

UCLA

UCLA Electronic Theses and Dissertations

Title

Caricaturas del Otro: Contra-Representaciones Satíricas de la Inmigración en la Literatura y la Cultura Visual Española Contemporánea (1993-2017)

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/3rb7d7h0>

Author

Collado, Adrian Alejandro

Publication Date

2018

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

Caricaturas del Otro:

Contra-Representaciones Satíricas de la Inmigración

en la Literatura y la Cultura Visual Española Contemporánea (1993-2017)

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the Degree of Doctor of Philosophy
in Hispanic Languages and Literatures

by

Adrián Alejandro Collado

2018

© Copyright by

Adrián Alejandro Collado

2018

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Caricaturas del Otro:

Contra-Representaciones Satíricas de la Inmigración

en la Literatura y la Cultura Visual Española Contemporánea (1993-2017)

by

Adrián Alejandro Collado

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2018

Professor María Teresa de Zubiaurre, Chair

Immigration is one of the most pressing issues of our time. In the case of Spain, immigration has increased notably during the past three decades. There is no doubt that immigration has changed Spanish society, but what is the role of cultural representations regarding the migrant experience? In recent years, immigration has captured the attention of a diverse group of artists in Spain—non-immigrant and immigrant Spaniards alike. Male and female writers, filmmakers, and visual artists often challenge the biased image of migration portrayed by the media. However, these representations are also not free of prejudice. Many of these works, although conceived with good intentions, insist on the exhibition of suffering, while reinforcing sensationalist ideas of racialization, helplessness, and tragedy. Beyond these images of victimization and despair, I am interested in the counter-representations that challenge the

conventional notions about immigration that prevail in Spanish media. In my dissertation I study counter-representations of immigration to contemporary Spain in the works of late twentieth and early twenty-first century Spanish authors. What I found is that – while immigration has received critical and creative attention as a tragic phenomenon – humor, parody, and ironic subversion reshape our comprehension of migration, complicate the unilateral image presented by the media and other forms of mainstream representation, and criticize the spectacularization of the suffering migrant. I argue that the works of Spanish non-migrant authors such as Eduardo Mendicutti, Juan Bonilla and Hernán Migoya, and Spanish migrant artists such as Quan Zhou Wu and Yellow Power among others, use humor as a rhetorical strategy that contests stereotypes about immigration. Focusing on forms of cultural representation such as urban art, graphic novels, science fiction novels, and animated short films, this interdisciplinary project bridges literature, film, and popular culture produced by canonical and non-canonical authors, opening new lines of research on these untapped discourses on immigration. The works that I study distance themselves from a paternalistic model and propose different versions of the immigrant. I study these works as cultural manifestations that parody certain negative attitudes of Spanish society against immigration. I pay attention to how these attitudes are articulated through humor, and simultaneously exercise a satirical self-criticism of Spanish identity.

The dissertation of Adrián Alejandro Collado is approved.

Santiago Morales-Rivera

Susan J. Plann

Jesús Torrecilla

María Teresa de Zubiaurre, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2018

A mi familia, Cayetana y Ariadna, que sin ellas la vida sería mucho más aburrida. Y a Julia, que cuidó de Ari durante el último año de escritura y nunca perdió la sonrisa ni el sentido del humor. Esta tesis está dedicada a ellas tres.

Table of Contents

Introducción.....	1
Capítulo 1: ¿Riéndose <i>del</i> Otro o <i>con</i> el Otro? Del estereotipo a la subversión en <i>Los novios búlgaros</i> y <i>Los príncipes nubios</i>	
Introducción.....	18
<i>Los novios búlgaros</i>	19
<i>Los príncipes nubios</i>	30
Capítulo 2: Cubriendo la inmigración: imagen y discurso en las portadas de novelas y películas de temática migratoria	
Introducción.....	39
<i>Las voces del Estrecho</i> : dos portadas diferentes.....	50
<i>Los príncipes nubios</i> : cuerpo africano en portada.....	60
<i>Extranjeras</i> : la “cara” positiva de la inmigración.....	77
<i>La hija extranjera</i> : el velo como icono de otredad.....	82
Capítulo 3: ¿El zombi viene de afuera o reside dentro? Identidad española e inmigración en <i>Una, grande y zombi</i> y <i>Olimpita</i> de Hernán Migoya	
Introducción.....	94
<i>Olimpita</i>	104
<i>Una, grande y zombi</i>	115
Capítulo 4: “‘El chino no es solo el chino’: autobiografía y reivindicación en el grafiti de <i>Yellow Power</i> y la novela gráfica <i>Gazpacho agridulce: una autobiografía chino-andaluza</i> de Quan Zhou Wu	
Introducción.....	132
<i>Yellow Power</i>	147
<i>Gazpacho Agridulce</i>	182
Conclusiones.....	211
Obras citadas.....	216

List of figures

Capítulo 2

Figura 1: *The Munity in India*. London: G. Routledge, 1857. (Ex) Item 6363575
<https://rbcs.princeton.edu/topics/sepoy-rebellion-india-1857-1858> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 2: Programa de la obra *Mujeres y Criados*. Foto de Javier Naval. Madrid, 2015.
<http://www.teatroaccesible.com/es/season/archive/20/140> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 3: Imagen promocional de la obra *Mujeres y criados*. Foto de Javier Naval. Madrid, 2015.

Figura 4: Portada de *Las voces del Estrecho*, de Andrés Sorel.
https://books.google.com/books/about/Las_voces_del_Estrecho.html?id=OotdAAAAMAAJ
(Consultado el 26/4/2018)

Figura 5: Portada de *Pateras. Náufragos en el Estrecho*, de Mario Gastañaga.
<https://www.buscacalibre.cl/libro-naufragos-pateras-en-el-estrecho/9788481961430/p/2897215>
(Consultado el 26/4/2018)

Figura 6: Portada de *Ramito de hierbabuena*, de Gerardo Muñoz Llorente.
<https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-literatura/ramito-hierbabuena-gerardo-munoz-lorente~x105246908> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 7: Portada de *Moros en la costa*, de Juan José Téllez.
<https://www.fnac.es/mp3692149/Moros-en-la-Costa> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 8: Portada de *Las voces del Estrecho*, de Andrés Sorel. 2015.
https://www.akal.com/libro/las-vozes-del-estrecho_35160/ (Consultado el 26/4/2018)

Figura 9: Portada de *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral.
<https://www.amazon.com/mirada-del-hombre-oscuro/dp/3861431769> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 10: Portada de *Yo, Mohamed. Historias de inmigrantes en un país de emigrantes*, de Rafael Torres.
<https://www.libros-antiguos-alcana.com/rafael-torres/los-naufragos-del-stanbrook/libro> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 11: Portada de *Todo negro no igual. Historias de emigrantes*, de Beatriz Díaz.
https://issuu.com/beatrizlalombriz/docs/todo_negro (Consultado el 26/4/2018)

Figura 12: Portada de *Al calor del día*, de Miguel Naveros.
<https://www.megustaleer.com/libros/al-calor-del-da/MES-065909> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 13: Portada de *Donde mueren los ríos*, de Antonio Lozano.
<http://grupoalmuzara.com/a/fichalibro.php?libro=320&edi=1> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 14: Portada de *Cosmofobia*, de Lucía Exteberría.
<https://www.planetadelibros.com.pe/libro-cosmofobia-booket/181926> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 15: Portada de *Me llamo Suleimán*, de Antonio Lozano.
https://www.anayainfantilyjuvenil.com/libro.php?codigo_comercial=1558040 (Consultado el 26/4/2018)

Figura 16: Portada de *El árbol que lloraba en el parque*, de Inongo-vi-Makomé.
<https://edicionescarena.com/producto/el-arbol-que-lloraba-en-el-parque/> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 17: Carátula de *Bwana*, de Imanol Uribe. <https://www.imdb.com/title/tt0115793/> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 18: Carátula de *Querida Bamako*, de Txarly Llorente y Omer Oke.
<https://www.imdb.com/title/tt1817239/> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 19: Portada de *Los príncipes nubios*, de Juan Bonilla (Seix Barrall).
<https://www.planetadelibros.com/libro-los-principes-nubios/13178> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 20: Portada de *Los príncipes nubios*, de Juan Bonilla (Booket).
<https://www.planetadelibros.com/libro-los-principes-nubios/12028> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 21: Portada de *Los príncipes nubios*, de Juan Bonilla (Círculo de lectores).
<https://www.buscalibre.com.co/libro-los-principes-nubios/1379515/p/1379515> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 22: Portada de *Los príncipes nubios*, versión holandesa (Signature)
<https://www.bol.com/nl/p/de-nubische-prins/1001004002649159/> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 23: Portada de *Los príncipes nubios*, versión italiana (Frassinelli)
<https://www.libreriauniversitaria.it/mercante-schiavi-bonilla-juan-frassinelli/libro/9788876849497> (Consultado el 26/4/2018)

Figura 24: Portada de *Los príncipes nubios*, versión inglesa (Picador)
https://us.macmillan.com/search?keyword=the+nubian+prince&bisac_heading=combined&order=relevance (Consultado el 26/4/2018)

Figura 25: Portada de *Los príncipes nubios*, versión rusa (Inostranka)
<http://inostrankabooks.ru/ru/book/839/> (Consultado el 30/4/2018)

Figura 26: Carátula de *Extranjeras*.
<http://www.lamiaproducciones.com/wordpress/project/extranjeras/> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 27: Portada de *Mujeres del mundo. Inmigración femenina en España*.
<http://www.esebook.com/product/472065/mujeres-del-mundo--inmigracion-femenina-en-espana-hoy-pdf> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 28: Portada de *La hija extranjera*. <https://www.planetadelibros.com/libro-la-hija-extranjera/203504> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 29: Portada de *La travessia*. <https://www.grup62.cat/livre-la-travessia/97383> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 30: Portada de *Laila*. <http://www.oupe.es/es/literatura-infantil-y-juvenil/juvenil-12-15/arbol-de-la-lectura/lailanacional/Paginas/lailanacional.aspx> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 31: Portada de *Calle del Norte*. <http://www.edmilenio.com/esp/calle-del-norte.html> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 32: Portada de *Cayucos y pateras: Un viaje hacia la libertad*.
<http://www.librosenred.com/libros/cayucosypaterasunviajehacialalibertad.html> (Consultado el 27/4/2018)

Capítulo 3

Figura 1: Pantalla del videojuego *Rescate*.
http://www.digitalcultureandeducation.com/uncategorized/cleger_html/ (Consultado el 27/4/2018)

Figura 2: Portada de *Olimpita*. <http://www.normaeditorial.com/ficha/012006012/olimpita/> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 3: Página de *Olimpita*. <http://trazosnelbloc.blogspot.com/2009/01/olimpita-de-hernan-migoya-joan-marin.html> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 4: Página de *Olimpita*. http://www.normaeditorial.com/olimpita/Previo_Olimpita.pdf (Consultado el 27/4/2018)

Figura 5: Página de *Olimpita*. http://www.normaeditorial.com/olimpita/Previo_Olimpita.pdf (Consultado el 27/4/2018)

Capítulo 4

Figura 1: Pintada de *Yellow Power*. Madrid, 2013.
<https://www.facebook.com/1401162140119603/photos/a.1401167926785691.1073741825.1401162140119603/1401167936785690/?type=3&theater> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 2: Pintada de *Yellow Power*. “Aloz para hoy, hamble pala mañana”. Madrid, 2014.
<https://www.yorokobu.es/yellow-power/> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 3: Pintada de *Yellow Power*. *Yellow Punk*. Madrid, 2014.
<https://www.facebook.com/1401162140119603/photos/a.1435404706695346.1073741829.1401162140119603/1435404733362010/?type=3&theater> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 4: Pintada de *Yellow Power*. *Yellow King*. Madrid, 2014.
<https://www.facebook.com/1401162140119603/photos/a.1401941300041687.1073741828.1401162140119603/1455919314643885/?type=3&theater> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 5: Pintada de *Yellow Power*. *Yellow Hipster*, Madrid, 2014.
<https://www.somosmalasana.com/el-poder-amarillo-no-es-racista-sino-reivindicativo/>
(Consultado el 27/4/2018)

Figura 6: Pintada de *Yellow Power*. *Yellow Pope*, Madrid, 2014.
<https://www.facebook.com/1401162140119603/photos/a.1435404706695346.1073741829.1401162140119603/1436536066582210/?type=3&theater> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 7: Pintada de *Yellow Power*. *Yellow Kung-Fu*, Madrid, 2014.
<https://www.facebook.com/1401162140119603/photos/a.1401941300041687.1073741828.1401162140119603/1449338388635311/?type=3&theater> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 8: *Yellow Invasion*. Pintada de *Yellow Power* en la entrada de una tienda de frutos secos en Madrid regentada por migrantes chinos.
https://andandoporlascalles.files.wordpress.com/2014/04/img_4305-copy.jpg (Consultado el 27/4/2018)

Figura 9: Portada de la novela *The Insidious Dr. Fu-Manchu*, de Sax Rohmer.
<http://store.doverpublications.com/0486298981.html> (Consultado el 27/4/2018)

Figura 10: Pintada en el barrio de Tetuán, en Madrid. *No somos invisibles*.
<https://andandoporlascalles.wordpress.com/2014/05/21/no-somos-invisibles-we-are-not-invisible-all-over-estrecho-station-madrid/> (Consultado el 28/4/2018)

Figura 11: Pintada en el barrio de Tetuán, en Madrid. *No somos invisibles*.
<https://andandoporlascalles.wordpress.com/2014/05/21/no-somos-invisibles-we-are-not-invisible-all-over-estrecho-station-madrid/> (Consultado el 28/4/2018)

Figura 12: Pintada en Madrid, de *Neorrabioso*: Inmigracias.
<http://www.escrioenlapared.com/2010/11/neorrabioso-del-descubrimiento-al.html> (Consultado el 28/4/2018)

Figura 13: Pintada en Madrid, de *Neorrabioso*: Inmigrantes, vosotros sois el mar de Madrid.
http://neorrabioso1.rssing.com/chan-6229893/all_p1.html (Consultado el 28/4/2018)

Figura 14: Pintada anónima en el barrio madrileño de Tetuán: *Nativ@s o inmigrantes, mismos currantes*. <https://andandoporlascalles.wordpress.com/2014/09/14/walls-of-tetuan-say-no-to-racism-and-xenophobia/> (Consultado el 28/4/2018)

Figura 15: *Migrantes*. Del dibujo al pictograma.
www.migrantes.org/web_migrantes_spanish.html (Consultado el 2/11/2017)

Figura 16: *Migrantes*. www.migrantes.org/web_migrantes_spanish.html (Consultado el 2/11/2017)

Figura 17: *Migrantes*. Ciudadana del mundo. www.migrantes.org/web_migrantes_spanish.html (Consultado el 2/11/2017)

Figura 18: Pintada de *Yellow Power* en Madrid: *Yellow Nerd*. <https://rgnn.org/es/2014/01/09/el-poder-chino-y-espana/> (Consultado el 28/4/2018)

Figura 19: Pintada de *Yellow Power* en Madrid: *Yellow VIP*. <https://rgnn.org/es/2014/01/09/el-poder-chino-y-espana/> (Consultado el 28/4/2018)

Figura 20: Pintada de *Yellow Power* en Madrid: *Yellow Sister*. <https://www.yorokobu.es/yellow-power/> (Consultado el 28/4/2018)

Figura 21: Pintada de *Yellow Power* en Madrid: *Yellow Brothers*.
<https://andandoporlascalles.wordpress.com/2014/04/06/yellow-power-on-the-streets-of-madrid/> (Consultado el 28/4/2018)

Figura 22: Pintada de *Yellow Power* en Madrid: *Yellow Family*.
<https://www.yorokobu.es/yellow-power/> (Consultado el 28/4/2018)

Figura 23: Pintada de *Yellow Power* en Madrid: *Yellow Cat*. <https://www.yorokobu.es/yellow-power/> (Consultado el 28/4/2018)

Figura 24: Pintada de *Yellow Power* en Madrid: *Yellow Fat*.
<https://andandoporlascalles.wordpress.com/2014/04/06/yellow-power-on-the-streets-of-madrid/> (Consultado el 4/28/2018)

Figura 25: Plantilla de Noaz: “No Azwar”.
https://www.elespanol.com/cultura/arte/20160710/138986338_0.html (Consultado el 28/4/2018)

Figura 26: Plantilla de Noaz: “Tu casa mi casa”.
https://www.elespanol.com/cultura/arte/20160710/138986338_0.html (Consultado el 28/4/2018)

Figura 27: Plantilla de Noaz: “Vivan las cadenas”.
https://www.elespanol.com/cultura/arte/20160710/138986338_0.html (Consultado el 28/4/2018)

Figura 28: Plantilla de Noaz: “Refugees Welcome”.
https://www.elespanol.com/cultura/arte/20160710/138986338_0.html (Consultado el 28/4/2018)

Figura 29: Mural de Escif, en Melilla, 2012. *Dematerialization*.
<https://www.ibraaz.org/essays/116> (Consultado el 28/4/2018)

Figura 30: Pintadas del grupo Expansión Chinal, Valladolid.
https://www.flickr.com/search/?text=expansion%20chinal&view_all=1 (Consultado el 28/4/2018)

Figura 31: Pintada de *Yellow Power* y Sabek, en Madrid: “Vely good fliends”.
<https://twitter.com/search?q=%23sabek%20yellow%20power&src=typd> (Consultado el 29/4/2018)

Figura 32: Pintada de *Yellow Power* y Sabek, en Madrid: “Oso tles delicias”.
<https://andandoporlascalles.wordpress.com/2014/04/06/yellow-power-on-the-streets-of-madrid/>
(Consultado el 29/4/2018)

Figura 33: Pintada de *Yellow Power* y Sabek, en Madrid: “Yellow Sabek”. Twitter.

Figura 34: Pintada de *Yellow Power* y Alonso, en Madrid.
https://twitter.com/msap_madrid/status/558179747382198272 (Consultado el 29/4/2018)

Figura 35: Pintada de *Yellow Power* y Alonso, en Madrid.
<https://twitter.com/search?f=tweets&q=%23yellowpower%20graffiti&src=typd> (Consultado el 29/4/2018)

Figura 36: Pintada de *Yellow Power* en Madrid: “La pizza es china!!!”.
<https://www.yorokobu.es/yellow-power/> (Consultado el 29/4/2018)

Figura 37: Pintada de *Yellow Power* en Madrid: “JA JAJAAA”.
<https://www.instagram.com/p/mFwe1dlAHq/> (Consultado el 29/4/2018)

Figura 38: *Gazpacho agridulce*, p. 54.

Figura 39: *Gazpacho agridulce*, p. 27.

Figura 40: *Gazpacho agridulce*, p. 70.

Figura 41: *Gazpacho agridulce*, p. 71.

Figura 42: *Gazpacho agridulce*, p. 72.

Figura 43: *Gazpacho agridulce*, p. 51.

Figura 44: Viñeta del blog *Gazpacho agridulce*, “El terror de las notas”.
<http://gazpachoagridulce.tumblr.com/post/146198342185/llegan-las-vacaciones-llegan-las-notas-qu%C3%A9-te> (Consultado el 29/4/2018)

Figura 45: Viñeta del blog *Gaspacho agridulce*, “Las madres y sus expectativas (que jamás cumplirás)”. <http://gaspachoagridulce.tumblr.com/post/142625420785/de-camino-a-ser-un-pescado-seco> (Consultado el 29/4/2018)

Figura 46: *Gaspacho agridulce*, p. 26.

Figura 47: *Gaspacho agridulce*, p. 26.

Figura 48: *Gaspacho agridulce*, p. 46.

Figura 49: *Gaspacho agridulce*, p. 47.

Figura 50: Viñeta del blog *Gaspacho agridulce*.
<http://gaspachoagridulce.tumblr.com/post/150719746155/reflexi%C3%B3n-sobre-la-nacionalidad-y-la-identidad> (Consultado el 29/4/2018)

Figura 51: *Gaspacho agridulce*, p. 122.

Figura 52: *Gaspacho agridulce*, p. 131.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos los profesores del departamento con los que he tomado clases y he tenido el placer de trabajar, pues todos han contribuido en mi formación académica. Me gustaría agradecer especialmente a Maarten Van Delden, Jorge Marturano, Juliet Falce-Robinson y Barbara Fuchs. Gracias encarecidas a los miembros de mi comité – Jesús Torrecilla, Susan Plann y Santiago Morales – por sus sugerencias, recomendaciones, disponibilidad y amistad constante. Finalmente, agradecer sin fin el apoyo que he recibido de mi directora Maite Zubiaurre, que ha guiado mi proyecto con atención y entusiasmo desde el comienzo y cuya generosidad me ha permitido desarrollarme como investigador y como docente.

