herramienta necesaria para desarrollar, distribuir y legitimar la colección de las historias, los símbolos, los mitos, las imágenes y las tradiciones nacionales. De tal

manera, el material impreso estableció un enlace geográfico en las esferas en las cuales el estado de una nación fue discutido desde varios puntos de vista. Por otro lado, Gellner argumenta que las naciones estados fueron el mejor orden organizacional para la nueva industrialización capitalista. Los estados aplicaron políticas nacionales para crear, inventar, naciones las cuales serían la construcción del nacionalismo. Las culturas nacionales fueron difundidas a través de los medios impresos mientras la educación se encargó de inculcar sus valores. Los productos de los medios de comunicación permitieron un lugar de encuentro o intersección para las esferas locales y nacionales. En síntesis, la construcción de la nación es una cuestión política, económica y cultural liderada por los gobiernos, y en especial las manifestaciones culturales ofrecen el espacio idóneo para explorar los conceptos generales de la identidad nacional y todo lo relacionado con la nación, específicamente en los múltiples significados que se ofrecen y las diferentes maneras como se representa. En las fases siguientes en la formación progresiva y recreación de las naciones otros vehículos, como las escuelas, el servicio militar obligatorio, la radio, el cine y la televisión fueron difundiendo de forma similar los diferentes múltiples entendimientos de comunidad.

Ángel Castiñeira (2005) concuerda con las ideas de estos autores cuando establece que las naciones imaginadas como construcciones en constante cambio dependen para su existencia de aparatos culturales de ficción entre los cuales la literatura juega un rol decisivo. En este sentido, la construcción de un discurso

sobre la identidad nacional, que supone un proceso de elaboración de identificaciones y legitimidades, no puede prescindir de la creación de líderes épicos, como tampoco de personajes cotidianos, que colaboren con los efectos de persuasión que requiere dicho discurso sobre la nación. Para formar esa identidad colectiva los individuos recurren a la narrativa[5]. Las narrativas le ayudan al colectivo a precisar los valores y cimientos de una sociedad o grupo, sus eventos críticos y sus aspiraciones, proveen la fundación y la práctica por la que un grupo desarrolla un sentido, y define los limites de comunidad y construye y define al otro, aquellos que están fuera de la comunidad o la nación. Las narrativas son historias a través de las cuales un individuo, una comunidad o una sociedad, llega a la comprensión y a su reconocimiento como tal.

Por su parte, Bruce Lincoln (1992), en su libro *Discourse and the Construction of Society: Comparative Studies of Myth, Ritual, and Classification*, afirma que la formación de la nación y su respectiva identidad nacional depende mucho de la forma narrativa o mito, de las historias que miran hacia el pasado que recuentan los momentos formativos de la historia del grupo, momentos en los cuales soportaron tensiones donde las rivalidades de los grupos era un problema. Ya sean tradicionales, míticos, o recuentos de eventos y condiciones recientes, las narrativas configuran actores sociales particulares, instituciones y eventos dentro de una historia o trama (21). La identidad nacional, está así, constituida por características propias de un grupo que se conectan a través del discurso y la narrativa, y que son articuladas en acciones e

interacciones públicas y sociales, creando al final significado y comprensión del grupo. Las creencias comunes y símbolos adquieren significado a través del uso de los relatos nacionales. En consecuencia, las naciones no son entidades concretas sino categorías de significado y prácticas construidas socialmente.

Sin embargo, y volviendo a las nociones de Bhabha, es preciso tener en cuenta la heterogeneidad que el discurso nacional debe conseguir, la necesidad de los nacionalismos actuales de redefinir sus discursos para dar cabida a nuevas subjetividades con el fin de alimentar su propia existencia y asegurar su futuro. Bhabha propone que debe existir una relación entre la contemporaneidad y el pasado, es decir, los pueblos deben concebirse en su tiempo doble, los pueblos son objetos históricos de una pedagogía nacionalista, pero son también los sujetos de un proceso de significación que debe borrar cualquier presencia previa u originaria del pueblo-nación. La nación debe demostrar las ideas de los pueblos como signo del presente a través del cual la vida nacional es rescatada y presentada como proceso reproductivo. La nación se localiza precisamente en la intersección de muchas distintas narrativas, en la escisión de lo pedagógico y lo performativo o las teorías históricas de la evolución nacional y cómo actuamos en la vida diaria:

> The scraps, patches and rags of daily life must be repeatedly turned into the signs of a national culture, while the very act of the narrative performance interpellates a growing circle of national subjects. In the production of the nation as a narration there is a split between the continuist, accumulative temporality of the pedagogical, and the repetitious, recursive strategy of the performative. It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing the nation"* (297).

Dentro de esta misma idea, Hall explica que las representaciones de la identidad nacional no son uniformes, sino que deben ser pensadas como una estrategia discursiva que representa diferencias como unidad o identidad. “They are cross-cut by deep internal divisions and differences, and “unified” only through the exercise of different forms of cultural power” (617). De esta manera, el gran desafío de las naciones consiste en su constante retroalimentación para no correr el riesgo de convertirse en discursos obsoletos, culturas residuales que evidencian la incoherencia del proyecto nacional y lo aboquen a la desaparición.

En el caso que aquí nos ocupa, lo anterior implica que la construcción de la nación y la identidad nacional han tenido siempre una correlación con la literatura. La literatura ha sido el medio por excelencia para la expresión y la propagación de las ideas a través de la escritura; ha servido como medio para la fundación y transmisión del sentimiento, los símbolos y la imagen colectiva de la nacionalidad. La literatura cumplió y ha cumplido cierto rol en determinados momentos, tanto en condiciones de apogeo como de crisis[6]. Configurar una nación y crear una literatura son procesos simultáneos, existen así, prácticas literarias fundacionales, de élites intelectuales que recurren a la literatura en un esfuerzo por articular discursos nacionales con intenciones de constituir imaginarios culturales de identidad[7]. Los autores entablan una discusión sobre las bases de configuración de una identidad nacional, definen sus contenidos y dimensiones. También es posible encontrar discursos literarios que presentan en determinados momentos inclusiones y exclusiones, discursos que interactúan en

el proceso de constitución de la nación. Los discursos nacionalistas interpretan la cultura nacional de un determinado modo, construyendo y recreando imágenes de un mundo particular que contribuyen a la creación de identidades de comunidades. No obstante, no sólo la literatura es el espacio óptimo para recrear las coordenadas de la discusión sobre la construcción de la nación y la identidad nacional, sino que, y como se mencionó anteriormente, la radio y el cine contribuyeron en la primera mitad del siglo XX a organizar la identidad y el sentido de pertenencia a los grupos nacionales.

De tal manera, al hablar de la literatura y el cine nos referimos tanto a productos culturales como a fuentes de producción simbólica, a mecanismos para la creación de realidades, ficciones, mediante las cuales no se representa tanto la realidad concreta sino las propias representaciones de los escritores y realizadores, o la lectura que hacen de esa realidad. A este respecto, y como se afirmó anteriormente, las obras y los filmes participan, como narraciones, y/o imágenes de un proceso de resignificación cultural, se dirigen al imaginario de quien las lee o ve, dando un nuevo significado a la experiencia dentro de un contexto determinado. Las narrativas en general ofrecen marcos para la comprensión de la vida diaria y la identidad, éstas representan un agente de socialización y proporcionan al público retratos de la realidad, valores, ideas, normas de comportamiento y conceptos que van más allá de constituir una simple fuente de información[8].

En síntesis, la literatura y el cine han sido los medios por los cuales se van exhibiendo los paradigmas que se van modificando de acuerdo al contexto. La literatura y el cine al reconstruir un discurso a través de la ficción participan en la (re) construcción de un espíritu nacional, en la intención por mostrar (nuevas) realidades geográficas. En el análisis de las diferentes narrativas que veremos en los siguientes capítulos tendremos entonces, la posición de los intelectuales en la idea actual de la nación y la identidad nacional. De tal forma, los discursos de la nación son pensados y formulados, elaborados y defendidos en el terreno de la cultura cuya función es crear desde el campo simbólico las imágenes y conceptos que prefiguren la nación e identidad nacional que los autores y directores perciben en el diario vivir.

Esta tesis está compuesta de cuatro capítulos más. El primer capítulo se enfoca en la idea de nación y la identidad nacional en España a partir de los años noventa, pero resaltando los momentos claves de años anteriores, desde la Guerra Civil (1936-1939) hasta la llegada de la democracia en 1975. En los capítulos 2, 3 y 4 se hacen los análisis de las diferentes narrativas propuestas desde el inicio. En cada narrativa se analiza una obra de dos diferentes autores. El capítulo dos examina las novelas *Huesos de Sodoma* (2004) de Luis Antonio de Villena y *Cosmofobia* (2007) de Lucía de Etxebarria desde la perspectiva del análisis de la (re)construcción de la nación y las diferentes voces que entran en esa (re)construcción. Estos autores se centran en grupos específicos, la comunidad gay en el caso de *Huesos de Sodoma* y el barrio Lavapiés en Madrid

en el caso de *Cosmofobia*. Cada espacio nos muestra una idea y apreciación de la nación ya sea a través de los inicios de la construcción de la nación o del análisis de la nación pluricultural y pluriétnica en la cual se vive. El capítulo tres trata de los filmes *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz y *Saïd* (1998) de Lorrenç Soler que abren un espacio para la representación del inmigrante, pero que al mismo tiempo ofrecen una pretexto para mostrar el aspecto silenciado de las experiencias que viven estos nuevos miembros de la nación al llegar a una diferente cultura. Como consecuencia de la globalización y la internacionalización del desarrollo económico los estados modernos están en proceso de cambio permanente. El número de los inmigrantes ilegales crece y simultáneamente crece el racismo y la xenofobia. Y así, llegamos al capítulo cuatro donde se resaltan aspectos de la inmigración y el racismo en la España de principios de siglo. El comportamiento de los racistas evidencia un odio al otro, pero al mismo tiempo un miedo. Por palabras de los propios personajes nos damos cuenta como sus conductas están basadas en configuraciones residuales del pasado reciente y remoto. Tenemos entonces los textos dramáticos *Cachorros de negro mirar* (1995) de Paloma Pedrero y *Salvajes* (2001) de José Luis Alonso de Santos.

Notas

[1] El candidato por el Partido Popular, Mariano Rajoy, desde el año 2007 ya había empezado a exhibir su idea de la nación española a través de un comunicado televisado, invitando a sus compatriotas a celebrar el 12 de octubre como una fiesta nacional, a mostrar su españolidad. La invitación del candidato recalcaba la idea de España como una nación libre y democrática que está conformada por

todos sus habitantes, que reconoce las diferencias ideológicas, pero donde al final todos son considerados españoles. Además, Rajoy recurrió a la idea de España que se relaciona con 'el descubrimiento' de América, así como a símbolos, concretamente la bandera nacional con la que se identifican los españoles, o al menos como está estipulado en la Constitución de 1978. Sin embargo, estas palabras produjeron una gran polémica que no sólo incluyó a políticos, sino al común de la gente que resultó preguntándose, qué significa ser español. El comunicado de Rajoy fue publicado en el periódico *El País*, ver la bibliografía.

[2] Esta frase se le acredita al ex presidente de gobierno José María Aznar (1996-2004), también miembro del Partido Popular, quien en 2007 expresó su inquietud por la amenaza secesionista, por las leyes otorgadas a los nacionalismos periféricos, por la quiebra del Estado, por la fragmentación del sentido nacional y por la crisis nacional, provocada por el entonces presidente de gobierno José Luis Rodríguez Zapatero. Para leer el texto de su discurso ver la bibliografía.

[3] Ver por ejemplo el libro *The Reinvention of Spain: Nation and Identity Since Democracy* de Sebastian Balfour y Alejandro Quiroga. Ellos argumentan que desde la Transición a la democracia los diferentes partidos, tanto de derecha como de izquierda, han tenido una relación diferente con el concepto de la nación española. Argumentan que los conservadores no han revisado los puntos de vista tradicionales sobre España, pero la izquierda ha tratado de revisar y cambiar las ideas sobre la nación y el estado.

[4] Gellner asocia la modernidad con la propagación de la industrialización, e insiste en que las naciones y el nacionalismo no son naturales porque no son un atributo permanente de la condición humana pero llegan a existir con la transición a la industrialización. El autor hace un recorrido por la historia, señala que la división del trabajo de la era moderna exigió que los hombres que forman parte de una sociedad estén preparados para poder cambiar de ocupación cuantas veces sea necesario a lo largo de su vida. Estos hombres no sólo necesitarían de una cultura común, sino además que esa cultura sea alfabetizada, avanzada y con medios de comunicación sofisticados con el fin de comunicarse lo más rápido y eficaz que se pueda.

[5] Ángel Castiñeira, en su artículo "Naciones imaginadas. Identidad personal, identidad nacional y lugares de la memoria," hace una analogía de la construcción de la identidad personal y la identidad colectiva o nacional. El considera que toda identidad humana es una identidad narrada, sugiere que no hay integración sin narración. "Todo yo existe o se constituye como tal gracias a un acto narrativo. La identidad es una construcción narrativa que pretende dar sentido a una historia vivida," y citando a Bourdieu dice que, por esta razón,

"hablaba de ilusión biográfica, porque nos construimos como personajes de nuestro propio relato. Al constituirnos como actor, a través de los relatos, construimos un sentido para nuestra acción. La continuidad histórica de nuestra totalidad temporal y la capacidad de dar unidad significativa, coherencia y orientación intencional a los sucesivos momentos o acciones de nuestra vida incluyen necesariamente un conjunto de secuencias narrativas encadenadas con las cuales cada individuo da cuenta de él mismo (de sus acciones, actitudes y creencias" (45). Más adelante complementa diciendo que los actos narrativos del sujeto, evidentemente, están inmersos en los dispositivos simbólicos de una determinada cultura y es ésta la que nos proporciona patrones canónicos de comportamiento.

[6] Tal es el caso de la llamada Generación del 98, en España, quienes a través de sus escritos denunciaban los problemas de la nación y propusieron soluciones. Usaron tres vías, la literatura española del pasado, la historia para analizar los problemas y las posibles soluciones factibles y el paisaje. Interpretaron el problema más como un problema de mentalidad que económico. Hicieron un paralelismo entre la desazón existencial y nacional, exaltaron el paisaje español, sus tierras y su gente; en espacial el paisaje de Castilla, vieron en este espacio la médula de España. Cada uno de los autores enfocaba su tema desde una visión subjetiva e individualista. Una nueva sensibilidad estética, prestando atención a lo afable, a lo austero. Azorín le llama "la generación historicista," de intelectuales que bucean en la historia para descubrir las esencias de España y los valores permanentes. Unamuno habla de la intrahistoria, la vida callada de los millones de hombres sin historia. Amor de España que se combina con un deseo de europeización.

[7] Doris Sommer, en el contexto Latinoamericano, habla de novelas cuya intención era inspirar un nacionalismo apasionado en las nuevas naciones. La autora considera las novelas latinoamericanas del siglo XIX como las narraciones fundacionales por excelencia, ya que imaginan el ideal de la consolidación no violenta de las naciones a través de las figuras de los amantes que representan diversas regiones, razas, partidos, intereses económicos y clases sociales.

[8] La realidad española ha estado en las letras desde casi los inicios de la literatura en la península ibérica, sus habitantes se han hecho la pregunta ¿Qué es España? Y a través de la literatura y la cultura se ha ido creando una conciencia de la nacionalidad común. Los primeros atisbos de tal conciencia la encontramos en Quevedo, seguidos por los anhelos reformistas de los ilustrados, como Cadalso, Jovellanos, para más adelante llegar a las quejas y denuncias de Larra. Con el Romanticismo nuevos elementos entran a formar parte de las meditaciones de lo que es ser español. A finales del siglo XIX se recrudece el enfrentamiento entre visiones radicalmente distintas del presente y el pasado, el tradicionalismo y el

liberalismo reformista. A finales del siglo XIX y principios del XX está la Generación del 98, una serie de escritores, artistas e intelectuales que se preocuparon por el tema de la interpretación de España, por encontrar la verdadera esencia o alma de España y el sentido de la vida, y de las ideas relacionadas con su carácter nacional. La preocupación de España continúa a principios del siglo XX con la Generación del 14 y la Generación del 27.

Capítulo I. Reestructurando la idea de nación y la identidad nacional en España.

Dentro de este estudio considero que si bien es cierto que vivimos en una era de un crecimiento transnacional y multinacional, el estudio de las ideologías detrás de la formación de la identidad nacional continúa siendo relevante.[1] Los desafíos de la globalización llevan a los Estados- nación a desplazarse en dos vertientes. Por un lado, lo propio se mantiene como una potente fuerza que todavía condiciona la construcción de las naciones, pero al mismo tiempo continúa siendo el referente viable de la identidad a la luz de fuerzas globales que amenazan con socavar su autoridad. Es decir, el Estado-nación no es obsoleto y se mantiene como el actor central en las transacciones internacionales, y éstas han puesto en el centro de la atención el tema de la identidad nacional. Parece que importa saber y tener muy claro qué valores definen a una colectividad, qué imagen se proyecta de la nación, y cómo un país es percibido desde otras fronteras. En suma, la preocupación sobre la identidad nacional y su proyección externa se ha vuelto cada vez más prioritaria en la aldea global. La imagen de los países se ha convertido incluso en una política de Estado, y esa imagen es un activo fundamental para defender sus intereses. La identidad de la nación responde a una imagen idealizada y por ello se analiza muy cuidadosamente que se pretende mostrar a los demás. Por lo tanto se hace necesario establecer qué se incluye y qué se excluye dentro de esa construcción. Tal es el caso particular que aquí nos concierne. España debió hacer un gran cambio político antes de entrar a

la comunidad económica europea ya que sus integrantes le habían dejado muy claro que no sería aceptada mientras sus estructuras políticas no se homologaran a las de los otros países miembros, es decir a la democracia. Y a su vez el deseo de ingresar a la comunidad europea presentó un fuerte incentivo para trabajar hacia la consolidación de la democracia. Para España participar en las instituciones europeas se consideraba la antítesis de las instituciones autoritarias del régimen de Franco. Los líderes políticos pensaban que una integración política de España en Europa los guiaría a la democracia y las libertades sociales. De este modo, la prioridad de España era probar que era un socio constructivo y responsable capaz de desarrollar un enfoque europeo que transcendía el estrecho interés nacional.

Por otro lado, la globalización ha intensificado el contacto entre la población mundial, la movilización social ha realzado la conciencia de las diferencias entre los grupos de personas y ha incitado la evaluación de las identidades nacionales. De esta manera, y evocando la idea de Bhabha mencionada arriba, muchos países en el mundo, y España en este caso, se enfrentan a nuevos desafíos. Es decir, en adición a los nacionalismos regionales e ideales de separatismo, la identidad nacional en España afronta, por ejemplo, la diversidad cultural, el reclamo de reconocimiento de diversos grupos minoritarios y las tensiones sociales de la inmigración, que desde la década de los noventa han aumentado.

No pretendo hacer un estudio histórico de la identidad nacional en España, sino señalar aquellos cambios relevantes que desde la Guerra Civil hasta

la actualidad han propiciado el cambio de la realidad nacional alterando su configuración así como los elementos constitutivos y motivadores de ésta. Ya mucho se ha escrito sobre la evolución histórica de la idea de nación en España y se han definido los diferentes procesos por los cuales ha pasado a través de su historia, paralelo a las múltiples maneras de entender el propio concepto de España que ha estado marcado por la diversidad de pueblos que la han habitado (Fox, 1997; Nuñez-Seixas, 1999; Álvarez-Junco, 2001; Muro y Quiroga, 2005)[2]. Los momentos relevantes a este estudio son los años 1990, durante los cuales España sufrió una serie de cambios políticos y sociales que en consecuencia propiciaron la modificación de las conductas de sus habitantes, y que los ha invitado a discernir su condición de españoles[3]. Parto de ahí, ya que mi objetivo en esta tesis es concentrarme en las consecuencias que las transformaciones de principios de los años 1990 produjeron en el área de la producción cultural, particularmente en lo que se refiere a las nociones de identidad nacional tal como es presentada en los textos que se producen desde entonces. Pero antes es preciso establecer cuáles eventos que fueron determinando esos cambios.

Tras la Guerra Civil (1936-1939) y con la incursión de la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) España fue redefinida en términos políticos, históricos y culturales. Se impuso entonces una concepción única y totalitaria que era síntesis de ideas falangistas y tradicionalistas: una concepción centralista, inspirada en los ideales del imperio y en los valores eternos, y así España se fue convirtiendo poco a poco en un Estado centralista entendido como culturalmente

homogéneo y necesariamente unitario; sistemáticamente se reprimieron los adversarios políticos que desafiaban el nacionalismo católico. Los estatutos de Cataluña y el País Vasco fueron abolidos y se construyó un nuevo estado dentro de un centralismo legal, administrativo y territorial. Los derechos y libertades ciudadanas fueron suspendidos, y los derechos y libertades colectivos de las nacionalidades históricas se anularon. De esta manera, la pluralidad nacional del país se redujo a simples manifestaciones folclóricas de la diversidad regional. La españolidad franquista fue definida, como argumenta Alfredo Martínez Expósito, "through a set of Catholic moral values honor/honra, (decency, family loyalty, discipline…), and a set of popular cultural practices (Andalusian folklore and re-dressed regional traditions as interpreted by the Movimiento's sección femenina)" (145).

La dictadura de Franco trató de elaborar una visión de la identidad nacional como inmutable y pura. En su visión, esta identidad reclamaba permanecer inalterable a través de los tiempos como una herencia de los siglos XV y XVI, aquella España de la Reconquista, del imperio y de la defensa del catolicismo. El discurso manipulado de Franco deseaba que la nación recordara la España conocida mundialmente por su época dorada, la que se había convertido en Patria (Herzberger 1995; Núñez-Seixas 1999 y 2001; Ortíz, 1999; Aguilar y Humlebæk 2002; Saz 2003; Muro & Quiroga 2005). Se reconfiguró así, la versión tradicional-conservadora mezclada con ideologías del fascismo, el Carlismo, el Neo-tradicionalismo y los principios militares. Esta conveniente idea

de España era apta para reprimir, reorganizar y homogeneizar a los españoles, aplicó políticas de asimilación cultural, el español fue declarado lengua oficial y los símbolos particulares de las identidades regionales fueron prohibidos y perseguidos. Paralelo a la reconstrucción de la historia de la nación y su identidad, la memoria se acalló y se impuso una versión oficial que poco o nada tenía que ver con lo sucedido durante la Guerra Civil. El slogan "España es diferente" fue usado a partir del boom turístico durante los años cincuenta para apoyar y reforzar la idea de España al interior.

Desde la muerte del dictador Francisco Franco (1975) y la posterior llegada de la democracia a España, la noción de identidad nacional empezó a sobrellevar un cambio dramático tanto en el ámbito político como en el social. Hubo una dislocación del discurso hegemónico, pero al mismo tiempo abrió un espacio y tiempo de incertidumbre que generó el deseo de una nueva fantasía comunitaria y en ese terreno nuevas ideologías de nacionalismo irrumpen y la comunidad imaginada franquista rápidamente empezó a desintegrarse. La España democrática heredó un concepto de españolidad que tenía que ser actualizado para responder a la situación política y al inminente futuro europeo y las diferentes propuestas políticas e intelectuales usaron los proyectos culturales de la literatura, el teatro y, especialmente, el cine como los medios para reconstruir la nación y su identidad nacional.[4] Con la Transición a la democracia se consideró necesario hacer desaparecer todas las huellas de la diferencia que había promocionado Franco, y se agregaba la intención de ser iguales al resto de

los países europeos. La razón y la moderación debían ser ahora los componentes básicos de la identidad nacional, diferentes a la pasión y la emoción. Ya que la dictadura había sido sinónimo de un gobierno altamente centralizado y la activa supresión de la identidad nacional, con la democracia se descentralizó el gobierno y se reconocieron las culturas regionales. La constitución de 1978 buscó reconciliar la tensión centro periferia que para entonces existía (Muro y Quiroga, 2005). En general, se propuso en el texto una reconfiguración de España: democrática, pro-europea, secular, moderna, industrializada y a favor de la descentralización. Especialmente, la voluntad de devolver la democracia a España se concretó en el proyecto de ley para la reforma política. El objetivo de los creadores de dicho texto era atender a la cuestión de la nueva organización territorial del Estado al resumir los principios que debían regirla en el respeto por la diversidad dentro de la indiscutible unidad de España[5].

Conjuntamente, el proceso de la integración a la unión europea contribuyó al fortalecimiento de la nueva identidad nacional y del Estado-nación mismo. El PSOE que estuvo en el poder desde 1982 hasta 1996 promovió un discurso de modernización del estado como medio para reforzar la democracia, el cual intencionalmente minimizó referencias a la nación española. Este discurso descansó sobre dos pilares: la creación de un estado descentralizado y la integración de España a la Unión Europea -- Comunidad Económica europea como se denominaba entonces--(Muro y Quiroga, 21). Con la entrada a la unión

europea España dejó de ser visto por sus vecinos como un estado autoritario y rezagado.

Es necesario aclarar que los cambios y las libertades democráticas se fueron dando en pequeñas dosis ya que la muerte de Franco no significó necesariamente la muerte del franquismo. Y más aún el silencio de la memoria que se había impuesto durante la dictadura se perpetuó, al menos oficialmente. Los líderes de la transición determinaron dejar atrás el pasado reciente de España en beneficio de mantener el cambio en paz. Hubo así un consenso implícito entre los miembros de los diferentes partidos políticos involucrados de seguir adelante con la democracia y de ganar el reconocimiento internacional sin recurrir al pasado, argumentando que serían muchos los peligros que podía traer cualquier actitud contraria. Se creía que la reconciliación histórica se lograría si se olvidaba ese pasado, pero la decisión de callar, o ese pacto de silencio, significó una gran decepción para muchos que llevaban años y años esperando poder hablar. Como ha explicado Teresa Vilarós, en *El mono del desencanto* (1998), la idea de instalar un sistema democrático y de construir una España plenamente europea, la nueva etapa histórica que se abrió tras la muerte de Franco se fundamentaba en la eliminación del pasado inmediato. Agrega además que, "el colapso de los grandes proyectos utópicos de izquierda forma parte del gran pacto del olvido, siendo el momento de la muerte de Franco el que inicia de forma radical un presente nuevo: después del 75 españoles y españolas nos dedicamos con pasión desesperada a borrar a no mencionar" (8). Este olvido colectivo,

oficialmente sancionado como perdón o todo olvido de ofensas causadas en el pasado, fue facilitado por las promesas de un futuro próspero sujeto a una cohesión política y social. En otras palabras, se callaron aspectos desagradables de la vida en España y se quiso empezar de cero en la tan anhelada democracia. Para vivir hay que olvidar, escribió Nietzsche[6] en el siglo XIX pero según parece es algo necesario aún en nuestros días. "Sin capacidad de olvido no puede haber ninguna felicidad, ninguna jovialidad, ninguna esperanza, ningún orgullo, ningún presente" (66). Olvidar resultó para los españoles en una acción terapéutica orientada a conservar el buen ánimo y la buena salud, por medio de la inhibición de la memoria se hace lugar en la conciencia a la esperanza compendiada en nuevas experiencias.

De tal manera, durante los años ochenta España se puso a la tarea de modernizarse, en el sentido que se convirtió en una sociedad de consumo completamente homologable al resto de los países europeos. La cultura antifranquista se esfumó sin haber reciclado su lenguaje ni el objeto de sus críticas. En la sociedad que se iba configurando, la cultura tenía un significado muy distinto al que había desempeñado durante la dictadura, ahora empezaba a funcionar como signo de integración social, se había puesto de moda. En la primera mitad de los años ochenta se dio un florecimiento de la vida cultural que tuvo su resultado principal en "la movida madrileña,[7]" fenómeno social y cultural que ocurrió entre 1977 y 1985 y que desde Madrid se fue extendiendo a otras grandes ciudades como Barcelona. Vilarós (1998) considera que la ruptura

simbólica de los artistas de la movida madrileña con los códigos estéticos del pasado, su espontaneidad e inmediatez, su pasión por vivir el presente obedecen a la estrategia discursiva emergente en el ámbito del poder: una joven democracia en busca de una legitimación social e internacional, en busca de una imagen suficientemente atractiva como para hacer olvidar que había llegado como resultado del pacto con los supervivientes del régimen con el consecuente rechazo del cambio y el olvido de las faltas del pasado. Cristina Moreiras-Menor (2000) se refiere a estas nuevas representaciones de la cultura, la cultura de masas concretamente, como un espectáculo deshistorizado y de consumo.

La producción cultural de los años ochenta y principios de los noventa, expone Moreiras-Menor, está sometida a tensiones que son producidas por la necesidad de mostrarse al mundo como una comunidad moderna que es capaz de encajar en el contexto de los cambios sociales, económicos y tecnológicos que se viven el resto del mundo. Representar a España como una nación moderna que hace frente a la lógica del mercado moderno se convierte en un proyecto colectivo que unifica a la gente de España y comienza a cambiar su realidad cotidiana. España le da la espalda a su pasado de represión sexual, ostracismo político y económico y estilo de vida tradicionales. El año 1992 puede ser considerado como el momento más representativo para esta metamorfosis que borra un pasado incómodo y se concentra en el momento presente, en el cual una nueva identidad colectiva española emerge completamente. Este borrón de continuidad histórica

de la memoria se convierte en un elemento clave en la construcción de la subjetividad de la España moderna (65).

Si durante la dictadura de Franco la identidad pasaba por la identidad de las personas era provista por el Estado, este borrón permite que se instale una nueva identidad moderna en la conciencia colectiva:

> La deshistorización (o la cita histórica vaciada de su significación histórica) el simulacro y la inmersión profunda en la superficialidad de la apariencia permitieron a los españoles de la post dictadura creer sin lugar a dudas que habían alcanzado unas nuevas señas de identidad. La identificación total con el mundo de consumo y el espectáculo los desidentifica por y para siempre con el pasado de represión, silencio y homogeneidad al que habían estado sometidos durante décadas. [...] Ahora, en los ochenta, la diferencia se erige como modelo de representación narrativa donde el sujeto encuentra espacio para dar forma a identidades que hasta ahora habían permanecido fuera de la representación, tales como mujeres, homosexuales y sujetos nacionales *otros* que los españoles. (75-76)

Ya a lo largo de los años noventa en España se van llevando a cabo todas las ideas que se habían fraguado en los ochenta. Estas intenciones se revelaron más claramente tal vez en el año 1992 por el rol desempeñado por España como sede de los juegos olímpicos y la exposición de Sevilla, que aspiraba a celebrar el V centenario del "descubrimiento" de América. La organización de estos dos magnos eventos internacionales buscó mostrar una imagen moderna de España, diez y siete años después de la muerte de Franco y de la entrada a la democracia, la internacionalización se convierte en la regla a cumplir. 1992 constituye un punto de transición que cristaliza y expone a la vista pública la importancia de la descentralización y la globalización.

La Exposición de Sevilla, o Expo 92, principalmente se convirtió en la plataforma para hacer un enorme esfuerzo de desarrollo de infraestructuras, autopistas, el tren AVE, fibras ópticas, y sistemas de telecomunicaciones. En otras palabras, fue una excusa para sacar a España adelante, para exhibir su modernidad (Tony Morgan-Tamosunas, 2000). El propósito subyacente fue que este año se convirtiera en el impulso definitivo para el conocimiento del país en el exterior y en una muestra de los logros alcanzados por la España democrática a través de su partido de turno, el socialista. Para Morgan-Tamosunas, la exposición fue además, una afirmación que España estaba ahora entre los países más desarrollados del mundo (62). Como toda exposición internacional, Expo 92 fue la ocasión para España de mostrar no solamente sus innovaciones y sus éxitos tecnológicos, sino también su identidad. Todos los visitantes advirtieron la presencia de pabellones de cada una de las autonomías, se presentó al mundo la identidad de España sobre la línea de una nueva diversidad regional, de una pluralidad en oposición al centralismo y unidad que había impuesto Franco. Como afirma Morgan-Tamosunas,

> 1992 was the year that Spain laid to rest some of the ghosts of colonial guilt, began to rebuild realistic and overdue Bridges with the Spanish-speaking World, reaffirmed its long undervalued Arab and Jewish cultural traditions, achieved a modern transport and telecommunications infrastructure, and above all graduated into Europe and the corporate World of the European Single Market, for which it had been preparing since the Stabilization Plan of 1959. (65-66)

Es decir, 1992 fue un ejercicio colectivo que ayudó a crear un espectáculo de la identidad nacional española para el mundo. Por su parte, Helen Graham y

Antonio Sánchez (1995) observan que la función de los eventos realizados en 1992 fueron percibidos dentro y fuera de España, como culturales y simbólicos. Fueron explícitamente planeados para celebrar la entrada de España a la era de un Estado-Nación moderno democrático y Europeo, marcando así, el fin de un periodo político de transición (e incertidumbre) y la finalización de un proceso económico, político y social que había iniciado en los años setenta. Estos eventos resultaron altamente exitosos en términos de la participación en masa de los españoles y la publicidad internacional lograda (406).

Moreiras- Menor agrega que el principio de los años noventa se marca en la cultura occidental una cohabitación problemática de la remodernización tecnológica y la resucitación de conflictos étnicos y nacionalismos que parecían ser temas del pasado. Las nuevas tecnologías de información y comunicación, las cuales comenzaron a definir la vida diaria de las personas así como la producción cultural en los años sesenta, se hicieron presentes en la experiencia diaria de los españoles. Por otro lado, el resurgimiento de la xenofobia y los conflictos étnicos, la crisis económica, el desempleo, el terrorismo, los problemas relacionados con la inmigración y la violencia urbana empiezan a inquietar más intensamente y visiblemente a sus habitantes. Así, 1992 tiene que ver tanto con la apertura definitiva de España al sistema democrático, como con el cierre de un período de transición: el final de una confianza optimista en la modernización económica y política. La exaltación colectiva que encontró su expresión en los eventos como la Expo de Sevilla y los juegos olímpicos en Barcelona terminó en un desencantó y

olas de pesimismo (187-8). 1992 puede ser considerado como un año simbólico y ambiguo, como un momento que une el discurso optimista del progreso y la modernización con las características problemáticas de la acumulación flexible del periodo del régimen: desempleo, inseguridad, movilidad del capital y poblaciones humanas, violencia étnica y urbana. Lo nuevo y lo viejo se fusionan: modernización, progreso tecnológico, saturación de la cultura a través de los medios y las prácticas diarias coexisten con la fragmentación de identidades y el fortalecimiento de los separatismos. En resumen, para Moreiras-Menor 1992 constituye el momento que marca la pérdida del proyecto nacional oficial y de la ruptura entre el Estado y la producción cultural (188).

Los años ochenta y principios de los noventa se caracterizan por la euforia de la búsqueda de una nueva identidad y sus diferentes manifestaciones, pero que va desapareciendo poco a poco. Para comprender la España de estas dos décadas, Moreiras Menor señala una diferencia fundamental:

> Los ochenta son años dominados por el deseo colectivo de integrar a España y a los españoles a Europa, y de acuerdo a ello, el afecto que se impone en la comunidad nacional es el de la alegría y el exceso celebratorio. Los noventa en contraste se caracterizan por no presentar un deseo o proyecto común. La ausencia de un proyecto colectivo, la negatividad (la integración en Europa se vive en muchos sectores desde la sospecha), y la falta de mirada utópica caracterizan la España post olímpica. (19)

De esta manera el nacionalismo español fue saliendo progresivamente de donde lo había dejado la Transición a la democracia. En el transcurso se fueron y se han ido añadiendo nuevos elementos para generar y configurar una imagen del

carácter, del espíritu y de la forma de ser de los españoles, muchas veces con la pretensión de hacer ver que esos atributos eran identificables desde la antigüedad hasta los diferentes momentos presentes. Lo cierto es que la identidad nacional española ya no es más el predicamento de una España monocultural, grande y libre. Efectivamente, como se reconoce en la constitución de 1978, en España hay una diversidad cultural y lingüística.

Como hemos podido apreciar a lo largo de los años aquí presentados, y teniendo en cuenta los pretéritos, la (re) construcción de la nación española ha estado acompañado de esfuerzos rigurosos, ya sea para resucitar la cultura tradicional o revisar la historia y revitalizar las ideas que van más de acuerdo con los propios intereses de una institución, ya sea dentro de una dictadura o una democracia. En palabras de Hall,

> The discourse of national culture is thus not as modern as it appears to be. It constructs identities which are ambiguously placed between past and future. It straddles the temptation to return to former glories and the drive to go forwards ever deeper into modernity. Sometimes national cultures are tempted to turn the clock back, to retreat defensively to that 'lost time' when the nation was great, and to restore past identities. (615)

Similarmente, David Herzberger (2007) afirma que en España el tiempo ha sido usado para consolidar la identidad nacional. Si durante el franquismo se sacó a relucir el pasado para definir el presente, gran parte de la España democrática trató de desprenderse del pasado y proyectarse hacia el futuro. Así, el pasado puede servir no sólo como un instrumento de autoridad, sino como un instrumento continuo y fiable:

> Remembering or disremembering are strategic choices made in both Francoist and post- Francoist culture. But most importantly, for both Francoist and postFrancoist Spain, the decision to remember or to forget is rooted in a common understanding of the accessibility and fixity of the past. For Franco, the past engendered an authentic truth about the origin and essence of the nation. For post Francoists, forgetting emerged as a strategy to seek protection from a truth that was out there in the world and available, but that might imperil the collective task of nation building. (16)

Dentro de esta misma perspectiva David Lowenthal en *The Past is a Foreign Country* (1985) argumenta que somos nosotros, los contemporáneos, quienes construimos el pasado selectivamente y por una variedad de diferentes razones. Fuera de muchos posibles pasados, algunos se pierden mientras otros son sujetos a cuidadosas estrategias de mantenimiento y reproducción. El trabajo de Lowenthal enfatiza la importancia de las representaciones visuales como instrumentos que ayudan a la organización de la apropiación del pasado por parte de las personas. También enfatiza el rol crítico de las conmemoraciones para la reproducción social de la memoria colectiva.

De tal forma, las naciones se van constituyendo a través de las referencias al pasado, más obviamente contando historias que configuran los materiales de su vida en narrativas cohesivas. Esto es cuestión de auto entendimiento y auto representación. Al (re) construir una nación se hace una transformación del pasado en una historia nacional utilizable con el objetivo de enfocar y movilizar la opinión pública, manejado por la necesidad de transmitir un sentido de continuidad y coherencia a través de un contexto histórico significativo. El pasado se usa para explorar, (re) inventar nuevas realidades y verdades. Es así

como las identidades se van construyendo política y socialmente, la identidad nacional implica una agenda estatal, involucra la identificación con la soberanía, la cultura, la ciudadanía, el territorio y un momento preciso. Una rápida revisión de la literatura sobre la identidad nacional española revela que se concentra fuertemente en la construcción histórica, en la explicación cultural de relatos ideológicos, pero que pueden ser desafiados por nuevos discursos con diversas variantes.

Las obras que se analizan a continuación evidencian los dos aspectos de la identidad nacional que propuse al inicio: el uso del pasado y los desafíos que enfrenta en la época contemporánea, específicamente la llegada de miles de inmigrantes a España. Detrás de estas ficciones se encuentra una realidad profunda, una sociedad que intenta (re) construir su identidad nacional. Veremos cómo las diferentes obras se usan como un medio para provocar atención a aspectos de la nación que se quieren enfatizar y promover. Al mismo tiempo éstas funcionan como espacios para cuestionar y desafiar clichés y estereotipos. A través del análisis de estas diferentes obras se puede observar cómo tales narrativas de 'la comunidad imaginada' son producidas, desafiadas y aceptadas. Si en el pasado los proyectos culturales eran creados para crear un consenso, mi argumento es que en la actualidad los intelectuales españoles tratan de ofrecer visiones alternativas de la identidad nacional en España. Las narrativas aquí presentes, y como se dijo desde la introducción, eclipsan la consideración de la

cultura como una cosa en sí, y más bien destacan el carácter relativo, situacional y cambiante de toda identidad colectiva.

Notas

[1] Bill Richardson en *Spanish Studies* destaca que a pesar de que nos vemos a nosotros mismos como ciudadanos del mundo, o tenemos entidades supranacionales como Europa, no debemos exagerar la declinación de la lealtad a la identidad nacional. Richardson ofrece dos ejemplos que demuestran la validez de la continuidad del sentimiento nacional y étnico: tal es el caso de la tragedia del conflicto en los Balcanes y el triunfo de Francia del mundial de fútbol en 1998. "The former was an instance where the boundaries of ethnic identities had failed to coincide with the frontiers of a nation-State, while the latter was a case where sporting success reawakened patriotic sentiment in a country with well-fixed borders." (28)

[2] Cada uno de estos autores hace un recorrido por diferentes épocas e identifica las diferentes concepciones de nación e identidad nacional. En general coinciden en señalar que la idea de nación nació en el siglo XIX y en España de las últimas décadas de entonces coexistieron dos concepciones de nación y nacionalidad; éstas a su vez fueron constantemente reelaboradas de acuerdos a las circunstancias políticas y sociales. Se manifiestan así dos recorridos que confluyeron en el paradigma de las dos Españas: una de ellas conservadora, católica y monárquica que identificó sus intereses con el carácter de la nación y su gente. Y otra liberal que se comprometió con un modelo basado en la soberanía popular a través de la representación parlamentaria y la protección de los derechos individuales. Bajo las denominaciones de liberales y conservadores, ambas posturas fueron perfilando distintos modelos de nacionalidad, claro está que estas dos denominaciones a su vez estaban divididos en diferentes grupos, no tanto por en el conflicto del concepto de nación, sino por la organización territorial del estado que defendían. Desde entonces estos dos discursos/formas nacionalistas han competido por la hegemonía dentro del mercado de ideas de España.
En resumen, si la nación es una comunidad imaginada, el nacionalismo es la imaginación de esa comunidad. Es decir, las diferencias en la visión de la nación española fueron aumentando con el paso de los años y fueron adquiriendo diferentes matices: liberales frente a absolutistas, carlistas frente a liberales, tradicionalistas frente a progresistas etc. en la búsqueda de la imagen verdadera de la nación. En el siglo XX y en la actualidad estos dos discursos continúan presentes y se han convertido en la columna vertebral de los diferentes grupos

políticos, como se puede observar claramente en el debate de Rodríguez Zapatero y Rajoy, mencionado al inicio de este trabajo.

[3] A nivel mundial desde los años noventa se ha ido observando un fenómeno político muy significativo, el nacionalismo está de vuelta. Al inicio este interés fue completamente afiliado con la antigua unión Soviética, las países del bloque este y la Yugoslavia, su notabilidad se vio también en la Europa occidental en los conflictos de Irlanda y el País Vasco en España. Los efectos de la resurgencia de los nacionalismos en la Europa occidental se pueden ver en la devolución política en el Reino Unido, la llegada de miles de inmigrantes a los países europeos y la formación de la comunidad europea.

[4] Particularmente el cine fue usado por el gobierno del PSOE para analizar los problemas del pasado y mostrar los cambios que se estaban dando en España en el presente. También, creó la ley Miró que imaginaba la europeización del cine español, y que al mismo tiempo reafirmaba la identidad cultural y promovía una combinación de películas de buena calidad que evidenciaban también un potencial comercial. Para leer más sobre este tema ver Jordan y Morgan-Tamosunas, 1998.

[5] La Constitución de 1978, explica Álvarez-Junco en su artículo "La nación posimperial" ha reconocido la diversidad cultural de España y establecido un régimen descentralizado, cuasifederal, basado en las "comunidades autónomas, sentando en su artículo segundo la soberanía sobre una identidad un tanto ambigua: una España de unidad "indisoluble", compatible con la existencia de unas "nacionalidades" en su interior. En definitiva, la identidad nacional española se está redefiniendo alrededor de la lealtad al sistema constitucional y el reconocimiento de la diversidad cultural del país" (465).

[6] Ver *Genealogía de la moral*, 2000.

[7] La movida fue una serie de eventos y fenómenos sociales y culturales. Tuvo sus manifestaciones en la escritura, la moda, la pintura, la música y el cine. En sus tesis, Héctor Fouce Rodríguez propone que "la movida puede ser considerada el resultado de la confluencia de toda una serie de cambios en el contexto de la ciudad de Madrid. Política, cultura y economía son marcos en los que se desarrollan los valores, experiencias y prácticas de una generación joven que, liberada de la losa del franquismo, conectada con sus coetáneos de otros países y con una capacidad de gasto en expansión, se lanza a vivir el presente" (14).

Capítulo II. Negociaciones y nuevas identidades en *Huesos de Sodoma y Cosmofobia.*

Los nuevos planteamientos políticos traídos por el régimen democrático y la libertad de expresión marcaron un cambio en la literatura de la península española. En 1975 Eduardo Mendoza publica su libro *La verdad sobre el caso Savolta*, el cual muestra directamente el cambio más sobresaliente que se dio en el momento. Se puede observar que no sólo él sino muchos escritores de entonces abandonaron un poco la novela experimental de principios de los setenta y regresaron a un estilo narrativo mucho más cercano al lector. Es decir, irrumpe con fuerza un nuevo estilo literario en el que se nota una vuelta a las narraciones clásicas, de aquellas que cuentan historias con las que se intenta atraer al lector, se redescubre así la narrativa. En palabras de Santos Alonso (1983) el período 'experimentalista' se cierra con la aparición de la novela de Mendoza; aunque se presentan obras narrativas que prosiguen un intencionado experimentalismo la irrupción de un nuevo realismo, algunas veces exageradamente objetivista y detallista, es una prueba poderosa y, "casi todas las novelas publicadas domina en mayor o menor medida el tono realista ajeno por completo a la novela anterior que concedía un protagonismo casi exclusivo al lenguaje" (17). Lawrence Rich concuerda con Alonso al afirmar que ese cambio se presenta como una reacción a la novela experimental, autorreferencial y compleja. Agrega además que "the result was that while authors continued to incorporate certain structures aspects

of the experimental novel, they began to exhibit a renewed interest in the simple pleasure of story-telling" (3).

Se abre así a finales de los setenta un camino que llevará a la aparición de muchos nuevos narradores en la década posterior, los años ochenta. Surgen así muchos escritores y escritoras que publicarán sus obras dentro de la nueva democracia la cual se dará dentro de una fase de incertidumbre y de crisis, como es normal dentro de un contexto de cambio. A su vez, este nuevo modelo democrático y de la función política producirá un desencanto, corrupción política y económica entre otros y que se reflejarán en la narrativa. Vilarós (1998) expone que

> La evolución del pensamiento político en España encuentra extraordinario paralelismo en lo literario en estos años de transición. Los antiguos proyectos literarios, profundamente conectados a cuestiones sociopolíticas en la época franquista, pasaron en España a un drástico rechazo de las metanarrativas globadizadoras. En literatura los géneros desbordaron. En estos años las novelas de serie negra, eróticas, de ciencia-ficción, y la literatura del comic inundaron los quioscos y las librerías. (24)

En síntesis, comienza en España un periodo durante la cual se recuperarán en la literatura ciertos géneros que eran considerados anteriormente como subliteratura mezclados con la novela histórica, de memoria, lírica y sicológica. Como expresa Vilarós, los años ochenta proveen los mejores canales de diseminación para la literatura y/o otras producciones culturales *lights*. Ella destaca también que en España la posmodernidad coincide y se hace posible con la muerte de Franco (25). Así pues empiezan a aparecer las llamadas novelas postmodernas dentro un ambiente de transformación de ideologías en una

sociedad en momentos de cambio. A través de la utilización de esos (sub)géneros los narradores presentarán diferentes constantes como son el cuestionamiento del discurso histórico, la descentralización de la verdad, así como una combinación de diferentes elementos estilísticos entramados en diferentes temas.

Es también una época en la cual la comunidad intelectual y artística se hallaron frente a un sendero donde el pasado y el futuro del Estado-nación se entrecruzaban. El deseo de normalizar lo que la censura franquista había prohibido hizo que algunos de ellos eligieran tomar el camino del pasado y en sus producciones se dedicaron a reexaminarlo, especialmente aquellos años vividos durante la Guerra Civil y los largos años de la dictadura. Por el contrario, otros decidieron seguir el camino de la exploración del presente con miras al futuro que tenían por delante. Lo cierto es que, a pesar de la postura política de eludir la reciente historia de España, a través de las novelas, el teatro, los filmes y otras diferentes representaciones culturales la nueva identidad de España se fue, y se ha ido, elaborando dentro estos dos movimientos. Desde entonces, se manifiesta en España una convivencia de intelectuales y artistas que presentan una obsesión con la historia de España y aquellos que quieren escapar del fantasma de la Guerra Civil y la dictadura resistiéndose al llamado de la nostalgia del pasado y ubicándose plenamente en el presente.

Así, el panorama literario de la Transición a la democracia en España cuenta con diferentes géneros narrativos que reflejan una preocupación por la historia de España y cada autor fue aproximándose a ella de manera particular,

ya fuera evocando las dolorosas memorias de la Guerra Civil y la dictadura de Franco en su relación con la identidad del presente, como las novelas *Un día volveré* (1982) de Juan Marsé o *La Lluvia amarilla* (1988) de Julio Llamazares; o la búsqueda de la identidad personal dentro de la historia nacional y a través de la inclusión de elementos de la novela negra y del cine negro, como *Beltenebros* (1989) y otras de las novelas de Antonio Muñoz Molina; estos tres títulos son sólo unos ejemplos dentro de la gran variedad de novelas que se van publicando. En general, se observa que las distintas narrativas se presentan desde el bando de los derrotados demostrándose una necesidad de la sociedad española de conocer una parte de la historia de España que anteriormente se les había negado. La obsesión de los españoles con el pasado durante estos años resultó incluso en las producciones de adaptaciones literarias y dramas llevadas al cine y todas las obras adaptadas comparten un fundamento crítico y una voluntad revisionista del pasado.

La literatura en España de principios de la democracia y hasta la actualidad se ha caracterizado por la coexistencia no sólo de las diferentes corrientes poéticas, sino también de autores que datan desde la segunda mitad del siglo XX y las nuevas generaciones de escritores y escritoras, y la emergencia de aquellos pertenecientes a las autonomías regionales. Se vive entonces un momento donde participan tanto las voces de escritores establecidos como las nuevas de las márgenes dentro de la cultura constituida: las mujeres, los grupos regionales étnicos, los expatriados, los autores liberales, quienes habían sido

ignorados y rechazados del discurso público y la representación gubernamental. Rosa Montero (1995) afirma que con la llegada de la democracia se va renovando la cultura en España, es decir, un gran número de nuevos escritores, mujeres y hombres, empezaron a publicar, cada uno escribiendo con su propio estilo más que formando un grupo coherente; ellos fueron descubiertos por el público lector, quien los identificó como sus escritores, dándose de este modo un restablecimiento de contacto entre los escritores y el público. Este restablecimiento produjo un momento particularmente rico en la historia literaria de España, con escritores establecidos aún produciendo, Marsé, Delibes, Martín Gaite; los nuevos novelistas llegando ahora a su madurez, Marías, Gándara, Lourdes Ortiz; y una corriente constante de nuevas promesas de jóvenes escritores, Luisa Castro, Francisco Casavella, Belén Copegui etc. (317).

Gradualmente, España se va convirtiendo en una nación con una cultura descentralizada. Teresa Vilarós en su artículo "The Novel Beyond Modernity" describe la evolución de las narrativas escritas por grupos marginados y su prominencia durante la Transición a la democracia como la activación de la re-narración de España como una nueva nación."Historians, writers of fiction and literary critics quickly moved away from the old discourses on Spanish non-modern differences, embracing a global process." (253) Es decir, se vive un momento donde las representaciones culturales intervienen para mediar entre la anticuada noción de España como diferente, idea establecida por la dictadura de Franco en resistencia a la modernización económica y política, y España como

igual, o como asimilándose a una modernidad de la unión europea que abiertamente admite las diferencias culturales, "offering itself as a smooth cultural artifact of mediation: one that could work as an interface between the symbolic and the economic, between the local and the global, between past and present; and, at the end, between the modern and the post modern." (Vilarós, 253) De tal forma, la novela funciona como una representación cultural capaz de negociar y reflejar los cambios que se van dando en la configuración de la identidad nacional en España.