Me gustaría reconocer el apoyo que he recibido de todas las personas que me han acompañado a lo largo de estos años “angelinos”. Mis amigos y compañeros de departamento de español y portugués de UCLA han sido como una segunda familia desde el primero hasta el último día, no se puede tener mejor ambiente intelectual y compañerismo.

Finalmente, gracias a mis padres y a mis hermanos que, aunque no hayan estado aquí todo el tiempo para ver de cerca cómo se ha gestado esta tesis, ellos forman parte de lo que parece ya una tradición de “Collados” en California.

VITA

EDUCATION

2013 - M.A. in Hispanic Languages and Literatures. University of California at Los Angeles

2009 - B.A. Literary Theory and Comparative Literature. Complutense University Madrid

2007 - B.A. Hispanic Philology. Autónoma University Madrid

PUBLICATIONS, TRANSLATIONS AND PRESENTATIONS

Publications

- “¿Riéndose del “otro” o con el “otro”? Del estereotipo a la subversión en *Los novios búlgaros* y *Los príncipes nubios*.” *Polifonía*, Vol. VII, “La inmigración hispana en la literatura y las artes visuales”, 2018, pp. 4-26.

http://www.apsu.edu/polifonia/volume_7/2017-1-collado.pdf

- “Introduction to *A wild night in Toledo*” by Lope de Vega. Co-authored. <http://diversifyingtheclassics.humanities.ucla.edu/translations/a-wild-night-in-toledo/> (Web). 2015

Translations

- “The Widow From Valencia”. *La viuda valenciana*, by Lope de Vega. Translated in collaboration with The UCLA *Comedia* in Translation and Performance working group. 2017.

- “What We Owe Our Lies”. *Los empeños de un engaño*, by Juan Ruiz de Alarcón. Translated in collaboration with The UCLA *Comedia* in Translation and Performance working group. 2016

- “A Wild Night in Toledo”. *La noche toledana*, by Lope de Vega. Translated in collaboration with The UCLA *Comedia* in Translation and Performance working group. 2015.

Presentations

- “*Cruel humor* in four Spanish authors: Eduardo Mendicutti, Juan Bonilla, Hernán Migoya and *Yellow Power*”. University of South Carolina. January 24th, 2018.

- “Diversifying the Classics: Translating for Performance Juan Ruiz de Alarcón’s, *The Truth Cannot be Trusted* & Sor Juana Inés de la Cruz, *One House, Many Complications*”. California State Polytechnic University, Pomona. May 2nd, 2017, (Group presentation)

- “Caricatures of the Other: Satirical Counter-Representations of Immigration in Contemporary Spanish Narrative and Graffiti”. Valparaiso University. January 31st, 2017.

- “‘Humor amarillo’ con sabor español: autobiografía y reivindicación en el grafiti de *Yellow Power* y la novela gráfica *Gazpacho Agridulce* de Quan Zhou Wu”. *The Rhetoric of Displacement in Hispanic-Asian Studies*, ACLA Conference, UCLA, March 29th-April 1st, 2018.

- “Spain is Going Global: Representations of Immigration in Contemporary Spanish Literature and Visual Culture”. *Going Global, Collaborative Visions for a Sustainable Future*, 4th Annual International Institute Conference, UCLA, April 21st, 2017
- “Encuentros transculturales: identidad y humor en la novela y el arte urbano contemporáneo sobre inmigración”. Association for Contemporary Iberian Studies (ACIS) 37th Conference, Autónoma University Madrid. September 2-4, 2015.
- “La natural inclinación se olvida”: transformación animal en Cervantes.” 27th Annual Cervantes Symposium of California, UC Irvine, April 11th, 2015.
- “Representation of Female Migration in Spanish Contemporary Fiction: Ángeles Caso *Contra el viento*,” paper presented at the 68th Kentucky Foreign Language Conference (KFLC), University of Kentucky, Lexington, KY, April 24th, 2015.
- “La mirada como símbolo cinematográfico en “El acomodador” de Felisberto Hernández”, paper presented at the Northeast Modern Language Association, 44th Annual Convention, Tufts University, Boston, March 21-24, 2013.
- “Memoria, exilio y resistencia en dos cuentos de Francisco Ayala”, paper presented at the 9th Graduate Students Conference UCLA Department Spanish and Portuguese, UCLA, May 17-18, 2012.

TEACHING EXPERIENCE

CSU Fullerton | Department of Modern Languages and Literatures

- **Fall 2016** - Introduction to Spanish Civilization

UCLA | Anderson School of Management

- **2013-Present** - Spanish Language and Culture for Business I and II

UCLA | Department of Spanish and Portuguese

- **Spring 2016** - Upper division seminar - Diaspora and Immigration in Recent Spanish Literature and Film (Co-Instructor and co-designed with Prof. Maite Zubiaurre).

Developed based on my own research

- **Spring 2015** - Graduate Seminar: Representation of Immigration in Spanish and Mexican Contemporary Fiction and Visual Culture” (Co-Instructor and co-designed with Prof. Maite Zubiaurre). Developed based on my own research

- **Fall 2015** - Upper division: 19th and 20th Century Spanish American Literature
- **Fall 2014** - Upper division: History and Cultures of the Iberian Peninsula
- **Fall 2017** - Spanish for Heritage Speakers
- **2011-2016** - Introductory Spanish, Intermediate Spanish, Advanced Conversation and Composition Spanish

UCLA | Department of Chicana/o Studies

- **Fall 2014** - Service Learning Course – “Oral History: Latino New Immigration Youth”
- **Winter 2016** - Service Learning Course – “Spanish in the Community: Taking It to the Street”

SERVICE AND OUTREACH

Co-founder and organizer of The UCLA Annual Latin American and Iberian Film Festival. 2012-Present.

Introducción

La risa, que provoca sensaciones agradables, es el premio que nos da la naturaleza para adiestrarnos a reconocer incongruencias, desviaciones de la norma;
José Ovejero. *Elogio del humor cruel*.

Durante las tres últimas décadas, la llegada de inmigrantes a la península ibérica ha generado un profundo cambio a nivel social, político, económico y cultural que contribuye al debate sobre la identidad española. El “oscurecimiento” de España que ha producido la inmigración, ha puesto en evidencia la falsa y asumida homogeneidad de la identidad española.¹ Esta supuesta uniformidad, fundada en un esencialismo católico y de identificación con Castilla, fue muy promovida por la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) y encontró sus primeras objeciones – antes de la llegada de inmigrantes – desde las regiones “periféricas” peninsulares.² Tras la muerte del dictador, y con la entrada de España en la Unión Europea en 1986, el país despegó económicamente y necesita mano de obra extranjera que cubra el aumento en la demanda de producción. Como afirman Juan Goytisolo y Sami Näir, algunas de las causas de la aceleración migratoria hacia España a partir de los años ochenta son: “integración en la Unión Europea, relaciones privilegiadas con América Latina, proximidad geográfica con África, fuerte crecimiento económico desde los años ochenta, aumento del nivel de vida, clima atractivo,

¹ Juan Goytisolo, Prólogo a *Memoria colonial e inmigración*, 14.

² Kleiner-Liebau afirma en su libro *Migration and the Construction of National Identity in Spain* que, “The construction of national identity in Spain must therefore be seen within the context of different ‘Others’. On the one hand minority nationalisms perceive central state nationalism as an ‘Other’ that threatens their distinct national identity and on the other hand minority nationalism is seen by conservative circles as threatening the unity of the Spanish nation. The recent radical change from an emigration to an immigration country has added non-EU-immigrants as yet another group of ‘Others’ to the describe scenery of inner-Spanish identity quarrels.” (36). Además del libro de Kleiner-Liebau, existen varios volúmenes que analizan la identidad española a la luz del encuentro con el Otro: *The Return of the Moor: Spanish Response to Contemporary Moroccan Immigration* (Daniela Flesler 2008); *Transcultural Encounters Amongst Women: Redrawing Boundaries in Hispanic and Lusophone Art, Literature and Film* (Carty, O’Byrne, Thornton (eds.) 2010); *Liminal Fiction at the Edge of the Millennium. The Ends of Spanish Identity* (Folkart 2014), *Toward a Multicultural Configuration of Spain. Local Cities, Global Spaces*. (Corbalán y Mayock (eds.) 2015), *Emigrant Dreams, Immigrant Borders: Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain* (Vega Durán 2016).

industria del turismo” (*El peaje de la vida*, 113).³ España se convierte así en tierra de supuestas oportunidades para una cantidad importante de migrantes ávidos de prosperidad y bienestar. Desde los años noventa, la creciente aparición de novelas, cuentos, obras de teatro, películas, cortos, documentales, novelas gráficas, arte urbano, canciones y otras manifestaciones culturales a cerca de la inmigración evidencia el interés intelectual y artístico que suscita el fenómeno migratorio a la hora de examinar la realidad de un país que ha sido hasta hace muy poco fundamentalmente emigrante.⁴

Esta tesis estudia representaciones de la inmigración en obras literarias y visuales españolas de finales del siglo XX y principios del XXI (1993-2017). Mis conclusiones demuestran que, si bien la inmigración ha recibido mucha atención crítica y artística como fenómeno trágico, el humor, la parodia y la subversión irónica reformulan nuestra comprensión de la inmigración, complican la imagen unilateral producida por los principales medios de comunicación y critican la espectacularización del sufrimiento del migrante. Con una marcada vocación interdisciplinaria, en esta investigación estudio la función del humor como estrategia

³ Para mi investigación, utilizo varios estudios sociológicos que estudian la magnitud del fenómeno migratorio en España. Además de *El peaje de la vida* de Goytisolo y Naïr y *España y sus Ejidos* de Goytisolo, destaca, entre otros, el libro *La inmigración inesperada* de Antonio Izquierdo y *Las dos caras de la inmigración*, de Juan Díez Nicolás.

⁴ Durante los años sesenta y setenta del siglo pasado, se calcula que más de un millón de españoles salieron de España a trabajar al centro y norte de Europa: Alemania, Suiza, Francia (*El peaje de la vida*; *España y sus Ejidos*). Existen obras literarias y fílmicas que retratan la realidad de la emigración española en Europa durante el franquismo, entre las que destacan las novelas *Hemos perdido el sol* y *Tierra para morir* (Ángel María de Lera, 1965 y 1966 respectivamente), *Equipaje de amor para la tierra* (Rodrigo Rubio, 1965) *Diario de un emigrante* (Miguel Delibes, 1958), obras de teatro como *La camisa* (Lauro Olmo, 1961) y *Prefiero España* (Alfonso Paso, 1964), películas como *Vente a Alemania*, *Pepe* (Pedro Lazaga, 1971) y *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971). *Señas de identidad* (Juan Goytisolo, 1966), novela literariamente más ambiciosa que las obras anteriores, retrata también la realidad de la emigración y el exilio. Ahora bien, a partir de los años noventa, España se transformó en un país receptor de inmigración, contando aproximadamente con medio millón de inmigrantes censados en España a mediados de década. En el año 2004 esta cifra supera los tres millones. Sin embargo, desde la crisis económica del 2008, la llegada de extranjeros ha ido disminuyendo progresivamente, siendo además cada vez mayor el número de españoles (nacidos y no nacidos en el territorio nacional) los que emigran en busca de trabajo y oportunidades. No obstante, el saldo migratorio del 2016 fue positivo, con mayor número de entradas que de salidas, algo que no ocurría desde el 2012. Hoy en día, aproximadamente el 10% de la población en España es de origen extranjero.

retórica que combate estereotipos sobre la inmigración en obras de muy diverso formato y género: novelas, novelas gráficas, novelas de zombis, películas, arte urbano y grafiti. Además, analizo la compleja relación entre la portada y el texto de diferentes obras para demostrar que algunas cubiertas remedan imágenes mediáticas catastrofistas con la intención, más allá del propio texto, de satisfacer las expectativas que los medios y el mercado editorial generan en el lector o espectador interesado en temas migratorios. Esta tesis presta atención a la obra de autores españoles no migrantes (nacidos en España de padres españoles) como los escritores Eduardo Mendicutti, Juan Bonilla, Hernán Migoya y Andrés Sorel, así como la cineasta Helena Taberna. Asimismo, se ocupa de autores españoles migrantes (nacidos en España de padres extranjeros o nacidos en otro país que llegaron a la península siendo muy pequeños) como la novelista catalana-marroquí Najat El Hachmi, la novelista gráfica china-española Quan Zhou Wu y el artista urbano también chino-español *Yellow Power*. De esta manera, esta tesis reevalúa el concepto de “autor español” (nacido en España, de padres españoles, de raza blanca y que escribe en castellano) al reconocer la diversidad de artistas que no encajan en esta anacrónica descripción y que empiezan, poco a poco, a poblar el panorama cultural ibérico. El objetivo aquí no es solo explorar cómo aparece la inmigración representada en diferentes expresiones artísticas, si no reflexionar de qué manera los inmigrantes generan un impacto directo – no mediado – y participan de primera mano en las producciones culturales españolas del siglo XXI, generando, además, nuevas categorías autorales.

Este proyecto toma como punto de partida las siguientes preguntas: ¿por qué la mayoría de los autores que escriben sobre inmigración adoptan en sus obras una actitud paternalista hacia el inmigrante y su cultura? ¿Por qué aparecen algunos grupos, como los magrebís o subsaharianos, representados en la literatura y el cine con mayor frecuencia en comparación con

otros grupos como los latinoamericanos, asiáticos o europeos del este cuando, de hecho, estos últimos suponen un porcentaje mayor de la población migrante en la península ibérica? ¿Por qué el inmigrante suele aparecer representado de forma superficial y distorsionada, casi siempre como un estereotipo sin voz propia? ¿Quiénes son los “nuevos españoles” y cómo se relacionan con la población autóctona? ¿El encuentro entre el inmigrante y el nativo, de qué forma desafía el imaginario sobre la identidad española, tradicionalmente basado en una percepción amnésica y errónea de España como sociedad homogénea? ¿Qué define el ser español y cómo contribuye el migrante a esta definición? ¿El humor excluye o integra al inmigrante? ¿Es capaz el humor de hacernos reflexionar e identificarnos con la experiencia migratoria? ¿Se puede afirmar que el humor funciona como crítica social contra el racismo y la xenofobia en España, o refuerza ciertos estereotipos peyorativos? ¿Cómo opera el humor dirigido a uno mismo y la autoparodia en la representación de las distintas identidades étnicas?

Los textos sobre inmigración no aparecen en un vacío, sino que existen en un contexto político, social y cultural determinado. Ya en los años noventa, pero, sobre todo, durante los primeros años del nuevo milenio, el fenómeno migratorio estaba muy presente en el imaginario español debido fundamentalmente a la labor de los medios.⁵ A pesar de que el porcentaje total de migrantes en España no igualaba las cifras de otros países europeos como Alemania, Francia, Italia o Reino Unido, según el *Informe anual 2002 sobre el racismo en España*, “los medios de comunicación han tendido a sobredimensionar esa realidad con un seguimiento cuantitativo y cualitativo por encima de su volumen real” (Badosa et al., 279).⁶ En el año 2000, el diario *El*

⁵ En 1976, el periódico *ABC* publicó la primera noticia sobre la llegada de inmigrantes irregulares (marroquíes en este caso) a las costas españolas con el título “Marroquíes avizor”. Desde entonces, la presencia de este tipo de noticias en prensa ha ido aumentando exponencialmente (Vega Durán xiii).

⁶ Jaume Badosa, Belén López, Joan Subirats: “Hechos, imágenes, argumentos y percepciones. Los medios de comunicación y las políticas de inmigración. El caso de *El País* (2000-2001)”, *Informe anual 2002. Sobre el racismo en el Estado español*. Barcelona, SOS Racismo/Icaria, 2002.

País dedicó a la inmigración, de media mensual, dos editoriales, dos fotografías en portada, siete noticias y una contraportada. Un año más tarde, estas cifras aumentaron un 60% con tres editoriales, dos fotos, quince noticias y una contraportada (282). Además, de las cuarentaiocho fotos sobre inmigración que aparecieron en la portada de *El País* entre 2000 y 2001, la gran mayoría ofrecían “una visión que sólo podemos calificar como negativa (ahogados en las playas, pateras interceptadas, colas y hacinamiento para conseguir papeles...) y vinculan la inmigración a aspectos de marginalidad, problemáticos o violentos” (282). Es significativo que las palabras “problema” e “inmigración” aparecieran constantemente asociadas en los diarios de aquella fecha. Badosa, López y Subirats contabilizan 371 noticias en *El País* con el título “España. Los problemas de los inmigrantes” (281). Como alerta Teun A. van Dijk, el discurso público sobre la inmigración, dominado por las élites de la política y de los medios de comunicación, supone la fuente primaria de creación de pensamiento racista y xenófobo tanto en España como en Europa capaz de tergiversar peyorativamente la imagen del inmigrante y dificultar así su aceptación e integración en la sociedad española (*Inmigración, discurso y medios de comunicación*, 13-14).

Haciendo eco de la retórica catastrofista diseminada por los medios, gran parte de los textos literarios y fílmicos españoles de asunto migratorio que surgen en los años noventa reproducen, hasta cierto punto, esta visión sesgada y peyorativa. Así pues, abundan las historias dramáticas y sombrías, didácticas y solidarias.⁷ Afirma Marco Kunz que, “(l)a adopción acrítica e indiferenciada o la reproducción seminconsciente de ideas estereotipadas, positivas o

⁷ Algunos de estos textos son: “Fátima de los naufragios” y “La piel de Marcelinda”, Lourdes Ortiz, 1998; *Europa se hunde*, Miguel Ángel de Reus, 1999; *Por la vía de Tarifa*, Nieves García Benito, 2000; *Al calor del día*, Miguel Naveros, 2001; *Ramito de hierbabuena*, Gerardo Muñoz Lorente, 2001; *Contra el viento*, Ángeles Caso, 2009. Asimismo, destacan las películas: *Las cartas de Alou*, Montxo Armendáriz, 1990; *Bwana*, Imanol Uribe, 1996; *La fuente amarilla*, Javier Santemas, 1999; *Flores de otro mundo*, Icíar Bollaín, 1999; *Poniente* (2002) y *Retorno a Hansala* (2008), Chus Gutiérrez; *Princesas*, Fernando León de Aranoa, 2005, *Biutiful*, Alejandro González Iñárritu, 2010. Ver una lista más completa en: *Imágenes del Otro* (Iglesias Santos, coord.) y *Emigrant Dreams, Immigrant Borders* (Vega Durán).

negativas, es uno de los defectos principales de la representación de la problemática inmigratoria actual en la literatura española contemporánea” (*La inmigración en la literatura española contemporánea*, 113). Además, llama la atención que, en el caso concreto de la inmigración africana, en particular la subsahariana, aparezca caracterizada en la literatura y el cine con mayor frecuencia, aunque no sea, estadísticamente, la única ni la más numerosa. Como afirma Iglesias Santos, “[o]tra de las claves en la representación del Otro inmigrante es su “africanización”, demostrando así que el imaginario se construye al margen de la realidad social.” (*Imágenes del Otro*, 15). Este hecho se basa en la mayor diferencia racial, lingüística, religiosa y cultural que el extranjero africano supone en territorio español, contraste que sirve para subrayar su imposible integración (16).⁸ Junto a esta “africanización”, el inmigrante suele representarse como un ser indefenso, primitivo, infantil, sexualizado y exotizado, víctima de una sociedad xenófoba y racista que le oprime y margina, impotente ante la imposibilidad de conseguir estatus legal en su nueva sociedad, incapaz incluso de expresarse o comunicarse por sí mismo.⁹ Donna Gillespie afirma que la representación marginal, victimista y periférica del sujeto migrante destaca particularmente en las obras más tempranas de los noventa, pero sigue todavía vigente en varias obras producidas con posterioridad (*Toward a Multicultural configuration of Spain. Local Cities, Global Spaces*, 141). El conocimiento de la realidad del Otro que aparece en estos textos es

⁸ Según el INE, en 2006 el número total de inmigrantes en España era de 4.144.166, un 9,27 % de la población total (en 2010 se llegará al 12,2%). De este 9,27%, el 36,21% procede de Iberoamérica; el 21,06% de Europa Occidental; el 17,75% de Europa del Este, el 14,84% del Norte de África, y tan sólo un 4,12% de África Subsahariana. En 2014, el número total de inmigrantes aumentó a 5.023.487, un 10,7% de la población total española. Los países con mayor presencia son Rumanía, Marruecos, Reino Unido, Ecuador, China, Colombia. Senegal ocupa el puesto veintitrés, siendo el país subsahariano con mayor cantidad de inmigrantes en España.