Ya en los años noventa, y en referencia a las ideas precedentemente expuestas por Moreiras-Menor, es necesario tener en cuenta también que la convergencia de la postmodernidad y la política post totalitaria determina la forma que el discurso literario toma, ya que es un discurso del post franquismo y de la estética post modernista. Por tanto, los cambios sociopolíticos estimulan las producciones culturales, si los jóvenes de la época de los ochenta se sentían responsables del momento histórico que les tocó vivir y se involucraban en la construcción de una nueva democracia, los jóvenes de los años noventa se separan un poco de esta idea.

El contexto socio-histórico de los noventa en España es diferente a la década anterior. Según José María Izquierdo (1999), este contexto es el de una compleja sociedad contemporánea donde algunos jóvenes no encuentran su sitio en el armazón del sistema, las subculturas ofrecen un espacio de identificación, y una plataforma de cuestionamiento de la cultura hegemónica. Es una generación

que no vivió la Guerra Civil ni la post guerra franquista, y durante la época de Transición a la democracia carecía, por su edad, de los recursos intelectuales y experiencias necesarias como para adoptar una postura frente al proceso democrático español. Los narradores de los años noventa, sin referentes rupturistas en su propio país, encontraron en las literaturas extranjeras, fundamentalmente norteamericanas, unas referencias ideológicas y literarias, existentes ya en las formas culturales cotidianas de la realidad española para elaborar su discurso literario o simplemente para identificar de forma sociolectal aspectos de esa realidad cotidiana. Su interés radica en presentar la historia del presente, la vida cotidiana contemporánea.

Se manifiestan así escritores que proyectan su mirada sobre asuntos de la sociedad actual. Sus escritos, novelas, ensayos, discursos, textos, revelan la posición que cada uno de ellos tiene frente al mundo que les ha tocado vivir, y por ende develan una idea que tienen de la nación y su respectiva identidad nacional. Encontramos entonces, narrativas que exploran el inestable sentido de la identidad que se experimenta en momentos de ajustes a cambios sociales y políticos. A la vez, a partir de los años noventa y principios del siglo XXI la formación del autor y las identidades están determinadas por los efectos de la globalización y la cultura del mercado y la industria. El mercado literario se vuelve un espacio de competencia para críticos en busca de un canon indemne a los trucos visuales y las narrativas de video clip, textos cortos y aparentemente simples con fuertes componentes audiovisuales.

Dentro de estas condiciones, la crítica ha señalado la aparición de una nueva generación de narradores nacidos entre los años sesenta y setenta y que publicaron sus primero trabajos en la última década del siglo XX. Esta generación ha sido denominada como la generación X (Douglas Coupland), la generación del kronen (Santiago Fouz-Hernández), o narradores españoles novísimos de los noventa (Victor Fuentes, Sanz Villanueva y José María izquierdo), entre otras[1]. Dorothy Odartey-Wellington (2008) señala que esta generación está motivada por una preocupación de la formación de la identidad y la autoafirmación en un cambiante paisaje económico, tecnológico y sociopolítico. Ellos escriben dentro de un contexto transnacional y ubican a sus sujetos y narrativas en la llamada economía de libre mercado, la cultura de consumo y de los medios de comunicación para cuestionar la autonomía del sujeto en el proceso de la formación de la identidad en la postmodernidad. Aclara además, que diferente a los intelectuales y artistas de "la movida," los personajes de las novelas de la generación X no encuentran ninguna justificación para celebrar el sujeto postmoderno plástico, impredecible e incoherente o el mito de la improvisación dentro de un mundo cada vez más inestable sociopolítica y económicamente.

Izquierdo señala en los escritores de esta generación unos rasgos comunes, tales como, muchos de ellos han obtenido importantes premios literarios promocionados por el mundo editorial español, han combinado la calidad de los textos con una negociación de la mercadotecnia. Es una generación que se ha

acercado a algunos jóvenes lectores que, por razones históricas, sociales, culturales, no se identificaban o identifican plenamente con las narrativas de los años anteriores. En general es un público que ha padecido el proceso de "amnesia" propiciado por los diferentes grupos políticos españoles en el proceso de construcción consensuada de la democracia por lo que su "memoria" personal, por cuestiones de edad y de falta de referentes históricos, se ha construido sin nexos de unión con las generaciones anteriores. Tanto escritores como lectores se han anglozajonizado haciendo uso de diferentes referentes literarios así como de las cinematografías del cine negro e independiente norteamericanos, los del comic, del *rock and roll* y el blues de los Estados Unidos.

Por otra parte, hay en estos nuevos narradores una clara presencia de la cultura popular de masas que no se limita sólo a la autóctona sino a diversas manifestaciones en el mundo. Le dan un rol especial a la televisión, que ya no es un medio más de comunicación sino el medio de comunicación por excelencia. Parodian así anuncios publicitarios, concursos, culebrones americanos y comedias de situación. No se da una crítica reflexiva de estas materializaciones de los medios de comunicación sino más bien una burla de los mismos. Los escritores más rupturistas de esta generación introducen diferentes problemas sociales que afectan a los jóvenes, tales como el paro. Se hace, siguiendo a Izquierdo, una recuperación de la realidad del barrio, de la ciudad, desde una posición crítica pero desde la inmediatez de una experiencia vivida reconstruida literariamente por medio de que cada vez más se distancia del de los autores que

escribieron y escriben desde una poética de la memoria individual sentimental que tiene como referencia los años de la posguerra española.

Sin embargo, a la par de este entendimiento de la cultura y la nación, los noventa también son años donde se manifiesta una fuerte reapropiación del pasado diferente a la dada en los años ochenta. El pasado que se analiza ahora es directo y se recurre a las memorias de las víctimas para mostrar el dolor y la violencia que vivieron las generaciones anteriores. La segunda mitad de los años noventa ya no puede más con el silencio y las memorias reprimidas de la nación y sus habitantes empiezan a afectar diariamente. Se ve la necesidad de trabajar a través del pasado y superar el trauma. Los productos culturales y el arte, en particular la literatura, cumplen una función en este proceso (Cardús i Ros, 2000; Resina 2000; Faber, 2005; Winter, 2005.) Desde finales de los años noventa recuperar la memoria se fue convirtiendo poco a poco en la ética de las representaciones culturales. Es la recuperación de una memoria colectiva que se apoya en las historias individuales. Nació así el movimiento de recuperación de la memoria histórica, que se diferencia de anteriores intentos de alumbrar el pasado. Este movimiento está sustentado sobre un decisivo cambio generacional, la llegada a la madurez de aquellos que no vivieron el franquismo ni hicieron la Transición. Es una época en que muchos jóvenes ven la necesidad de definir quiénes son y que fue lo que pasó en épocas anteriores. Es decir, buscan en el pasado las respuestas a los cuestionamientos del presente. Así, desde la sociedad civil se empezó a difundir un interés y una necesidad por rescatar del pasado y

del olvido a las personas que habían sufrido y muerto durante la Guerra Civil y los años de la dictadura, en suma los vencidos. La idea se dirigía a terminar con ese largo silencio en España, a estas personas se les empezó a ver como víctimas, y se estimó fundamental darles una dignificación. Incluso se creó la Asociación para la Recuperación de la Memoria, y en el año 2006 se creó una Ley[2]. Éstas nacen para legitimar la memoria y la historia de los vencidos que había sido silenciada y manipulada por los vencedores. Aparecen autores que se ponen a la tarea de escribir sobre estos eventos, José M. González (2009) señala, entre la gran miríada de escritores, a Manuel Rivas, Dulce Chacón, Alberto Méndez, e Isaac Rosa.

En resumen, muchas de las novelas a partir de los años noventa están centradas en las problemáticas que tienen que enfrentar las nuevas generaciones, en sus transgresiones y la cosmovisión. Los escritores están más preocupados por el despertar de diferentes nuevas identidades que con la idea de la identidad afirmada. Es una época donde se vive una heterogeneidad en el ambiente literario ya que se da la convivencia de diferentes generaciones de escritores, géneros y temas. Es el momento cuando España finalmente ha logrado expresar a través de su cultura una completa heterogeneidad.

El objetivo en este capítulo es revisar a dos autores para mostrar cómo la narrativa actual articula los cambios de la época en relación con la idea de nación. Aunque estos discursos no son la solución a las cuestiones de identidad, sí ofrecen la posibilidad de reflexionar y generar una respuesta innovadora. Se

observa por lo tanto diversas posturas ante el tema de la nación y de la identidad nacional que se filtran en las situaciones que se plantean y en la sicología de los personajes. Tomo como ejemplo de autores que observan y cuestionan realidades concretas de la nación para una (re)definición de la identidad nacional a Luis Antonio de Villena y a Lucía Etxebarria.

***Huesos de Sodoma* (2004)**

"Nea Sodoma es la manipulación de la Historia, otra vez" (144)

El autor Luis Antonio de Villena (Madrid, 1951) es uno de los referentes de la literatura gay en España. Es en principio poeta pero escribe también novela, ensayo y periodismo, e incluso es director de un programa de radio que trata temas de LGTB, "las aceras de enfrente." Su primera obra narrativa fue una colección de historias *Para los dioses turcos* 1980, y de ahí en adelante ha publicado más incluyendo su autobiografía *Antes el espejo* en 1982. En su obra trata en general el tema de la homosexualidad masculina, y su enfoque hacia ésta, como expone Martínez Expósito, Villena "combines a decadent glorification of youth with a vivid awareness of literary and cultural traditions, in particular Hellenic and Mediterranean" (182). A través de los años ha cambiado su actitud hacia su propia persona homosexual, paralelamente como cambian las experiencias en el país: mientras en los años setenta y ochenta prefería usar el término ambigüedad, en los últimos años se ha vuelto más explícito al adoptar su identidad homosexual y ha publicado en algunas de las ediciones más visibles de

la comunidad gay (Martínez Exposito, 183). En general, su corpus literario contiene elementos de autorrepresentación que mejor le ayudan a expresar su experiencia de homosexual. José Pérez Olivares (2000) resalta dos vertientes principales en su obra: una asociada a tendencias culturistas y esteticistas y otra, más reciente, orientada hacia el realismo y la poesía de la experiencia que asume un tono de crítica social (179).

Su novela *Huesos de Sodoma* surge dentro del contexto de la recuperación de la memoria histórica. En ella asistimos al proyecto de construcción de una nación, proyecto que es emprendido desde el momento que algunos huesitos humanos son encontrados en la región donde supuestamente antes existió Sodoma. El propósito que se expone en la novela claramente puede corresponder a uno internacional ya que es una preocupación por lo nacional en general. La reconstrucción de la Nea Sodoma le sirve a Villena para criticar los nacionalismos actuales, el tradicional nacionalismo franquista, los regionalismos en España con la idea de los viejos nacionalismos, los conflictos étnicos y el separatismo que piden algunas de las autonomías.

Tras la aparición de unos restos arqueológicos que demuestran que Sodoma no fue destruida y que fue, además, una civilización rica, próspera y floreciente, *Huesos de Sodoma* nos transporta a un mañana en el que la comunidad gay de todo el mundo se divide en dos importantes direcciones: aquellos que se sienten descendientes de uno de los colectivos más castigados por la historia y persistene en formar la Nea Sodoma y aquellos que no. La acción de

la novela transcurre en el futuro del año 2040, pero nos lleva a los inicios de los descubrimientos en los años noventa, lo cual nos remite a la actualidad en cuanto envuelve los debates sobre la nación y el nacionalismo que se dan España y en el mundo en general. La novela puede ser calificada como una defensa de la comunidad gay, sin embargo, mi argumento es que sí hay defensa de tal comunidad pero en términos de la diversidad en contraste con la uniformidad y los impulsos homogeneizadores que proclaman algunos. La comunidad gay con todos sus problemas como grupo le sirve de pretexto a Villena para reflexionar sobre las cuestiones que surgen cuando se decide construir una nación y su identidad nacional.

Desde el prólogo de la novela nos enteramos que Villena, tanto autor como narrador, cree en y apoya la liberación y normalización de los gays y lesbianas, pero al mismo tiempo considera tal comunidad extraordinariamente plural y diversa. En el transcurso de la historia observamos como el narrador frente a la propuesta de un modelo homogéneo cree firmemente en la pluralidad. En forma de anécdota Max Drake, amigo de Villena y escritor del prólogo de *Huesos de Sodoma*, cuenta que le preguntó a Villena: "¿La tesis era que el nacionalismo *queer* arruinaría la fértil pluralidad homosexual?" y Villena le contestó: "Bueno, eso teme un personaje y acaso yo mismo." (14)

En el año 1991 empieza la investigación de unos arqueólogos suecos que querían comprobar si en efecto Sodoma había sido destruida con una lluvia de azufre como afirma la Biblia. De acuerdo con el texto bíblico, dedujeron los

arqueólogos que si las ciudades habían sido destruidas por una lluvia de fuego de azufre aquella tierra cerca del Mar Muerto conservaría aún restos de aquel azufre divino. Después de excavaciones llevadas en la zona los arqueólogos descubrieron que en aquella tierra no había rastro alguno de aquel azufre. Sin embargo, durante los hallazgos descubrieron que la tierra "estaba llena de restos bélicos: restos de espadas y flechas, cerámica rota, puntas de lanza y multitud de despojos humanos, muy deshechos porque no habían sido enterrados [...] allí, ciertamente, había habido una gran batalla, y probablemente (por tantos residuos diseminados, rotos) cruel y dura." (27) De esta manera se les concede a los habitantes de la zona un carácter heroico en oposición a la pasividad de los habitantes de Sodoma y la condena como apunta la Biblia: "Entonces Yavé hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego de Yavé desde el cielo" y "destruyó estas ciudades y toda la llanura, todos los habitantes de las ciudades y toda la vegetación" (Gén. 19: 24 y 25).

Estas primeras excavaciones presentes en la ficción coinciden con el renacimiento de los movimientos nacionalistas, los conflictos y las tensiones entre identidades étnicas y los nacionalismos territoriales que se dieron a nivel mundial en los años noventa. La disolución de la antigua Unión Soviética, las reestructuraciones de los estados en la Europa occidental llevaron a los orígenes de diferentes conflictos étnicos y nacionales los cuales envolvieron las polémicas reclamaciones de propiedades y territorios basándose en el pasado antiguo y archivos arqueológicos. Los restos arqueológicos son a menudo sitios de

demostraciones de violencia o blancos de ataques como recientemente se ha demostrado en la respuesta de Palestina a la apertura de una nueva entrada a un túnel a través del viejo centro de Jerusalén (Kohl, 1998). Ya que la ideología nacionalista es construida sobre el entendimiento del pasado, la arqueología juega un rol importante en su formación. Margarita Díaz-Andreu (1997) observa que el nacionalismo está profundamente insertado en el concepto de la arqueología, en su desarrollo y su institucionalización, "In Europe at the end of the eighteen century a powerful interest in history grew up because it could be used as a means of justifying the nation, a concept was the nucleus of the new emergent political system of nationalism. This attempt to define the nation historically ultimately led to archeology's formation as a scientific discipline." (6) Toda nación necesita un pasado y el nacionalismo a través de los artefactos arqueológicos lo va recreando nostálgicamente y creativamente lo va adaptando al presente. Así pues, las exploraciones arqueológicas y su consecuente apropiación se relacionan con el proceso de la formación de la identidad, y el nacionalismo en particular, y de esta manera la comunidad gay se va introduciendo dentro de los debates científicos internacionales, y su efecto conduce a las prioridades de la emergencia de una identidad homosexual en oposición a la heterosexual.

Uno de los arqueólogos integrantes de la investigación, Peter Sorensen militante de la causa homoerótica y luchador por los derechos de gays y lesbianas, tuvo la brillante idea de guardarse en una bolsita de terciopelo doce o

catorce huesitos de manos y pies, de los tantísimos hallados en la excavación. Sorensen robó estos huesitos "por piedad, por sentido de la justicia y de la honra" (32). Aquellos huesitos sagrados eran lo único que quedaba de los progenitores de la raza, muertos ilustres o anónimos y en una noche romántica a la luz de las velas, Sorensen le obsequió a su enamorado Björn un huesito de falange de sodomita metido en una urna de cristal, "Y ese fue el regalo para su amor: Algo así como un certificado de ser en la Historia. La señal antiquísima de la naturalidad de su deseo y de lo que – si luchaban adecuadamente –podría ser asimismo motor de un orgullo y de su general prestigio." (35) A los ojos de Sorensen el huesito representa una imagen del orgullo gay y la visibilidad de su Historia, pero Björn no le da importancia convirtiendo más el huesito en souvenir. Sin embargo, un anticuario amigo de Björn, igual que Sorensen ve en ese detalle un gran símbolo, se lo pide y más tarde convence al arqueólogo de comercializar los huesitos. Para el anticuario el huesito era "una mezcla de reliquia y presea arqueológica, una imagen del orgullo *gay* vuelta historia visible" (37). El anticuario crea el negocio y entonces se pone de moda darles a los amigos gays un hueso de sodomita, tener uno de esos huesitos significaba reclamar la antigüedad y el orgullo de una tradición pese a tantos siglos de agravio continúo y lucha.

A partir de la publicidad de los huesitos, algunos individuos homosexuales deciden que es necesario crear una historia, recuperar ese pasado que consideran tiene mucho que ver con ellos. Estos restos humanos hallados por los

arqueólogos suecos se convierten en la excusa para la re-construcción de una historia alternativa y un grupo de gays se embarca así en el proyecto ilustrado de crear la Nea Sodoma y seguros de sí mismos se apoderan de las redes de la infraestructura homosexual. Se van creando relatos coproducidos por científicos y los medios de comunicación, los huesitos se convierten en los elementos representativos de un territorio, expresivos y emblemáticos de una determinada identidad. Sin embargo, a través del relato con la complicidad del narrador, el lector va descubriendo que ante sus ojos se va creando una invención disfrazada de veracidad. Estos eventos indican que 'la comunidad imaginada' presupone necesariamente 'la invención de la tradición,' de la elaboración de un pasado remoto real o inventado, de la reconstrucción de una memoria colectiva, a efectos de vincularla con el presente y proyectarla en el futuro. La elite que se pone a realizar este ejercicio va manipulando los datos arqueológicos para que se ajusten a las necesidades de la nación que se quiere construir.

En el año 2006 se dan otras excavaciones en la *Piedra de Náucratis* y se hallan con un conjunto de avisos y consejos a los habitantes de la ciudad redactados en tres diferentes lenguas, lo cual "denotaba con toda evidencia que la ciudad acuática, próxima a tantas distintas ciudades del Este del Mediterráneo, tuvo quizá durante centurias, una población muy plural" (44). Pero, como más adelante veremos esas tres lenguas fueron comprimidas en una sola. Este nuevo descubrimiento se une al *corpus* al partir del cual se ha ido construyendo la identidad y las comunidades gays de las grandes ciudades recibieron la noticia

con el alborozo de un gran regalo. Pero el narrador se pregunta, "¿Quiénes eran y qué hacían los sodomitas en Egipto?" (45). Al final ese dato no importaba tanto y los homosexuales de todo el mundo se dedicaron a celebrar el hallazgo. Hubo celebraciones de todo tipo en los clubes nocturnos, bailes, disfraces y símbolos de la lengua de Sodoma. Más adelante se reúne entonces una comisión de expertos universitarios homosexuales, de diferentes países, relacionados con los temas que podían incumbir al hallazgo de la Piedra de Náucratis: helenistas, egiptólogos, hebraístas, nuevos arqueólogos "El comité de expertos decidió trabajar bajo la bandera del arco iris, que unía a las naciones a través de la diversidad y la justicia sexuales, y denominar su misión: *Para la reivindicación de Sodoma* (46).

Como ya se anotó en la introducción, en el centro de la teoría de B. Anderson está el lenguaje (impreso) y su potencial comunicativo para relatar experiencias a través del tiempo y el espacio, permitiéndoles de esta manera a las personas que nunca se verán de descubrir similitudes y desarrollar la sensación de pertenencia. En palabras de Anderson, "Much of the most important thing about language is its capacity for generating imagined communities, building in effect particular solidarities" (133). Y además se refiere al poder del lenguaje para dar entrada a la comunidad, "language is not an instrument of exclusion: in principle, anyone can learn any language" (134). A través del siglo XIX los líderes comprendieron la importancia de la lengua como un sitio para coexistir ya que la nación no existe sin un lenguaje unificador, la lengua era símbolo de sentido de pertenencia a una nación y al mismo tiempo el canal por el cual se difundía la

ideología nacionalista. La lengua, por tanto, ha sido una de las bases de los movimientos nacionalistas y la elite de Nea Sodoma no podría obviar este elemento que les daría un sentimiento de unidad y estabilidad. La lengua en este caso particular se toma como forma de inclusión a los nuevos miembros que deseen ser parte de esta nueva identidad. En esta percepción la lengua es considerada parte de la identidad cultural, es una fuerza unificadora poderosa para la cohesión del grupo y es usada para reforzar la identificación y conectarse con ese grupo.

La comunidad homosexual recibe abiertamente la invitación de empezar a usar el léxico que se ha suministrado. La elite de Nea Sodoma toma como puntos de partida la formalización de la lengua para confirmar la diferencia de su comunidad, fenómeno que se observa en España con las comunidades autónomas del País Vasco, Cataluña y Galicia. Más concretamente, el caso del euskera en el País Vasco donde, además de la raza, la lengua ha sido un componente principal del concepto de nación. Ander Gurruchaga (1985) resalta que Arana ve en el euskera la señal evidente de la diferencia y originalidad del pueblo vasco y cita sus palabras: "su lengua era maravilloso monumento de los tiempos primitivos. Era más que esto elocuente testimonio de su innata independencia, timbre y sello firmísimo de su nacionalidad, noble ejecutoria." (112)

Enseguida la elite intelectual, encabezada por Nick Potter, adjunto a la cátedra de griego en la Universidad de Oxford y Julio Acedo, profesor de química

en un instituto de bachillerato, empieza a estudiar y exponer esos estudios sobre la lengua de los Sodomitas. Ellos se encargan de trazar el plano para su futura nación y más adelante edificarla. La comunidad homosexual en general se sirve de diferentes medios para dar legitimidad a reclamos políticos de la identidad nacional y publica el léxico de la lengua de sus antepasados en la revista *Gaytoo*, "las revistas gays declaraban que los sodomitas eran *maricas* como supone la Biblia, y consecuentemente nuestros antepasados. La idea mítica de una historia diferente, el violento romanticismo de las raíces – de las señas de identidad pretéritas- comenzaba a funcionar." (58-59) Poco a poco se va regenerando o reconstruyendo una identidad cultural. Su mirada se queda no en le futuro, sino en el pasado que se esfuerzan por restaurar, aquella pretérita congruencia entre la lengua, la cultura, el territorio y el autogobierno que alguna vez existió.

Potter y Acedo organizan y van diseminando la estructura de la nación sobre las bases de la homogeneidad. Ellos van invitando a sus compañeros a la apropiación no crítica de la herencia cultural que conlleva una falta de reconocimiento de la perpetúa marginalización. En la idea que se tiene de construir una nación diferente a la heterosexual los personajes buscan explicar: quiénes somos, pasado y presente, cuántos son y dónde están. La nación se va conformando discursivamente e invitan a todos los homosexuales a unirse a la causa organizando conferencias donde se van exponiendo los diferentes elementos que ayudan a la identificación con la nueva nación. Buscando de esta manera construir lazos sentimentales y de fidelidad en torno a lo que son y lo que

tienen, y estimulando las fantasías y deseos en torno a lo que quieren ser. Para vincular el pasado, el presente y el futuro usan diferentes representaciones y van creando una historia y una memoria. En la comunidad homosexual muchos aceptaron simbólicamente que todos, hombres y mujeres, gomorritas o mujeres de las ciudades de la llanura, eran hijos descendientes de los antiguos habitantes de Sodoma quienes habían vivido su homosexualidad como una práctica habitual. Ellos eran "hijos de quienes habían sobrevivido a la catástrofe bíblica (aunque aparentemente no hubo tal catástrofe) y venían a ser, todos por tanto, los supervivientes de un holocausto, los hijos de las víctimas, los orgullosos nietos de una de las más crueles y sádicas represiones que ha conocido la terrible historia." (78)

Estas palabras directas del narrador están en consonancia con las ideas de Jon Juaristi, poeta de Bilbao y gran crítico del nacionalismo vasco en España, quien sostiene que existe entre los nacionalistas vascos un fantasma melancólico de una pérdida que nunca se dio: la de Euskal Herria independiente y feliz, poblada por vascos de pura raza, que habría sido invadida, oprimida y forzada al mestizaje por España. Un sentimiento que se produce por la pérdida de no se sabe exactamente qué, para él "los nacionalistas no lloran una pérdida *real*" (*El bucle melancólico*, 31)[3]. Juaristi considera que el nacionalismo vasco busca la restauración de un paraíso que nunca existió, lo cual es para él es una melancolía que se ha pasado de generación en generación y que se alimenta de ella misma. Una melancolía freudiana, un sentimiento victimista nacido de la pérdida de un

estado que no existió. En una entrevista para *Le monde de débats* Juaristi comentó que el nacionalismo vasco es una invención tardía, un bricolaje literario que se operó en el siglo XIX y que se basa en una ficción histórica. Y más adelante agrega, "depuis 25 ans en effet, j'écris sur les nationalismes, alors que ma spécialité est plutôt la philologie et la littérature. J'appartiens a une génération très marquée par ce problème et je considère qu'il y a un certain impératif moral de ‹‹résistance›› a la mystification du nationalisme" (3).

A la par, cuando el narrador se refiere a una generación que ha sobrevivido a la catástrofe, nos remite directamente al intenso interés que se generó en España en torno a la recuperación de la memoria histórica centrada en los años de la Guerra Civil española, la dictadura y los primeros años del periodo de la Transición a la democracia y que se vio claramente reflejado en la producción cultural de inicios de los años noventa hasta el presente. Las narraciones de estos periodos históricos responden al deseo de contradecir la amnesia histórica que se impuso durante la dictadura y que continuó durante la Transición, a oponerse a discursos hegemónicos creando versiones alternativas de la historia. Igualmente alude a los estudios del holocausto y la formulación del concepto de post memoria de Marianne Hirsch,[4] o la memoria mediada por la distancia temporal de un evento traumático, pero también sobre los reclamos de autoridad de una narración y que se ha ido extendiendo al contexto español. De esta manera, Villena hace una crítica reflexión sobre la memoria histórica en España y que en el caso de la nea Sodoma no existe y que por lo tanto es necesario (re)construir de

las ruinas. Se matiza la relación entre continuidad y cambio, la recuperación de un antiguo concepto de cultura que se considera imprescindible para el entendimiento de toda sociedad y su cultura. En síntesis, si la Ley de la memoria histórica sirve para legitimar la memoria y la historia de los vencidos, en *Huesos de Sodoma* se cuestiona cómo esa memoria e historia al final puede ser el producto de una manipulación.

El ideal de la *Queer Nation* pasó a ser la Sodoma Nation. No obstante la fuerza que iba tomando el discurso, Andrés Quijano Asunción, biblista shomosexual español especializado en culturas del oriente mediterráneo, no está completamente convencido de la idea de nación que se ha ido construyendo con base en las diversas excavaciones y descubrimiento. Quijano Asunción considera que el nacionalismo *queer* que se ha ido construyendo acabará por arruinar la fértil pluralidad homosexual. Desde las márgenes del discurso que se va creando y construyendo el imaginario de la identidad *queer* rechaza adscribirse a ese centro discursivo hegemónico y totalizante ya que va en contra de sus creencias. El está completamente de acuerdo con un mundo plural y libre, con la normalidad homosexual, dentro de su entendimiento todo es plural y es normal que la homosexualidad sea plural también. En asociación con el narrador este personaje observa que la comunidad homosexual por defender su diferencia ahora estaba cayendo en la uniformidad, la identidad que van construyendo se ha ido alimentando de la idea de homogenización de sus miembros bajo un prototipo. A Quijano Asunción no le agradaba la idea de vivir todos como un

“hatajo de locas.” Una ciudad llena de mariquitas plumeros, con músculos, carmín y vestidos de láser o de esas telas marcianas. Tanto el narrador como el personaje apuestan por una cultura que permita más fluidez y dinamismo, como lo expresara también el autor en el prólogo de la novela.

Gellner señala, dentro del proceso de modernización de las naciones, la homogenización como una de las características esenciales del nacionalismo, y dice que no es que una homogeneidad se imponga sino que ésta ineludiblemente se manifiesta como una necesidad. Afirma además que la homogeneidad fue asumida como una materia de preocupación central de los Estados a partir de su vinculación a la legitimidad política. En otras palabras, de acuerdo con las ideas de Gellner, ese proceso tuvo lugar cuando las condiciones sociales favorecieron la existencia de altas culturas homogéneas y centralmente mantenidas, que permearon no sólo elites minoritarias, sino a toda la población, las cuales se identificaron voluntaria y a menudo apasionadamente con esa cultura unificada, bien definida y aprobada. Esta cultura se convirtió entonces en el único repositorio de legitimidad política produciéndole la convergencia de voluntad, cultura y unidad política. Así, la elite inventora de la Nea Sodoma considera los procesos de homogenización como premisas fundamentales para la construcción de una identidad nacional. Es decir, y refiriéndonos a las ideas de Anderson, el espacio vacío se va ocupando, en última instancia, por la invención de la historia narrada de lo nacional, y de acuerdo a los intereses y opiniones de un pequeño grupo.

Por su parte Julio Acedo creía que ellos comprendían una comunidad de marginados que reclamaban sus derechos del pasado y "¿Por qué no iba a ser el mundo gay un pueblo, una nación, una historia abolida por los tenaces enemigos judeocristianos y sus múltiples cómplices? Y si era así – y todo parecía indicarlo, incluido su propio sentimiento, el latir de ese corazón reclamando justicia- ¿Por qué no reclamar lo que era nuestro?" (81). El narrador cuenta además que Julio recordó ciertos eventos similares que se vivieron en España tras la muerte de Franco: "los sindicatos de izquierda pidieron al nuevo gobierno democrático la restitución de los bienes que –tras la Guerra Civil- les habían sido incautados por el fascismo, protegido por la Iglesia Católica." (82) En el pensar de Julio sus reclamos eran tan legítimos como aquellos, ya que frente a un presente insoportable se va a la búsqueda de una esencia en el pasado y a las similitudes que se pueden encontrar en la historia reciente y remota. Se inventa la idea de Nueva Sodoma, una tierra distinta y renovadora, una revolucionaria concepción de la vida para poder olvidar la injuria. "El futuro estaba construyéndose entre la absoluta renovación y la restitución de un mágico y maravilloso pasado abolido" (89-90). Julio Acedo asumía que no existe presente que no modifique la Historia, "hacerlo, además, por una causa noble, justa y aún revolucionaria, cargaba de sentido y valor la modificación. No era un esfuerzo gratuito o dilapidado, todo lo contrario se trataba de un gesto edificador" (109).

Julio Acedo recurre a discursos ya establecidos para justificar el suyo. El apunta a los reclamos de un grupo, los sindicatos de izquierda, pero pueden ser

extendidos a los reclamos hechos por las elites regionalistas en España, quienes adoptaron un pragmatismo radical para argumentar sus solicitudes. Las regiones se vieron, y aun continúan en esa tarea, de justificar su singularidad histórica para lograr el aumento de sus derechos y habilidades, y su desafío es desligarse de la correlación con la identidad de las otras regiones y en especial con el centro, Madird. De esta manera se instaura un movimiento nacionalista que causa la transformación de las relaciones simbólicas de poder, y su propósito es definir los intereses personales de acuerdo con la visión del mundo y la apropiación de una identidad legítima, es decir una identidad que se puede expresar públicamente y que sea reconocida oficialmente.

Con el transcurrir de la historia que van estableciendo, Julio Acedo decide asumir un nombre más acorde con la cultura que defiende, Birshá, nombre de un gran rey de acuerdo con las investigaciones lingüísticas. Nick Potter y Birshá Acedo realizan un rito de matrimonio, pero afirman que "no es una boda entre homosexuales, --dijeron-- sino una boda entre sodomitas. Nosotros somos parte de una antigua cultura que ha querido ser borrada y marginada, y esta boda, es también, una reivindicación de nuestra condición de exiliados" (110). Pero en Sodoma los hombres no se casaban, les explicó un científico, no obstante, la nueva comunidad lo haría y con el nombre de *Rabimsadã* se legalizaría esa unión, la boda entre estos dos líderes inauguraba un rito sodomítico que se extendería cuando tuvieran su territorio; de hecho van ante la ONU a pedir el acceso a un espacio concreto.

Sodoma existió y los homosexuales estaban pidiendo ahora el derecho a volver a existir y para los forjadores de la Nea Sodoma, con Birshá Acedo como Primer Ministro del Partido por la República Plural de Sodoma y Gomorra, el siguiente paso es poseer un Estado. La intención es ser considerados por completo una nación y una patria. Como argumenta uno de los personajes, así como lo lograron los negros de los Estados Unidos o los judíos, este grupo condenado y torturado históricamente se lo merecía también. La decisión de Birshá creó gran polémica entre los homosexuales y auqnue muchos estaban de acuerdo, otros lo consideraban absurdo, "ellos no piden la libertad sexual, sino que piden un mundo aparte, un reino distinto. Es cierto que merecemos – necesitamos - un desagravio histórico, como lo necesitaron los judíos, y a qué precio, pero ¿un Israel sexual?, y por qué no, dicen ellos" (126-27). Y otros argüían: "¿Para qué hemos peleado? ¿Para convertir el loquerío en un ideal? [...] ¿Qué tenemos que ver nosotros con Sodoma? Uno es italiano o francés o chino, con todas las virtudes y contradicciones que implique tal cosa..." (162).

La idea de la nación del siglo XIX postula una relación entre tres componentes: el pueblo, el territorio y la soberanía de un gobierno legítimo. El espacio limitado o territorio es un elemento crucial en la tensión entre el poder y la identidad. Herb y Kaplan (1999) reconocen que el territorio está tan inextricablemente ligado a la identidad nacional que no puede ser separado de ésta. La identidad, o la conciencia compartida por los miembros de la nación ni el territorio físico de una nación pueden ser vistos aisladamente. "National identity

is dependent on territory because only territory provides tangible evidence of the nation's existence and its historical roots, and a nation needs a clearly demarcated national territory to demand its own state." (10) Y así lo concibieron algunos de los integrantes de la Nea Sodoma, es decir, precisaban de una delimitación territorial para lograr el control total de la nueva nación y empiezan a divulgar la importancia del conocimiento y apropiación de un espacio. La respuesta de la ONU fue que por el momento parecía inviable la creación de una República, pero la Comunidad Internacional, fórmula usada por la ONU, "se comprometía, eso sí, a hacer desaparecer cualquier rastro de homofobia en las leyes de todos los países –incluidos los confesionales- bajo la amenaza de múltiples sanciones" (199). Al final quedaba sólo la ilusión de lograr que algunos estados ya determinados les cedieran algún terreno y Brishá ya tenía listos los viajes para todos aquellos que quisieran emigrar al nuevo Estado.

En síntesis, a través de *Huesos de Sodoma* se observan las interpretaciones primordialistas de la identidad homosexual que enfatiza unos orígenes diferentes. Así como diferentes comunidades en España han enfatizado sus orígenes no ibéricos ni indoeuropeos y que los separa de las otras personas y culturas de la península. No obstante, estos nacionalismos y el nacionalismo planteado por los homosexuales, en el intento de negociar su propia identidad nacional sucumben en la construcción de una nación utilizando las mismas estrategias de la tradición. A través de la apropiación del pasado de Sodoma, los intelectuales gays pueden presentar una antigua civilización única y autóctona

para demostrar al mundo occidental que ellos también eran descendientes de antepasados ilustres. Sin embargo, al resucitar a la civilización de Sodoma como base de una nueva identidad nacional, los intelectuales aceptan los prejuicios eurocéntricos para enfrentar a los heterosexuales en un campo cultural parejo. La preferencia europea por estéticas muy desarrolladas, por la monumentalidad y la complejidad ha sido aceptada a tal nivel que la nación que se ha resucitado con Nea Sodoma ha sido una con niveles semejantes de complejidad y civilización. Esto se puede ver por ejemplo en la perpetuación del mito como antecedente histórico, al hacer el primer descubrimiento se enfatiza que ahí se dio una gran batalla, que los habitantes de Sodoma no fueron tan fáciles de derrotar y que aquella batalla fue injusta. Se presenta así los problemas que tiene que afrontar la realización del sentido nacional. También, los deseos pronunciados de la elite que pretende construir la nación los llevan a la visión utópica y excluyente de ésta. Se observa también que la elite recurre a una narrativa teleológica de evolución continua, a un modelo que se estructuró de acuerdo a la filosofía romántica idealista de la historia- haciendo énfasis en el origen y la suposición de un desarrollo coordinado continúo.

Podemos decir que *Huesos de Sodoma* nos revela que la construcción de una serie de significaciones sobre el ser sodomita es una dinámica muy parecida a la forma en que se construye modernamente la idea de nación. El nacionalismo separatista *queer* que proponen Nick y Birshá cae de forma paradójica en los mismos discursos esencialistas que se pretendían combatir. En ningún momento

se reconoció a los grupos 'diferentes' ya que iba en contra de los intereses de proveer modelos históricos alternativos de organización social y política. Los de la oposición les declaran que el universo de lo gay/lésbico no es ni debe ser uniforme, y que dentro de ese colectivo no faltan luchas dialécticas sobre dónde debe ir la imagen pública del gay o de la lesbiana, ni sobre qué es la cultura homosexual, o si existe, más allá de un determinado modo de vida. Las polémicas que se presenta en la obra son señal evidente de una negativa a la uniformidad de la homosexualidad, que se pueden extender a cualquier grupo que pretende formar una comunidad nacional.

En la discusión vemos, por supuesto, quienes rebaten aquellas ideas primordialistas, en concreto el filólogo español Quijano Asunción. Ellos no están de acuerdo con esa esfera de valores, el sustrato cultural, los símbolos, las creencias y los sentidos que se quieren imponer, "Los gays –esos gays –no piden la libertad sexual que tú y yo aplaudimos también y pedimos (es más exigimos, si quieres, sino que piden un mundo aparte, un reino distinto" (127). Ellos Rechazan por completo la transformación del pasado en presente y más aun cuando muchos de sus componentes, como ejemplo concreto tenemos la lengua, han sido adaptados para que cumplan las pautas deseadas. En otras palabras, se ha mentido, "Pero, ¿nos llevaría eso a mentir sobre el pasado? ¿No se puede construir el futuro sin recomponer o reedificar o, lo que aún es peor, inventar el pasado? Muchos nacionalismos políticos (que yo abominaba en mi juventud por patrioteros y cicateros, pese a la tonta boquita de piñón de sus líderes) hicieron

grandes y malsanos esfuerzos por recomponer o hasta inventar el pasado de sus pueblos" (129).

Nick y Birshá van creando la identidad nacional de entre las ruinas, argumentan la posesión en común de un legado de recuerdos, la culminación de un largo pasado de esfuerzos, sacrificios y devoción, en el cual el culto de los antepasados es el más legítimo y representativo de todos, pues ellos han hecho lo que "su pueblo" es actualmente. Si como Benedict Anderson ha argumentado, la nación es una comunidad imaginada, es decir un edificio socialmente construido, entonces los cimientos de la nación muchas veces son erguidos sobre las ruinas del pasado. El pasado, o sea la historia y la supuesta continuidad histórica, es manipulado a través de la toma de imágenes y eventos de manera selectiva para ser interpretados, y reinterpretados, de manera adecuada con la narrativa de la nación. Se remiten a un pasado heroico, lleno de gloria y grandeza de sus hombres que acentúa el carácter viviente de la participación de los herederos en la herencia. Y al mismo tiempo, es el consentimiento actual de vivir en comunión, la voluntad de continuar haciendo valer la herencia recibida, la voluntad común de vivir en el presente, de hacer cosas en conjunto. De este modo, y como vimos con los teóricos de la nación y el nacionalismo, la nación se constituye en un espacio donde prevalece la lealtad, la adhesión voluntaria, la identificación y el consenso en torno a unos valores esenciales y comunes. Presupone un pasado, pero resume en el presente el deseo de continuar la vida en comunión.

Se evidencia en los *Huesos de Sodoma* el problema de la identidad nacional: secciones de la población nacional no se identifican con el estado nación donde viven, e intentan crear su propia identidad a través de la reconstrucción de identidades culturales y preferencia sexual. Pero al mismo tiempo exhibe los problemas que se generan al construir una nación. En el caso de la Nea Sodoma los términos "invención" y "construcción" tienen fuertes connotaciones no sólo como novedad, sino como intencionalidad y manipulación porque la dimensión extrema del predicamento nacional de Nea Sodoma es revivir el mito de Sodoma. La novela de Luis Antonio de Villena evidencia el armazón de la nación, expone la invención disfrazada de veracidad y señala las falencias de la *intelligentsia* que se encarga de construir la nación. *Huesos de Sodoma* es ante todo una parodia de un movimiento con su intención de progreso pero que de nuevo ha cometido el error de inventar y excluir.

***Cosmofobia* (2007)**

> *"Pero él que sabrá, el barrio es multicultural, no intercultural… Las comunidades se toleran, pero no se mezclan, los límites se respetan*" (27)

Lucía Etxebarria (Valencia, 1966), ensayista, novelista y poeta, aparece en el mundo literario en 1997 con su primera *novela Amor, curiosidad, prozac y dudas*, y en 1998 gana el premio Nadal con su novela *Beatriz y los cuerpos celestes*. Pese al gran éxito que ha tenido algunos críticos cuestionan el valor literario de sus textos.[5] Etxebarría nació durante el Franquismo y creció en un

mundo en transición, como vimos arriba, ella hace parte de la generación de escritores que es afectada por las dimensiones transnacionales y describe la cultura y la identidad como productos de una economía integrada globalmente. En un contexto en el cual muchos escritores contemporaneos visitan el pasado, en *Cosmofobia* Etxebarria se ocupa del presente más candente, la identidad nacional y su diversidad cultural y étnica. La autora comparte una historia similar a la de los personajes que se mueven en la novela, es hija de vascos pero nació en valencia y ha vivido en Madrid, no habla la lengua de sus padres ni mantiene sus costumbres.

Cosmofobia expone las situaciones y las relaciones diarias entre los habitantes del barrio madrileño multicultural, Lavapiés, ejemplifica la visión de la autora de la España contemporánea ya que nos muestra el retrato de una sociedad plural y diversa, y presenta la lucha diaria de sus miembros. El Barrio Lavapiés[6] se convierte en un microcosmos étnico y social con personajes jóvenes y viejos, de diferentes clases sociales y etnias, en especial africanos, árabes, sudamericanos y españoles; hombres, mujeres y homosexuales. En la narración se exhiben las virtudes, los problemas y las inquietudes de los personajes: los chicos del barrio que vienen de un entorno familiar completamente desestructurado en el cual la escasez y la violencia doméstica son su referente; los artistas que viven ahí porque los barrios multiculturales son la novedad; las chicas que carecen de una identidad y la buscan en las marcas o las realidades que están de moda; los inmigrantes que sufren la marginalización y el desprecio,

extendiéndose a sus hijos que aunque poseyendo la nacionalidad española no dejan de ser vistos como extranjeros o moros y se enfrentan a la dificultad de encontrar trabajo. En esencia, es la construcción de la identidad *vis à vis* con las diferentes culturas que conviven en ese espacio.

Según la autora, algunos de los personajes que aparecen en la novela son reales y parte de los hechos están inspirados en testimonios que ha recibido de asistentas sociales o páginas del internet. En la obra Lucía Etxebarría se ubica como personaje, es una observadora de la realidad del barrio y oyente quien indaga, escucha y escribe las historias de los personajes; ella es también la narradora de las historias de algunos de los personajes y se posiciona así misma como una forastera. Tenemos así, diecisiete historias divididas en capítulos que corresponden a uno o varios personajes que, en primera o en tercera persona, expresan sus aventuras cotidianas y los encuentros o desencuentros con los habitantes del barrio. Los personajes van a apareciendo y van proyectando sus fantasías y sus temores, y su discurso sobre ciertos problemas que enfrentan confirman los conflictos que afrontan cuando la población de un país está en proceso de cambio. Cada capítulo lleva un título que bien puede corresponder a un personaje narrando su propia historia, como “La Chunga” o “La Negra,” o en tercera persona narrados por la narradora, o cuando un personaje cuenta la historia de otros. Es pues, un modelo disruptivo y heterogéneo de contar la comunidad, es una novela polifónica donde múltiples voces explican el mismo evento desde diferentes puntos de vista, de esta manera revelando diferentes

versiones de la misma historia. En el relato desfilan personajes que se relacionan, se conectan y a través de estos se va develando un mundo dinámico con fluctuantes valores, donde crear una identidad personal y colectiva parece ser una tarea muy difícil, los personajes se confrontan desde diferentes perspectivas y sus interacciones demuestran un amplio rango de interpretaciones de la identidad nacional. La novela es sensible a la realidad social en España de la inmigración y apunta a la necesidad de un sistema de manejo del multiculturalismo en suma, *Cosmofobia* es una presencia de una multiplicidad de voces que nos permiten observar la turbulencia en el proceso de adaptación a la nueva cultura.

Lavapiés, el espacio escogido por Etxebarria, es un barrio tradicional del centro de Madrid y que en los últimos años ha sufrido diferentes procesos. Su historia data desde mediados del siglo XII cuando nació como arrabal judío exterior al primer recinto amurallado, que luego quedó en el interior de la cerca que en el siglo XVII mandó construir Felipe IV. Mayte Gómez (2006) explica que

> La referencia más antigua al nombre de Lavapiés, alrededor de los siglos XIV y XV ("Ava Piés," "Lava Piés") describe una plaza de la que emergía un barrio judío (por la Calle de la Sinagoga, hoy día Calle de la Fe) y otro árabe (por la actual calle de Ave María). Una muralla cercana separaba estas zonas del resto de la ciudad, y, presumiblemente, de los barrios cristianos. El nombre del lugar hacía entonces referencia a la fuente que se encontraba en la plaza principal, donde los cristianos que querían entrar en la zona judía debían purificarse lavándose los pies. (2)

Su investigación además indica que a través del tiempo, Lavapiés se ha caracterizado por ser un espacio multicultural donde han convivido personas de diferentes procedencias geográficas, tanto nacionales como internacionales. Tras

la expulsión de los judíos se convirtió en una zona abandonada y degradada, después fue el espacio para la población senil, y a finales del siglo XX, muchos inmigrantes empezaron a llegar y darle vida. Es pues un barrio cosmopolita, un mundo foráneo que convive con el mundo local, un paisaje urbano curioso y representativo de la Madrid actual como aldea global. Lavapiés le sirve a Etxebarría como el paradigma de la convivencia, de la inmigración, donde es posible encontrar restaurantes asiáticos, árabes, tiendas de ropa china y de Senegal, carnicerías de los musulmanes, mezquitas, salones de belleza africanos, que es al mismo tiempo, el barrio de los artistas y que ofrece una vida nocturna dinámica y una activa vida cultural. Sin embargo, este barrio, como dice la misma autora, bien podría ser el Raval en Barcelona, San Francisco en Bilbao o la Alameda en Sevilla, ya que en toda gran urbe existe un barrio de origen humilde en el que conviven grupos sociales muy diferentes: los del barrio de toda la vida, los inmigrantes y los bohemios burgueses. Lavapiés es entonces una metáfora de todos los barrios multiétnicos, es un espacio lleno de flujos y confusiones de los movimientos culturales contemporáneos. *Cosmofobia* es la narración de un contexto cultural que en la actualidad fuerza a la refiguración de la comunidad, tanto que la identidad se empieza a experimentar en términos de la hibridez. La comunidad ya no se puede ser vista en los términos convencionales de seguridad, estabilidad, unidad de locación o como un todo, sino como un espacio reflexivo y dependiente del encuentro con los otros.

Como ya hemos observado, en el pasado, específicamente durante los años de la dictadura franquista, existió una ocultación u omisión de la realidad cultural plurilingüística y plurinacional por parte del discurso oficial en su afán de hacer coincidir las fronteras políticas y culturales. Se partía de la concepción esencialista que considera que cada cultura una tiene una única esencia fija que se puede entender independientemente en relación a otras culturas. En la transición a la democracia las políticas propusieron abandonar esta interpretación y dar un reconocimiento a las diferentes identidades regionales que han convivido en España. En la actualidad, el multiculturalismo en España está estrechamente relacionado con la creciente presencia de los inmigrantes. Y en *cosmosfobia* vemos cómo los diferentes personajes expresan esta nueva idea de España y cómo poco a poco van aprendiendo a, o al menos tratar de, comprender otras culturas. A través de los relatos percibimos que los personajes y la narradora principal se esfuerzan en evidenciar que el multiculturalismo es un concepto que exige que entendamos el puntos de vista del otro, y al mismo tiempo que hay muchas culturas dentro de una. Los movimientos migratorios del momento infunden el entendimiento de la cultura y la nación con dimensiones de encuentros y desencuentros ya que son productos de una economía global integrada.

El multiculturalismo,[7] rasgo que define las sociedades contemporáneas, hace referencia a un fenómeno social como es la convivencia en un mismo entorno geográfico-social, donde permanecen juntos grupos con distintas

culturas y surge como un desafío al modelo asimilicionista. Es una forma de gestionar la diversidad cultural que se va dando en las sociedades. Por el lado positivo esta convivencia de varias culturas puede ser vista como un desafío y oportunidad excepcional para enriquecerse mutuamente y construir una sociedad culturalmente más rica y desarrollada, pero por otro, el multiculturalismo es considerado como una ideología perjudicial porque fragmenta, divide y enfrenta la unidad, que lleva a la creación de guetos, la culturalización de las diferencias y la exclusión social de los inmigrantes.

La realidad que se muestra en la novela corresponde a la reacción y resistencia contra la uniformización de la sociedad o nación que sirve a los intereses de los más poderosos y al crecimiento de las culturas multifacéticas que desafían las reclamaciones e interpretaciones esencialistas que son influidas por las realidades sociales especialmente en las áreas metropolitanas. En las ciudades se halla una continuación de las tradiciones residuales paralela a una modernidad, como ha planteado García Canclini. En *Cosmofobia* nos encontramos con la pluralidad, la polivocalidad, la convivencia y la interacción de culturas. Etxebarria traza un nuevo mapa de Madrid que deshace la genealogía linear de la pureza nacional presentando una red descentrada de líneas que se cruzan, puntos de encuentro y de fusión. España, a través de Lavapiés, es revelada como un espacio constituido por diferentes grupos, como un país moderno de integración laboral, con sus diferentes minorías sexuales y étnicas. La polifonía de las prácticas culturales, ya sean en competencia, unidas en un

nuevo discurso cultural, ilustran los contactos, los contrastes y las confluencias que se viven, es decir, la identidad cultural se evidencia fluida y cambiante. En este contexto debemos considerar la noción de cultura de Bhabha que la ha articulado como un espacio donde compiten representaciones del mundo, el sujeto y la historia:

> These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. It is in the emergence of the interstices – the overlap and displacement of domains of difference – that the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated.... The representation of difference must not be hastily read as the reflection of pre given ethnic or cultural traits set in the fixed tablet of tradition. The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation. (1–2)

La narradora interactúa con los niños de la ludoetnia, los derivados de los Servicios Sociales, porque a su hija le encanta ir al centro, La Casita, a dibujar y jugar. También interactúa con las personas que trabajan en el centro, Claudia, trabajadora social y supervisora de la ludoteca; Antón, voluntario en el centro y quien relata la historia de algunos de los niños: Salim, Rachid, Fátima y Mahamud, de origen africano; Selene y Yeni de origen latinoamericano; Nicky, un mulato mezclado y la joven Amina, la hermana mayor de Salim; finalmente está Isaac, sicólogo y novio de Claudia. A través de sus propios relatos y de la narradora vamos descubriendo sus historias y su relación con los niños que allí acuden y sus familias.