⁹ Algunos libros académicos que estudian la representación del migrante en la literatura, el cine y la prensa en España son: Andrés Suárez, Kunz, D’Ors (eds.) 2002; Soler-Espiauba (ed.) 2004; Santaolalla 2005; Cornejo Parriego (ed.) 2007; Iglesias Santos (ed.) 2010; Ugarte 2010; Mena Montes 2012; Garreta-Bochaca (ed.) 2016, Vega Durán 2016, presentes en la bibliografía.

siempre mediado, indirecto, y solo ocasionalmente de primera mano.¹⁰ Sus autores, españoles no inmigrantes en casi su totalidad, invocan a través de sus obras un obligado compromiso por parte de la sociedad española que trata de informar, por un lado, de la realidad migratoria y, por otro, anhela la integración del inmigrante en España. Sin embargo, a pesar de las “buenas intenciones” de estos textos que proponen humanizar y “dar voz” al personaje migrante, en muchos casos lo que de verdad destaca son los dispositivos para conseguir sus “solidarios” objetivos: el énfasis en la diferencia, la insistencia en los estereotipos esencializadores que precisamente tratan de combatir, así como la falta de representación de la perspectiva y el contexto del migrante en toda su complejidad.¹¹

Más allá de las imágenes paternalistas de victimización y desesperación, me interesan las representaciones que desafían convencionalismos sobre la inmigración diseminados por los medios. Las obras que analizo a continuación evidencian ciertas actitudes negativas de la sociedad española sobre la inmigración que se articulan a través del humor y al mismo tiempo ejercen una autocrítica satírica de la identidad española. Esta tesis explora una serie de obras y autores con perfiles diversos que, no obstante, coinciden en hacer una representación satírica de la sociedad española obsesionada con ideales de pureza, cuya convicción sobre la homogeneidad peninsular se cuestiona a través de un discurso paródico y subversivo. Estas obras, a través del

¹⁰ Los artistas con origen migrante han proliferado de forma significativa en los últimos años. Destacan los escritores Ahmed Daoudi, *El diablo de Yudis* (1994); Victor Omgba, *Calella sen saída* (2001); Donato Ndongo, *El metro* (2007); Najat El Hachmi, *Jo també sóc catalana* (2004), *L'últim patriarca* (2008), *La caçadora de cossos* (2011), *La filla estrangera* (2015), *Madre de leche y miel* (2018); Quan Zhou Wu, *Gazpacho Agridulce: una autobiografía chino-andaluza* (2015) y *Andaluchinas por el mundo* (2017); y los cineastas Bàsel Ramsis, *El otro lado... un acercamiento a Lavapiés* (2002) y Santiago A. Zannou, *El truco del manco* (2008), *La puerta de no retorno* (2011) *Escorpión enamorado* (2013) y *Muna*, (2016).

¹¹ De los estereotipos más frecuentes con los que se asocia la inmigración, destacan los de pobreza, criminalidad, prostitución, marginación, incomunicación, aislamiento, inadaptabilidad, exotismo, hipersexualidad. Además, los medios utilizan palabras como “avalancha”, “ola”, “invasión”, “marea”, “riada”, “flujo”, “problema”, “enfermedad”, “epidemia”, “trauma”, “mafias” para referirse al fenómeno migratorio. (Rodrigo Alsina 2007).

encuentro entre el personaje nativo y el foráneo, ponen en duda la validez de semejantes ideas y tratan de remediar la miopía que impide ver y entender al sujeto migrante más allá de prejuicios reduccionistas.

En este contexto, defino el humor como una forma de presentar y representar el lado absurdo, irracional, cómico y ridículo de la realidad. Entiendo el humor como la capacidad del lenguaje (ya sea lenguaje visual o textual) para crear espacios intersticiales en los discursos hegemónicos (medios de comunicación, cine, literatura) desde los que transgredir, atacar y poner en evidencia prejuicios y estereotipos sobre la inmigración. Según de la definición de “humor cruel” de José Ovejero, el humor de estas obras tiene una función ética que busca la reflexión del lector/espectador sobre la experiencia migratoria. De forma similar al extrañamiento Brechtiano, el humor cruel crea una incongruencia, dice Ovejero, entre una situación trágica (en el caso que nos ocupa puede ser el viaje migratorio, la discriminación social, la violencia racista y xenófoba, la alienación y marginación) y el humor con el que se presenta dicha situación, incongruencia que incomoda y desestabiliza las ideas del lector/espectador, favorece la identificación con el Otro e “impide repantigarnos en nuestras emociones más someras” (Ovejero 372). A través de la violación humorística de las normas, de la desfamiliarización de lo familiar, de la desmitificación de lo exótico, el humor funciona como discurso de resistencia contrahegemónico que cuestiona nuestras creencias culturales a favor de una visión pluralista e integradora de la sociedad. El humor en estas obras no solo entretiene y hace reír, sino que sirve como instrumento de conocimiento (375).

La creciente sensibilidad hacia las subjetividades étnicas limita la libertad a la hora de hablar – mucho más de emplear humor – sobre el Otro en el discurso público.¹² Por ello, el

¹² En 2006, el periódico danés *Jyllands-Posten* publicó una serie de viñetas humorísticas del profeta musulmán Mohamed que acabaron causando una crisis internacional (ver “The politics of humour in the public sphere:

humor sobre la inmigración pertenece, en gran medida, a la esfera privada, se ha vuelto ilícito y peligroso, como lo era, por ejemplo, el humor sobre el sexo a principios del siglo pasado (Kessel y Merziger, 2012). Según mi argumento, las obras aquí analizadas, por pertenecer a géneros artísticos alternativos (novela gráfica, novela de zombis, grafiti), con menor presión de filtros formales y normativos, exhiben esta relación “prohibida” entre humor e inmigración de forma abierta en comparación con otros géneros o discursos más convencionales.¹³ Ahora bien, ¿es hostil este humor? ¿Acaso tratan estos autores de ridiculizar u ofender de forma hiriente? Por el contrario, el humor en estas obras disputa fronteras, confiere voces, negocia apariencias, construye y desconstruye identidades (Kessel y Merziger 16). Las páginas que siguen demuestran que estos autores usan el humor de manera carnavalesca y provocadora, pero también conciliadora y placentera, cuya finalidad es cambiar la manera en la que vemos al Otro, mostrarnos su lado oculto y desconocido. La exageración humorística que tiene lugar en estas obras, como la caricatura o el esperpento, deforma la realidad con el objetivo de destacar una característica determinada de ésta y hacerla así más visible (Ovejero 373). El humor de estas obras no va dirigido contra el personaje migrante sino más bien suele parodiar la identidad de los personajes españoles y, por medio de ésta, la de los lectores/espectadores ibéricos. La reapropiación consciente de estereotipos racistas y xenófobos, el intercambio de roles entre el personaje migrante y local, así como la autoparodia premeditada, son diferentes estrategias que emplean estos autores para poner en evidencia ciertas conductas y ansiedades de la sociedad

Cartoons, power and modernity in the first transnational humour scandal”, Giselinde Kuipers). En 2011 y 2015, la publicación francesa *Charlie Hebdo* fue objetivo de sendos ataques terroristas, el último de ellos acabó con la vida de doce trabajadores de la revista. Estos ataques ocurrieron como respuesta a la aparición de unos controvertidos dibujos del profeta Mohamed.

¹³ *Los novios búlgaros* (Eduardo Mendicutti, 1993) y *Los príncipes nubios* (Juan Bonilla, 2003) son ejemplos poco comunes dentro de la novela “tradicional” sobre inmigración en los que, como veremos, el humor juega un papel importante.

española tras la llegada de inmigrantes al territorio nacional. En este sentido, Ovejero afirma que, “el humor que actúa, supuestamente, mediante la exageración, nos vuelve conscientes de la transgresión, pero también de la norma a la que alude” (373). Los autores que analizo a continuación, en particular los dos autores españoles migrantes del último capítulo, utilizan signos propios de los discursos racistas para revertir su significado semántico y, de esta manera, denunciar prejuicios discriminatorios normalizados.

A diferencia de otros modos de comunicación, el humor es una forma de expresión que puede resultar ambigua, enigmática, polisémica, que no establece una relación literal con la realidad y por tanto puede ser interpretado de muchas maneras. Permite un escape para negar cualquier interpretación sobre otra, no hay una interpretación definitiva, última, verdadera. Es cierto que el humor puede causar furia, ofensa, dolor, en especial aquel dirigido a las minorías más desfavorecidas. Puede incluso llegar a reproducir significados racistas más allá de las intenciones de su autor. Sin embargo, el humor también relaja tensiones en momentos incómodos, facilita el acercamiento entre personas, fomenta el interés por lo diferente, establece el tono adecuado para conocer y dialogar con el Otro. Mi análisis propone que, a través de la parodia, el sarcasmo y la subversión irónica, las obras que se analizan a continuación llaman nuestra atención ante el fenómeno migratorio, insensibilizada en gran medida por la ingente cantidad de imágenes trágicas que recibimos a través de los medios de comunicación y otras formas artísticas y culturales. Mi argumento sostiene que la reflexión satírica sobre la identidad nacional a partir de la representación del Otro y las relaciones interculturales en el mundo globalizado que presentan estas obras reformulan el compromiso ético del discurso literario, fílmico y artístico con respecto al fenómeno migratorio.

Estudios sobre inmigración en España

Desde comienzos del nuevo milenio, han ido apareciendo diferentes estudios sobre la representación de la inmigración en la cultura española. Existen compilaciones de varios autores, entre las que cabe mencionar: *La inmigración en la literatura española contemporánea*, (Andrés-Suárez, Kunz, Inés d'Ors (eds.) 2002); *Literatura y pateras*, (Soler-Espiauba (ed.) 2004); *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España posfranquista*, (Rosalía Cornejo Parriego (ed.) 2007); *Imágenes del Otro: Identidad e inmigración en la literatura y el cine* (Iglesias Santos (ed.) 2010), *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts. Crossing the Strait* (Faszer McMahon y Ketz (eds.) 2015). El libro *Los "Otros": etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo* (Isabel Santaolalla 2005), es una referencia ineludible cuyo carácter enciclopédico da cuenta de la diversidad étnica y racial en la filmografía española reciente. Asimismo, destacan varios volúmenes monográficos del fenómeno migratorio que, a diferencia del cosmopolitismo de Santaolalla, estudian el impacto de la inmigración procedente de un único país o continente, normalmente el continente africano, en diferentes manifestaciones artísticas y culturales españolas. Entre los libros que se ocupan de estudiar la inmigración africana, sobresale *The Return of the Moor. Spanish Response to Contemporary Moroccan Immigration* (Daniela Flesler 2011). Este libro analiza la presencia de inmigración marroquí en España, a partir del estudio interdisciplinario de una serie de textos literarios, culturales y performativos. Demuestra que el rechazo que genera este grupo migratorio no se debe a su supuesta diferencia cultural sino, precisamente, a su proximidad. La inmigración norteafricana, argumenta la autora, amenaza la identidad española al poner en evidencia la cercana relación entre España y el norte de África. El libro *Africans in Europe. The Culture of Exile and Emigration from Equatorial Guinea to Spain* (Michael Ugarte 2010), acuña el término "emixile" para referirse tanto al fenómeno migratorio

como a los autores ecuatoguineanos exiliados que salen de su país natal para instalarse en España. A diferencia de los libros antes mencionados, donde se estudia casi exclusivamente autores españoles, *Africans in Europe* se ocupa en cambio de autores migrantes ecuatoguineanos que escriben desde y sobre el exilio. Cabe subrayar su análisis sobre la novela *El metro* (Donato Ndongo 2007). *Liminal Fiction at the Edge of the Millenium* (Jessica Folkart 2014) estudia textos de ficción sobre el inmigrante africano, cuyo examen apunta hacia una nueva identidad española al comienzo del recién estrenado milenio. El libro *Emigrant Dreams, Immigrant Borders: Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain* (Raquel Vega Durán 2016) distingue entre los términos emigrante e inmigrante, dependiendo del momento en el que se encuentre el sujeto en su recorrido migratorio, y presta especial atención al espacio fronterizo, lugar paradigmático donde el migrante es plenamente realizado. Por último, *Rocking the Boat: Migration and Race in Contemporary Spanish Music* (Silvia Bermúdez 2018) es el único monográfico enteramente dedicado al papel de la inmigración en la música y las canciones españoles de las últimas cuatro décadas.

Como respuesta a este corpus de investigación, mi tesis considera la representación de la inmigración que llega y vive en la península procedente de lugares no africanos menos atendidos por la crítica, además de la africana, como por ejemplo Asia o Europa del Este, con el fin de otorgarles la atención académica que merecen. En particular, examina la obra de dos autores españoles de origen chino, con el objetivo de contribuir al emergente campo de los estudios hispanoasiáticos.¹⁴ Además, mi tesis estudia obras que usan el humor como recurso retórico antirracista y auto-paródico, cuyo objetivo es subvertir estereotipos xenófobos, poner en evidencia prejuicios discriminatorios y hacer que tanto unos como otros pierda su eficacia

¹⁴ Ver “Claiming a Space for Spanish Asian Studies”, Yeon Soo Kim y Kathleen Davis, 2014.

ofensiva. Para ello, esta tesis no se limita a investigar obras que pertenecen a la llamada “alta cultura”, cuyas representaciones han sido objeto de numerosos estudios por parte de la crítica precedente. Además de analizar dos novelas de autores establecidos como Eduardo Mendicutti y Juan Bonilla, estudio autores desconocidos (o casi desconocidos) por la academia (Hernán Migoya, *Yellow Power*, Quan Zhou Wu) cuyas obras pertenecen a la cultura popular (novela de zombis, grafiti y novela gráfica respectivamente), ya que no existe, que me conste, ningún estudio riguroso sobre ninguno de los tres. Por último, mi tesis es pionera en hacer un análisis sistemático de las imágenes que ilustran las portadas de obras sobre inmigración, con el fin de estudiar no sólo el texto sino también los elementos visuales paratextuales que intervienen en la interpretación y recepción de la obra literaria y fílmica sobre inmigración.¹⁵

División por capítulos

El primer capítulo, “¿Riéndose *del* otro o *con* el otro? Del estereotipo a la subversión en *Los novios búlgaros* de Eduardo Mendicutti y *Los príncipes nubios* de Juan Bonilla”, estudia ambas novelas como manifestaciones narrativas de ciertas actitudes negativas de la sociedad española hacia la inmigración y la homosexualidad. Además, presta particular atención a cómo estas actitudes expresan una autocrítica sarcástica de la identidad española a través del humor. Aunque *Los novios búlgaros* (1993) presenta al inmigrante con rasgos estereotípicos, el de la prostitución y la delincuencia, es sin embargo una novela que evita los maniqueísmos presentes en otros textos sobre inmigración, cuyo narrador reconoce y censura el discurso deformador con el que él mismo representa el sujeto migrante. Asimismo, en *Los príncipes nubios* (2003) el autor usa el distanciamiento satírico a la hora de abordar la explotación sexual y el tráfico de personas. Ambas novelas otorgan prioridad a la forma estética a través de la creación de personajes

¹⁵ Raquel Vega Durán escribe un capítulo en el libro *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts* sobre la portada del libro *Cuentos de las dos orillas* y el cartel de la película *Cuento de las dos orillas*.

ambiguos, complejos y poliédricos que contrastan con el simplismo efectista que domina la literatura sobre inmigración. Además del contenido satírico, me interesa destacar el aspecto erótico-pornográfico de ambas novelas y su función a la hora de representar el fenómeno migratorio en España.

El segundo capítulo, “Inmigración en portada: subversión en las cubiertas de novelas y películas sobre inmigración”, analiza las portadas de tres novelas (*Las voces del Estrecho*, Andrés Sorel, 2001 y 2016; *Los príncipes nubios*; *La hija extranjera*, Najat El Hachmi, 2015) y una película documental (*Extranjeras*, Helena Taberna, 2003). En este caso, fija su atención en el aspecto material, publicitario y comercial del texto literario o fílmico con el fin de discernir qué papel juega la portada en la interpretación y recepción de la obra. En la mayoría de las portadas aparecen cuatro posibles imágenes: 1) una persona de raza negra, 2) un paisaje marítimo con ahogados y/o con precarios barcos de dudosa fiabilidad, 3) una orientalista escena norteafricana, 4) una o varias mujeres llevando el velo islámico. La insistencia en asociar la inmigración con estas imágenes se debe, en gran medida, a la influencia de los medios de comunicación, que han forjado, a base de continua repetición, esta representación del inmigrante en el imaginario colectivo español. Mi hipótesis en este capítulo sugiere que las portadas de obras migratorias parecieran estar impresas primero según el dictado mediático, cuyo objetivo es satisfacer visualmente unas expectativas particulares del público interesado en temas migratorios. Según la relación y fidelidad que mantenga el texto con la portada, la imagen que aparece en la cubierta es capaz de reafirmar, subvertir e incluso parodiar el mensaje de la obra y, con ella, el imaginario español sobre la inmigración.

Sin bien el primer capítulo estudia el fenómeno migratorio en dos novelas (*Los novios búlgaros* y *Los príncipes nubios*) que están más próximas a la denominada “alta cultura”,

avaladas por el prestigio de sus autores y la obtención de importantes premios literarios, el tercer capítulo, “¿El zombi viene de afuera o reside dentro? Identidad española e inmigración en *Una, grande y zombi*, de Hernán Migoya”, analiza cómo el discurso sobre la inmigración en España se articula también desde otras formas de representación más próximas a la cultura popular. Para ello estudia la novela gráfica *Olimpita* (2009) y la novela de zombis *Una, grande y zombi* (2011), ambas escritas por Hernán Migoya (las ilustraciones de *Olimpita* son obra de dibujante Joan Marín). Estas dos novelas narran la historia de amor frustrado entre un personaje local y otro extranjero. Su estudio comparativo pone de manifiesto el interés que suscita el fenómeno migratorio y las relaciones interraciales en la trayectoria artística de Migoya. En el caso de *Una, grande y zombi*, obra que se analiza con mayor detalle a lo largo del capítulo, el personaje migrante (una joven ecuatoguineana, zombi y negra), ocupa un nuevo espacio de representación desligado de la tragedia mediática que le caracteriza. En este caso, el migrante se alza como héroe *pulp* con el que hacer una burla de la sociedad española y la asumida “pureza” de su identidad a la que alude paródicamente el título de la novela. El humor funciona aquí como arma rebelde contra la idea tradicional de la identidad española, de herencia esencialmente franquista, la cual se ve supuestamente amenazada por la llegada de inmigrantes. Irónicamente, será una pareja de marginados extranjeros los antihéroes que traten de salvar el mundo de la amenaza zombi. Al igual que las novelas de Mendicutti y Bonilla, *Una, grande y zombi* comparte el punto de vista satírico e irreverente a la hora de abordar el tema migratorio y su impacto en la sociedad española. Quizá por ser considerada “literatura de entretenimiento” o “popular”, la crítica académica hasta la fecha no le ha prestado atención. El presente estudio remedia este olvido.

Finalmente, el cuarto capítulo, “ ‘El chino no es solo el chino’: autobiografía y reivindicación en el grafiti de *Yellow Power* y en la novela gráfica *Gazpacho agridulce* de Quan

Zhou Wu”, analiza el trabajo de dos artistas españoles de ascendencia china que pertenecen a la generación post-migrante. Así pues, este capítulo promueve el interés académico por los autores peninsulares migrantes o de origen migrante y reclama un espacio para los estudios culturales hispanoasiáticos. Se ocupa, por un lado, de la obra del artista urbano *Yellow Power* (2013-) y, por otro, de la novela gráfica *Gazpacho Agridulce: una autobiografía chino-andaluza*, de la novelista gráfica Quan Zhou Wu (2015). Este capítulo examina representaciones visuales marginales (grafiti y novela gráfica) que utilizan el humor, la parodia autorreferencial y la estética lúdica como expresiones contestatarias capaces de subvertir la imagen del migrante construida y diseminada por los principales medios de comunicación convencionales. *Yellow Power*, desconocido por la crítica académica hasta ahora, comenzó en octubre de 2013 a producir grafitis en diferentes barrios del centro de Madrid. A partir de la reapropiación consciente de imágenes estereotípicas del inmigrante chino, sus pintadas tienen como objetivo cuestionar el asumido carácter sumiso, misterioso y hermético de los orientales y hacer con ello un comentario sobre la desorientada percepción que predomina en el imaginario español sobre esta comunidad, al tiempo que reivindicar humorísticamente la presencia y el poder chino en su ciudad natal. Por su parte, Quan Zhou Wu es diseñadora gráfica de profesión. Publicó durante dos años (2014-2016) viñetas humorísticas sobre la comunidad china en el blog *Migrados* del periódico *El País*. Como *Yellow Power*, Quan reflexiona – tanto en su novela gráfica como en sus publicaciones periódicas – sobre “cómo es nacer y crecer en España siendo china y andaluza”, y se propone “derribar algunos tópicos, porque en España todavía hay mucho desconocimiento sobre nuestra comunidad” (Quan Zhou Wu). Las imágenes que producen ambos autores normalizan la comunidad migrante china en España y permiten que espectadores con valores e intereses diversos perciban de manera similar un modelo social más igualitario, consensuado y tolerante.