En su recorrido por el barrio en busca de entrevistas ella interactúa y sabe de personas como, Sonia, conocida como la Chunga, que trabaja como teleoperadora y cuenta su historia y la de otros personajes. En general, los personajes hablan de otros personajes en cuanto a las relaciones que se producen y los diferentes contrastes entre ideologías y culturas. Como cuando la Chunga recuerda un episodio de su amiga Albita y su familia: "Ay Albita, que es tan buena que se ha liado con un moro. Como si le hiciera el favor la Albita a Aziz y no al revés" (48). También la narradora habla con Susana la Negra quien es española, curiosamente nacida Alcalá de Henares, pero por su apariencia los españoles blancos le cuestionan su identidad y se sorprenden cuando le escuchan hablar el español perfectamente. La gente se siente más satisfecha cuando ella les dice que sus padres son de Guinea. A su vez Susana cuenta la historia de su novio, Silvio quien es español y protegido por su madre que no está de acuerdo que salga con una negra, en contraste con Esther, hermana de Silvio, quien acepta y apoya la relación. Esther es entrevistada asimismo y cuenta su historia como parte del grupo de terapia "Las positivas," pero se concentra en relatar más sobre sus compañeras que a su parecer tienen una historia mucho más interesante que la suya, la de Cristina con sus problemas de anorexia y su homosexualidad, y la de Amina y su novio. En un contexto totalmente diferente aparecen personajes adinerados y/o famosos como Diana en relación con el cantante David y Simón, la modelo Leonor Mayo quien acepta que tuvo un romance con un marroquí y fue cuando descubrió las dificultades que los inmigrantes afrontan; Laura, el director

de cine Héctor, el actor homosexual Alex Vega, todos ellos españoles pero al igual que los anteriores cada uno con una historia de supervivencia de acuerdo a su condición.[8] Generalmente, los destinos y los amores de todos ellos se entrecruzan.

En el tramado de las diferencias que reproducen y expresan los personajes, existen otras más sutiles. Lavapiés está dividido en dos espacios diferentes que representan dos mundos diferentes separados por una calle ancha, y ciertos espacios son evitados por los españoles. La separación es falsa y fabricada por el miedo a lo diferente. Ciertas personas que perciben el influjo de diferentes personas con sus costumbres, como una amenaza a las tradiciones españolas. "A un lado, el Barrio de las Letras, los lofts de diseño, los bares para turistas, los teatros, los hoteles y las cafeterías; al otro, los inmigrantes, los niños derivados de los Servicios Sociales, los borrachos con sus litronas, los *latin Kings,* las maras, las navajas, los traficantes de hachís." (80). Esta calle separa a sus habitantes pero al mismo tiempo los une en el territorio sicológico de los problemas que deben enfrentar en el proceso de adaptación diaria ya que en cada capítulo aparecen elementos y situaciones comunes independiente de quien los experimente, el centro comunitario o Centro social del parque, la taberna de Yamal, la tienda de ropa de Dorita, el autobús etc. La novela expone la interconexión de los habitantes de Lavapiés a pesar que algunos parecen obviarla y esa interconexión les afecta. Tal es el caso de Miriam que siente desconfianza por los extranjeros y prefiere llevar a su hijo a un parque fuera de los límites del

barrio Lavapiés, “allí los niños son todos blancos, excepto alguna chinita adoptada. Y la mayoría va con sus cuidadoras, ecuatorianas y colombianas.” (79) Ella Trata de evitar la delincuencia que según ella resulta por la presencia de los inmigrantes. Sin embargo, en una época anterior tuvo una relación con Yamal Benani, artista árabe con dinero, dueño del bar ‘La taberna encendida.’

Así, las diferencias culturales y sociales reposan en el lenguaje cotidiano y en la obra se observa a través de las narraciones de los personajes. Se escuchan entonces expresiones como: “ecuatorianos tenían que ser” a los vecinos que hacen ruido a diario; “eres muy oscurita y las clientas se van a asustar,” la dueña de la tienda le dice a la Negra, cuando va a solicitar empleo;” los chicos Yamal, personaje central en la obra es descrito como atractivo, guapo o un arma de seducción masiva (126). Percibido como “la esencia misma del barrio,” “un superviviente, un misterio, un abismo” (363) “Claudia recuerda que la visión del pintor le provocó una extraña impresión de fiebre, como si una fuerza oscura intentara arrastrarla a otro mundo en el que no hubiera ni Isaac ni compasión ni lealtades…” (195). El hace parte de los dos mundos y se mueve en ellos libremente, él y su taberna les sirven a los nacionales y no nacionales de lugar de encuentro.

Otro elemento al señalar las diferencias es la religión. Tal es el caso de Isaac que escribe un artículo sobre el caso de Amina, su argumento es que los síndromes psiquiátricos, si bien son universales, están determinados por factores culturales. Su estudio es un acercamiento a la enfermedad mental relacionada

con la experiencia religiosa. Sin embargo, en el mismo capítulo Isaac es cuestionado sobre su religión debido a su nombre, Yamal le pregunta si es judío. Es decir, las creencias residuales vienen de todos los lados.

Varios personajes expresan la idea que el mestizaje en España no existe, "los grupos se toleran, pero no se relacionan. Por eso no hay graves problemas, pero hay convivencia, no intercambios, no hay mestizaje, no hay nada de eso. Las parejas mixtas son escasísimas. Se puede ver por la calle, y a las pocas que hay se las mira con curiosidad." (142-143) Sin embargo, al mismo tiempo, otro personaje señala que entre los jóvenes se van viendo ciertos cambios, parecen que son más abiertos.

En los discursos de los personajes también pasan ciertos eventos históricos, sociales y culturales de España y cómo los vivieron. Claudia, habla de la muerte de Franco y la alegría que vivió su familia cuando escucharon la noticia; la narradora se refiere al año 1992, año en que Madrid fue la Capital Europea de la Cultura, "pero la verdad es que se hizo muy poco por la cultura en ese año, lo cual no es de extrañar, dado que el Presidente del Consorcio "Madrid 92" era, ni más ni menos, que el entonces alcalde de Madrid, José María Álvarez del Manzano, al que algunos medios dieron en llamar "el genocida cultural" (342). Ester piensa escribir un trabajo sobre el Quijote y los molinos de viento. Por lo del centenario. "Lo que voy a escribir en el trabajo es que para mí los molinos de viento son un símbolo ¿me entiende?, que en la vida hay siempre molinos de viento contra los que uno no puede luchar, porque esos molinos no se mueven

nunca de su sitio y siempre están moviendo las aspas en la misma dirección y, cuando uno arremete contra ellos, siempre sale mal parado." (162)

Como observamos arriba el acercamiento teórico que propone Bhabha pone énfasis en las minorías inmigrantes, aunque Etxebarria incluye otros grupos minoritarios marcados por las categorías genéricas. En *Cosmofobia*, la nación se va recreando en el continuo movimiento entre lo pedagógico y lo performativo y se engendran contra narrativas que socavan las fronteras totalizadoras y las identidades esencialistas de la nación. Evidenciamos así, cómo la autoridad del icono que pretende ser fijo se desplaza hacia la ambivalencia, entre lo que la nación ha dicho que son y lo que los personajes nos están diciendo que son. El poder de la idea de la nación homogénea se va eludiendo en las revelaciones de la vida cotidiana. *Cosmofobia* evoca la situación étnica de la España contemporánea y las conexiones sociales con el tema de la inmigración.

Se aprecia en la novela una identidad problemática, una incapacidad de algunas personas de comunicarse con los demás, una atmosfera de indiferencia, insensibilidad e ineptitud. Al final, las narraciones de los personajes prueban que la sociedad precisa de mecanismos de comunicación entre las culturas que la componen, y de modelos instructivos que ayude a la comprensión. La sociedad multicultural es un lema confuso que tomara mucho tiempo para esclarecerse.

El multiculturalismo que se observa en la novela es idealizado y deseado, o la hibridez como la solución. *Cosmofobia* llama a una solidaridad reenvigorada a través del diálogo de las diferentes razas. En la España post franquista emergió

un concepto de una España plural étnica, religiosa y lingüística. La diversidad en un principio se dio con los nacionalismos periféricos pero que en el presente incluye a los inmigrantes. En *Cosmofobia* el factor de la inmigración es una realidad en la conciencia colectiva de España. España pasó a ser un país homogéneo, desde la perspectiva de la propaganda de Franco, a un país multicultural. La novela manifiesta que la identidad española no puede ser definida simplemente desde las identidades regionales en oposición a la nación, o como un estado post nacional o con una identidad post nacional, pero que requiere de la habilidad de re interpretar los conceptos tradicionales, el mito de la modernidad con las ideas de la actualidad y la inclusión de la pluralidad en un sentido más amplio. Vivimos en una época de fronteras fluidas, movilización geográfica y cultural que afectan el diario vivir y al hacerlo reconstruyen la noción de ser o de construir identidad. *Cosmofobia* es una llamada de atención hacia la verdadera identidad de un tiempo y una realidad que a veces no percibimos porque está demasiado cerca, como se expone en la contra portada del libro,

En conclusión, en esta novela se exploran las ansiedades sociales y culturales traídas por la inmigración y la hibridación, así como las dimensiones simbólicas y socio-políticas del fenómeno. *Cosmofobia* ilustra como España se ha vuelto más diversa cultural y racialmente, pero al mismo tiempo expone los temas que han surgido con tal diversidad. La llegada de los inmigrantes ha reconfigurado la identidad nacional en España y han resurgido ideas como el racismo, la complejidad de la integración cultural, y la reversión de ciertas

tendencias residuales que incluyen la exaltación de lo español y la intolerancia hacia los inmigrantes. Celebra las posibilidades de una España más hibrida pero al mismo tiempo examina las complejidades que surgen o son provocadas por la inmigración en el país que recibe a los inmigrantes. Los movimientos migratorios han aumentado la heterogeneidad de las naciones estado, transforman su composición demográfica, y su estructura social y lleva a una crisis y reevaluación de la identidad colectiva. *Cosmofobia* muestra a los colonizados que vienen al espacio colonizador y que veremos más ampliamente en el siguiente capítulo. La pluralidad ha existido siempre en España pero no siempre se ha visto como una característica positiva que puede generar posibilidades en lugar de enfrentamientos, la realidad es que falta de políticas de pluralidad, así como la necesidad de un diálogo que construya consenso.

Notas

[1] Para leer más sobre esta generación, ver la tesis de Jorge Pérez *El retorno de lo real: Identidad nacional y globalización en la narrativa española de los años noventa,* en la cual analiza obras de los escritores José Ángel Mañas, Lucía Etxebarria y Ray Loriga (autores ubicados por algunos críticos dentro de la generación X). La recopilación de ensayos de Christine Henseler y Randolph D. Pope *Generation X Rocks*. O *Contemporary Spanish fiction: Generation X* de Dorothy Odartey-Wellington.

[2] El catalizador que hizo esto posible fue el encuentro de unas fosas comunes en Bierzo, León y la exhumación de una de ellas donde se encontraban trece soldados republicanos que habían sido asesinados y enterrados el 3 de agosto de 1936. Francisco Ferrándiz Martín toma como fecha emblemática octubre de 2000 cuando se produce la primera de una serie de exhumaciones, que ha tenido como

resultado la recuperación de centenares de cuerpos de personas fusiladas por el bando franquista durante y después de la Guerra Civil. muchas personas piensan que es necesario recuperar ese pasado que durante más de treinta años se había silenciado, pero el interés se dirige más a reivindicar sus víctimas. Se entiende necesario averiguar lo que "realmente" pasó recurriendo al relato de las experiencias vividas durante la Guerra Civil y la dictadura, la actividad de relatar se convierte en una terapia de recuperación. Esta situación de recordar y reivindicar a las víctimas no es propia de España, por el contrario se da dentro de un contexto mundial, donde más y más países, desde los años noventa, ven el derecho de las víctimas a contar su historia como algo fundamental. Se ha asumido la idea de que expresar las experiencias a una audiencia que se preocupa y cree, contribuye al proceso de recuperación. En el pasado el olvido funcionó como terapia, en el presente se decide recordar. Este proyecto surge desde la sociedad civil, y en palabras del entonces presidente del Foro por la memoria José maría Pedreño, con la intención de hacer lo que el gobierno niega: dignificar a las víctimas, la digitalización de las listas de los asesinados y el rescate de esta vieja memoria que, dados los acontecimientos mundiales, se está volviendo cada día más joven al transformarse en referente histórico para analizar los sucesos actuales.

En el verano de 2006 el gobierno socialista de Rodríguez Zapatero le propuso al parlamento la ley para reconocer y extender los derechos, y establecer medidas a favor de aquellos que sufrieron la persecución o la violencia durante la Guerra Civil y la dictadura de Franco. Las personas ahora quieren saber esa historia que les fue negada durante el régimen de Franco, un periodo en el cual fueron indoctrinados por la versión oficial de los vencedores.

Este proyecto surge desde la sociedad civil, y en palabras del entonces presidente del Foro por la memoria José maría Pedreño, con la intención de hacer lo que el gobierno niega: dignificar a las víctimas, la digitalización de las listas de los asesinados y el rescate de esta vieja memoria que, dados los acontecimientos mundiales, se está volviendo cada día más joven al transformarse en referente histórico para analizar los sucesos actuales.

[3] En este libro Jon Juaristi narra una serie de anécdotas que investigan la ideología nacionalista llevada a cabo por el grupo ETA y el apoyo del partido político Herri Batasuna. El libro traza la evolución del nacionalismo vasco desde la época Medieval "fueros" hasta los años noventa. Juaristi combina anécdotas personales e históricas del nacionalismo vasco aludiendo a una multitud de figuras literarias y políticas, organizaciones y eventos que han definido el movimiento nacionalista el que es ahora, según el autor, una generación de terroristas desinformados e injustificados. El autor reexamina la actitud de los militantes y las acciones de los patriotas destruyendo las representaciones manipuladas de la cultura e historia vasca con su propio argumento, y algunas veces debilitada con un tono irónico. En su obra poética Juaristi muestra a

menudo en sus poemas una voz poética que señala con cierto desden las construcciones político-sociales del nacionalismo vasco al mezclar imágenes negativas de escenas urbanas y tradiciones con símbolos literarios e intertextos históricos. A través de sus poemas deconstruye los mitos de la cultura vasca al proyectar sentimientos y actitudes hacia el mundo que le rodea, caracterizados por una voz poética irónica y contradictoria.

[4] Marianne Hirsch (1997) ha propuesto el término "postmemoria" para referirse a la memoria recibida por aquéllos que no han vivido un momento histórico concreto. De acuerdo con Hirsch la posmemoria se distingue de la memoria por la distancia generacional y de la historia por una conexión personal profunda. La posmemoria por lo tanto sería la que caracteriza las experiencias "Of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated" (22). Para Hirsch, la distancia generacional y la mediación son clave para distinguir la memoria directa de la postmemoria: "a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated, not through recollection but through an imaginative investment and creation" (22). Además de considerar a los familiares directos de las víctimas, este concepto de las posmemoria se puede usar de una manera mucho más general, generación no implica sólo relación familiar, sino que se refiere a esas generaciones en general.

[5] Ver por ejemplo el artículo "Let's Talk about Sex?: From Almudena Grandes to Lucía Extebarria, the Volatile Values of the Spanish Literary Market" de Silvia Bermúdez, donde se examinan las estrategias de mercadeo usadas por Etxebarria para promocionar su escritura y su persona autoral y cómo son criticadas ya que revelan los sistemas operacionales de los agentes envueltos en la producción del capital cultural en la España contemporánea.

[6] Lucía Etxebarria le llama "barrio," y así le seguiré denominando en esta tesis. Sin embargo, Mayte Gómez (2006) habla de una zona que forma parte de del distrito del Centro de la ciudad y de su subdivisión en barrios. Lavapiés no tiene personalidad administrativa como tal; no es distrito ni barrio, tan solo es una plaza, una estación de metro y unas calles colindantes.

[7] El multiculturalismo no es un hecho específico de la actualidad. este concepto es tema de muchos debates en el mundo, pero el fenómeno que subyace a esta noción es antiguo. La mezcla de grupos humanos viviendo en un mismo espacio es un hecho histórico recurrente. El contexto del multiculturalismo en la actualidad es el de la emergencia de grupos sociales que anteriormente eran invisibles, como el caso de los indígenas, los colectivos de gays y lesbianas, las mujeres, etc. Y el incremento de la inmigración de la población de los países

pobres hacia los países más desarrollados. La manifestación de los diferentes grupos dentro de una sociedad se debe a las desigualdades que observan.

[8] El libro ofrece al final una lista de todos los personajes (reales y ficticios) que aparecen en la obra.

Capítulo III. El rodaje de una cultura cambiante: *Las Cartas de Alou* de Montxo Armendáriz y *Saïd* de LLorenç Soler.

Desde sus inicios en el poder el régimen franquista se dio a la tarea de usar el cine como medio para propagar sus ideas. El régimen adoptó dos tipos de control sobre el cine: a través de la censura y la protección económica, lo que convierte a la cinematografía española en dependiente de las ayudas del gobierno (Pavlović, 2009). Se interpreta además que sólo podían hacer cine los directores adscritos a la ideología del régimen. Durante los años de la dictadura el cine se caracterizó por la defensa de los valores del fascismo: enaltecimiento de la raza, de la patria, del caudillaje, de la familia, de la tradición religiosa y moral. Por otro lado, se evitan los temas relacionados con la guerra y la política. Nace así un cine evasivo, alejado completamente de la realidad social que vive el país durante la posguerra, y toda la producción de entonces corresponde al mismo patrón. Los géneros que predominan son el cine histórico, las adaptaciones de textos literarios, el cine folklórico y popular con la presencia o intertexto de la españolada,[1] género idóneo para el propósito de Franco de enfocarse en diferentes aspectos del mito de la España unida: los valores católicos y morales, comedias de costumbres, y valores culturales. La identidad en España es así controlada y manejada por la propaganda del régimen y su censura. Claro está que en la década de los sesenta se dio en España un periodo de apertura cultural y su propósito era liberar la imagen del cine en el exterior. José María Escudero, director general del cine, reformó las políticas de gobierno en cuanto a la censura

y reorganizó el Instituto de investigaciones y experiencias cinematográficas convirtiéndolo en la Escuela oficial de cinematografía, en la cual se entrenó una generación entera de directores (Kinder, 1993).

Con la llegada de la democracia y la sucesiva abolición de la censura en 1977, los directores de entonces empezaron a explorar en el cine aquellos temas que habían sido silenciados anteriormente, confrontando las realidades diarias, reconociendo la integridad del arte en el marco de la historia y la tradición. El fin de la represión permitió el desarrollo de un tipo de cine erótico y su intención era poner sobre la mesa lo que durante décadas había estado oculto. Así, durante la Transición la producción de películas domésticas populares continuó y la única alteración en estos filmes fue el aumento en escenas de desnudos y de porno *softcore* y de la exploración de otros temas como la homosexualidad. A un nivel, dice Peter Evans (1995), esto significó una avalancha de filmes de destape satisfaciendo la curiosidad de los espectadores durante los tiempos de la dictadura privados de la desnudez humana, un género que pronto desapareció después del agotamiento por el valor de su novedad; a otro, significó un compromiso con temas que anteriormente había sido ignorados, insinuados o alegorizados (326).

Al mismo tiempo un grupo de películas serias se continuaron haciendo también, principalmente por cineastas de años anteriores: Saura, Borau, Manuel Gutiérrez Aragón, Camus y Armiñan en coexistencia con el desarrollo de jóvenes directores bajo la tutela de la compañía de producción de Elías Querejeta, como

Ricardo Franco y Jaime Chavarrí, y otros apenas empezando como Fernando Colomo, José Luis Garcí y Fernando Trueba. Estos últimos buscaron romper con lo que ellos consideraban como un estilo lento y pesado de los cineastas de la oposición, y cultivaron la imagen y el espirito de la rápida cambiante cultura de la España post franquista (D'Lugo, 1997).

Después de la muerte de Franco las ideas tradicionales de orden, la nación, el patriarcado, la familia el machismo y los roles de género empezaron a ser cuestionados en muchos filmes (Jordan – Morgan Tamasunas, 1988). Uno de los directores más reconocidos por desafiar estos valores fue Pedro Almodóvar quien hizo un uso subversivo del melodrama. Marsha Kinder (1997) indica que "Not only did his parodic melodramas pretend that the patriarchal Franco never existed, but they displaced the stereotypical macho matadors and gypsies of the Andalusian *españoladas* with an outrageous libertarian array of transgressive sexualities, including gay couples, transsexuals, bisexuals, lesbians, and liberated women" (3). Por su parte, Martínez-Expósito (2008) señala que Almodóvar invirtió el código de censura franquista en sus primeros filmes donde el uso de la droga, la violencia gratuita, las escenas explicitas de sexo, las relaciones adulteras, el suicidio, la homosexualidad, la prostitución ataques a la familia y otros motivos de la censura abundan. "The reversal of the censor's code was just the beginning of a more profound reversal of national values whose ultimate effect would be the codification of a new – reinvented, reimagined, reconstructed… – Spanishness." (155).

El espacio propicio para Almodóvar y otros intelectuales y artistas sería *La movida*, que celebraba el nuevo sentido de liberación de las restricciones que habían existido durante el gobierno de Franco y no le preocupaba mucho reflexionar sobre el pasado y expresaba el rechazo de la historia. La movida fue el espacio donde prosperó con fuerza la sátira política y se le dio voz a la población de los grupos anteriormente condenados a la invisibilidad, como los gays y los transgenders; durante este tiempo fueron surgiendo nuevas formas de arte urbano que desafiaban la categorización.

Una característica de los filmes producidos durante el post-franquismo es la preocupación con cuestiones de la identidad (Jordan y Morgan-Tamosunas, 1998). Esta preocupación nace de los cambios políticos y sociales que se fueron dando después de la muerte de Franco. La identidad española, antes controlada rápidamente se abre a nuevas definiciones y esquemas alternos y el nuevo gobierno tenía muy claro que le correspondía intervenir en este proceso. La cultura política del gobierno del PSOE fue conscientemente orientada a crear una nueva imagen de España (Graham y Labanyi, 1995; Hooper, 1995; Vilarós, 1998). El objetivo fundamental era sacar a España del aislamiento y remover las connotaciones folklóricas y ubicarla en el contexto internacional y el cine se convirtió en el mejor aliado del gobierno en su interés por renovar la imagen del país. España ya no podía continuar con el temor de ser internacional o de perder su 'diferencia'. La producción artística de los años ochenta fue intensa, es la década de la cultura, de una nueva nación que tiene como proyecto común

romper con la dictadura de Franco y que conlleva la búsqueda de una nueva imagen. Una de las características del cine en la democracia fue la presencia de una cultura de las márgenes asociada con las drogas, la homosexualidad, el travestismo y el terrorismo (Kinder, 432). Esta nueva imagen que se presentaba de España, continúa Kinder, se hacía con el objetivo de subvertir el centro a base de redefinirlo como marginal. Aparecen pues películas que promueven una imagen de España más liberal.

Los filmes no solo sirven como textos que documentan quienes creemos que somos o éramos, sino que reflejan cambios en la autoimagen trazando la transformación de un tipo español a otro. Así, empiezan a aparecer películas hechas desde las diferentes regiones autonómicas, tenemos diferentes filmes de vascos, catalanes y gallegos, aparecen también en el paisaje mujeres directoras tales como Pilar Miró y Josefina Molina y igualmente se van explorando más los nuevos roles femeninos (Isolina Ballesteros, 2001).

Los ochenta son también los años en los cuales se empieza a llevar a cabo la tan necesitada reexaminación del pasado, tanto de la Guerra Civil como de los años del régimen, y que anteriormente había sido presentado básicamente desde la perspectiva de los vencedores. Se observa entonces una reexaminación del pasado recientes, ya fuera en términos de un gesto nostálgico, como el filme *La vaquilla* (1984) de Luis García Berlanga, o *Mambrú se fue a la guerra* (1986) de Fernando Fernán Gómez; o las amargas memorias de la política del exilio, como en el filme del mismo director, *El mar y el tiempo* (1989). Esta rememorización y

análisis del pasado continua, con nuevos enfoques y perspectivas, en los años noventa.

Este tema ha adquirido nuevos matices en parte debido a influencias externas relacionadas con la historia de política de España y con la literatura (Feenstra y Hermans, 2008). Al igual que vimos en la literatura, estos cambios se deben también a la labor iniciada por las nuevas generaciones de españoles. Para Feenstra y Hermans, es importante también resaltar el cambio de gobierno en 1996 por su gran impacto, "no sólo la izquierda empezó a ocuparse de un pasado que hasta aquel momento había sido ocultado –y que la misma izquierda en los años anteriores no había podido o querido desvelar –también la derecha empezó a meterse en estos debates, culpando a la izquierda de una mitificación de su propio pasado y de una venganza ciega y peligrosa." (10)

Otro tema que se destaca durante los años noventa es la representación de la realidad social y sus problemáticas. Los nuevos cineastas que surgen a partir de los noventa, argumenta Sergi Sánchez (2009), tienen poco más de treinta, no han vivido la Guerra Civil, han experimentado los coletazos del franquismo de manera superficial y se han educado en su mayoría, en la escuela de cine del subgénero, o del cine de autor de línea dura (127). Dice también que para estas nuevas generaciones sólo existe el presente, todo discurso ideológico pertenece al pasado, y lo único que importa es acercarse a la realidad sin una agenda concreta, liberados de traumas e ideas preconcebidas, asumidos unos códigos culturales que no necesariamente forman parte de los legados literarios que tanto pesaron

en el cine tardofranquista y de la transición (129). Al igual que observamos en la literatura de la democracia, en el cine se empiezan a explorar temas de la realidad social tales como el paro, la pobreza, la represión de la mujer, el terrorismo y la inmigración. Los nuevos directores se sienten más comprometidos con la realidad del presente y sus filmes se convierten en espacios para concienciar al espectador de los problemas de la realidad actual en España. Las nuevas representaciones de la historia, la política y la sociedad en estos filmes se presenta a través del uso de formas cinemáticas populares, al igual que el documental, el cine de comedia, drama o musical.

El objetivo de estos años hasta la actualidad es la exploración de temas más universales aptos para una audiencia más amplia, los filmes ya no empujan hasta el límite para romper con las normas sociales de Franco. Isabel Santaolalla (2005) explica que en los últimos quince años la producción cinematográfica en España ha confirmado que la esencia de la identidad nacional en España está en proceso de transformación y re evaluación. Lo que se puede ver es un incremento de filmes donde la comunidad homogénea imaginada ya no es tan homogénea. De manera similar, Nuria Triana Toribio (2003) argumenta que desde los años noventa existe la presencia de un cine social alimentado en parte por novelas y obras de teatro centradas en problemáticas de la inmigración, la violencia, el terrorismo y la marginalidad.