Sus obras interrogan el significado y el valor de la identidad nacional y la ciudadanía en el mundo globalizado contemporáneo.

El objetivo de esta tesis es continuar el camino de los estudios sobre inmigración en España que emprendieron numerosos investigadores a finales del siglo pasado, con el deseo de profundizar así en la comprensión de la cultura española contemporánea que nace de la nueva sociedad multiétnica.¹⁶ Este trabajo invita a reflexionar acerca de las implicaciones que conlleva el encuentro con el Otro y ofrece la oportunidad de reconocer, a través del análisis pormenorizado de una diversa variedad de obras y autores, el papel cada vez más protagónico que desempeñan los inmigrantes como parte esencial de una sociedad transnacional y mestiza en la que se forja ya, desde hace años, una nueva identidad española.

¹⁶ Irene Andrés Suarez, Silvia Bermúdez, Ana Corbalán, Rosalía Cornejo Parriego, Inés D'ors, Daniela Flesler, Jessica Folkart, Juan Goytisolo, Montserrat Iglesias Santos, Marco Kunz, Sami Näir, Christian Ricci, Isabel Santaolalla, Dolores Soler Espiauba, Gema Pérez Sánchez, Michael Ugarte, Raquel Vega Durán, Alberto Villamandos, entre otros.

Capítulo 1

¿Riéndose *del* Otro o *con* el Otro? Del estereotipo a la subversión en *Los novios búlgaros* y

*Los príncipes nubios**

Introducción

Este capítulo estudia las novelas *Los novios búlgaros* (Eduardo Mendicutti, 1993) y *Los príncipes nubios* (Juan Bonilla, 2003) como manifestaciones narrativas que utilizan el humor para parodiar ciertas representaciones negativas de la inmigración presentes en el imaginario español.¹⁷ Mi argumento sostiene que el humor de estas obras es capaz de articular una nueva visión de la inmigración en España que subvierta las representaciones estereotípicas. A través de la autoparodia, el sarcasmo y la subversión irónica, ambas novelas suponen contraejemplos que cuestionan la imagen parcial y distorsionada que construyen los medios de comunicación y otras producciones culturales. Al alejarse de la retórica catastrofista mediática, *Los novios búlgaros* y *Los príncipes nubios* recuperan nuestra atención ante el fenómeno migratorio.¹⁸

A pesar de que *Los novios búlgaros* presenta al inmigrante con rasgos estereotípicos, el de la prostitución y la delincuencia, es sin embargo una novela que evita el omnipresente maniqueísmo de otras obras, cuyo narrador español reconoce y censura el discurso deformador

*Este capítulo apareció publicado en forma de artículo en la revista *Polifonía* (Volumen VII, Issue 1, 2018) en un volumen dedicado a la inmigración hispana en la literatura y las artes visuales.
<https://www.apsu.edu/polifonia/volumevii.php> (Consultado el 24/5/2018).

¹⁷ La primera obra – cinematográfica en este caso – de temática migratoria que aparece en España fue *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990). En 1992, Ignacio del Moral estrena la obra de teatro *La mirada del hombre oscuro*. *Los novios búlgaros* (1993) es asimismo un temprano ejemplo de reflexión literaria sobre el impacto de la inmigración en la sociedad española. Por su parte, *Los príncipes nubios* aparece cuando la inmigración es ya una cuestión central en el país. Desde entonces, cuesta encontrar obras literarias o filmicas en las que no aparezcan personajes migrantes o en las que no se haga referencia, de una forma u otra, a la inmigración.

¹⁸ Sobre la representación negativa y estereotípica de la inmigración en los medios españoles, ver: van Dijk 1991, Muñiz 2006, Lario Bastida (ed.) 2006, Alsina 2007, Belmonte, McCabe, Chornet-Roses 2010, Mena Montes 2012, Lirola 2014.

con el que él mismo representa el sujeto migrante. Por medio de un humor cáustico, la novela narra la historia de amor homosexual entre un español y un emigrante búlgaro en un mundo capitalista donde, tras la caída del Muro de Berlín, las emociones sucumben ante los valores materiales. Por su parte, Juan Bonilla satiriza en *Los príncipes nubios* un personaje español decadente, enfermizo y al borde del precipicio moral que normaliza la explotación sexual y el tráfico de personas. Mi argumento sostiene que la reflexión satírica sobre la identidad de los protagonistas españoles a partir de la representación del Otro y las relaciones interculturales en el mundo globalizado que presentan ambos textos reformula el compromiso ético del discurso literario con respecto a la inmigración. Mendicutti y Bonilla constituyen un tipo de aproximación al fenómeno migratorio a través del humor, la autocrítica, el esperpento, la picaresca y el mundo marginal puesto en práctica anteriormente por Juan Goytisolo en *Señas de identidad* (1966) y *Paisajes después de la batalla* (1982), y que sigue presente en nuestros días en la obra de tres autores contemporáneos tan heterodoxos como el artista urbano *Yellow Power*, la novelista gráfica Quan Zhou Wu o el escritor de comics y novelas *pulp* Hernán Migoya.¹⁹

Los novios búlgaros

Eduardo Mendicutti lleva más de cuatro décadas escribiendo novelas sobre el mundo marginal homosexual. Autor provocador desde sus comienzos, sus dos primeras novelas – *Tatuaje* (1973) y *Cenizas* (1974) – fueron censuradas y tuvieron que esperar la llegada de la democracia para ser publicadas. Es colaborador asiduo en el diario *El Mundo* y otros medios de comunicación. Varias de sus novelas han sido llevadas al cine (*Los novios búlgaros* entre ellas

¹⁹ La representación del inmigrante se puede identificar con la del marginado, figura muy presente en la tradición literaria española desde la novela picaresca. En las obras que nos ocupan, no sólo el inmigrante vive marginado, sino que incluso los protagonistas españoles se identifican con esta condición marginal dentro de su propio país. Así pues, a partir de la relación e identificación entre inmigrante y autóctono, estos autores proponen una identidad para sus protagonistas españoles que es asimismo marginal.

por Eloy de la Iglesia en 2003). En *Los novios búlgaros*, fiel a su acreditado estilo irónico y descarado, Mendicutti reflexiona sobre las condiciones de vida en occidente, donde la oferta y la demanda alimentan un insaciable consumismo que hace “añicos” los valores morales de generosidad, altruismo y solidaridad. El autor gaditano crea una sutil y melancólica crítica social del mundo contemporáneo en el que “el hombre es explotado por hombre”, donde cualquier tipo de heroicidad sucumbe a las nuevas reglas del mercado. Las fuerzas culturales y económicas de la globalización estipulan el precio de la solidaridad del autóctono con el inmigrante. Sin embargo, esta denuncia adopta una forma particular a través del tono jocoso que desmitifica la imagen romántica del migrante y otorga rasgos de otredad al protagonista nativo. El mundo no tiene salvación y lo único que queda por hacer es satirizarlo, parece decirnos Mendicutti con su obra.

En *Los novios búlgaros*, Daniel Vergara es un gay pudiente de mediana edad que narra de forma autobiográfica, a modo de “relato confesional” (Martínez Expósito 178), su relación íntima con Kyril, un joven inmigrante búlgaro que acaba de llegar a España a principios de los años noventa. Con la caída del Muro de Berlín y el consiguiente “estrepitoso derrumbamiento de todo lo habido y por haber” (*Los novios búlgaros* 11) como trasfondo histórico, la acción de la novela tiene lugar en Madrid, ciudad a la que llegan gran cantidad de emigrantes de Europa del Este (también de otros lugares como Brasil, Filipinas, Marruecos, Portugal, Turquía) ávidos de libertad, consumo y dinero a toda costa. Los jóvenes recién llegados se congregan en la Puerta del Sol para ofrecer sus cuerpos al mejor postor, frecuentemente homosexuales españoles acomodados. Como sátira del caballero andante, Daniel siente que debe hacer por Kyril “cuanto en sus manos esté para aliviar la ajena desdicha” (18). Sin embargo, el cínico español sólo busca “aliviar” sus propios deseos con el joven búlgaro, como reconoce poco después: “Por un instante,

me asaltaron los escrúpulos que asaltan siempre a un caballero cuando se dispone a sacar provecho de la necesidad ajena” (19). En el decadente mundo de *Los novios búlgaros* no hay héroes, solo antihéroes. El sacrificio y el altruismo han dejado de tener valor, y el heroísmo de Vergara busca únicamente complacer el provecho propio. Como un Don Quijote postmoderno, su asumida estirpe caballeresca está ligada a un sistema de valores en extinción y, por tanto, sus proezas filantrópicas en defensa del búlgaro resultan una sátira anacrónica que contrasta con el orden consumista en el que ambos personajes participan activamente. De este modo, la novela pone en primer plano el nuevo papel que desempeña España en el mercado internacional, pasando de ocupar una posición marginal a una central. España se ha convertido en un país receptor de inmigración, pleno de prosperidad y oportunidades, cuando apenas unas décadas antes los españoles emigraban al norte de Europa en busca de un futuro mejor. Desde esta nueva posición de superioridad económica y social, España debe asumir también su compromiso ético de ayuda al subalterno. Irónicamente, esta superioridad permite la explotación de los menos favorecidos y perpetúa, invirtiendo los términos, el régimen de explotados y explotadores. A través de la novela, Mendicutti pone en duda la supuesta generosidad del indígena con el foráneo, del primer mundo con el tercer mundo, del “nosotros” con el “otro”, pregunta que retomará Bonilla en su novela *Los príncipes nubios*.

Los novios búlgaros propone un paralelismo entre homosexuales e inmigrantes como sujetos marginales.²⁰ Si bien Mendicutti empezó su carrera de escritor con novelas como *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) sobre la vida de los homosexuales, travestis y transexuales durante la transición española a la democracia, en *Los novios búlgaros* conjuga

²⁰ Muy parecida a la novela de Mendicutti, la película inglesa *My beautiful laundrette* (dirigida por Stephen Frears y escrita por Hanif Kureishi, 1985) cuenta en clave de humor la relación homosexual entre un pakistaní y un inglés en el Londres de los años ochenta.

ambos grupos subalternos – migrantes y homosexuales – con el fin de explicar cómo, tras la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, los gais en España han ido adquiriendo derechos que ahora se les niega a los inmigrantes. En 2003 se estrenó una versión cinematográfica de *Los novios búlgaros*, dirigida por Eloy de la Iglesia. En un artículo sobre la película, Gema Pérez Sánchez reconoce la identificación que presenta la obra entre el personaje homosexual español y el inmigrante de Europa del Este, ambos caracterizados como sujetos marginales o “second-class citizens”:

The “European Family,” to which Spain now fully belongs as a “first class member” (while it was, until very recently, a second-class member) condescendingly welcomes these lesser-status members into its fold. But the overt expressions of superiority that haunt the representations of Spanish queer characters (...) unsuccessfully mask an internalized homophobic anxiety – an inferiority complex – that the Spanish queer imaginary has still not managed to shake off. This internalized homophobia underscores a painful truth: that queer Spaniards (and I mean non-normative queers who refuse to engage in “reproductive futurity” and to be domesticated into monogamic, reproductive family models) are still second-class citizens in Spain (if not legally, certainly socially and culturally), just as Eastern Europeans are unfairly treated as if they are “second-class” Europeans citizens. (Pérez Sánchez 83)

La novela está escrita a principios de los años noventa – diez años antes de que se estrenara la película – en una época en la que España abandona su carácter periférico para ocupar una posición central dentro de la Unión Europea. Sin embargo, la identificación y proximidad entre homosexuales e inmigrantes dentro de la “nueva” España que retrata la obra (en su versión tanto novelasca como cinematográfica) pone de manifiesto la ansiedad que suponen estos sujetos en la

sociedad del momento, todavía incapaz de reconocer e integrar plenamente a ambos en el entramado social.

Uno de los recursos satíricos más acertados de la novela es la consciente ambivalencia del lenguaje.²¹ Un ejemplo de esta complejidad idiomática tiene que ver con la forma de nombrar la relación entre Daniel y Kyril: “relación formal”, “mecenazgo”, “amancebamiento”, “patrocinio”, “beca”, “noviazgo”. Nótese la terminología medieval como un irrisorio intento de Daniel por inscribir su grotesca relación con Kyril dentro de los parámetros medievales caballerescos. Finalmente, decide utilizar el verbo “esponsorizar” para explicar el funcionamiento mercantilista de dicha relación. La elección del término suscita en el narrador una reflexión metalingüística que le obliga a detener el relato para reconocer, a medias, el cinismo que esconde semejante eufemismo: “Acepto cualquier tipo de reproche por la utilización del verbo “esponsorizar”. Puede que ni lingüística ni éticamente sea ortodoxo. Pero no conozco otro que describa mejor el acuerdo personal, el contrato afectivo, al que Kyril y yo llegamos” (*Los novios búlgaros*, 28). Obviamente existen varias formas social o legalmente menos aceptadas de “describir mejor” la relación entre ambos personajes (prostitución, explotación sexual). La novela, de forma consciente, apenas hace referencia explícita a los encuentros sexuales entre Daniel y Kyril. Cuando lo hace, es siempre de una manera ambigua, tratando de desvincular (en vano) su relación con otras formas de explotación sexual. Coincido con Marco Kunz, uno de los pocos críticos que ha estudiado en detalle la novela, cuando afirma que el uso eufemístico del lenguaje para encubrir ciertas realidades sórdidas, así como la apropiación de una

²¹ En su análisis de *Los novios búlgaros*, Alfredo Martínez Expósito afirma que el humor en la novela, “no llega a ser nunca un recurso narrativo en sí; es decir, no explota los recovecos paradójicos, satíricos o irónicos del argumento, no dota al relato de dobleces interpretativas” (179). El objetivo de mi ensayo, en cambio, es precisamente identificar el humor, la sátira y la ironía como recursos narrativos “relativizadores” capaces sin duda de “cambiar la perspectiva de las cosas”, y funcionar incluso como crítica social.

terminología propia del discurso económico, funcionan como parodia de la hipocresía de una sociedad que reemplaza la dignidad humana a cambio de bienes materiales y se niega a reconocer la explotación que hay detrás de una supuesta acción bienintencionada (*La inmigración en la literatura española contemporánea*, 159).

Las intromisiones del narrador-protagonista con las que trata de ennoblecer su unión con Kyril a partir de un uso deliberado del lenguaje son frecuentes en el texto. Estas intervenciones cuestionan, por un lado, la condición de verdad de lo que se narra y provocan así la ambigüedad de un texto que no tiene ninguna intención de presentar de forma objetiva o documental una realidad específica, rasgo que le diferencia con respecto a otros textos sobre inmigración. Por otro lado, parodian la figura del narrador español, que concibe conscientemente la imagen de su amante inmigrante según su punto de vista y sus propios intereses. En algunas ocasiones es la condición de inmigrante necesitado lo que incita su altruismo. En otras, es su aspecto de delincuente misterioso lo que le seduce sexualmente. Por ejemplo, tras un fugaz y sospechoso viaje a Bilbao, Kyril pide a Daniel que le guarde en casa “una bolsa de viaje, que, según él, sólo contenía alguna ropa y útiles de aseo y que yo no abrí para no llevarme una terrible decepción si, efectivamente, eso era lo único que había” (*Los novios búlgaros*, 69). Daniel no oculta al lector su punto de vista personal a la hora de interpretar a Kyril, incluso cuando es plenamente consciente de la manipulación que está haciendo de la realidad (Kunz 151). La mirada del narrador, que en ocasiones se niega voluntariamente a conocer la verdad sobre su amante, encuentra placer en el misterio criminal de Kyril y forja una imagen del búlgaro a partir de sus propios deseos, expectativas y miedos. Si bien es cierto que Mendicutti recurre a ciertos estereotipos, como el del inmigrante delincuente, frecuentes en la literatura, el cine y los medios de comunicación, el punto de vista de Daniel oculta caprichosamente partes de las actividades de

Kyril y cuestiona, de este modo, la validez de dicha perspectiva. Como nos enseñó la picaresca, el punto de vista en primera persona es engañoso. Esta antojadiza construcción de la identidad de Kyril recuerda la labor de los medios a la hora de forjar una imagen del inmigrante al servicio de intereses ideológicos determinados. La novela, no obstante, admite irónicamente su parcialidad, mientras que los medios frecuentemente se reconocen, injustamente, imparciales y objetivos.

Una de las barreras con las que se enfrenta el inmigrante recién llegado es el idioma. Sin un conocimiento funcional de la lengua local son pocas las posibilidades de integración social y laboral.²² De nuevo, la ambigüedad lingüística le sirve a Mendicutti para problematizar humorísticamente la incomunicación que acostumbra a sufrir el inmigrante en su nueva sociedad de acogida. Por ejemplo, en el primer capítulo de la novela titulado “Donde el búlgaro dice sí, aunque parezca que no”, el narrador nos explica la dificultad comunicativa en algo aparentemente tan elemental como decir que sí o que no:

Los búlgaros tienen trastocados los gestos universales de afirmación y negación, mueven la cabeza de izquierda a derecha o viceversa para decir que sí – cuando el resto de los mortales utilizamos ese gesto para decir que no – y, en consecuencia, mueven la cabeza de arriba abajo para decir que no, aunque todos los demás hacemos ese gesto precisamente para decir que sí. Un lío. Una disconformidad básica. Un esquemático y radical principio de rebeldía. El resumen lingüístico de un temperamento díscolo y una mentalidad indisciplinada. La piedra angular de todo un proceso de incomunicación.

(*Los novios búlgaros*, 15)

²² En *Las cartas de Alou*, el senegalés Alou habla en ocasiones en un idioma incomprensible para el espectador hispanohablante con el fin de representar la sensación de incomunicación que experimenta el inmigrante africano en España. En *La mirada del hombre oscuro* (Ignacio del Moral, 1992), así como en su versión cinematográfica *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), la incomunicación entre autóctono y foráneo es también motivo central del relato migratorio.

Kyryl, que en todo lo demás abraza con entusiasmo los nuevos usos occidentales, decide mantener esta particularidad de su identidad búlgara. Así pues, cuando Vergara le propone ir a su casa, éste le contesta moviendo la cabeza de un lado a otro. Kyryl, consciente de la broma, acepta la oferta, pero su gesto con la cabeza hace creer a Daniel que la rechaza. A través de esta escena, Mendicutti ironiza sobre la dificultad de comunicación entre el inmigrante y el nativo. Sin embargo, en este caso, se invierten los términos y es el nativo el que parece no comprender lo que se le dice en su propia tierra, mientras que el inmigrante viene a ocupar una posición de control comunicativo desde la que manipula el significado de la conversación para su entretenimiento personal. Este es uno de los primeros ejemplos de la novela en los que Kyryl transfiere su supuesta posición subordinada e intercambia roles comunicativos con Daniel. A través del humor, Mendicutti ubica momentáneamente al español en el papel del Otro, le convierte en el Otro. Desde esta posición, el nativo tiene la posibilidad de cuestionar su asumida superioridad con respecto al migrante, lo que facilita el reconocimiento de éste como su igual. El migrante también es capaz de reírse, *de nosotros y con nosotros*.

Mendicutti participa en la desmitificación de la figura del inmigrante y del autóctono al rechazar el maniqueísmo simplificador entre buenos y malos, víctimas y verdugos, siervos y señores, y desdibuja la línea que separa ambos polos. El “apetito insensato de protección y socorro” que despiertan los inmigrantes en Daniel y demás personajes españoles no es más que un cínico disfraz paternalista que encubre el oportunismo moralmente dudoso de quien alardea de “la meritoria tarea de corromper, en el momento adecuado, a quien necesitaba que le corrompieran” (62). Asimismo, Kyryl también se aleja, hasta cierto punto, de la caracterización del inmigrante como víctima, frecuente en la ficción y los medios españoles. Es cierto que su condición de “mantenido” y su necesidad de prostituirse es una forma de violencia. Sin embargo,

no reproduce la imagen romántica del migrante indefenso en el exilio – según, claro está, la perspectiva de Daniel que domina todo el relato. Además de no sufrir apenas discriminación xenófoba, su aculturación no despierta ninguna nostalgia de Bulgaria. Su viaje por Europa hasta llegar a España le identifica con la tradición picaresca más que con la epopeya o el mito. El migrante se convierte así, pues, en una especie de pícaro transnacional cuyo ingenio supone la herramienta indispensable para medrar en la maquinaria social capitalista.²³

Con el objetivo de satirizar un sector específico de la sociedad española contemporánea, Mendicutti animaliza los personajes madrileños que frecuentan la Puerta del Sol. Así, estos aparecen representados como animales al acecho: “buitres”, “pirañas”, “córvidas”, “perras”, “lobilocas”, “loquicuervas”, siempre dispuestos “a sacar el aguijón” y aprovecharse de una presa fácil. En muchas obras sobre inmigración, es el inmigrante el que aparece caracterizado con rasgos animalescos – positivos o negativos – que definen su carácter infantil, primitivo y salvaje.²⁴ Mendicutti, una vez más, parodia de forma grotesca la identidad de este grupo de “locas” españolas al subvertir los términos que otorgan cualidades de bestia al personaje nativo. El civilizado se barbariza, se convierte en el Otro. Esta exageración esperpéntica evita la sensibilidad melodramática, invierte los estereotipos y cuestiona las nociones de progreso y atraso. Si bien es arriesgado afirmar que Mendicutti hace una biografía colectiva de toda la

²³ La tradición picaresca está muy presente en la literatura satírica sobre inmigración no sólo en *Los novios búlgaros* sino también, como veremos a continuación, en *Los príncipes nubios*. Gema Pérez Sánchez estudia *Los príncipes nubios* como una “neopicaresque novel”.

²⁴ La animalización es uno de los estereotipos más frecuentes con los que la literatura y el cine caracterizan al inmigrante. Por ejemplo, en *La mirada del hombre oscuro*, el protagonista africano Ombasi se asocia con entorno natural de la playa que sirve de espacio escénico de la obra. En *Bwana* (versión cinematográfica de *La mirada del hombre oscuro*) Ombasi aparece agazapado al final de la película como un animal cazado por un grupo de neonazis. Además, en otro momento de la cinta, vemos a Ombasi acercarse a Dori – la mujer española – gateando a cuatro patas.

sociedad española, el comportamiento despiadado e inhumano de los personajes nativos manifiesta una profunda crisis de valores que precisa ser corregida.

La mirada tanto de Daniel como del resto de personajes españoles sexualiza el cuerpo del inmigrante. Kyril aparece descrito como un muchacho “guapo – dentro, eso sí, de la gama de los turbios – alto, fuerte, de pelo negro y muy abundante y largo, de ojos claros – entre verdosos y grises – en los que brillaba una inocencia sin duda engañosa, y tenía unos labios relajados y flexibles, y una dentadura tal vez algo opaca, pero de diseño irreprochable” (18-19). El *peep-show* en el que se propone trabajar Kyril junto a una compatriota búlgara convierte al sujeto migrante en objeto sexual a disposición de la mirada *voyeur*. En otro momento de la novela, el narrador se recrea en la contemplación de migrantes que abundan en los alrededores del centro de Madrid:

Bastaba con darse una vuelta por la Puerta del Sol, *contemplar a aquellos muchachos* arracimados junto a la fuente (...) *calibrar la insólita belleza* centroeuropea de muchos de ellos, *disfrutar con la mirada* aquella sorprendente invasión de inmigrantes altos y rubios, o morenos, pero de rasgos no meridionales, corpulentos o delicados, aquel novedoso y succulento enjambre de polacos, búlgaros, rumanos, algún checoslovaco fugaz, algún yugoslavo periférico. (La cursiva es mía, 13)

La sexualización del inmigrante atañe normalmente al sujeto de raza negra, paradigma, según la mirada occidental colonial, de una sexualidad primitiva exacerbada (*La mirada del hombre oscuro*, *Bwana*, *Olimpita*, *Ahlan* son ejemplos de sexualización del migrante africano en el cine y la literatura). En el caso femenino, la mujer inmigrante africana y afrocaribeña sufre la mayor sexualización en las representaciones ficcionales (*Contra el viento*, *Princesas*, *Flores de otro*

mundo). Sin embargo, el hecho de que Kyril, según los rumores, tiene el pene pequeño, resulta otra subversión paródica con respecto al paradigma de la representación del Otro.

Al igual que la mirada de Daniel y los clientes del *peep-show*, la cámara de La Gestapo – uno de los amigos de Daniel – se encarga de cosificar sexualmente el cuerpo extranjero: “La Gestapo era un fotógrafo cuyo mayor empeño era retratar desnudos, decía que para su colección particular, a todos aquellos bolcheviques descarriados” (33). Esta sesión fotográfica, en la que se retrata la otredad física del sujeto migrante como fetiche catalogable, viene precedida de una obligatoria ducha de agua hirviendo, lo que provoca en muchos de los chicos “el recuerdo de las duchas letales de los campos de concentración” (33). Así pues, la asociación que se establece entre la cámara fotográfica y los campos de concentración señala el poder que ejerce la mirada escopofílica del nativo sobre el cuerpo del inmigrante, una agresora y violenta mirada que exige deseo y control. Finalmente, cuando su relación con Kyril ha terminado, Daniel conserva unas cuantas fotografías y videos del búlgaro, otro fetiche iconográfico que le permitirá recordar y narrar su historia. Como veremos en *Los príncipes nubios*, tanto la cámara fotográfica del protagonista como los reportajes periodísticos sobre la inmigración funcionan como metáfora de la mirada del personaje nativo que subyuga el cuerpo del inmigrante y le convierte en “cuerpo pornográfico” (Alberto Villamandos). En este sentido, encuentro varios puntos de contacto entre ambas novelas. Más aún, entiendo *Los novios búlgaros* como precursora de *Los príncipes nubios*, pues ambos textos retratan la explotación sexual en la España global. Además, no sólo coinciden en el tono satírico, sino que desarrollan un subgénero nada despreciable como es el de la novela erótica y pornográfica.

Los príncipes nubios

Juan Bonilla es, como Eduardo Mendicutti, novelista y colaborador del periódico *El Mundo*. Ha publicado, además, varios libros de relatos, poemas y ensayos. Su novela *Los príncipes nubios* apareció publicada en 2003 (ganó el premio Biblioteca Breve otorgado por la editorial Seix Barral en el mismo año), diez años después de la publicación de *Los novios búlgaros*. Las dos obras tienen varios puntos de contacto, como el uso del humor cruel, el esperpento, el modelo picaresco, el erotismo pornográfico, la denuncia de una sociedad corrupta por los excesos del consumo capitalista y la explotación sexual del inmigrante. Además, ambas novelas están contadas en primera persona por un protagonista español marginal en proceso de búsqueda o rearticulación identitaria. Cabe preguntarse si Bonilla leyó a Mendicutti o le sirvió como modelo a la hora de escribir su novela, pues hay entre ambos textos suficientes afinidades para pensar que así fue. Ambos escritores son, además, gaditanos.

Los príncipes nubios narra la vida de Moisés Froissard Calderón, un joven español que, como él mismo afirma en la primera frase de la novela, se dedica “a salvar vidas” (*Los príncipes nubios*, 11). Inmediatamente descubrimos que su profesión no es tan loable como nos quiere hacer creer. El protagonista trabaja para el *Club Olimpo*, una corporación internacional de prostitución. Su labor consiste en viajar por el mundo a diferentes lugares en conflicto y “rescatar del fango y la miseria” a hombres y mujeres en situación de extrema necesidad. Desde la Argentina del “corralito”, a la región posbélica de los Balcanes, Moisés cruza fronteras – sin ninguna dificultad como ciudadano occidental privilegiado que es – en busca de, “joyas a las que limpiaba, adecentaba y preparaba para que cobrasen el valor que merecían” (12). Con un ácido tono humorístico, la novela retrata un mundo transnacional, capitalista, deshumanizado, dominado por la oferta y la demanda, donde el inmigrante es un producto de consumo sexual. El

coto de caza preferido de Moisés es la costa andaluza, lugar al que un sinfín de inmigrantes africanos llega cada día en pateras y cayucos. Moisés, asociado con la Guardia Civil, elige ahí mismo los ejemplares con mayor potencial que, tras pasar por un período de entrenamiento y adecuación, se convertirán en máquinas sexuales para el *Olimpo*. En la segunda parte de la novela, Moisés encarna ya sin vacilación su contradictoria identidad de cazador y salvavidas. En este momento, su jefa le encarga encontrar y reclutar a Boo, el príncipe nubio. Éste aparece fotografiado en un reportaje sobre inmigración en Málaga y uno de los clientes más importantes del *Olimpo* demanda sus servicios de inmediato.

Alberto Villamandos, en su lectura de *Los príncipes nubios*, da cuenta de “la ambigua relación entre el deseo sexual y deseo capitalista que convierte al cuerpo del recién llegado, sujeto subalterno de la jerarquía económica, social y cultural-étnica, en mercancía consumible” (199). Por su parte, Maryanne L. Leone estudia la novela de Bonilla a partir de los conceptos de alteridad y lo ético de Levinas, “con el fin de arrojar luz sobre la responsabilidad ética del individuo cuyo entorno se encuentra entrelazado con el consumo desbordado y el individualismo” (145). Gema Pérez Sánchez ofrece una nueva lectura del texto en la que el protagonista español entra en conflicto debido a su deseo homosexual hacia el migrante. Coincido con la lectura de los tres críticos. Sin embargo, propongo además estudiar a continuación los rasgos humorísticos que sobresalen en la representación de este mundo dominado por el consumo, la explotación y el tráfico de personas, así como explorar la crisis identitaria que sufre el desnortado protagonista de la novela.

Ramón Gómez de la Serna decía que el humor tiene como finalidad desconcertar, “desacomodar interiores y desmontar verdades” (*Humorismo*). El humor satírico de Mendicutti y Bonilla “desmonta” estereotipos sobre la inmigración. Sin embargo, es importante notar que

ambos escritores utilizan la inmigración en sus obras como elemento de contraste y oposición con el que parodiar ciertos aspectos de la identidad de los personajes españoles, sin que la profundización en la identidad del migrante afincando en España sea su principal objetivo. El sarcasmo en sus novelas no tiene como primera y única intención ser antirracista, sino más bien burlarse de una serie de conductas y comportamientos de la sociedad española contemporánea (el racismo sería una de estas conductas, pero también el consumo desatado, el tráfico y explotación sexual, la crisis de identidad, el nacionalismo). Ambas novelas – que se ríen más del personaje nativo que del extranjero – presentan como telón de fondo la inmigración ilegal, el tráfico de personas y la esclavitud sexual. Sin embargo, su aproximación a este fenómeno se hace a través de una narración satírica que exagera hasta la deformación la realidad de los protagonistas españoles irreparablemente solitarios, desubicados, desplazados incluso en su propia patria. El mismo Bonilla afirma que su novela es “humorística, una especie de esperpento cuya influencia esencial es Valle Inclán; en definitiva, un texto con tono caricaturesco que trata de hacer reír” (*El correo digital*). El humor cruel con el que se retrata la explotación sexual y la inmigración tanto en *Los novios búlgaros* como en *Los príncipes nubios*, lejos de trivializar ambos temas, produce una sensación de extrañamiento – algo parecido al distanciamiento brechtiano – que desautomatiza la conciencia del lector, demasiado acomodada y pasiva debido a la frecuente reiteración de estos temas en la prensa y los medios de comunicación.²⁵

Como en el caso de *Los novios búlgaros*, *Los príncipes nubios* presenta el fenómeno migratorio en general desde el punto de vista del nativo. En este sentido, la narración refleja el encuentro del español con el Otro y la relación que surge de este encuentro. Tanto Daniel

²⁵ El “distanciamiento” es un recurso escénico cercano al “extrañamiento” utilizado por Bertolt Brecht (1898-1956) en su teatro épico para captar la atención del público y exigir su activa participación y reflexión sobre temas de injusticia social.

Vergara como Moisés Froissard Calderón son personajes que disfrazan de altruismo el trato egoísta que ofrecen al foráneo. En el caso de Daniel, como hemos visto, el anhelo de saciar su propio deseo sexual le lleva a cometer actos de generosidad con Kyril no del todo desinteresada. Por su parte, Moisés busca complacer su codicia económica, “cuantas más vidas salvara más rico me haría” (11), lo que no le impide en ocasiones además saciar su apetito bisexual. Ambos personajes quieren creer que sus acciones responden a una motivación filantrópica, en un mundo en el que prevalece el beneficio individual. En este sentido, ambas novelas ponen de manifiesto la facilidad con la que las acciones bienintencionadas pueden acabar convirtiéndose en una cínica versión de sí mismas.

Al igual que en *Los novios búlgaros*, “uno de los aspectos más llamativos del texto de Bonilla resulta el énfasis sobre el cuerpo del inmigrante reconvertido en objeto de mirada, un cuerpo erotizado que de nuevo se traduce en imagen pornográfica” (Villamandos, 205). Moisés recorre el mundo armado con una cámara fotográfica con la que, a modo de fusil de caza, immortaliza en instantáneas los cuerpos que apresa, como si la foto fuera una forma de catalogar y poseer permanentemente a sus presas. En sus ojos, el cuerpo de Boo destaca por su musculatura escultórica de sugerente sexualidad: “Boca sensual de labios carnosos ... Los deltoides parecían dibujados por uno de aquellos maestros del Renacimiento ... lo más sensual eran las piernas, largas, impecables ... de piel brillante y apetecible. Llevaba ... un calzón amarillo ajustado que permitía deducir sus nalgas de piedra” (*Los príncipes nubios*, 204). El deseo de los personajes españoles hacia el sujeto migrante en ambas novelas propicia una incansable mirada ávida de lujuria y posesión. Esta consciente y exagerada insistencia en el uso de cámaras fotográficas, videocámaras y cabinas de *peep-show* hace evidente y llega a parodiar la exotización y sexualización a la que se ve sometido el Otro en un mundo donde el sexo ha

pasado a ser un producto de consumo.²⁶ De esta manera, además, se subraya la importancia de la representación visual a la hora de crear un imaginario sobre el inmigrante. Aunque este imaginario surge, principalmente, a partir de la televisión y los periódicos, existen en España numerosas películas, documentales, cortos de animación, fotografías, cómics, novelas gráficas y grafitis que sirven como testimonio visual del fenómeno migratorio.²⁷

Sin embargo, la novela de Bonilla difiere de la de Mendicutti en varios aspectos. Bonilla hace un retrato mucho más cruel, oscuro y deshumanizado de la sociedad en la que viven los personajes de su novela, una sociedad casi apocalíptica, en especial los capítulos en los que Málaga aparece asediada de basura por la huelga de recogedores. Mendicutti, en cambio, presenta un mundo gris que todavía no se ha oscurecido del todo. El humor en la obra de Bonilla es corrosivo e implacable, mientras que Mendicutti parodia de forma más amable el sentimentalismo nostálgico del protagonista por un pasado irrecuperable. Moisés es un personaje canalla capaz de cometer los actos más viles. Como un Pascual Duarte urbano y con pasaporte (otra posible alusión a una genealogía de personaje literarios cazadores) mata sin contemplación a su propio perro, al que llama, en ironía metaliteraria, “Narrador Omnisciente”. Este acto de violencia gratuita hacia otro ser vivo no le provoca ningún remordimiento, tan sólo la sensación

²⁶ Alberto Villamandos estudia este tema en su artículo, “Del cuerpo inmigrante, al cuerpo pornográfico: *Los príncipes nubios*, de Juan Bonilla”. Mi objetivo no es repetir lo expuesto ahí, sino señalar que la mirada *voyeur* del personaje español funciona también en *Los novios búlgaros* como una herramienta de explotación del inmigrante.

²⁷ Además de las películas mencionadas en la nota 5, destacan los documentales, *En construcción*, José Luis Guerín, 2001; *Extranjeras*, Helena Taberna, 2003; *Cantando bajo la tierra*, Rolando Pardo, 2004; *Aguaviva*, Ariadna Pujol, 2006; *Pobladores*, Manuel García Serrano, 2006; los cortos de animación *Estrecho Adventure*, Valeriano López, 1996; *El viaje de Said*, Coke Riobóo, 2007; *No es un juego*, Juan Varela, 2009; las colecciones de fotografías de Consuelo Bautista, *A los invisibles* (2004) y *A las invisibles* (2009); los cómics y novelas gráficas, *Futuros peligrosos*, Elia Barceló, Jordi Farga, Luis Míguez; *Olimpita*, Hernán Migoya y Juan Marín, 2009; *Ibéros: la guerra de las rosas*, Íñigo Aguirre y Javier Tartaglia, 2009; *Calle del Nord*, Josep Maria Cazares y Miquel Àngel Bergés, 2010; *Sansamba*, Isabel Franc y Susanna Martín, 2014; *Barcelona, los vagabundos de la chatarra*, Jorge Carrión y Sagar Fornies, 2015; *Gazpacho Agridulce: una autobiografía chino-andaluza* (2015) y *Andaluchinas por el mundo: Gazpacho Agridulce 2* (2017), Quan Zhou Wu; el arte urbano y los grafitis de *Yellow Power*, Noaz, Escif, *Expansion Chinal*.

de empezar una nueva vida liberado de conciencia: “Así sí se podía empezar una nueva vida, con un perro muerto a las espaldas” (*Los príncipes nubios*, 78). Escenas como esta, en las que horror y humor se dan la mano, muestran un mundo absurdo y grotesco, en el que las certezas han desaparecido. Sin embargo, a pesar de la indiferencia que siente Moisés hacia el inmigrante y, en general, hacia todo lo que no le incumbe, el final de la novela, cuando decide liberar a Boo y su compañera tras una “cacería” de inmigrantes ilegales en las costas canarias, demuestra un cambio “grounded in an ethical encounter with an Other” (Leone, 149). Este tipo de transformación esperanzadora del personaje no ocurre en *Los novios búlgaros*. El protagonista español de Mendicutti, aunque trata de engañarse a sí mismo, es un escéptico empedernido que mantiene hasta el final la amarga convicción de que todo es en vano.

El protagonista de *Los príncipes nubios* es un personaje sin conciencia social, incapaz de empatizar ante el sufrimiento del Otro – al menos hasta el final de la novela. Como afirma el propio Bonilla en un artículo para *El correo digital*, Moisés es “representante genuino y exagerado – como todo en mi novela – de la moral imperante de nuestro tiempo, aquélla en la que el bien o el mal ya no cuentan porque ambos han sido sustituidos por el beneficio”.²⁸ Es importante el adjetivo “exagerado” que utiliza Bonilla para describir a su protagonista pues, en oposición al realismo decimonónico, Moisés funciona como “espejo deformador” cuyo reflejo caricaturesco no puede aplicarse a la totalidad de la sociedad española. Sin embargo, no es el único personaje de la novela que refleja una sociedad cínica e indiferente hacia las injusticias sociales. El hermano de Moisés y su novia no se escandalizan cuando les revela su profesión como proxeneta y traficante de personas: “Procuraba así un indulto innecesario, pues ni siquiera se les había ocurrido condenarme” (255). Es más, sienten cierta curiosidad ante un trabajo que

²⁸ Moisés forma parte de la Generación X, que se define por su carácter amoral, sin ideología política clara, carente de valores éticos y movido exclusivamente por el placer individual y la ambición económica.

les parece “aventurero” y “atractivo”. En este sentido, llama la atención que, durante su infancia, mientras mira con su familia la película *Magnolia*, grite imitando uno de los personajes de la pantalla, “Tengo mucho amor que dar” (*Los príncipes nubios*, 17). Ante semejante situación, sus padres y su hermano parecen perplejos, indiferentes, e incluso ridiculizan esta demostración melodramática de sentimientos. El narrador utiliza la escena para, entre otras cosas, explicar su compasiva decisión de colaborar en una oenegé en Bolivia, donde trabajará como payaso para amenizar la vida de los niños en un vertedero de la capital. Sin embargo, a diferencia de sus compañeros, nunca llega a sentirse plenamente realizado en el vertedero y reconoce que ellos “estaban allí de una forma mucho más pura que yo” (36). Sus convicciones morales fluctúan de tal manera que llega a dudar si “en el fondo no pasábamos de ser colaboradores de toda la mierda contra la que se suponía que debíamos rebelarnos” (37).

Después de conocer en el vertedero a Roberto Gallardo, otro “cazatalentos” del *Olimpo*, Moisés decide cambiar de ocupación. Este cambio radical ilustra su ambigüedad psicológica, su incapacidad de conocerse a sí mismo, y plantea una de las cuestiones más notables de la novela. Para Moisés, ser cazador para el *Olimpo*, a diferencia de su tarea de cooperante en Bolivia, mejora las vidas de los más necesitados. Su dificultad a la hora de discernir entre lo moral y lo inmoral, entre el bien y el mal, entre lo justo y lo injusto, es uno de los rasgos más particulares del personaje que le convierten en un sujeto complejo, psicópata sin diagnosticar, muy diferente de los arquetipos – tanto nativos como extranjeros – que abundan en la ficción sobre inmigración. Esta dificultad para diferenciar entre el bien y el mal es lo que Daniel Vergara llama en *Los novios búlgaros* “el secreto de los discursos dúplices”: “El mundo estaba patas arriba y no resultaba tan sencillo establecer que el bien era una cosa y el mal otra, parecía evidente que la misma cosa podía ser el bien para unos y el mal para otros, y quizá para el mismo

hombre una misma cosa puede ser tan pronto buena como mala” (*Los novios búlgaros*, 74).