Como pudimos observar en *Cosmofobia, l*a inmigración es solo una parte de una constelación de fuerzas globales que están cambiando la manera como

pensamos la nación. De tal forma, la (re) construcción de las naciones conlleva la producción paralela de una cultura nacional supuestamente homogénea. Al establecer los elementos de esa cultura se tienen en cuenta una serie de pautas de comportamiento, tradiciones, rasgos, costumbres, etc. que se mantienen y que justifican la separación histórica entre los nacionales y extranjeros, entre "nosotros" y "ellos." Como señala Anna Triandafyllidou (2001) la noción del "otro" es inherente en la doctrina nacionalista, la existencia de una nación presupone la existencia de otras naciones. Muchas de las comunidades nacionales que son políticamente independientes en la actualidad han tenido que esforzarse por su supervivencia y su autonomía. Así, cada nación ha tenido otros estados y/o naciones de los cuales ha tratado de liberarse y distinguirse (3). Dentro de ese "otro" entra un tipo muy particular: los inmigrantes. Éstos son caracterizados por su peculiar condición de ser otros dentro del territorio nacional. Se convierten en un otro significante[2] que es visto como una amenaza porque cruza las fronteras nacionales, desafiando de esta manera la identificación del grupo con una cultura específica, con un territorio u origen étnico, así como la categorización de personas entre nacionales y los otros. El inmigrante plantea un desafío al amenazar con estropear la supuesta unidad y autenticidad del grupo.

A pesar que la inmigración ha sido una constante en España, la globalización y su entrada a la unión europea han contribuido a que este fenómeno se haya incrementado notablemente a partir de los años noventa en comparación con los primeros años de la década de los ochenta. Los elementos

que favorecen la llegada de grandes cantidades de inmigrantes, procedentes especialmente de Latinoamérica y el norte de África, son la internacionalización de la economía, los profundos cambios sociopolíticos y los rasgos de sus principales ciudades concebidas como globales,[3] junto a la reestructuración de su mercado laboral. Así, la España de las décadas anteriores como país de emigrantes empieza a recibir inmigrantes en mayor cantidad.

Sin embargo, la España nueva multicultural está lejos de ser un pacífico crisol cultural ya que los españoles han respondido a los cambios que se han ido presentando con racismo y violencia. Tal respuesta se hizo de repente visible el 13 de noviembre de 1992 con el asesinato de Lucrecia Pérez Matos de 33 años y oriunda de República Dominicana[4]. En los noventa el tema de la inmigración, que había estado por completo ausente, se empieza a explorar en obras literarias y fílmicas. Es decir, se inicia el reconocimiento de un fenómeno que va modificando la realidad social y cultural, un intento por romper con el silencio visual de la inmigración en oposición a la televisión que sólo muestra el tema en términos estadísticos y como una emergencia o invasión. Por ejemplo, respecto a las producciones cinematográficas Verena Berger afirma que "el cine español de los noventa poco a poco ha tomado una postura de denuncia ante la intolerancia, la xenofobia, el racismo y los brotes de violencia que se han registrado en algunas ocasiones" (186-87).

Tradicionalmente la inmigración ha sido explorada en el cine a través de las experiencias dolorosas y angustiosas de los que llegan. En la actualidad en

España se explora más partiendo de la condición que nos hallamos en un mundo donde las personas se mueven, se desplazan, y viven en un cambio continuo y por lo tanto quedarse en un sólo lugar no es posible. Los filmes intentan presentar el fenómeno de la inmigración como un espejo ficcional en el cual los españoles críticamente se pueden ver así mismos cara a cara con el otro racial, económico, nacional, político, religioso y sexual. Son filmes que muestran una España en lucha con los nuevos desafíos del post modernismo y el post colonialismo, que analizan la desterritorialización, el exilio, el viaje, el cruce de fronteras, la vida en diáspora, el crecimiento de la conciencia de la inestabilidad y el cambio como nuevos rasgos del presente; que ofrecen reflexiones de los inmigrantes no europeos, y grupos marginales dentro de la sociedad española en su lucha por ganar la aceptación o simplemente sobrevivir. En conclusión, son filmes que cuestionan los conceptos de patria, pueblo, exilio cultural, culturas nacionales, comunidades, etc., o en palabras de Bhabha (1994) "As the migrant and the refugee become the 'unhomely' inhabitants of the contemporary world, how do we rethink collective, communal concepts like homeland, the people, cultural exile, national cultures, interpretive communities?" (271)

Las cartas de Alou (1990) y Saïd (1998)

"Las culturas se componen de la suma global de las influencias que han recibido y asimilado a lo largo de la historia, y son por tanto hibridas, mutantes, bastardas, abiertas al cambio y a la novedad, al menos cuando disfrutan de buena salud y de capacidad integradora."
Juan Goytisolo.

Las cartas de Alou de Montxo Armendáriz (Navarra, 1949) y *Saïd* de Llorenç Soler (Valencia, 1936) son filmes que se centran en el nuevo fenómeno de la inmigración en España. La película de Armendáriz fue una de las primeras que empezó a estructurar la narración alrededor del inmigrante y sus intentos por tratar de sobrevivir en España. Después vinieron otros filmes más tales como *Bwana* (1996), *Cosas que dejé en la Habana* (1997), *Saïd* (1998), *Flores de otro mundo* (1999), Poniente (2002), y en la actualidad se han producido muchas más.[5] El aspecto común en estas películas es que reflejan la otredad, los estereotipos creados, el proceso hacia una población transcultural y los conflictos generados en España a partir de los choques culturales.

Las cartas de Alou y *Saïd* cuentan la historia de un inmigrante ilegal que viaja en patera desde un país africano a España con la promesa de tener un buen trabajo y las dificultades por las que pasa cualquier inmigrante al llegar a la nueva cultura y el racismo con el que se encuentra. Ambos jóvenes son viajeros solitarios que narran su llegada a España como inmigrante ilegal y su lucha por sobrevivir. En un inicio Alou es un personaje genérico que no posee una identidad bien definida, pero a través de la narración visual y las cartas, leídas en su lengua materna, que escribe a su familia en Senegal el espectador va

descubriendo poco a poco quién es. Saïd es Un joven inmigrante de 20 años que sufre el desencanto y trata de sobrevivir como inmigrante ilegal. La historia está basada en la novela *L'aventura de Saïd* (1995) de Josep Lorman[6]. Desde su llegada a España veremos en escenas retrospectivas su historia de Saïd y su país de origen, así como su decisión de dejarlo y viajar a una tierra que le ofrece más oportunidades.

El viaje de Alou va de sur a norte: Almería, Madrid y Barcelona, en busca de trabajo y de su amigo Mulei que lleva ya un tiempo en España y quien le había prometido ayuda. Antes de encontrarse con él, Alou irá conociendo a otros inmigrantes quienes le ayudarán en su búsqueda, así como a la adaptación a la nueva cultura. También conocerá a una chica española, Carmen, con quien tendrá un romance que se frustrará con su deportación. No obstante, al final de la película lo veremos en su viaje de regreso. Por su parte, Saïd ha sido invitado por un amigo también, Hussein, pero su historia se desarrolla básicamente en Barcelona. Allí, Saïd descubre que aquel paraíso que él imaginaba antes de llegar se revela más como un espacio de exclusión y marginalización, donde debe afrontar los problemas de racismo, la insolidaridad, el terrorismo, las injusticias y la cotidianidad en el gueto de Raval donde viven los inmigrantes del norte de África. Incluso su amigo, Hussein, quien le animó a salir de su pueblo y aventurarse en España vende droga. Por otro lado, conocerá a Ahmed y se unirá a un grupo de música y en los ensayos conocerá a Ana, una estudiante de periodismo quien está haciendo una investigación sobre los inmigrantes; contra

las diferencias culturales y el prejuicio de sus padres Ana y Saïd sostienen una relación amorosa, pero que igual se frustrará con la deportación de Saïd. La difícil situación por la cual pasan Alou y Saïd es el paradigma de vida de todos los inmigrantes en España que el discurso oficial llama ilegales pero que son necesarios para la sobrevivencia en la competencia del mercado económico internacional. A finales de los setenta España comienza a ser el centro de atención debido a su apretura política y económica y al fin del éxodo rural lo que hizo posible la oferta de empleos de trabajos no calificados en las grandes ciudades (Isabel Bodega et al. 1995)

Alou es presentado como un personaje sin un pasado reconocible, sin una identidad específica, las personas con quienes entra en contacto no le llaman por su nombre sino que escuchamos que le llaman "tú," "negro," "Baltasar," se le niega su individualidad y se refieren a él con palabras que abrazan a un grupo. Igualmente en los diálogos entre Alou y los otros personajes: el patrón en la huerta de manzana, o el dueño del bar, se marca que él no tiene condición de individualidad, sino de grupo étnico. En repetidas ocasiones al hablar con Alou usan "vosotros," no se observa ningún esfuerzo por parte de los autóctonos en distinguir los diferentes grupos y el inmigrante en homogeneizado, pierde su identidad personal. "La homogenización y unificación del inmigrante conlleva anonimato e invisibilidad en cuanto a su posición en la sociedad de adopción y a los espacios que habita" (Ballesteros, 2001). Alou es un elemento extraño dentro de una cultura en la que intenta encajar y de la que es rechazado cuando se

producen los primeros acercamientos verdaderos. Saïd experimenta este rechazo desde el inicio y no comprende porque los españoles le tratan con desprecio. En un diálogo con su amigo Ahmed se pregunta: “Mal no vendo nada. Pero lo peor es la gente. ¿Por qué tienen que tratarme con desprecio?” A lo cual Ahmed le contesta: “Nada ya te acostumbrarás. Aquí están convencidos que todos los marroquíes robamos o traficamos en droga, o les quitamos el trabajo. Aquí todo el mundo va a la suya y nadie se fía de nadie, y menos de nosotros.”

En un inicio Alou y Saïd son los típicos inmigrantes que van en busca de cualquier tipo de trabajo temporal y dedican la mayor parte de su tiempo a éste y así avanzar en su objetivo, encontrar uno estable y reunirse con sus amigos, Mulein o Hussein. Sin embargo, más adelante se diferenciarán de los demás inmigrantes cuando analizan la nueva cultura y rechazan la sumisión que los debe caracterizar, a los ojos del nativo. Se rompe así la imagen maniquea y simplificadora del inmigrante bueno, pobre y sumiso o la del malo y rebelde. Estos dos personajes no están dirigidos a ninguno de estos dos extremos, hay un balance.

En su desplazamiento, Alou y Saïd van encontrando personas, también inmigrantes, que le enseñarán cómo subsistir y comportarse dentro de la nueva cultura. La primera persona con la que se encuentra Alou lo lleva a trabajar en los invernaderos de Almería, pero le recomienda que hable con el jefe para que le dé un mejor puesto. Le enseña las palabras apropiadas que debe usar, no olvidar de sonreír, demostrándole así al nativo que tiene muchos deseos que hacer su

trabajo. Es decir, su experiencia le ha enseñado cómo se debe negociar en esta cultura y se lo transmite a Alou, el recién llegado. Alou lo hace, pero al mismo tiempo más adelante critica ciertas actitudes de los autóctonos, quienes esperan que ellos trabajen felices cada día. Su siguiente parada es Madrid, allí conocerá a otro inmigrante que habla su lengua, haciéndosele la situación aparentemente más fácil. Este lo invita a hospedarse con él. Aquí veremos uno de los primeros visos de intolerancia, cuando Alou y su nuevo amigo hablan en su lengua y la dueña de casa les advierte "en esta casa se habla cristiano," Alou no comprende pero su amigo sí quien sólo sonríe. Esta mujer representa a cierto grupo de personas que parece que aun viven en la fantasía de nostalgia por una España monocultural, monolingüística y católica. A los ojos de estas personas los inmigrantes son vistos como una intrusión que vienen a romper con el ideal y sienten miedo. Este miedo se puede interpretar en un contexto político en que los ciudadanos de estados receptores de inmigrantes, conscientes de ceder su soberanía a la globalización, al capitalismo multinacional y a organizaciones como la Unión Europea, deciden mantener intacta su cultura, vivir en un pasado a fin de restablecer los rastros de su identidad perdida.

Raymond Williams (1985) argumenta que la cultura está compuesta de una serie de relaciones entre las formas residual y emergente que enfatiza la cualidad dinámica y heterogénea de un momento particular. Lo residual es aquello formado en el pasado, todavía en actividad y que no forma parte de los núcleos hegemónicos pero persiste como elemento del presente, en contraste con

lo emergente como los nuevos significados, valores, prácticas y relaciones que pueden llevar a la transformación en oposición a la cultura dominante (122-123). Las palabras de la mujer comprueban la pervivencia de estructuras de poder heredadas del pasado colonial, concretamente la construcción de la imagen del inmigrante desde la perspectiva del sujeto dominante llevando a relaciones interculturales deficientes debido a la mirada etnocéntrica, y a los prejuicios sociales, culturales y religiosos negativos.

Alou y Saïd reflexionan sobre los diferentes encuentros o desencuentros que tienen en los nuevos espacios que se mueven. Alou escribe y lee las cartas, Saïd sueña o piensa. Las descripciones y los contrastes que apuntan que hacen sobre este nuevo mundo son sinceras y sin ironía, ellos analizan los comportamientos de los personajes nativos: unos jóvenes quieren robar las cosas que vende Alou en las calles y Saïd es agredido verbalmente por unos jóvenes, los que nos fuerzan a cuestionar la superioridad que esta sociedad desarrollada exalta.

La escritura de las cartas de Alou y los pensamientos o sueños de Saïd les dan cierta identidad y subjetividad a y al mismo tiempo refleja su proceso de adaptación a la nueva cultura. Así mismo, Las narraciones de Alou nos recuerdan los escritos hechos por los colonizadores cuando relatan el primer contacto entre los mundos, en los cuales se cataloga la flora, la fauna y las costumbres de la gente indígena del nuevo mundo. La lluvia en la ciudad le recuerda a su tierra y en su carta a su madre le pregunta por la lluvia allá y la cosecha. Le dice que está

aprendiendo muchas cosas, entre ellas que “si quieres ver a un amigo, no vas a su casa a tomar el té. Te juntas con él en un bar y charlas.” El análisis de ciertas situaciones y el contraste entre las dos culturas que ellos observan que sirve para deconstruir la hegemonía de la visión eurocéntrica del otro. Su deseo es socavar la autoridad cultural del imperialismo. Por medio de estas reflexiones se derriban las fronteras hegemónicas y las categorías que crean relaciones de poder desiguales basados en opuesto binarios como nosotros y ustedes, primer mundo y tercer mundo, blanco y negro, colonizador y colonizado.

Así, poco a poco los dos jóvenes africanos va confrontando nuevos encuentros dentro de una sociedad llena de prejuicios, los camareros se niegan a atender al inmigrante, les molesta su presencia ya que sólo traen problemas; en la calle la policía persigue y detiene arbitrariamente a los africanos; las mujeres aún ven al negro con el exoticismo de tiempos pasados; los nativos se niegan a alquilarles espacios donde vivir. Aunque no vemos esta situación directamente en escenas sí lo sabemos a través las palabras de Moncef, otro inmigrante y compañero de viaje de Alou en la patera. El lo invita a su habitación, un lugar abandonado donde están hacinados muchos inmigrantes. Es un lugar sucio y huele mal, “no, no, no, este es nuestro sitio. Nosotros hueler mal, vestimos sucio y vivimos como animales, e aquí mal olor y sucio, entonces nuestro sitio. Venga.” Sin embargo, en oposición a las palabras de Moncef los dos personajes siempre se les ve bien. Así, lo que sucede es la negociación de una concepción pero mostrándoles a los españoles lo opuesto de sus preconceptos. Los espacios donde

se hacinan los inmigrantes se convierte en los lugares donde ellos se vuelven invisibles para los autóctonos, y ellos parecen aceptarlo, mientras que al mismo tiempo están negociando dentro de esta nueva cultura y demostrándole al espectador que la situación no es la de ganadores y perdedores.

Antes de Mocef llevar a Alou a 'su casa' le ha enseñado a jugar damas "blancas comen negras," le explica. El juego de damas se puede apreciar como la metáfora central de la película. Alou lo aprende a jugar muy bien y gana un poco de dinero apostando con los autóctonos quienes se reúnen en los cafés a jugar. Sin embargo, después nos esteramos que una vez se dan cuenta de que son buenos jugadores ya no les dejan apostar más. En otras palabras, en el juego de la vida no es posible que negras coman blancas, y sólo se les permite unas cuantas veces.

En este desplazamiento y la adaptación a las nuevas formas de vida tenemos personajes que salen de un lugar periférico y terminan en otro periférico. El movimiento no es aquel que comienza en un ambiente restringido marginal y termina en un establecimiento triunfante en lo que pueda ser percibido como un centro deseable social y geográficamente. Estos dos filmes muestran personajes que se mueven dentro de una periferia y que interactúan entre ellos mismos sin ser ambiciosos. Durante su movimiento, los inmigrantes desposeídos y marginados se encuentran con personas que han estado en un lugar por siempre pero que igualmente son desposeídos y marginados. Estos encuentros le ayudan al protagonista a llegar a términos con su propia

inferioridad y le permite aventurarse a imaginarse como sujetos de nuevas experiencias logradas. En estos espacios los inmigrantes son vistos interactuando y creando lazos, mutuamente dándose poder, de una manera restringida pero gratificante. Las barriadas metropolitanas, las provincias, los edificios abandonados que podrían llevar a cualquiera a salir corriendo de estos espacios, se tornan en los territorios de intercambio. De hecho Alou después de la cosecha ha regresado a Barcelona, pero decide un fin de semana ir a visitar y mostrarles a sus amigos "su casa," pues le trae buenos recuerdos, ahí hizo muy buenos amigos. A los autóctonos les es difícil comprender como le puede gustar un sitio así.

En el ámbito cinematográfico Armendáriz en *Las cartas de Alou* hace uso de una dicotomía luz y oscuridad. Los inmigrantes de otros países de África comparten con Alou espacios cerrados y oscuros, traban amistad en medio de la miseria compartida, pero al mismo tiempo la camaradería, y oraciones musulmanas. Habitan pisos sin nada, en edificios abandonados y túneles oscuros trabajan en maquiladoras ilegales. También frecuentan clubes de baile africano donde buscan recrear su cultura nativa. Hay una repetición de imágenes del amanecer y el anochecer que reafirma la idea de los indocumentados ocultos siempre en la penumbra. En contraste con la luz de los anuncios en televisión que ofrecen una promesa de días luminosos sobre yates de lujo en el mediterráneo. Por otro lado, Soler usa imágenes del país de origen de Saïd acompañadas de música marroquí, la luz en estas escenas es brillante y con muchos colores

mientras en España el ambiente es gris. Marruecos aparece siempre en la imagen de Saïd cuando sueña o recuerda, el pasado y el presente reflejan la situación de Saïd frente a un mundo extraño.

A través de los diferentes personajes autóctonos del país se aprecia una cultura que rechaza las relaciones interraciales. Por ejemplo, el padre de la chica con que sale Alou, Carmen, le advierte que no la busque más ya que no quiere que ella tenga problemas. La intervención del padre se puede ver como la de cualquier padre protector de su hija, pero también como la de un protector del orden social hegemónico en el cual las mujeres no deben de escoger como pareja a un hombre diferente al español. Esta intervención se puede ver también como sustituto de la policía del Estado español con sus leyes de inmigración. De hecho a Alou lo detiene la policía después de haber sido visto con Carmen, y es llevado prisionero. Anteriormente el padre de Carmen había sido muy tolerante con él, lo había tratado como un compañero de juego pero en cuanto se acerca demasiado se le considera una amenaza a la identidad nacional y la integridad racial del país.

En *Saïd* vemos la violencia hacia los inmigrantes representada por un grupo de neonazis. Ana, Saïd y Ahmed van caminando y de repente son perseguidos por seis hombres estereotípicamente vestidos como neo-nazis, llevan la cabeza rapada, y ropa militar, les gritan palabras racistas y les llaman moros. Antes de atacarlos los neo-nazis se preguntan que hace una chica blanca con dos moros. Ahmed es alcanzado y los hombres lo golpean fuertemente. Más adelante es la policía quien para a Ana y a Saïd y el tipo le dice francamente: “Me toca los

huevos verte por la calle paseando con esta chica." Hay en España una tradición histórica de la fobia a los moros o 'morofobia' que está presente en el discurso social y político, y es usado para legitimar las actitudes contra la inmigración de los musulmanes a España (Zapata-Barrero, 148). Los marroquíes son considerados enemigos tradicionales de la España cristiana y despiertan en los españoles unos fantasmas históricos relacionados con la invasión y la amenaza de transformación. La construcción de la identidad nacional es también fomentada por los medios de comunicación que constantemente nos recuerdan que las noticias más negativas están relacionadas con la presencia de musulmanes y sus practicas. Como bien argumenta Daniela Fresler, "due to their past history, it is not surprising that most of the social reactions and cultural productions about Moroccan immigrants reveal less about the real lives of the newcomers and more about Spain's anxiety regarding its own liminal location on the African/European border."(104)

Todas las situaciones de encuentro y desencuentros entre Alou o Saïd y los autóctonos ocurren tanto en ambientes rurales como urbanos. Estos espacios son usados por los diferentes directores para mostrar cómo la irrupción de la figura marginal del africano en la psique de las costumbres e identidades españolas reubica el pensamiento sobre lo que significa ser español. Los eventos y experiencias de los dos filmes desbaratan el ámbito cómodo y homogéneo en que vivían los personajes. Un africano y su relación con él desafían 'la identidad.' La integración de los inmigrantes contribuye a la transformación de la identidad y

de la autoconcepción del país. La llegada de Alou y Saïd ponen de relieve los límites de su formación y comprensión culturales, así como los lazos familiares y de comunidad.

La pluriculturalidad se considera un peligro, porque rompe un sentido establecido de identidad, comunidad y seguridad. La presencia extranjera se arraiga con el tiempo oponiéndose a los discursos monoculturales occidentales que tradicionalmente han dominado. Los extranjeros son vistos como una doble amenaza hacia la identidad nacional por una parte y las posibilidades de ascenso social de los nuevos inmigrantes. La inmigración tendrá la consideración de problema social para los propósitos del nacionalismo, puesto que todo nacionalismo se basa en la homogenización cultural de la población de un determinado territorio para justificar sus fines y legitimar. Ante los ojos del común de la gente los inmigrantes traen nuevas prácticas culturales que contaminan las propias.

La noción de la identidad nacional define quien pertenece a determinada comunidad y así mismo distingue muy bien quién no. Es decir, la existencia de una nación presupone la existencia de otras naciones. Entonces, la identidad nacional se consolida no sólo subrayando aquello que una comunidad comparte, sino también enfatizando lo que la diferencia de otros grupos. Cómo una nación representa a los inmigrantes, es lo mismo que decir cómo se ve a sí misma. Conformación del sentido de nacionalidad con referencia a la representación de la inmigración. En el concepto de nación la frontera se define como un punto de

delimitación y de derecho de residencia del ciudadano, el inmigrante rompe con esa imagen y la convierte en móvil y movediza, causando miedo en todos aquellos que se perciben en la estabilidad.

Desde el título de los filmes éstos se distinguen como textos percibidos y narrados por el protagonista, Alou y Saïd se ubican en el centro del filme, hay un hombre, su historia, y al final su deportación, pero sobretodo está el lenguaje. Cabría agregar que la película es en español, pero cuando Alou habla con personas originarias de su región, escuchamos su lengua nativa sin ninguna traducción para el espectador. Al escoger crear un filme para una audiencia occidental en una lengua no occidental radicalmente cambia los términos de relaciones culturales entre el norte y el sur, y desplaza la atención de la hibridación lingüística traída por las lenguas coloniales a una inversión de roles. Al exponer a la audiencia occidental a unos sonidos no familiares, Armendáriz instiga a un ajuste por parte del espectador europeo, quien está expuesto a un paisaje urbano español familiar fácilmente comprensible pero que es desestabilizado por la historia de la migración como se expresa por la lengua del inmigrante.

Aún tratándose de ficción ambas películas tienen cierta tendencia documental. La cámara sigue la experiencia solitaria de Alou, en su búsqueda de una vida mejor manteniéndose a una debida distancia durante todo el viaje de Alou a través de España. La instancia narradora arregla las imágenes. El sonido y la música son en la mayoría de los casos de ambiente, tienen una motivación en la

imagen o por lo menos en la narración. Él describe en las cartas sus sentimientos de desolación en una cultura diferente, llena de racismo, injusticia y perseguimiento policial. El estilo de *Saïd* acentúa el uso frecuente de la cámara al hombro, así como el papel de Ana quien estudia periodismo y hace una investigación. La técnica de la cámara l hombro le permite a Llorenç Soler ir desplegando, poco a poco, con sensibilidad y sentido crítico un completo abanico de denuncia social (Navarro García, 347).

Estos dos filmes tratan en esencia del movimiento, del continuo desplazamiento en busca de los lugares de trabajo. Durante el transcurso del viaje, vemos a España como una zona de contacto. España se convierte en el espacio en el cual la nueva identidad del inmigrante es configurada desde el inicio en que el país de inmigración es completamente nuevo y sin planos. Del mismo modo al cambiar su lugar de origen por otro espacio él va perdiendo su identidad, empieza a desarticularse, convirtiéndose en un nómada que busca un lugar donde asentarse definitivamente. De acuerdo con Santaolalla, quien sigue las ideas de Homi Bhabha, el sólo acto de presentar a los otros crea una zona de contacto, un tercer espacio de hibridez el cual, por virtud de su ambivalencia intrínseca, permite que los conocimientos del otro negado sean escuchados.

Son a su vez filmes que se convierten en una crítica del rechazo hacia el otro racialmente diferente y la presentación de esa interiorización de prejuicios existentes en España. *Las cartas de Alou y Saïd* cuestionan a través de los protagonistas los argumentos con los que en la tradición se ha construido el

rechazo al otro- inmigrante, que presentan uno de los colectivos más numerosos y por tanto más discriminados en España. Se ajustan también al perfil del inmigrante promedio, hombre, soltero y relativamente joven. En ella se filtran patrones como la ignorancia y el miedo al otro que tiene el ciudadano español sin poder, que ve amenazada su frágil identidad en una época de incertidumbre postmoderna; el anonimato y la fantasmalidad en el que sobrevive el inmigrante cuyas condiciones de vida, espacios que habita y situaciones de discriminación a la que está permanentemente expuesto son invisibles para la mayoría de la población (Ballesteros, 232).