Moisés parece haber heredado de Daniel esta visión del mundo y trata de convencerse de que “salvar” la vida de alguien que no tiene nada para comer a cambio de su favor sexual es encomiable: “en definitiva lo que yo iba ofreciendo no era otra cosa que pasaportes españoles. A cambio del préstamo de su belleza – su don – las piezas que yo cazara tendrían derecho a ser compatriotas” (*Los príncipes nubios*, 98). ¿Quién decide dónde se sitúa la frontera entre el bien y el mal? La actividad de Moisés es repudiable. Sin embargo, Bonilla plantea esta pregunta a lo largo de la novela sin tratar de responderla, dejando que el propio Moisés, y los lectores con él, busquen su propia respuesta.

Los príncipes nubios y *Los novios búlgaros* son novelas que reflexionan sobre el cambio que experimenta la identidad española en el contexto de la Unión Europea, las migraciones masivas y la economía global. Aunque con ello no se pretende afirmar que ambos protagonistas sean modelos representativos de la sociedad española en su conjunto, no es casualidad que el protagonista de Bonilla repita impulsivamente su nombre completo y dirección a lo largo del texto, expresión que manifiesta una obsesiva crisis identitaria.²⁹ Asimismo, el nostálgico sentimiento de pérdida que sufre Vergara durante todo el relato refleja la imperante necesidad de cambiar y adaptarse a los nuevos tiempos. En una entrevista para el periódico *El Mundo*, Mendicutti afirmaba que los personajes de sus novelas se mueven por la ambición imperante de ser lo que no son, por una necesidad de reinventarse permanentemente a través del juego de las apariencias, de las identidades falsas.³⁰ Las dos novelas comparten el punto de vista satírico a la hora de abordar el

²⁹ Villamandos señala que esta crisis identitaria es una crisis sexual, genérica, individual, que cuestiona y modifica valores unívocos y tradicionales y refleja la ansiedad existencial del personaje (207-08).

³⁰ Emma Rodríguez entrevista a Eduardo Mendicutti en el periódico *El Mundo*, el 6 de abril de 2011. <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/06/cultura/1302091163.html> (Consultado el 9/25/2017).

papel que juega el inmigrante en la rearticulación de la identidad de los protagonistas españoles, identidad en fluctuación y movimiento que se debate entre la solidaridad y el provecho individual. El humor cruel de estas novelas batalla contra los estereotipos, subvierte los roles entre local y foráneo, despierta nuestras conciencias, perturba nuestra sensibilidad y, en última instancia, quizá consiga facilitar la comprensión e identificación con el Otro y con nosotros mismos. En las dos obras, la inmigración sirve de espejo para mirarnos, reflexionar y reírnos de nuestro pasado, nuestro presente y nuestro porvenir.

Capítulo 2

Cubriendo la inmigración: imagen y discurso en las portadas de novelas y películas de temática migratoria

Introducción

En primavera de 2016, la biblioteca YRL de UCLA hizo una exhibición de *Yellowbacks*. Los *Yellowbacks* eran un tipo de novelas de entretenimiento que se vendían a precio económico en las estaciones ferroviarias de Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX. El incremento de la alfabetización y el desarrollo del transporte en tren estimularon la demanda de este tipo de literatura asequible y popular. Una de las características más llamativas de estos libros eran las portadas, cuyo fondo amarillo (de ahí el nombre) servía para atraer la atención de los lectores.³¹ Estas novelas narran frecuentemente historias de aventuras sorprendentes que suceden, frecuentemente, en lugares “exóticos” y “remotos” de las colonias del imperio británico. Además del uso de colores llamativos en la portada, en muchos casos, los protagonistas de estas obras aparecen representados en la cubierta como modelo de otredad orientalista que cautiva y desafía simultáneamente el poder central. De igual modo, la novela colonial y la posterior novela de plantación saciaron en España, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX, “las exigencias de un público ávido del subgénero de fieras y negros salvajes.”³² Tanto las portadas

³¹ La importancia de la portada a la hora de captar lectores no es privativa, por supuesto, de los *Yellowbacks* y funciona como elemento persuasivo en gran parte de la literatura popular. Ver, por ejemplo, Ramón Charlo Ortiz-Repiso: *Las portadas de El Coyote en las ediciones españolas*, Sevilla, Padilla, Editores & Libreros, 2007.

³² Donato Ndongo, “La transgresión del tabú: ‘ser y sentirse’ negro en España”, en *El otro en la España contemporánea*, p. 306. Algunos ejemplos españoles de literatura colonial son: *Los moros del Rif* (Pedro Mata, 1856), *En el país de los Bubis* (José Más, 1920), *Amores africanos* (Jesús Rubio Coloma, 1926), *Imán* (Ramón J. Sender, 1930), *Efún* (1955), *La mujer del colonial* (Liberata Masoliver, 1962). Para más información sobre literatura colonial, novela de plantación y novela de temática africana, ver: Antonio Carrasco González, *Historia de la novela colonial hispanoafriicana*. Esta obra destaca, además de por su carácter enciclopédico y exhaustivo, por la reproducción de portadas de todas las novelas coloniales que comenta su autor. Gustau Nerín Abad, “Nuestro sur.

de los *Yellowbacks* como las de las obras de la literatura colonial española respondían a políticas editoriales y estrategias publicitarias que, además de estimular las ventas, construyen una imagen sesgada del sujeto colonial y reafirman la superioridad de la metrópolis. En este capítulo pongo de manifiesto cómo las portadas de obras sobre inmigración publicadas en España a principios del siglo XXI son capaces de influir en la recepción del texto que introducen y participar en el debate sobre el fenómeno migratoria y la identidad nacional.

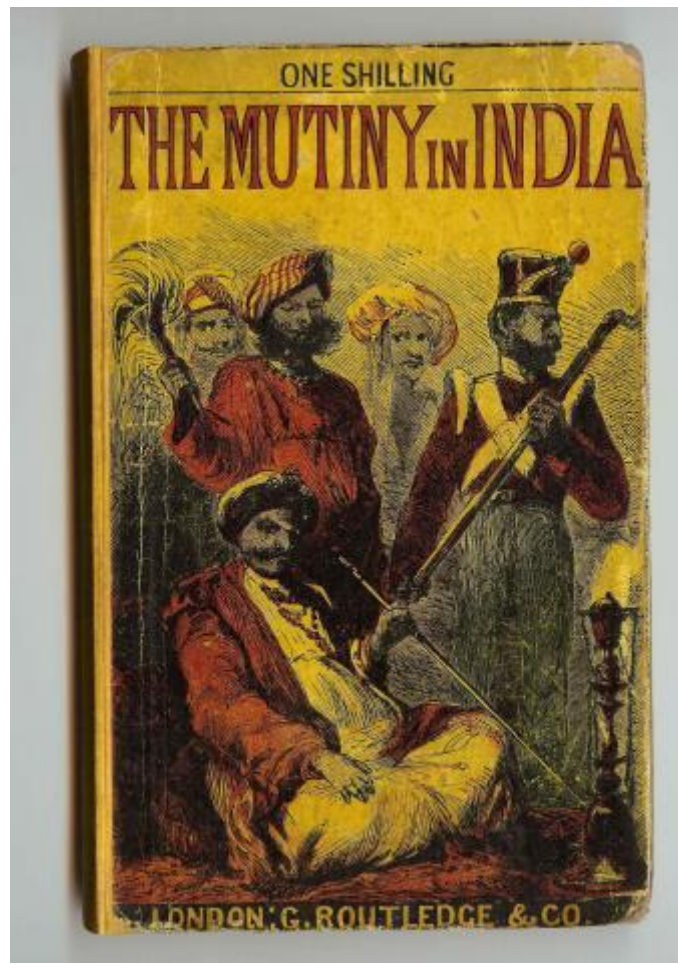


Figura 1: The Munity in India. London: G. Routledge, 1857. (Ex) Item 6363575

La imagen de Guinea Ecuatorial y los guineanos en las literaturas española y catalana”, en Antoni Castel y José Carlos Sendín (coords.) *Imaginar África. Los estereotipos occidentales sobre África y los africanos*. pp.107-128.

No me resisto a contar otra anécdota que ilustra cómo las portadas y carteles – en este caso el cartel promocional de una obra de teatro del siglo XVII español puesta en escena en 2015 – utilizan una imagen racial y sexual del sujeto africano, el Otro por excelencia en la cultura occidental, que va más allá de lo meramente publicitario e interfiere ideológicamente en la interpretación de la obra. La recientemente recuperada obra de Lope de Vega *Mujeres y criados* (inédita hasta 2010) cuenta la historia de dos mujeres de clase alta enamoradas de dos sirvientes. Es, entre otras cosas, una obra de amor interclasista. Al menos, dos de los carteles publicitarios de la obra exhiben a las dos protagonistas semidesnudas, las actrices Lucía Quintana y Ana Villa, abrazadas a Emilio Buale, actor negro de origen ecuatoguineano que también aparece semidesnudo.³³ El título de la obra, *Mujeres y criados*, hace creer al espectador que al actor negro representa a uno de los protagonistas “criados” de la obra a los que se refiere el título. Sin embargo, Buale desempeña un papel menor, el caballero Riselo, y sólo en la función del 12 de mayo de 2015 encarna a uno de los protagonistas sirvientes.³⁴ Ajeno al argumento de la pieza, y con la intención de seducir a un público no tan diferente, al parecer, al espectador decimonónico “ávido del subgénero de fieras y negros salvajes”, este cartel sigue sus propios intereses de representación, aunque transgrede con ello la supuesta fidelidad que le debe a la obra. Los objetivos del cartel y del texto son diferentes. Al ubicar en el centro de la imagen a Riselo – personaje menor, como digo, sin apenas participación – el cartel inventa y asigna un protagonismo que no tiene en la obra. En palabras de bell hooks, “ethnicity becomes spice,

³³ Hay diferentes materiales visuales publicitarios pero la mayoría y más difundidos coinciden en esta representación.

³⁴ Emilio Buale, nacido en Guinea Ecuatorial, llegó a España con su familia cuando tenía seis años. Es, sin lugar a duda, el actor español negro más conocido. Desde su elogiado debut en *Bwana*, ha participado en numerosas películas y series de televisión. Fue miembro de la Compañía Nacional de Teatro Clásico varios años. Aunque es ciudadano español, sus papeles como actor son, casi siempre, de extranjero. Stuart Green afirma que Buale “is consistently otherved by being required to play fictional others of various kinds or very secondary roles”, lo que implica la negación de conciliar “negritud” e identidad española.

seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture” (*Eating the Other*, 1).

Cuatrocientos años después de su creación, el protagonismo publicitario del sujeto africano redefine la pieza de Lope como obra de encuentro y seducción interracial.

The image is a promotional poster for the play "Mujeres y Criados" by Lope de Vega. It features a black and white photograph of three actors: a Black man in the foreground, shirtless, looking back over his shoulder; a woman behind him, also looking back; and another woman behind her, looking forward. The background is dark. The poster has a green vertical band on the left side containing text and logos. The title "MUJERES Y CRIADOS" is prominently displayed in large, bold, black letters. Below the title, it says "DE LOPE DE VEGA". The cast list is on the left, and the production credits are on the right. At the bottom, there are logos for the production companies and sponsors.

Teatro Español
DESDE 1583

29 ABR
24 MAY
TEMPORADA 2015

REPARTO
Pablo Vázquez
Javier Collado
Emilio Buale
Julio Hidalgo
Jorge Gurpegui
Lucía Quintana
Jesús Fuente
José Ramón Iglesias
Alejandra Mayo
Ana Villa
Mario Vedeo
Jesús Teysi

**MUJERES
Y CRIADOS**

DE LOPE DE VEGA

ADAPTACIÓN ALEJANDRO GARCÍA REEDY, RODRIGO ARRIBAS y JESÚS FUENTE
DIRECCIÓN RODRIGO ARRIBAS y LAURENCE BOSWELL

Una producción de

Participa

Logotipo de

Teatro Español

PENTACIÓN

Logotipo de

Figura 2: Programa de la obra *Mujeres y Criados*. Foto de Javier Naval. Madrid, 2015.

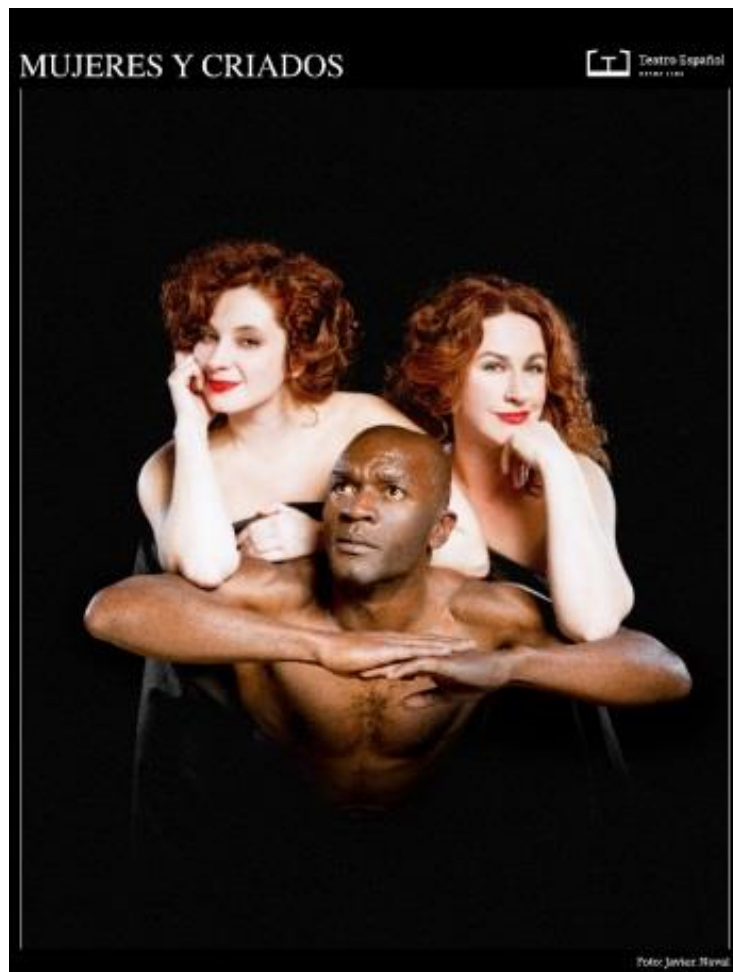


Figura 3: Imagen promocional de la obra *Mujeres y criados*. Foto de Javier Naval. Madrid, 2015.

Marco teórico y metodología

¿Qué es una portada? La portada forma parte de lo que Gerard Genette llama paratexto. Según el crítico francés, el paratexto está formado por todos los elementos que acompañan al texto escrito pero que no son parte de la narración en sí misma. El paratexto incluye, además de la portada, contraportada, índice, prefacio, epílogo, epígrafes, etc. Así pues, el paratexto es un conjunto de dispositivos que introduce la obra a todo lector en potencia, antes incluso de comenzar su lectura o de forma paralela a ella, según una serie de marcas establecidas intencionalmente por la editorial, el diseñador artístico o, en algunas ocasiones, el propio autor. La portada de un texto literario, como el cartel de una película u obra de teatro, suele combinar

imagen y palabra para dar a conocer el título, el género y el autor. En algunos casos también hace visible, de forma rápida y directa, el contenido de la obra, algunos personajes y los posibles temas que trata. Para Genette, la portada funciona como “umbral” o puerta de entrada desde la que entrever e imaginar el texto, elemento transicional y transaccional que convierte el libro en objeto consumible y comercializable, dispositivo de seducción que trata de despertar nuestro interés: “lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público al servicio de una buena acogida del texto y de una lectura más adecuada, más pertinente a los ojos del autor y de sus aliados” (Genette, citado en Gemma Lluch, *La comunicación literaria en las primeras edades*, 12). En este sentido, la portada es un elemento, en muchos casos ajeno al control de su autor, filtro por el que debemos pasar antes de llegar a la obra y que proporciona la primera guía de lectura informativa del texto. Gracias al paratexto, para cuando nos encontramos con la obra en sí misma, ya hemos comenzado su interpretación y anticipado sus posibles significados.

A continuación, analizo las portadas de tres novelas: *Las voces del Estrecho* (Andrés Sorel, Muchnik Editores 2000 y Akal 2016), *Los príncipes nubios* (Juan Bonilla, Seix Barral 2003) y *La hija extranjera* (Najat El Hachmi, Destino 2015), y la carátula y cartel de una película: *Extranjeras* (Helena Taberna, Lamía Producciones 2003). Si bien aquí solo se exploran en detalle y profundidad las portadas de estas cuatro obras mencionadas, se toman como referencia, no obstante, las cubiertas de muchas otras con el fin de enmarcar el material de estudio en un contexto más amplio.³⁵ Las cuatro obras seleccionadas aparecieron entre 2000 y 2016 y presentan la inmigración como tema central. Además, han tenido gran difusión a nivel

³⁵ Debido a las limitaciones de espacio, este análisis no puede ser exhaustivo. Su ambición es despertar el interés por las portadas de obras de temática migratoria como un elemento que contribuye a la difusión de ideas sobre la inmigración, así como llamar la atención sobre la relación que se establece entre texto e imagen, obra y portada.

nacional e internacional y se encuentran entre las obras de mayor éxito tanto de público como de crítica.³⁶ Por otro lado, las cuatro presentan la inmigración a través de diferentes géneros narrativos: el testimonio ficcional, la tragicomedia satírica, el melodrama de iniciación y el documental cinematográfico. Por último, retratan una inmigración diversa – aunque homogénea, como veremos, en cuanto a su origen africano – en edad, sexo y clase social.

El análisis que sigue pone en diálogo el aspecto material de la portada con el contenido de la obra.³⁷ En un artículo reciente, Raquel Vega Durán analiza la portada de la antología *Cuentos de las dos orillas* y el cartel de la película *Cuento de las dos orillas*.³⁸ Vega Durán estudia el material gráfico artístico y publicitario de estas dos obras, cuyo tema principal es la relación, pasada y presente, entre España y Marruecos. La autora concluye que tanto el material visual (portada, cartel, logotipos, etc.) como el texto transmiten un mensaje a favor de la solidaridad y comunicación entre los dos países vecinos. En ambos casos, imagen y texto construyen un discurso claro e inequívoco en defensa del diálogo intercultural. Sin embargo, las portadas de muchas obras de asunto migratorio no siempre ofrecen esta visión conciliadora exenta de prejuicios y estereotipos. Aunque los autores, escritores y cineastas, suelen solidarizarse con la experiencia de los migrantes, en ocasiones sus portadas acentúan las

³⁶ La novela *Las voces del Estrecho* ha sido reeditada recientemente en 2016; *Los príncipes nubios* recibió el premio Biblioteca breve en 2003 y ha sido traducida a varios idiomas; *La hija extranjera* se publicó en Destino, editorial de gran alcance, y ha sido muy reseñada. *Extranjeras* tuvo éxito de crítica, aunque quizá su difusión y distribución fuera más limitada.

³⁷ Más información sobre el libro como objeto material en: Celia Brayfield, *Bestsellers: Secrets of Successful Writing*, p. 251; Silvia Stolzenburg: *The English Bestseller and the Book market in the 1990s*, p. 68-69. Andrés Trapiello, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*, 2006. Nicole Matthews y Nickianne Moody (eds.): *Judging a Book by its Cover. Fans, Publishers, Designers, and Marketing of Fiction*, 2007. Laura J. Miller, *Reluctant Capitalists: Bookselling and the Culture of Consumption*, 2008. Dwight Garner, *Read Me: A Century of Classic American Book Advertisements*, 2009. Trish Travis (1999). “Ideas and Commodities: The Image of the Book.” MIT Communications Forum. http://web.mit.edu/m-i-t/articles/index_travis.html

³⁸ “Tales of Two Shores: The Re-establishment of Dialogue across the Strait of Gibraltar”.

diferencias raciales y culturales de éstos y presentan una imagen manipulada y exotizada como envoltorio de otredad con el que comercializar la obra.

La hipótesis de partida de este capítulo es que las imágenes de las portadas de obras migratorias destacan el lado trágico y sensacionalista de la inmigración. Si aceptamos que los textos literarios y fílmicos españoles sobre inmigración tratan de desestabilizar, con mayor o menor éxito, estereotipos maniqueos sobre la oposición entre el yo y el Otro, las editoriales y distribuidoras cinematográficas, sin embargo, producen el diseño de una portada de novela o película según unos objetivos mercantiles que no siempre coinciden con las intenciones éticas y estéticas de la obra. En muchos casos, estas portadas parecerían hacerse eco de las imágenes que difunden los medios de comunicación y buscarían satisfacer las expectativas que estos medios generan en el lector interesado en temas migratorios. Antes de conocer y leer el texto, el lector identifica la imagen en portada con una realidad que conoce previamente a partir de la prensa o la televisión y de la que posiblemente tenga ideas y opiniones ya formadas. Es como si la imagen mediática, o incluso la opinión pública, funcionara como paratexto de la portada, antesala que precede el umbral por el que accedemos finalmente a la obra. Para apelar a las expectativas generadas por diferentes canales de información, las portadas enfatizan, en general, el lado dramático y espectacularizante de la inmigración no siempre manteniendo una coherencia con el contenido de la obra. Es más, en muchos casos la relación entre portada e imagen mediática parece ser mayor que entre esa misma portada y su obra.

Este capítulo estudia cómo se construye y transmite un mensaje a partir del lenguaje visual de las portadas – ya sea coherente o no con el texto – y qué mecanismos emplean las portadas para definir la obra como parte de un género determinado. Afín a la idea de que “book covers are today ambassadors of their genre, but may or may not be accurate indicators of the

text within” (Lisa Lau 5), demuestro que las portadas de obras de asunto migratorio, además de funcionar como atractivos embalajes publicitarios, contribuyen a la construcción del significado de la obra.³⁹ A primera vista estas portadas suponen una exageración retórica que africaniza el fenómeno migratorio, pues escasean cubiertas con inmigrantes no africanos, incluso en aquellas obras que presentan personajes de diversas procedencias. Además, la inmigración se presenta como un problema difícil de resolver, trágico y perturbador, a través de un insistente uso de imágenes y fotografías de muertos y ahogados. Son esencialmente representaciones emotivas, con semblante periodístico en muchos casos. A partir de la constatación de algunos iconos, metáforas y símbolos más recurrentes, me propongo identificar una suerte de lexicón de imágenes de la inmigración en el que se apoyan las portadas para insinuar al receptor ideas y conclusiones sobre la obra que pueden, o no, encontrar referente directo en la realidad contemporánea. Algunas de estas imágenes recurrentes son: 1) paisajes marinos con pateras y cayucos, 2) cuerpos de africanos subsaharianos (frecuentemente desnudos), 3) cadáveres anónimos, 4) mujeres magrebís llevando el velo islámico (*hiyab* o *niqab*) en la cabeza y, en menor medida, 5) escenas con elementos orientalistas.

Las páginas que siguen plantean y responden las siguientes preguntas: ¿cómo aparece el inmigrante representado en la portada, en contraste con su representación verbal o fílmica, y cómo complementa, dialoga o contradice esta representación lo expuesto en el texto? ¿Cómo se

³⁹ En este sentido, Borgerson y Schroeder han estudiado el poder ideológico que tienen las imágenes publicitarias, entre las que se pueden incluir portadas de libros y carteles de cine: “Visual representations in marketing communication can also be considered socio-political artefacts; they create meaning within the circuit of culture that often extend beyond what may be intended by photographers, arts directors, advertising agencies, and firms whose products are advertised” (Borgerson y Schroeder 570). Las portadas y carteles, como “artefactos socio-políticos”, tienen una responsabilidad ética a la hora de representar minorías étnicas y por ello deben evitar aquellas imágenes que supongan una simplificación o subordinación de diferentes culturas e identidades: “The claim is not that some advertising, as well as other forms of marketing communications, might offend the damaged group or its members, but that semiotically and ontologically associated groups and individuals, and their opportunities for the future, may be damage by some forms of representation” (571).

relaciona la portada con el discurso de los medios? ¿Qué tipo de inmigración aparece representada con mayor frecuencia en las portadas (subsaharianos, magrebís, latinoamericanos, asiáticos, europeos, mujeres, hombres, niños, adultos, individuos solos o en grupo, primeros planos o panorámicas)? ¿Cómo cambia la representación de las portadas a lo largo del tiempo? ¿Qué acontecimientos sociopolíticos condicionan el diseño de una portada? ¿Aparece el inmigrante como víctima, impotente, vulnerable, sin autonomía, o más bien ostenta una imagen empoderada, segura y optimista? ¿De qué manera afecta la portada a la interpretación y recepción del texto y, en última instancia, a nuestra comprensión del fenómeno migratorio? Lo importante aquí no es simplemente constatar las diferencias y similitudes entre la imagen de la portada y el texto, sino explicar la razón de estas diferencias o similitudes – dilucidar las implicaciones de la yuxtaposición, fusión o separación entre paratexto y obra.⁴⁰

Los diferentes elementos que componen una portada son: imagen, palabra, diseño y color. Para Ferrán López, director creativo del departamento de arte y diseño del Grupo Planeta, existen tres premisas esenciales en el diseño de una portada: unicidad y originalidad, impacto visual y coherencia con el contenido.⁴¹ El acatamiento o subversión de estas premisas convierte la portada en una unidad autónoma de sentido que refuerza o contradice el discurso propuesto por el texto. Según Pamela A. Pears, las portadas ejercen un poderoso “control over critical reception and, ultimately, interpretation” (Pears 2). Esta autora, que ha estudiado el impacto de las portadas de obras escritas en lengua francesa por autoras argelinas, afirma:

⁴⁰ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. p. 91.

⁴¹ *Las voces del libro*, *El País*, 6 de junio de 2016.
http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/04/actualidad/1465064811_082811.html?autoplay=1 Consultado el 10/1/2018.

No image that appears on the front cover of a book should be ignored or passively accepted, because in every case someone has chosen this particular image in order to sell or market the text that follows. Each individual image, paired with its respective work of fiction, creates an expectation for the potential reader, one that is either mired in stereotypical representations dating back to the colonial era, or one that is directly relevant to the text at hand. (170)⁴²

Las portadas de las novelas o películas sobre inmigración funcionan como enunciados discursivos, elementos instrumentales que contribuyen activamente, junto con el texto que presentan, al debate sobre la inmigración. El análisis semiológico de las portadas hace visible lo que Roland Barthes llama “mitologías”, sistemas de comunicación susceptibles de connotar significados a través del uso de imágenes y símbolos propios del sistema social y cultural en el que fueron producidos (*Mitologías*, 199-208). Por ejemplo, el mito del “africano” como ser primitivo, infantil, animalizado y erotizado es una construcción cuya representación visual aparecía ya en la portada de novelas coloniales decimonónicas y pervive en nuestros días, como veremos a continuación, en la cubierta de textos y películas sobre inmigración africana (*Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, 2003). Además de Barthes, Theodor Adorno, Michel Foucault y Stuart Hall, entre otros, estudiaron los mecanismos a través de los cuales se crean y comparten ideas e imágenes sobre un tema concreto en una sociedad determinada, así como la relación directa que existe entre el poder y la construcción del conocimiento. Según la definición de discurso de estos críticos, las portadas y carteles de libros y películas funcionan como productos de la cultura de masas del arte y el entretenimiento, generados por industrias culturales – editoriales y distribuidora de cine – capaces de hacer visible

⁴² “Images, Messages and the Paratext in Algerian Women’s Writing”, en *Judging a book by its cover*. (161-170).

determinados temas sociales, clasificar ciertas comunidades, contribuir a la marginación o inclusión de personas e influir en la percepción de diferentes identidades. Sin embargo, si bien es cierto que tanto las editoriales como las productoras y distribuidoras cinematográficas se encargan de elegir la imagen que aparece en las portadas, carátulas y carteles de novelas y películas respectivamente, esto no quiere decir que impongan, a modo de “máquina ideológica”, una forma de pensar única e ineludible. A pesar del gran poder social que poseen, deben tener en cuenta, a la hora de reproducir una visión sobre el mundo, los intereses y opiniones de los lectores/espectadores. Cualquier consumidor de imágenes aporta su propia experiencia a la hora de interpretar una imagen. En este sentido, las portadas se convierten en un espacio de producción cultural donde diferentes prejuicios, estereotipos y posturas sobre el fenómeno migratorio y sus protagonistas se someten a negociación y debate entre productores y receptores, sin ocupar una posición fija e inmutable (*Covering Immigration*, 46).

Las voces del Estrecho: dos portadas diferentes

Los medios de comunicación no poseen un poder indiscutible que obligue a la sociedad a pensar de una determinada manera, aunque suelen tener bastante éxito a la hora de señalar los temas sobre los que pensar. A pesar de las buenas intenciones de escritores y cineastas por crear un discurso alternativo al sensacionalismo mediático, las portadas de varios textos literarios y filmicos de asunto migratorio reproducen en muchos casos, consciente o inconscientemente, la visión de la inmigración como “problema” que encontramos frecuentemente en los medios (ver introducción, p. 4-5). Por tanto, ¿se puede afirmar que los medios de comunicación funcionan como agentes promocionales de obras de temática migratoria? Desde las cubiertas, se insiste en el lado trágico y deshumanizado de la inmigración, fenómeno que se visualiza como conflicto de compleja solución, cuyas fatales consecuencias definen a sus protagonistas como víctimas

inidentificables e indefensas.⁴³ Las imágenes que más abundan en los paratextos son los paisajes marítimos, las frágiles embarcaciones, los cadáveres en la playa, las figuras difuminadas y sin rostro identificable. Además de reproducir el discurso mediático, la reiteración en esta iconografía hace pensar que las portadas funcionan como marca de identificación que, independientemente de la afinidad y coherencia con el texto, clasifican la obra dentro de un género específico y reconocible, función esencial que otorgaba Genette a la portada. Algunas editoriales hoy en día no entienden las portadas como representaciones visuales del texto, sino como herramientas publicitarias para ilustrar el género o subgénero al que pertenece el libro (Lau, 19). Las imágenes de estas portadas corren el peligro de reducir y estereotipar de forma determinista las obras y relatos que introducen, así como a las personas y culturas que representan (23).

En el año 2000, Andrés Sorel (Segovia, 1937-) publicó *Las voces del Estrecho* en Muchnik Editores. Sorel es novelista, historiador y biógrafo. Ha escrito la biografía de Federico García Lorca y Miguel Hernández, así como ensayos sobre la revolución cubana y textos sobre Dolores Ibárruri y José Saramago, entre otros. Acostumbrado a los temas polémicos, la novela *Las voces del Estrecho* denuncia la indiferencia europea ante la muerte de miles de africanos que intentan cruzar el Estrecho y llegar a las costas españolas. La obra es una colección de voces de inmigrantes africanos que, en forma de fantasmas, rememoran desde el más allá sus trágicas vidas y muertes al sepulturero español que los entierra. Una de las características de la obra más elogiada por la crítica fue el tono poético empleado para hablar sobre la “tragedia de las pateras”

⁴³ Las portadas de libros emplean muchas veces fotografías de prensa para su ilustración. Sin embargo, las carátulas y carteles de películas utilizan frecuentemente fotogramas de la propia cinta o fotografías de los protagonistas. En este sentido, la portada de cine remite al propio mundo visual de la película, mientras que la portada de un libro dialoga explícitamente con la representación iconográfica de los medios de comunicación e incluso, en algunos casos, con las imágenes creadas por el cine.

en el Estrecho de Gibraltar. Luis Landero señala que “el tono inspirado, lleno de iluminación y de fuerza poética, le confiere un algo de plegaria, de texto religioso, y también de blasfemia”. Asimismo, Luis Mateo Díaz reconoce que “uno de los grandes aciertos de la fábula es, sin duda, la propia tonalidad de la escritura, la medida elocuente de los contrastes, de las descripciones, la emotiva verdad de esas voces muertas que redoblan en la conciencia del lector”. Por su parte, Irene Andrés Suárez elogia la obra, “realizada con una prosa que combina los ritmos secos y descarnados con el aliento lírico de hondo dramatismo”.⁴⁴

La portada de esta primera edición traduce visualmente el tono lírico y épico del texto (figura 4).⁴⁵ En primer plano, vemos la proa de una embarcación apoyada en la orilla. La barca es de madera con remaches de metal en la punta, características que sugieren una nave sólida y segura – a diferencia de las precarias “pateras” que ilustran las noticias sobre inmigrantes naufragados. El mar está en calma y el cielo, aunque parcialmente nublado, deja vislumbrar la claridad del sol en el horizonte abriéndose paso entre las nubes. Se reincide en el motivo marítimo común entre las portadas del género, pero sin recurrir a elementos violentos, desagradables o desestabilizadores. Es, con todo, una imagen positiva y tranquilizadora que dirige nuestra atención hacia la emoción del viaje y la aventura de lo desconocido. Si bien la imagen de la portada no traiciona el tono poético de la obra, sí se distancia notablemente del mensaje fúnebre de Sorel. Obra y portada dan una visión diferente de la inmigración. La primera transcribe el adverso final de los protagonistas africanos que pierden la vida al tratar de alcanzar las costas españolas, a la vez que denuncia la impasibilidad occidental; la segunda sugiere y anticipa visualmente un relato épico de travesías marítimas cuyo recorrido, al menos desde la

⁴⁴ Todas estas citas están tomadas de *Las voces del Estrecho*, Akal, 2016.

⁴⁵ Existen diferentes versiones de la portada. Una con fondo rojo y otra con fondo blanco, ambas sin imagen.

portada, se ve libre de la problematización mediática. A pesar de que la novela retrata la trágica situación de los inmigrantes clandestinos, la portada no reproduce esta aciaga visión ni condiciona a los lectores con una imagen reconocible.

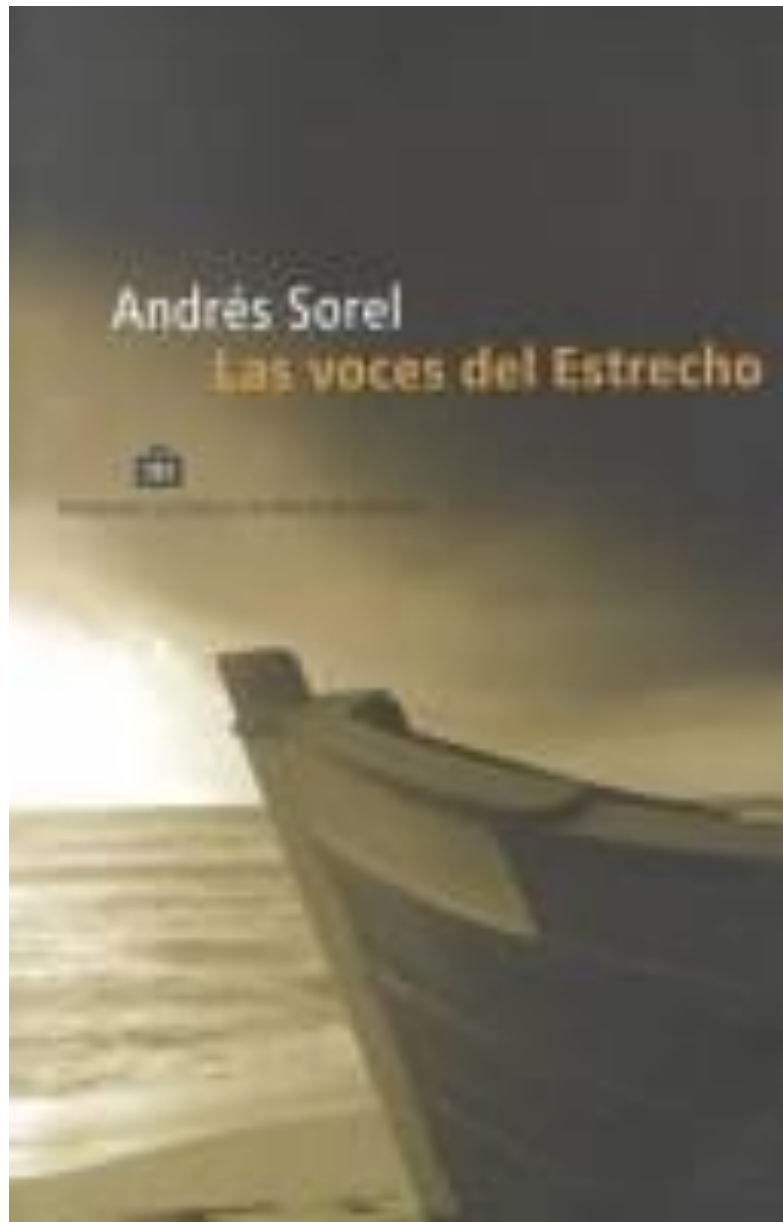


Figura 4: Portada de *Las voces del Estrecho*. 2000.

Existen varias obras sobre la inmigración clandestina cuyas portadas difieren de la sensación optimista que transmite la portada de *Las voces del Estrecho* (ver portadas en las

páginas siguientes). Por ejemplo, en *Naúfragos, pateras en el Estrecho* (Mario Gastañaga Ugarte, Amarú, 2001. Figura 5), la portada exhibe una lancha hinchable o patera junto a varios hombres exhaustos o ahogados; la portada de *Ramito de Hierbabuena* (Gerardo Muñoz Lorente, Plaza & Janes, 2001. Figura 6) destaca el cadáver de una mujer sobre la arena de una playa; *Diario de un ilegal* (Rachid Nini, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2002) presenta en portada lo que parecen ser los restos de una barca abandonada entre las dunas. Destaca también la borrosa imagen de un hombre que corre – ¿huye? – por esas mismas dunas; en la cubierta de *Moros en la Costa* (Juan José Téllez, Debate, 2001. Figura 7) dos policías españoles observan el cadáver de un ahogado varado en unas rocas cercanas al litoral; *Por la vía de Tarifa* (Nieves García Benito, Calambur, 1999.) muestra en su tapa el dibujo de lo que parece una figura humana muerta en la orilla del mar;⁴⁶ el cartel de la obra teatral *Patera* (Juan Pablo Vallejo, Arola, 2004; el cartel es de una representación de marzo de 2016) utiliza la imagen de una inmensa patera peligrosamente repleta de inmigrantes. Todas estas imágenes – y muchas otras que por razones de espacio no caben en este ensayo – forman parte de un discurso catastrofista sobre la inmigración clandestina en el Estrecho. Estas portadas señalan al lector el tipo de género al que pertenece la obra y ofrecen de forma visual una serie de símbolos pertenecientes a un mismo campo semántico con el que iniciar la lectura: mar, violencia, muerte, crimen, sufrimiento, deshumanización.

⁴⁶ Este dibujo pertenece a la colección de acuarelas y oleos *Estrecho*, del artista José Luis Tirado. Para más información sobre este autor y su obra sobre la inmigración, ver el libro *Emmigrant Dreams, Immigrant Borders*, de Raquel Vega Durán, 2016.

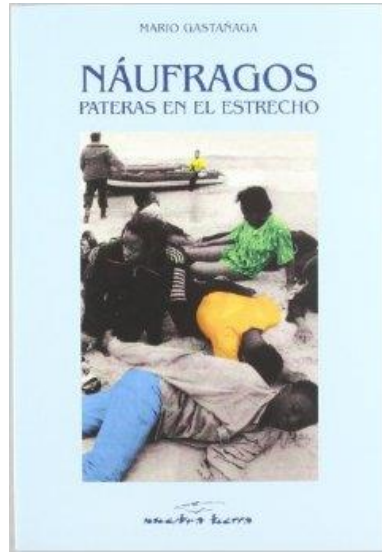


Figura 5: *Náufragos. Pateras en el Estrecho*.

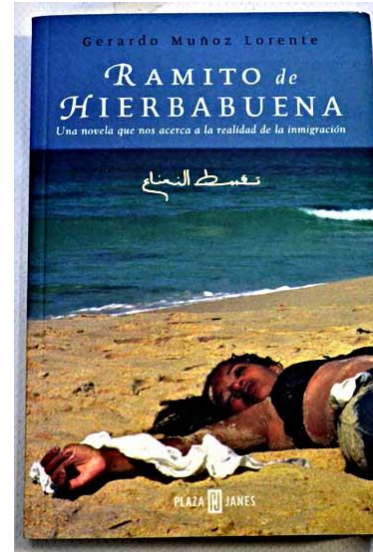


Figura 6: *Ramito de Hierbabuena*.