Si bien hay en estos dos filmes una representación del otro desde la cultura hegemónica. En *Las cartas de Alou* se minimiza la presencia del director a través de la voz en off y trata de abrir un espacio donde el otro se va construyendo a sí mismo desde el punto de vista narrativo. Son filmes ambivalentes porque a pesar de la intervención directa de los inmigrantes, observamos que pertenece a un investigador inscrito en una tradición cultural ajena a la vivida por los protagonistas, hay una trasgresión de los discursos oficiales pero al mismo tiempo no rompen por completo con los estereotipos del discurso convencional.

A manera de conclusión, *Las cartas de Alou* y *Saïd* no proponen una agenda socio política, pero sí adoptan una perspectiva social y ética a través de las subversiones de los contextos coloniales en que el otro, quien es tradicionalmente colonizado "descubre" al colonialista europeo. Son un ejemplo de la creciente

conciencia en la sociedad posfranquista española de tener que negociar con otras culturas a la vez que examina y analiza la propia.

Notas

[1] La españolada en el cine se refiere a las producciones que representan el carácter español de manera estereotípica a través del uso de símbolos como el flamenco, las corridas de toros, los gitanos etc. Generalmente está asociada con los filmes folklóricos de los años treinta y cuarenta, y comedias de los cincuenta, sesenta y setenta.

[2] Tomo el concepto que utiliza Anna Triandafyllidou, es decir, otra nación o grupo étnico que está territorialmente cerca o de hecho al interior de la comunidad nacional. Estos "otros significantes" representan lo que el intragrupo no es y, por lo tanto, son un desafío para éste. El inmigrante se constituye, sin duda, en uno "otro" funcional para el desarrollo de la identidad nacional y para la realización y el realce de la cohesión nacional.

[3] Como vimos en el capítulo anterior en el análisis de la novela *Cosmofobia* de Lucía Etxebarria.

[4] Ver Mariano Sánchez Soler, (1993), en el que se puede leer además "Con Lucrecia había culminado el primer asesinato de móvil netamente racista ejecutado en España. Así, en el año de la Expo-Olimpiada, el país se ponía también en el primer puesto de la criminalidad racista europea, en plena oleada xenófoba internacional. Se veía venir —decía el 21 de noviembre un editorial del periódico londinense *The Economist*" (10).

[5] Daniela Fresler argumenta que los primeros filmes de los años noventa sobre la inmigración tratan de denunciar los abusos que enfrentan los inmigrantes. En filmes posteriores cambia del drama de la llegada y la amenaza de persecución y deportación a la representación de la vida diaria y trabajo de los inmigrantes en España como su nueva casa. Señala los *filmes En construcción* de José Luis Guerín , 2001; *Poniente* de Chus Gutierres, 2002; *Tomándote* de Isabel Gardela, 2000; y *Susanna* de Antonio Chavarría, 1996.

[6] La novela al igual que la película trata de la xenofobia, los derechos humanos, y los problemas de inmigración en España.

Capítulo IV. El teatro o la presencia de *skinheads* neonazis en España.

Al igual que observamos en la literatura y el cine, en el teatro se da la coexistencia de escritores establecidos y de las nuevas generaciones que vienen con diferentes propuestas. En los primeros años de la transición a la democracia se reivindica el realismo, no tanto por su estética sino por la conexión con la realidad a través de los referentes inmediatos. Los años ochenta ofrecen un contexto donde se trata de configurar una poética teatral acorde con la peculiaridad socio cultural de España, un deseo de proyectar el mundo que les ha tocado vivir. "Desde 1975, la sociedad española de la transición y la democracia y sus individuos ocupan el protagonismo de gran parte de las obras" (Serrano, 1997). Es un teatro que tiene como objetivo revisar a la sociedad con una mirada crítica. Sin embargo, y como señala Wilfried Floeck (2004), "a pesar de los esfuerzos por parte del Estado a favor de una descentralización y fomento del sistema teatral, desde los años ochenta el teatro se caracteriza por una considerable pérdida de función social frente a otros géneros y medios, sobretodo frente a la novela y el cine." (48) indica también que desde los años ochenta se ha dado una tendencia hacia la eliminación del teatro de director y hacia una revalorización de un nuevo teatro de texto y autor se estableció a finales del siglo XX. Resalta así la producción textual de los autores de los primeros anos de la democracia y el trabajo en grupo de numerosos talleres que impulso la aparición de jóvenes escritores y dramaturgos[1]. Para este crítico, la experiencia de los escritores de esta década está marcada por la pérdida de confianza en las utopías

políticas, las soluciones totalitarias de los problemas sociales, el reconocimiento logocentrista de la realidad, la constitución de sentido coherente, así como la capacidad del lenguaje para lograr una visión objetiva de la realidad. Se caracteriza además por una percepción que se inspira en una estructura elíptica y fragmentaria, así como en la sucesión acelerada de imágenes y sonidos de cine la televisión, el video clip y el *comic*. (49)

Por su parte, Candyce Leonard y John P. Gabriele señalan cuatro tendencias representadas por cuatro grupos distintos. Los realistas, autores procedentes de la época franquista, llamados también los autores del teatro "undergound" pero que a partir de 1975 tienen más posibilidades de publicar: Buero Vallejo, Martín Recuerda, Olmo, Rodríguez Buded, Rodríguez Méndez y Sastre. Los autores marginados de los últimos años del franquismo, como Manuel Martínez Mediero. Los autores nacidos durante los años treinta y cuarenta que se aproximan a la experiencia teatral con claras intenciones innovadoras. Su fin artístico se debe a su determinación en buscar una nueva forma dramática que corresponda a la sensibilidad de un nuevo orden social. Si los autores anteriores presentaban un compromiso social dentro de un contexto nacional, éstos se comprometen a un nivel humano universal. Domingo Miras, Ignacio Amestoy, José Luis Alonso de Santos, Alfonso Vallejo, Fermín Cabal, José Sanchis Sinisterra. Leonard y Gabriele sostienen que "la obra de estos dramaturgos se dirige hacia una ampliación de lo que entendemos por arte escénico, superando el

tradicional objetivo realista por abarcar la experiencia dramática desde una multiplicidad de perspectivas sin degenerar el elemento social y político." (11)

Ya en los años noventa estos entendimientos de la escritura dramática con sus consecuencias en los temas y la configuración, se hace más evidente. María Francisca Vilches de Frutos (2005) dice que durante los años noventa los autores de la generación del nuevo teatro seguirán escribiendo algunas obras alegóricas de la situación política, pero donde se halla un mayor cambio es en los autores de las generaciones que surgen en la democracia. Son autores que se salen de los límites geográficos y están más comprometidos con los problemas sociales universales; están más en contacto con la dramaturgia europea y americana, han recibido las mismas influencias literarias y comparten el mismo desasosiego. Es decir, es una generación que empezó su producción dramática en la España democrática y que corresponde a un tipo de dramaturgos que se originó dentro del propio ambiente teatral. Hacen parte de un nuevo prototipo de dramaturgo que, como afirma Floeck (1995), aporta experiencias personales, como actor, escenográfo o director, ha adquirido también experiencia en la producción cinematográfica y televisiva y no le teme en absoluto al contacto con la administración, la producción y distribución (43). Son los dramaturgos de la actualidad que han tenido entrenamiento académico en la teoría y los mecanismos de escritura y montaje de obras.

Los jóvenes dramaturgos y sus trabajos han producido antologías, entrevistas, estudios comparativos e individuales y ensayos sobre los diferentes

teatros, entre ellos se distingue el teatro alternativo. Hay un consenso de que este término se debe aplicar a aquellos dramaturgos nacidos en España entre los años cincuenta y mediados de los sesenta que constituyen el primer grupo de la España democrática. Son jóvenes que: 1. tienen entrenamiento en el teatro a través de estudios formales, talleres y seminarios; 2. enfatizan tanto el lenguaje como la imagen, dando especial atención a la recepción de la audiencia; 3. se ganan la vida fuera del teatro en campos relacionados, como el cine, la televisión o el periodismo; 4. ven sus trabajos puestos en escena en pequeñas salas alternativas; 5. producen obras con un pequeño reparto de personajes; 6. se apropian del lenguaje realista y coloquial, a menudo usando jerga y palabrotas; y 7. tienden a escribir sobre la sociedad contemporánea[2].

En la actualidad, las obras teatrales coinciden en reflejar los desafíos que confronta la condición humana en la sociedad contemporánea: la violencia, el aislamiento, el materialismo, la búsqueda de identidad, y la lucha para establecer o mantener las relaciones. En resumen, el teatro se convierte en una práctica que intenta romper con las convenciones dramáticas para crear un teatro cuya naturaleza es experimental e innovadora; colaboran estrechamente entre autores y directores para un proyecto en común, son jóvenes autores que tienen conciencia de que su trabajo es para la escena; la literatura busca un ser un paso más en el proceso de creación escénica y existe una mayor implicación en ese proceso.

Las obras dramáticas que se analizan a continuación exponen algunos de problemas contemporáneos de la España democrática, la droga y la presencia de jóvenes neonazis la sociedad española, dibujan el perfil de estos nuevos grupos que han aparecido en la península. Como propone Elena Cueto, "con la apertura de la democracia, la droga, la delincuencia, el barrio bajo, la libertad sexual y el debate político son aspectos sociales que se viven como nuevos en la realidad y la conciencia de los españoles. Son temas candentes, polémicos, de los que se hacen eco todos los medios de difusión" (437).

El tema central de *Salvajes* y *Cachorros de negro mirar* es la realidad de la reaparición de neonazis en España, representados en el nuevo movimiento de los *skinheads*. Los *skinheads* son jóvenes, así como Mario y Raúl en *Salvajes*, o Surcos en *Cachorros*, que llevan su cabeza rapada o pelo muy corto y tienen tatuajes, simbología y eslóganes relacionados con los nazis. En general son jóvenes que identifican al enemigo y lo atacan, su ley es la violencia, se mueven en grupo y agreden a todos aquellos que les caen mal: como los negros, los inmigrantes, los homosexuales, los trasvetis o simplemente las personas indefensas. Xavier Casals en su libro *Neonazis en España* reseña las palabras de un *skinhead* barcelonés, que explica su condición: "me encanta ver cómo la gente suda de miedo al verme y me abre paso por la calle. Entonces soy infinitamente superior a ellos" (275).

De acuerdo con diferentes estudios los *skinheads* fueron vistos en España por primera vez a mediados de los años ochenta entre los hinchas de fútbol del

club del Real Madrid, "los Ultra Sur." Es decir, después de medio siglo de la derrota del nazismo en la Segunda Guerra Mundial, aparece un nuevo término, el neonazismo, que pretende designar la ideología de los grupos de *skinheads* nazis, así como la de los grupos de la extrema derecha nacionalista que representan algunos políticos en toda Europa.

Mariano Sánchez Soler, en *Los hijos del 20-N. Historia violenta del fascismo español*, argumenta que: "Los *skinheads* son herederos de una escisión de los *mods* británicos ocurrida a finales de los años sesenta, y de los *punkies* en los setenta. Tienen sus raíces en la contraposición al fenómeno *hippy* de hace tres décadas" (40). Sin embargo, como explica uno de ellos, "ahora somos nacionalsocialistas. Nos vestimos así y nos rapamos por una cuestión estética. Nacimos como contraposición a los *hippies*. Ellos eran antimilataristas, nosotros militaristas; ellos iban descalzos, nosotros con botas; ellos llevaban el pelo largo, nosotros nos rapamos" (40). De los orígenes de estos nuevos grupos, Sánchez Soler agrega que los *skinheads* neonazis fueron detectados por primera vez Inglaterra, cuando en 1981 protagonizaron un brote de violencia racista desatado durante el mandato de Margaret Thatchert. En España, Sánchez Soler señala el año 1985 como aquel en que se observan estos grupos por primera vez. Los *skinheads* eran entonces, y son actualmente, bandas de jóvenes radicales que animan a sus equipos, denominados por la policía como grupos eversivos. Xavier Casals, por su parte, nos dice que este nuevo movimiento neonazi apareció en Gran Bretaña a finales de los años setenta en los barrios obreros de Londres. Y en

España irrumpió de la mano de los *skinheads*, a mediados de los ochenta. Casals señala su aparición entre 1985 y 1987, a partir de informaciones que aparecen en la prensa sobre los cabezas rapadas neofascistas. En la actualidad las tribus *skin*, como se les llama, son una de las principales preocupaciones de la policía.

Su relación no es sólo con el fútbol, la música es igual de importante para estas tribus. El surgimiento del movimiento *skinhead* neonazi en España estuvo estrechamente interrelacionado con la popularidad de la música *Oi*, y más adelante salieron más ritmos como el *ska*, se presentan conciertos a puerta cerrada que son una auténtica propaganda nazi.

De los campos de fútbol, su campo de batalla, estos grupos se fueron extendiendo hacia las calles de las grandes ciudades españolas; Madrid una de ellas, es la ciudad elegida por Alonso de Santos para mostrar la existencia de los neonazis *skinheads*. Fuera de los campos de fútbol los grupos *skinheads* protagoniran agresiones a los hinchas del equipo rival, a lo cual le llaman cacerías, pero no se les escapan los inmigrantes, indigentes, homosexuales, prostitutas, izquierdistas, judíos, musulmanes, protestantes y a todo lo que puedan considerar objetivo en su particular cruzada de limpieza étnica y social. Sánchez Soler complementa diciendo que el *skin* odia a los negros, a los árabes, no puede soportar a los homosexuales y es xenófobo, y complementa con las palabras de un *skin*: "pegarle a uno del Barça es un placer, pero mejor aun es apalear a un negro" (53).

Es posible pensar que estos nuevos grupos tienen unos claros objetivos políticos, pero Casals aclara esto al indicar que este nuevo neonazismo es radicalmente diferente al propagado por el Círculo Español De Amigos De Europa, CEDADE[3], única organización nacionalsocialista española que ha existido de ámbito estatal y notable proyección internacional. Sostiene entonces que al analizar el movimiento neonazi generado por los *skinheads*, es necesario situarse en el mundo político de la periferia, más que en el de la actividad política. En palabras del autor:

> No obstante, la adhesión al nazismo de los *cabezas rapadas* no fue resultado de su militancia en formaciones de ultraderecha, sino que ésta tuvo lugar indirectamente mediante la difusión internacional de la llamada música *Oi*, la lectura de los denominados *skinzines* (*fanzines skin*) y, sobretodo, a través de grupos de hinchas agresivos y políticamente radicalizados de los principales equipos de fútbol español. (269)

Para Casals los *skinheads* representan la ruptura más importante del movimiento neonazi en España y en toda Europa. Explica que "desde finales de años los setenta hasta mediados de los ochenta las organizaciones neonazis presentaban una militancia juvenil aparentemente disciplinada y uniformadas con una preparación doctrinal más o menos sólida" (275). Eran grupos que parecían tener objetivos muy claros, entre ellos la propaganda política y una preocupación fundamental por ofrecer una imagen de partidos de orden. Casals habla de una fractura debido a que los intereses de los *skins* son diferentes. Entre algunas diferencias están que los *skins* ya no se preocupan por presentar un arquetipo racial de la belleza aria, su deseo se va por inspirar temor. Frente a los

neonazis sometidos a una disciplina mucho más militarizada, la impresión que ofrecen los *skins* es mucho más diferente, protagonizan actos vandálicos, agresiones gratuitas y no les importa que se les vea bajo los efectos del alcohol, y se jactan de su violencia. En general, continuando con las ideas de Casals, son grupos que actúan al margen de las organizaciones políticas y sin objetivos que transciendan el puro activismo.

Como analiza Sánchez Soler la situación, los inicios de la actitud violenta de los *skinheads* se dieron entre diferentes grupos de hinchas de los equipos de fútbol. Esta actitud fue rápidamente imitada y a partir de entonces salieron a las calles y empezaron a atacar. El año 1991 presenta el primer muerto, un joven de un grupo apuñaló a otro de diferente grupo después de un partido de fútbol. Resume el autor que a partir de ahí es cuando se convirtieron en una de las grandes preocupaciones de la policía "como si fueran cazadores de cabelleras, los *skin* han cubierto su historial de 'trofeos sangrientos'" (45). Complementa diciendo que "el *skinhead* existe por la violencia, y lo sabe. Es para él un refugio-hogar edificado con las paredes del monolitismo, la uniformidad con sus compañeros y el fanatismo del grupo. Cuanto mayor es su inseguridad adolescente, más se endurece por fuera. Quiere ser persona y confirmar su lugar en el mundo a golpes" (53). Sánchez Soler ofrece una imagen del rapado español, vale la pena decir que de alguna manera él acusa a la sociedad o el mundo en que viven, al decir que los jóvenes que integran los grupos de *skinheads* neonazis viven un mundo que no les ofrece muchas salidas y que están influenciados por el

cine y la televisión, las cuales les presentan constantemente un culto a la estética de la violencia:

> En plena adolescencia, con los dieciséis años recién cumplidos, se uniforma como sus nuevos «hermanos»: corte de pelo al uno, cara casi siempre rasurada, pantalón con bolsillos militares para guardar cómodamente la navaja, cazadora negra o verde que esconde un puño de acero y, en el antebrazo, como un distintivo de batalla, banderas españolat svásticas, símbolos nazis... Los pies calzados con botas Do' Martens o, en su defecto, de la Brigada Paracaidista. Después sale a la calle, orgulloso de su imagen colectiva. (52)

En síntesis, como nos dice el autor "los rojos, los negros, los árabes, los judíos, los *sudacas*, los orientales, los separatistas, los homosexuales, los drogadictos, los forasteros, los *hippies* y los *punkies* son, pues, sus enemigos" (54). Y por lo tanto el *skinhead* dedica su vida a defenderse como los soldados que son.

Paloma Pedrero (Madrid, 1957), actriz, directora y escritora de obras dramáticas, se puede contextualizar dentro del teatro de los dramaturgos y dramaturgas llamado alternativos continuadores del realismo crítico. En sus obras ella recrea las contradicciones del mundo actual. Sus personajes son seres contemporáneos y verosímiles que se expresan con una jerga juvenil. Iride Lamartine Lens (2001) ve en esta característica de su teatro un esfuerzo por revitalizar el interés de los jóvenes por el teatro, por conectarse por las preocupaciones y las inquietudes de una generación afligida por el enajenamiento, la confusión y la incompatibilidad entre los valores tradicionales y la realidad actual (70).

Al mencionar a José Luis Alonso de Santos se piensa en el teatro independiente. Su trayectoria como hombre de teatro se remonta a los años 60,

cuando participó como uno de los iniciadores de este tipo de teatro en España. También la crítica lo asocia con la renovación del teatro español que sobrevino tras la muerte de Franco en el año 1975, encabezando la lista de esta renovación junto a Fermín Cabal y José Sanchis Sinisterra.[4] Alonso de Santos es un dramaturgo que forma parte del nuevo teatro español, es decir trabaja con temas y personajes propios de la España del momento. La característica fundamental de su teatro es la intención de presentar obras realistas que pretenden ajustarse a la cotidianidad buscando denunciar las fallas que afectan a la sociedad en que sitúa determinada obra. En otras palabras, su obra es urbana y refleja los problemas sociales del presente. Le interesa a Alonso de Santos el comportamiento humano y lo transforma en un acto artístico. José Rodríguez Richart, siguiendo las ideas de María Teresa Olivera, expone una clasificación de las obras publicadas de Alonso de Santos. Las divide así, en tres etapas: la primera que tiene como referente claro el mundo de la literatura; la segunda que es mucho más experimental, de búsqueda de nuevos caminos, y una tercera que tiene como referente el entorno más inmediato del autor, el mundo urbano, Madrid. De ahí "surgen los personajes, las situaciones y el lenguaje de las últimas obras, la España democrática actual, la del cambio, la de la delincuencia, y la droga, al del desempleo." (319-20) Sus obras en general tratan de los seres humanos y los conflictos que enfrentan día a día. En una entrevista dada a Fermín Cabal, el autor expuso que:

> Hacer una obra de teatro es como un labrador ante el campo [...] Mi campo es la relación de la realidad con los conflictos sociales y los

> comportamientos humanos que me afectan y en ese campo yo trato de dar respuestas y de resolver de alguna forma esa angustia que la gente vive como lógica y que yo [...] Yo vivo siempre la realidad social, y la realidad humana que me rodea con cierto pasmo, y necesito dar una respuesta, porque no entiendo nada y no tengo la anestesia del sentido común. (153)

Cachorros de negro mirar (1995) narra un episodio de violencia de dos cabeza rapada, Surcos de 22 años, con una larga trayectoria en el grupo, y Cachorro de 17, quien apenas está iniciando. En una tarde de agosto los jóvenes, aburridos, están en casa de los padres de Cachorro esperando ver el partido de fútbol y matando tiempo antes de salir a las calles a reunirse con el resto del grupo a sorprender violentamente a algún desprevenido inmigrante o persona diferente que merezca una paliza. Mientras esperan, Surcos tiene la idea de jugarle una broma a Cachorro y llama a un travestí para que el joven se inicie en la sexualidad y después, entre los dos darle una paliza al 'degenerado.' La paliza será también la prueba de Cachorro para demostrar que es un digno cabeza rapada. Surcos es el guía de cachorro y el gestor de la acción en la obra. A pesar de las negativas de Cachorro de llevar a alguien a la casa de sus padres, Surcos logra manipularlo con la amenaza de expulsarlo del grupo sino hace lo que él le propone.

Durante la espera de la llegada del travesti Surcos inventa y recrea toda una historia para que la operación salga bien. Surcos representa el papel de 'la chica' y Cachorro será un minusválido que ha contratado sus servicios. Esta escena montada por Surcos resalta su habilidad para jugar el papel de homosexual entretanto que Cachorro se siente incómodo y perplejo. Bárbara, el

travesti a servicio, llega y Cachorro le pide que se deje llevar por el juego y que simule el acto de amor para que Surcos no sospeche. Sin embargo, Surcos entra violentamente en la habitación y se da cuenta que Bárbara en realidad es una chica, Cachorro intenta que ella no sea golpeada, pelea con Surcos y parece que le ha matado. La esperanza al final para Cachorro es que abandone el juego de ser un cabeza rapada con las ideas que tiene con la ayuda de Bárbara pero que se desvanece rápidamente con el grito de Surcos mientras se hace el oscuro.

Cada uno de los personajes representa a un grupo: Surcos al de los cabeza rapadas y sus ideas, él se mueve dentro de un mundo violento, fanático, intolerante y racista, la violencia es presentada como ese deseo de dominar al otro que es más débil. El muestra un odio injustificado a todo lo diferente. Cachorro representa a los jóvenes que no se identifican con lo que tienen a su alrededor y busca en un grupo radical el refugio a la incertidumbre de su vida. Es estudiante, pero se ha retirado porque no se sentía satisfecho con lo que hacía. Sus padres no se enteran de su vida, pues están más preocupados por la propia. El grupo de los cabeza rapada le ofrece una identidad singular, lo hace diferente del resto de jóvenes. Bárbara es la joven afectada por el paro y la falta de oportunidades y que encuentra en la prostitución una forma de sobrevivir, Surcos y Cachorro la creen travesti debido a un error en el anuncio del periódico. Es muy poco lo que sabemos de ellos, pues la acción se condensa en una sola escena y lo que descubrimos de ellos es sólo a través de sus diálogos. José Mas (2001) considera *Cachorros* "una obra de aprendizaje cuyo núcleo vertebrador es la

violencia gratuita, que resulta más dañina aún al disfrazarse con el pomposo nombre de «ideal»" (12)

Surcos, como representante del grupo de los cabeza rapada pretende recrear la tesis de la extrema derecha desde un discurso simplificado de estereotipos y recurre a consignas elementales, la bandera, la patria, la unidad sagrada, sólo son máscaras y pretextos para justificar la violencia de unos jóvenes, y su práctica política se reduce a agresiones callejeras violentas. La doctrina de la violencia que Surcos profesa se apoya en un doble supuesto rechazo del mundo burgués del bienestar y vivencia del tedio. Como dice Mas, "estos personajes ansían destruir el mundo porque no les gusta y porque se aburren, pero no poseen otro mundo de recambio." (12)

El lenguaje de Surcos y Cachorro está lleno de insultos y blasfemias. Las palabras de Surcos son crueles, su intención es manipular la mente de Cachorro, liberarla de todo sentimentalismo: "Eso está muy bien, no sentir. Ese es el camino de la sabiduría… yo a tu edad también estaba desquiciado. Ahora ya no tengo corazón… antes me daba miedo… ahora, desde que estoy en el grupo estoy más tranquilo, sé que soy un elegido." (39-40) Fundamentalmente, *Cachorros* es una obra que recoge la violencia, la pérdida de inocencia y el dolor, expone la vida de dos jóvenes que recurren a la violencia para ocultar sus deficiencias sociales y personales, que adaptan símbolos y emblemas del nazismo y disfrazan sus acciones de disciplina militarista. Sin embargo, Cachorro va evolucionando y vamos descubriendo su bondad, y al final salva a la chica, Bárbara.

A través del énfasis de la deshumanización de algunos integrantes de la sociedad, la autora pretende que se tome conciencia de los problemas de racismo, xenofobia y sus vertientes políticas. *Cachorros e*s el análisis de una subcultura que se caracteriza por la apariencia ya que es un verdadero performance, una adopción simbólica de una identidad tanto individual como colectiva.

Salvajes (1998) es una tragedia cotidiana que trata de la intolerancia y de la lucha de los hombres contra la realidad, en especial jóvenes, como son algunos de los personajes de *Salvajes*, Bea, lleva una vida cruel, y Mario y Raúl son brutales. Además de ellos también están la tía Berta y el comisario Eduardo Campos quienes enfrentan su propia lucha, pero relacionada de alguna manera con la de los jóvenes. Mario y Raúl representan los "salvajes" que viven actualmente en las grandes ciudades de España. La obra habla de los sentimientos, de las relaciones humanas y de la dificultad que padece la gente frente a un problema que afecta a todos. Los tres jóvenes y su tía viven en la marginalidad, y Alonso de Santos nos presenta la verdad de esa vida, Bea vende droga, de ella depende y ha implicado a su tía Berta en este problema, Mario y Raúl no tienen trabajo, están en el paro, y aciertan que pueden hacer algo con sus vidas en la violencia callejera que les ofrecen los grupos de *skinheads*. Sin embargo se notará que Raúl, el más joven, se identifica más con la causa que su hermano mayor, Mario.

Los dos jóvenes salvajes de la obra, más el uno que el otro, se manifiestan con estas características. Al aparecer en escena por primera vez (primera parte,

escena tres), Alonso de Santos los muestra directamente como dos *skinheads*, describe lo que hacen y la ropa que llevan: Escuchan música *ska* muy alta. Mario tiene veintidós años, fuma en un rincón de la casa en silencio. Tiene el pelo muy corto y esta vestido con ropa *skin* (144). Raúl es menor, tiene dieciocho años y lleva el mismo tipo de ropa, pero nos dice el autor que de forma más evidente y su cabeza está completamente rapada. Poco a poco el lector se dará cuenta que Raúl es el joven que está totalmente convencido de ser un *skinhead*. Nos dice además que Raúl se mueve mucho, golpea con las manos muebles, siguiendo el ritmo de la música, "marcando desde su primera aparición que no puede estarse quieto y que tiene el diablo en el cuerpo" (144). El editor le explica al lector que el autor presenta a dos *skinheads*: "especie de joven violento que atenta contra extranjeros indigentes, negros sobre todo. El pasear nervioso de Raúl exagera su perfil" (144). Además de esta caracterización ofrecida por el autor, las palabras que utiliza eluden a animales salvajes, como el título de la obra lo sugiere. Los jóvenes son calificados como pertenecientes a tribus. Se puede distinguir que no sólo lo hace el autor, sino también los personajes entre ellos, por ejemplo la tía durante una discusión se lo dice a Raúl directamente: "lo primero no me hables así, que no soy un chico de tu panda o tribu, o como lo llaméis ahora" (148). Desde el inicio de *Cachorros* los jóvenes con descritos como miembros de los *skinheads* por su indumentaria: "visten botas militares y camisetas con emblemas" (35).

Ambas obras muestran la noche y el alcohol como los cómplices de estos jóvenes. Además, ellos aprovechan los fines de semana para descargar el odio que llevan dentro y en ocasiones matan. Surcos y Cachorro o Mario y Raúl no han matado pero sí sabemos que han golpeado. Los jóvenes hablan de los incidentes que han enfrentado, no se presentan en escena pero el lector se da cuenta. En el caso de Surcos porque así lo expone, y en el caso de Mario y Raúl porque la trama gira en torno a un ataque que cometieron contra un negro y por lo tanto deben responder ante la justicia. Concretamente, el comisario Campos nos informa de ese incidente, también lo sabemos por la discusión que tienen los jóvenes con la tía, lo niegan al principio pero después Raúl se arriesga a dar una justificación por su actividad: "Si no viniera aquí a joder toda esa gentuza, los moros, los negros y su puta madre…" (149). La tía no está de acuerdo con esto y le contesta: "¡Pero que te han hecho a ti los moros y los negros, y su madre animal! ¡Ni los negros ni los blancos! ¡Bestias! Pero bueno, ¿ese pobre hombre, qué os había hecho?" (149).

El comisario, quien es el encargado de hacer justicia también se referirá a Mario y Raúl de la misma manera. Anteriormente se dijo que los grupos de *skinheads* protagonizan cacerías al salir del estadio y Alonso de Santos, a través del comisario, toma esta palabra para describir cuales son las actividades de estos grupos. Así pues la vemos cuando el comisario le explica a Berta los hechos, "puedo comprender muchos delitos. Hay gente que roba, o incluso el mundo terrible de la droga… Pero esa violencia así sin sentido… ¿Sabe que lo llaman

'cacerías'? Salen a la calle cada día a buscar una víctima a la que machacar para divertirse" (158). Incluso Raúl utiliza esta palabra para explicar lo que hacen en la noche cuando sale con sus amigos: "sólo es para divertirnos un rato, tío. Hacemos una cacería buena, y luego nos venimos pronto y tú te vas a follar a la tía esa que quieres" (177).

Mario va expresando que no le gusta lo que hacen, eso de ir por las noches en la cacería buscando personas para golpearlas: "además que estoy harto ya... Coger a un tío cagado de miedo, e inflarle a hostias... ¡Joder! Una persona es una persona, ¿no? Tengo la cara del negro metida aquí mientras le hinchábamos..., ¡sus ojos, coño, aquí dentro! Y si no os quito lo matáis." (177). Raúl siente una aversión total por los negros, él por el contrario si quiere continuar con las cacerías y le ruega a Mario que no le deje, que no le falle. Termina entonces yendo solo, Raúl desaparece y regresa vestido con su indumentaria *skin*: pasamontañas, bate de béisbol y cazadora. Sin embargo a pesar de llevar este "disfraz" no es capaz de atacar solo a quien odia, sólo amenaza, tiene la oportunidad de hacerlo con Roco, el amigo *sudaca* de Bea, y no lo hace. Se observa así entonces la fuerza de la banda, la tribu, un integrante que prefiere atacar en grupo. De nuevo Mario revelará que no le interesa humillar a los demás como sí pretende Raúl a través de su actitud con Roco, el amigo sur americano de Bea.

Alonso de Santos y Pedrero nos presentan en sus obras uno de los temas constantes como es la evaluación de la sociedad española. Los referentes que se presentan en *Cachorros y Salvajes* son propios de la realidad social

contemporánea y se observa en la obra a través del lenguaje que emplean los jóvenes, la música que escuchan, la televisión, la comida que comen, como la china, las terrazas de Madrid. Para resumir, estas dos obras son un retrato social con uno de los problemas que aquejan a España viviendo su democracia, se pretende a través de la obra dar testimonio de los problemas de la sociedad en que vive: la violencia, la intolerancia, el paro, la droga, la delincuencia. Una de las consecuencias es la violencia de los grupos *skinheads*. Al final no se ofrece ninguna solución directamente, lo que tenemos es la dificultad de encontrar nuevas pautas para enfrentarse a conflictos habituales del ser humano enmarcados dentro de un notable escepticismo.

Las actitudes de estos jóvenes neonazis reflejan que el tipo de racismo encontrados entre algunos de los grupos de los cabeza rapada no está basado en la idea del siglo XIX de la diferencia biológica, que organiza las razas en una jerarquía, sino en su convicción que las culturas son diferentes y que no se deben mezclar. O lo que Martín Barker (1981) ha llamado culturalismo seudo-biológico. En palabras de Carles Feixa, Carmen Costa y Joan Pallares:

> It is the new differentialist, or cultural racism, emerging in the Europe of the 1990's, based on the opposition to cultural mixture. What the skin heads do is to express openly and in a dramatic way attitudes which are latent within the dominant culture, social fears which are worrying when they are rooted in the collective ideology. This collective ideology and the political and lawful basis supporting it is the target of any struggle against any demonstration of racism, and in defense of multicultural cohabitation. (296)

Notas

[1] En la lista que ofrece Floeck incluye a José Sanchis Sinisterra (1940), Josep María Benet i Jornet (1940), José Luis Alonso de Santos (1942), Fermín Cabal (1948) o Ignacio Amestoy (1949) les sigue una gran cantidad de autores que nacieron en los años cincuenta y sesenta Antonio Fernández Lera (1952), Carlos Marqueríe (1954), Luis Araújo (1956), Ernesto Caballero (1957), Ignacio del Moral (1957), Paloma Pedrero (1957), Josep-Pere Peyró (1959), Lluïsa Cunillé (1961), Francesc Pereira (1961), Juan Ramón Fernández (1962), Antonio Onetti (1962), Carles Battle i Jordá (1963), Sergi Belbel (1963), Antonio Álamo (1964), Rodrigo García (1964), Alfonso Plou (1964), Ignacio García May (1965), Luis Miguel González (1965), Juan Mayorga (1965), Borja Ortiz de Gondra (1965), Yolanda Pallín (1965), Angélica Lidell (1966) e Itziar Pascual (1967)

[2] Ver Gabriele y Leonard quienes compilan estas siete características de una lista que es selectiva más que inclusiva.

[3] Ver Xavier Casals. El autor en su libro explica muy bien cuales son los diferentes grupos del movimiento nazi que ha tenido la península.

[4] Para leer más sobre los orígenes y la trayectoria del teatro de Alonso de Santos ver Cristina Santolaria Solano.

A manera de conclusiones.

El régimen de Francisco Franco reconstruyó una idea de la nación basada en una lengua, el español, y una comunidad religiosa, la católica, como símbolo de la unidad y la homogeneidad para crear sentimiento de lealtad y patriotismo. A partir de 1975 las ideas de nación e identidad nacional en España se han ido reformulando y regenerando adquiriendo un carácter democrático y pluralista que le ha permitido la cohabitación pacífica, aunque con algunas tensiones, de identidades nacionales competitivas dentro del país. Sin embargo, la identidad en España requiere no el estudio de las regiones en oposición a la nación, de la sociedad o la ciudadanía sino de la habilidad de re interpretar los conceptos tradicionales, el mito de la modernidad con las ideas de la postmodernidad. La aceleración del proceso de modernización, seguido por la transición a la democracia, la entrada de España en la modernidad marcó la ruptura definitiva de la certeza del tiempo y el espacio y las reacciones a esos rápidos cambios han sido tan diversas en la sociedad española como en las narrativas que se producen.

Como hemos podido apreciar a través de los anteriores análisis, las diversas representaciones culturales de la España post franquista y específicamente a partir de los años noventa abordan las cuestiones sociales que componen la actualidad y contribuyen a aprehender las transformaciones recientes que ha sufrido: la reevaluación de la historia, las cuestiones de la identidad individual y colectiva, los problemas políticos y sociales tales como la

soledad, el paro, las drogas, la pobreza, la violencia familiar, la inmigración, la xenofobia etc.

En la actualidad España tiene que enfrentarse con la coexistencia, la tolerancia, la identidad nacional, la cohesión social, dentro de un marco de Estado nación, pero al mismo tiempo en relaciona a las identidades nacionales y el pluralismo cultural. Las artes han reaccionado al tema de la inmigración generando propuestas que indagan sobre una explicación histórica, psicosocial y estética. A pesar de que los autores analizados son españoles en las obras hay una crítica a la sociedad, sobretodo a aquellas personas que exhiben un discurso nacionalista, o discursos relacionados con el racismo y el etnocentrismo. Dentro de la España internacionalizada se exhibe un nuevo racismo en conexión con la cultura que apela más a la diferencia de culturas que a la de razas. Las diferentes narrativas exhibe una crisis de las formaciones homogéneas y llaman a una necesidad de educar a la sociedad en la tolerancia en cuanto a la diferencia. Son textos que hablan de cómo se muestra al otro, en la afirmación de Bhabha (1994) "the study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves thought their projections of otherness" (12).

A través de la historia de la península se puede observar cierta intolerancia hacia diferentes grupos, es decir, ha existido una tradición popular de rechazo a los que consideran diferentes. El grupo o grupos objetivo han ido cambiando a través de los tiempos, así como el nombre de los que atacan, representados así en el antisemitismo, el fascismo, el nazismo etc. Unos de los representantes de esa

intolerancia, actualmente, son los *skinheads* neonazis y su objetivo es todo el que sea diferente a ellos, pero atacan sobre todo al inmigrante, pues consideran que estos son los que vienen a corromper la sociedad española además de quitarles sus trabajos. *Skins* que vemos retratados en las obras dramáticas. Tomando las palabras de Manuel Vásquez Moltaban, presentada en el prólogo al libro de Mariano Sánchez Soler, "El nuevo fascismo español es en parte hijo del viejo, pero sobre todo responde a los factores de modernidad de la crisis de identidad de la juventud sometida a toda clase de precariedades derivadas de la quiebra de la cultura del trabajo tal como la connotó el pasado, desde Adán y Eva hasta esos arteros *chips* que sustituyen tanta mano de obra" (16).

Estos análisis aquí realizados nacen sentenciados a convertirse en obsoletos debido al dinamismo de los procesos que se viven en las sociedades y la negociación de la identidad. El tema de la identidad nacional ofrece muchas oportunidades para más investigación. Esta tesis es sólo el inicio de la exploración de un tema que tiene muchos aspectos. Aquí se consideraron sólo tres: el multiculturalismo, la inmigración y el racismo reflejado en los grupos neonazis. Sin embargo, las obras que se analizaron hacen parte del discurso hegemónico, de los autóctonos hablando de los otros. Una investigación al futuro sería explorar estos mismos temas pero desde la perspectiva de esos 'otros' y a través de sus propias producciones.

Obras citadas

Aguilar, Paloma y Crasten Humlebæk 2002. Collective memory and National Identity in the Spanish Democracy: The Legacies of Francoism and the Civil War." *History and Memory* 14. 1/2 (2002): 121-164.

Alonso, Santos. *La novela en la transición (1976-1981)*. Madrid: Puerta del Sol/Ensayo, 1983.

Alonso de Santos, José Luis. *Yonquis y yanquis; Salvajes: dos tragedias cotidianas*. Edición, introducción y notas César Oliva. Madrid: Editorial Castalia, 2002.

---. "El autor español en el fin de siglo." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9 (2000): 97-106.

---. *La escritura dramática*. Madrid: Castalia, 1999. 2ª edición.

Álvarez Junco, José. *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.

---. "La nación posimperial. España y su laberinto identitario." *Relatos de nación: La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Ed. Francisco Colom González. Madrid: Iberoamericana, 2005. 463-75.

Anderson, Benedict. *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1991.

Barker, Martin. *The New Racism: Conservatives and the Ideology of the Tribe*, London: Junction Books. 1981.

Balfour Sebastian y Alejandro Quiroga. *The Reinvention of Spain: Nation and Identity Since Democracy*. New York: Oxford University Press, 2007.

Ballesteros, Isolina. *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Editorial fundamentos, 2001.

Berger, Verena. "Los movimientos migratorios y el miedo al otro en *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002)" *Miradas glocales: Cine español en el cambio de milenio*. Pohl Burkhard & Jörg Türschmann. 185-198.

Bhabha, Homi. “Life at the Border: Hybrid Identities of the Present.” *New Perspectives Quarterly* 14, 1 (1997): 30-31.

---. “Frontlines/Borderposts.” *Displacements: Cultural Identities in Question*. Ed. Angelika Bammer. Bloomington: Indiana UP, 1994. 269-272

---. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 1994.

---. “DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation.” *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. Londres: Routledge. 1990. 291-322.

Bermúdez, Silvia. “Let’s Talk about Sex?: From Almudena Grandes to Lucía Extebarria, the Volatile Values of the Spanish Literary Market.” *Women's narrative and film in twentieth-century Spain: a world of difference(s)*. Ed. Ofelia Ferrán y Kathleen Mary Glenn. New York: Routledge, 2002. 223-237.

Bodega, Isabel et al. “Recent Migrations from Morocco to Spain.” *International Migration Review* 29. 3 (1995): 800-819

Cabal, Fermín. “J. L. Alonso de Santos” *Teatro español de los 80 / Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Fundamentos, 1985, 143-60.

Cartas de Alou. Prod. Elías Querejeta. Dir. Montxo Armendáriz. Perf. Mulie Jarjou, Eulalia Ramón y Akonio Dolo. DVD. Golem, 1990.

Casals, Xavier. *Neonazis en España. De las audiciones wagnerianas a los skinheads (1966-1995),* Barcelona: Grijalbo, 1995.

Castiñeira, Ángel. “Naciones imaginadas. Identidad personal, identidad nacional y lugares de la memoria.” *Casa encantada: lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Ed. Joan Ramon Resina y Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2005. 41-77.

Conversi, Daniele. *The Basques, the Catalans, and Spain: Alternative Routes to Nationalist Mobilisation*. Hurst: London, 1997.

Cueto, Elena. “La estanquera de Vallecas y Bajarse al moro: Alonso de Santos y el público español de los ochenta” *Romance Languages Annual* 7, (1995): 436-40.

Descamps, Marie Claire. 'Entretien entre Jon Jauristi et Marie Claire Descamps" *Le Monde de Débats* 2000, 4 November, 2009 «http://www.communautarisme.net/capve/download/Juaristi_Decamps pdf»

EFE. "Mensaje del presidente del PP, Mariano Rajoy. Con motivo de la celebración de la fiesta nacional" *El Pais*. 10 October, 2007. «http://www.elpais.com/articulo/espana/Mensaje/presidente/PP/Mariano/Rajoy/elpepuesp/20071010elpepunac_10/Tes»

Evans, Peter. "Back to the Future: Cinema and Democracy." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 326-331.

"Discurso de Aznar en la presentación de 'España en primer plano. Ocho años de política exterior." *El País* October 4 2007. 30 May 2008 «http://www.elpais.com/articulo/espana/Discurso/Aznar/presentacion/Espana/primer/plano/anos/politica/exterior/elpepuesp/20071004elpepunac_15/Tes»

D'Lugo, Marvin. *Guide to the Spanish Cinema*. West Port Connecticut: Greenwood Press, 1997.

Díaz-Andreu, Margarita. "Conflict and Innovations: The Development of Archeological Traditions in Iberia." *The Archeology of Iberia: The Dynamics of Change*. Ed. Margarita Díaz-Andreu y Simon Keay. New York: Routledge, 1997. 6-27.

Etxebarria, Lucía. *Cosmofobia*. Barcelona : Ediciones Destino, 2007.

Feenstra Pietsie y Hub Hermans. Introducción. *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. "La migración del cine español" New York, NY: Rodopi, 2008. 9-22.

Feixa, Carles, Carmen Acosta y Joan Pallares. "From Okupas to Makineros: Citizenship and Youth Cultures in Spain." *Transitions of Youth Citizens in Europe: Culture, Subculture and identity*. Ed. Andy Furlong e Irene Guidikova. Council of Europe, 2001. 289-304.

Fouce-Rodríguez, Héctor. "El futuro ya está aquí: Música pop y cambio cultural en España Madrid, 1978-1985." Diss. Universidad Complutense de Madrid, 2002.

Fox, Inman. *La invención de España. Nacionalismo liberal eidentidad nacional.* Madrid: Ediciones Cátedra. 1997.

Fresler, Daniela. "New Racism, Intercultural Romance, and the Immigration Question in Contemporary Spanish cinema." *Studies in Hispanic Cinemas*. 1:2. 2004. 103- 118.

Gabriele, John P. y Candice Leonard. *Panorámica del teatro español actual.* Madrid: Editorial fundamentos, 1996.

Gellner. Ernest. *Nations and Nationalism*. 2nd Edition. MA: Blackwell Pub., 1983.

Gómez, Mayte. "El barrio de Lavapiés, laboratorio de interculturalidad." *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. On line. 15 de septiembre, 2006 «http://www.dissidences/Lavapies.html»

González-García, José María. "Spanish Literature and the Recovery of Historical Memory." *European Review*. 17, 2009: 177-185.

Goytisolo, Juan. "Las 'novelas' de España." *El País*, July 27, 2002. March, 2010 «http://www.elpais.com/articulo/ensayo/novelas/Espana elpepuculbab/20020727elpbabens_14/Tes»

Graham, Helen y Jo Labanyi. "Culture and Modernity: The Case of Spain" Introduction. *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle of Modernity*, 1995. 1-19.

Güemes, María Jesús. "Aznar vuelve al España se rompe." *Público.es* October 4 2007. 30 May 2008. «http://www.publico.es/espana/4215#comentarios»

Guibernau, Montserrat. *Catalan Nationalism: Francoism, Transition and Democracy*. New York: Routledge, 2004.

Gurruchaga, Ander. *El código nacionalista vasco durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1985.

Hall, Stuart. Ed. *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Thousand Oaks, 1997.

Henseler, Christine y Randolph D. Pope *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film and Rock Culture*. Nashville, Tenn.: Vanderbilt University Press, 2007.

Herb, Guntram Henrik y David H. Kaplan. *Nested identities: Nationalism, Territory, and Scale*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 1999.

Herzberger, David K. "Spanishness and Identity Formation From the Civil War to the Present: Exploring The Residue of Time." *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th and 21st Century*. Cristina Sánchez Conejero. Cambridge Scholars Publishing. 2007. 11-20.

---. *Narrating the past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke University Press, 1995.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP, 1997.

Hobsbawm, Eric. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Second edition.

Hooper, John. *The New Spaniards*. 2nd ed. New York: Penguin, 2006.

Izquierdo, José María. "La literatura de la generación del cincuenta en España y la narrativa actual de la memoria." 2 de junio de 2007 «http://folk.uio.no/jmaria/lund/2003/ponencias/Izquierdo.pdf»

Jordan, Barry y Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. New York and Manchester: Manchester UP, 1998.

Juaristi, Jon. *El bucle melancólico: historias de nacionalistas vascos*. Madrid: Espasa, 1997.

Kinder, Marsha. Introducción. Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation. Ed. Marsha Kinder. Durham & London: Duke University Press. 1997.

---. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press. 1993.

Kohl, Philip L. "Nationalism and Archeology: On the Constructions of Nations and the Reconstructions of the Remote Past." *Annual Review of Anthropology* 27 (1998): 223-246.

Lamartine Lens, Iride. Introducción. *Cachorros de negro mirar y El pasamanos*. Madrid: Fundamentos Editorial, 2001.

Lincoln, Bruce. *Discourse and the construction of society: Comparative Studies of Myth, Ritual, and Classification*. New York: Oxford University Press, 1992.

Lowenthal, David. Introduction. *The Past is a Foreign Country*. New York: Cambridge University Press, 1985.

Martínez- Expósito, Alfredo. "Cuentos póstumos de una, grande, libre nación: Españolidad en las películas españolas post Franco." *Athenea Digital*. 2008, 14: 143-158.

---. "Changing Sexual and Gender Paradigms." A Companion to the Twentieth Century Spanish Novel. Woodbridge, U.K. Tamesis. Ed. Altisent, M. E. 2008. 174-185.

Mar-Molinero, Clare y Angel Smith. *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula: Competing and Conflicting Identities*. Oxford: England: Berg, 1996.

Mas, José. Prólogo. *Cachorros de negro mirar y El pasamanos*. Madrid: Fundamentos Editorial, 2001.

Moreiras-Menor, Cristina. *Cultura herida: cultura y cine en la España democrática*. Madrid: ediciones Libertarias, 2002.

Moreno, Luis. *The Federalization of Spain*. Portland, OR: F. Cass, 2001.

Morgan-Tamosunas, Tony. "1992: Memories and Modernities." *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Ed. Barry Jordan and Rikki Morgan Tamosunas. London: Arnold. 2002. 58-67.

Muro, Diego and Alejandro Quiroga. "Spanish Nationalism: Ethnic or Civic?" *Ethnicities* 5 (2005): 9-29.

Navarro García, Laura. "Racismo y medios de comunicación: Representaciones del inmigrante magrebí en el cine español." *Revista científica de información y comunicación* 6 (2009): 337-362.

Núñez-Seixas, Xosé Manoel. *Los nacionalismos en la España contemporánea (Siglos XIX y XX)*. Barcelona: Hipótesi, 1999.

---. "What is Spanish nationalism today? From Legitimacy Crisis to Unfulfilled Renovation (1975-2000)" *Ethnic and Racial Studies* 24. 5 (2001): 719-752.

Odartey-Wellington, Dorothy. *Contemporary Spanish fiction: Generation X*. Newark: University of Delaware Press, 2008.

Ortíz, Carmen. "The Uses of Folklore by the Franco Regime." *The Journal of American Folklore* 112, 446 (1999): 479-496.

Pavlović, Tatjana et al. *100 Years of Spanish Cinema*. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2009.

Pedrero, Paloma. *Cachorros de negro mirar y El pasamanos*. Madrid: Fundamentos Editorial, 2001.

Pérez, Jorge. *El retorno de lo real: Identidad nacional y globalización en la narrativa española de los años noventa*. Diss. University of California, Santa Barbara. Ann Arbor: UMI, 2003.

Pérez Olivares, José. *El hacha y la rosa: tres décadas de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, 2000.

Rich, Lawrence. "Antonio Muñoz Molina's *Beatus Ille* and *Beltenebros*: Conventions of Reading in the Postmodern Anti-detective Novel." *Romance Languages Annual* 6 (1994): 577-80.

Richardson, Bill. *Spanish Studies: An Introduction*. New York: Oxford University Press, 2001.

Rodríguez Richart, José. "La creación escénica de José Luis Alonso de Santos." *Teatro español contemporáneo: Autores y tendencias*. Ed. Alfonso de Toro y Wilfried Floeck. Kassel: Reichenberger, 1995, 317-37.

Saïd. Prod. Centre Producció de la Imatge. Dir. Llorenç Soler. Perf. Noufal Lhafi, Núria Prims, Marouan Mribti. DVD. Estreno, 1998.

Sánchez-Soler, Mariano. *Los hijos del 20-N. Historia violenta del fascismo español*. Madrid: Ediciones temas de hoy, 1993.

Santaolalla, Isabel. "Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture." *Constructing identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 2002. 55-71.

Saz, Ismael. *España Contra España: Los Nacionalismos Franquistas*. Madrid: Marcial Pons, 2003.

Sánchez, Sergi. “Programa doble para un cine incierto: Notas para entender el cine español de los últimos veinte años (y pico)” *Más es más: Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Ed. Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya 2009. 121-151.

Santolaria Solano, Cristina. “José Luis alonso de Santos y el teatro independiente: veinte años de vinculación (1960-1980).” *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23:3 (1998): 791-810.

Serrano, Virtudes. “Política, teatro y sociedad: Temas de la última dramaturgia española.” *Monte Agudo*, 3ª época #2, 1997.75-92.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley, University of California, 1991.

Triana Toribio, Nuria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003.

Triandafyllidou, Anna. Introduction. *Immigrants and National Identity in Europe*. London: Routledge. 2001.

Vilarós, Teresa M. "The novel Beyond Modernity." *The Cambridge Companion to Spanish Novel from 1600 to the Present*. Ed. Martínez, Harriet Turner and Adelaida López de Martínez. Cambridge University Press, 2003. 251-263.

---. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973 1993)*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores, 1998.

Villena, Luis Antonio de. *Huesos de Sodoma*. Madrid: Odisea Editorial, 2004.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. New York: Oxford, UP, 1985.

Wodak, Ruth et al. *The Discursive Construction of National Identity*. Trans. Angelika Hirsch and Richard Mitten. Edinburgh: Edinburgh University Press, c1999.

Zapata-Barrero, Ricard. “The Muslim Community and Spanish Tradition: Maurophobia as a Fact, and Impartiality as a Desiratum.” *Multiculturalism, Muslims and citizenship: a European approach*. Ed. Tariq Modoo, Anna Triandafyllidou y Ricard Zapata-Barrero. New York: Routledge. 2006. 143-161.