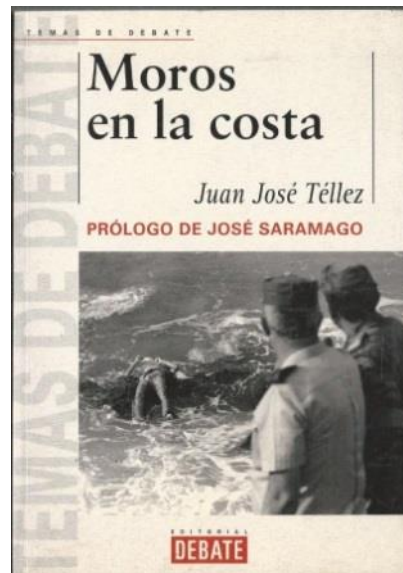


Figura 7: Portada de *Moros en la costa*.

Es cierto que tanto el título como la portada de *Las voces del Estrecho* reproducen algunos de estos signos semánticos (mar, barco, playa). Además, cualquier lector español que siguiera mínimamente las noticias en prensa o televisión de aquella época podría asociar sin dificultad la alusión al Estrecho de Gibraltar que plantea el título y el perfil de un bote de madera con el fenómeno migratorio. Sin embargo, ello no impide que la imagen, suficientemente sugerente y polisémica, evoque otros significados sin aludir explícitamente a la “tragedia de las

pateras”. Al despojarse de la estampa de muerte y desdicha, el carácter antialarmista de la portada se distancia del imaginario negativo más extendido fundamentalmente por los medios. De esta manera, se evita que una representación visual determinada, al tratar de sintetizar el mensaje, simplifique o desvirtúe la realidad.

En 2016, dieciséis años después de la primera edición, la editorial Akal reeditó *Las voces del Estrecho*. La nueva edición estrena portada nueva (Figura 8). Además de la cubierta, el contexto histórico en el que se reimprime la obra es también diferente. La llamada “crisis de refugiados” se agravó en 2015 debido al aumento en el número asilados político y emigrantes económicos que trataban de llegar a la Unión Europea. A lo largo del año 2015, aproximadamente 911.000 personas alcanzaron las costas europeas pidiendo asilo político (los principales países emisores de refugiados eran Siria, Afganistán, Iraq, Kosovo, Albania, Pakistán, Eritrea, Nigeria, Irán y Ucrania). Se calcula que 3.550 perdieron la vida a lo largo del viaje.⁴⁷ Esta situación provocó discrepancias entre los países miembros a la hora de decidir cómo manejar la incesante llegada de refugiados. Como espejo de esta situación, la nueva edición de *Las voces del Estrecho* ostenta una imagen rotunda e identificable. La imagen muestra un barco volcado y semihundido en lo que parece altamar, mientras un abundante grupo de personas trata de salvar la vida nadando o amontonándose en el casco de la nave.⁴⁸ De una portada a otra, lo insinuado ha sido reemplazado por lo explícito. La primera cubierta permitía imaginar múltiples posibilidades. En la segunda, por el contrario, la interpretación viene dada: la inmigración es un problema. Desde que en 2015 la “crisis de refugiados” empezó a copar los medios de

⁴⁷ Datos tomados de ACNUR: <http://www.acnur.org/noticias/noticia/2015-el-ano-de-la-crisis-de-refugiados-en-europa/> (Consultado el 7/2/2018).

⁴⁸ La imagen de decenas de inmigrantes naufragando en aguas del Mediterráneo sirvió al director griego Theo Angelopoulos para abrir su película *El paso suspendido de la cigüeña* (1991). En la película, la imagen hace referencia al incidente del Pireo, en el que un grupo de migrantes asiáticos, tras ser descubiertos en un barco griego y denegárseles su petición de asilo, se lanzan al mar a morir.

comunicación e incitó un sinnúmero de debates políticos en todo el mundo, el libro de Sorel adquirió más relevancia que nunca. El contexto histórico, en este caso, no solo justifica la decisión de reimprimir la obra, sino también la elección de una nueva portada con la que hacerlo. La nueva portada cataloga la obra, de forma mucho más directa y clara que la anterior, dentro del subgénero de novelas sobre refugiados e inmigración. De este modo, el texto cobra un nuevo significado. Juan Ramón Jiménez decía que, “en edición diferente, los libros dicen cosa distinta”.⁴⁹ Asimismo, Watts afirma que, “each new edition of a work whose paratext is modified inflects the identity of the text” (Watts 172, en Pamela A. Pears 5). Por su parte, Genette reconoció la capacidad del paratexto a la hora de reformular una obra: “Being immutable, the text itself is incapable of adapting to change in its public in space and over time. The paratext – more flexible, more versatile . . . is, as it were, an instrument of adaptation” (citado en Matthews xx, 1997, 408). El paratexto de *Las voces del Estrecho* se inserta y adapta al reciente debate sobre la inmigración en Europa, interpela un tipo de lector influenciado por la construcción mediática más contemporánea y predispone, hasta cierto punto, la forma en la que se recibe y valora el libro. Los creadores de la portada son conscientes del impacto potencial que ésta tiene en los receptores de la obra, así como de la capacidad que tiene el paratexto para contribuir a la formación de sentido del texto. Cabe preguntarse si Andrés Sorel, autor de la novela, alude a su propia experiencia al afirmar que los libros se han convertido, en algunos casos, en mercancía “envuelta en la publicidad para beneficio de sus aparentemente asépticos editores”.⁵⁰

⁴⁹ Citado en, Andrés Trapiello. *Imprenta Moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*.

⁵⁰ Prólogo a *Las voces del Estrecho*, Akal, 2016.

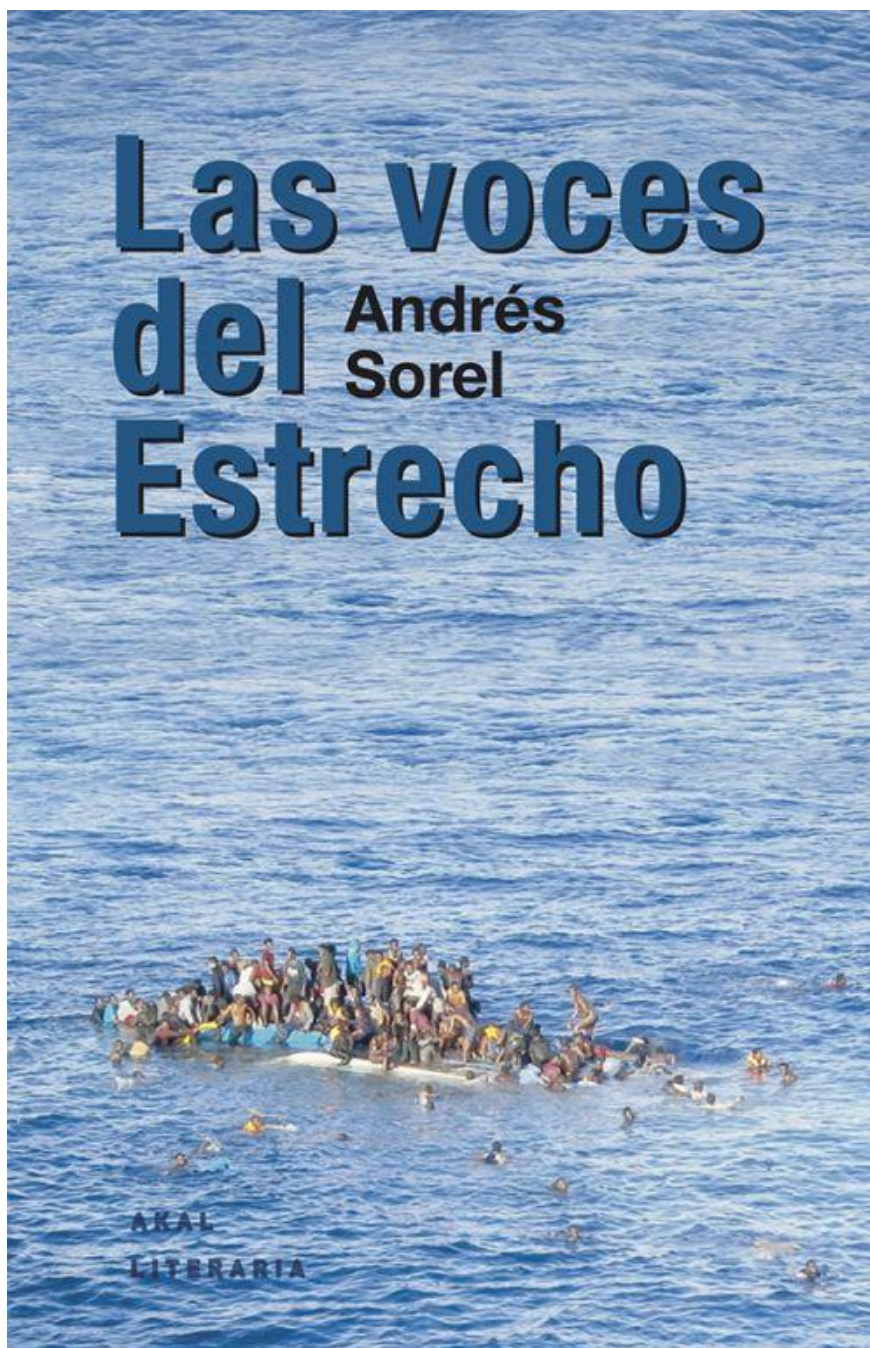


Figura 8: Portada de *Las voces del Estrecho*. 2015.

Si la primera portada (figura 4) era antialarmista, la nueva portada (figura 8) cumple una función actualizadora. El nuevo paratexto evoca las imágenes mediáticas de diferentes operaciones de rescate de migrantes llevadas a cabo en el Mediterráneo por las autoridades europeas en los últimos años. Por ejemplo, la *Operación Mare Nostrum* – conjunto de acciones

navales y aéreas que el gobierno italiano llevó acabo para hacer frente el aumento de la inmigración irregular a Europa durante el 2013 – tuvo un papel decisivo en el socorro de varios naufragios de embarcaciones de migrantes frente a islas mediterráneas. En 2014, bajo el liderazgo de Frontex (agencia europea de control de las fronteras de Europa) la *Operación Tritón* reemplazó a *Mare Nostrum* en el control de los flujos migratorios. Se realizaron numerosas operaciones de este tipo, aunque adquirieron especial atención y cobertura mediática a partir del 3 de octubre de 2013, fecha en la que un barco que transportaba inmigrantes desde Libia se hundió cerca de la isla italiana de Lampedusa. En el naufragio murieron alrededor de 360 inmigrantes. Además, el 19 de abril de 2015, una patera con 700 inmigrantes naufragó en aguas del canal de Sicilia. Solo pudieron ser rescatados veintiocho supervivientes. Haciendo referencia a estos y otros eventos difundidos ampliamente por la prensa y la televisión internacional, el elemento paratextual inscribe la novela en el omnipresente debate sobre los refugiados como testimonio literario de los naufragios en el Mediterráneo.⁵¹

A diferencia de la portada original, la nueva cubierta sí “problematiza” la inmigración y propone, asimismo, una nueva lectura del texto: el heroísmo que sugería la primera portada se reemplaza por la victimización de los protagonistas. Con esta imagen, el “fenómeno migratorio” se transforma en una “crisis de refugiados”. En este sentido, el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados, António Guterres, reconoció en 2015 que Europa se enfrentaba a una “de las mayores afluencias de refugiados en décadas” y remarcó que se trata de “una crisis de refugiados, y no solo un fenómeno migratorio”.⁵² La imagen de la portada

⁵¹ Datos tomados de “Europe Migrant Crisis” BBC News. <http://www.bbc.com/news/world-europe-32395181> (Consultado el 16 de julio de 2016).

⁵² Declaración del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados sobre la crisis de refugiados en Europa. ACNUR. 4 de septiembre de 2015. <http://www.acnur.org/noticias/noticia/declaracion-del-alto-comisionado-de-las-naciones-unidas-para-los-refugiados-sobre-la-crisis-de-refugiados-en-europa/> (Consultado el 16 de julio de 2016).

reproduce una retórica según la cual la inmigración es un conflicto cuyos protagonistas no europeos generan un problema para los países receptores y cuya solución depende de éstos. Además, otra diferencia con respecto a la portada primigenia es la presencia de individuos. La inmigración tiene ahora protagonistas de carne y hueso. No obstante, estos aparecen retratados desde lejos, a través de una imagen panorámica que los homogeneiza, masifica e impide su individualización. El inmigrante no tiene rostro ni autonomía, se ha convertido en lo que Barthes llama *spectrum*, la persona o cosa fotografiada, concepto que “mantiene a través de su raíz una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (*La cámara lúcida*, 39). Los migrantes de la portada conforman un grupo de víctimas impotentes e indisociable, espectros sin cuerpo, rostro ni entidad humana, que provoca en el espectador/lector una sensación tanto de miedo como de compasión, si bien la imagen de esta masa de personas amorfa aparece a cierta distancia evitando así incomodar en exceso al lector. Esta doble condición de la imagen sugiere, por un lado, compromiso social al hacer visible la necesidad de auxilio de miles de refugiados, aunque, al mismo tiempo, refuerza la idea del migrante como víctima, fuente de conflicto y amenaza para Europa.

Los príncipes nubios: cuerpo africano en portada

En las tapas de obras literarias y películas sobre tema migratorio predomina la imagen del africano. En la mayoría de estas obras uno o varios protagonistas emigran de África a Europa y por ello no es sorprendente que su retrato aparezca en portada. Además de la portada de la reciente edición de *Las voces del Estrecho*, la cubierta de obras literarias como *La mirada del hombre oscuro* (Ignacio del Moral, 1992), *Yo, Mohamed: historias de inmigrantes en un país de emigrantes* (Rafael Torres, 1995), *Ahlán* (Jerónimo López Mozo, 1996), *Todo negro no igual: voces de emigrantes* (Beatriz Díaz, 1997), *Al calor del día* (Miguel Naveros, 2001), *La aventura*

de Said (Josep Lorman, 2001), *Calella sen saída* (Victor Ombga, 2001), *Donde mueren los ríos* (Antonio Lozano, 2003), *Tarifa: La venta del alemán* (Eduardo Iglesias, 2004), *Más allá del mar de arena: una mujer africana en España* (Agnès Agboton, 2005), *Sombras en sepia* (Sergio Barce Gallardo, 2005), *Cosmofobia* (Lucía Exteberría, 2008), *Contra el viento* (Ángeles Caso, 2009), *El metro* (Donato Ndongu, 2009), *Me llamo Suleimán* (Antonio Lozano, 2014) *El árbol que lloraba en el parque* (Inongo-vi-Makomè, 2014), así como las carátulas de películas como *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996) y *Querida Bamako* (Txarly Llorente y Omer Oke, 2007), entre otras, exhiben la imagen de uno o varios africanos (ver figuras 9-18 en las páginas siguientes).



Figura 9: Portada de *La mirada del hombre oscuro*.

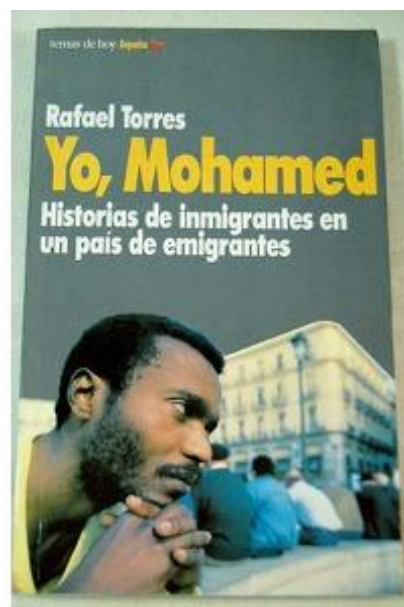


Figura 10: Portada de *Yo, Mohamed. Historias de inmigrantes en un país de emigrantes*.

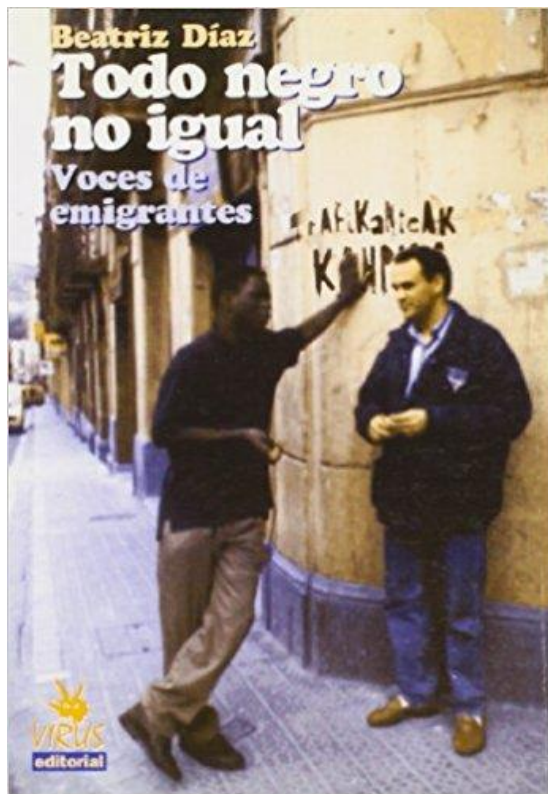


Figura 11: Portada de *Todo negro no igual*.

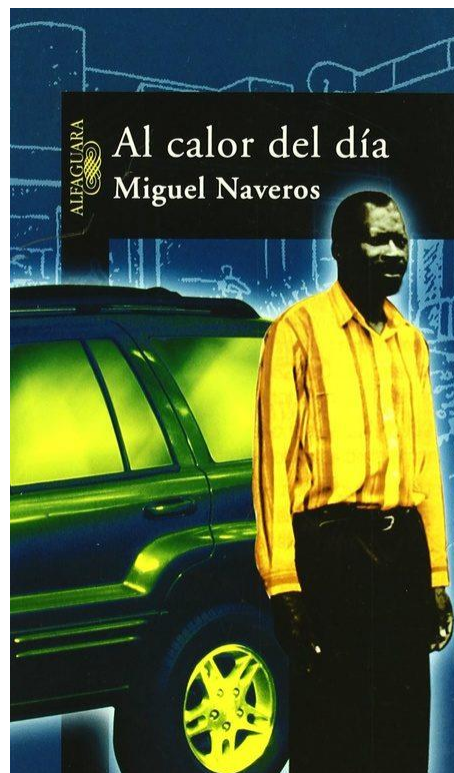


Figura12: Portada de *Al calor del día*.

TAPA NEGRA

DONDE MUEREN LOS RÍOS

Antonio Lozano

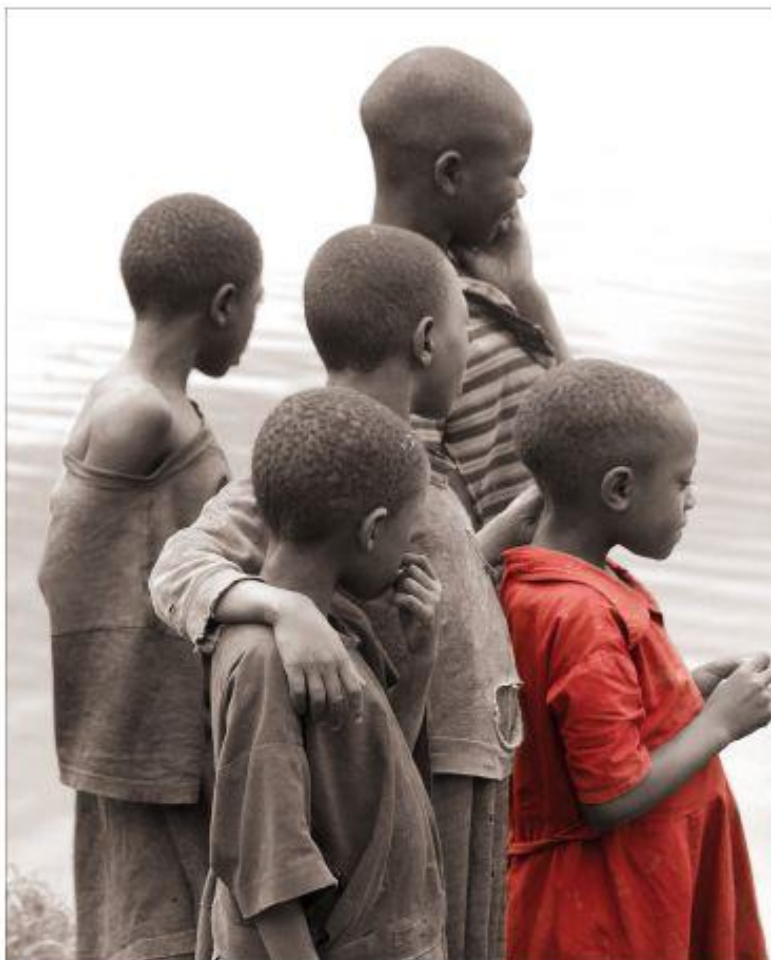


Figura 13: Portada de *Donde mueren los ríos*.

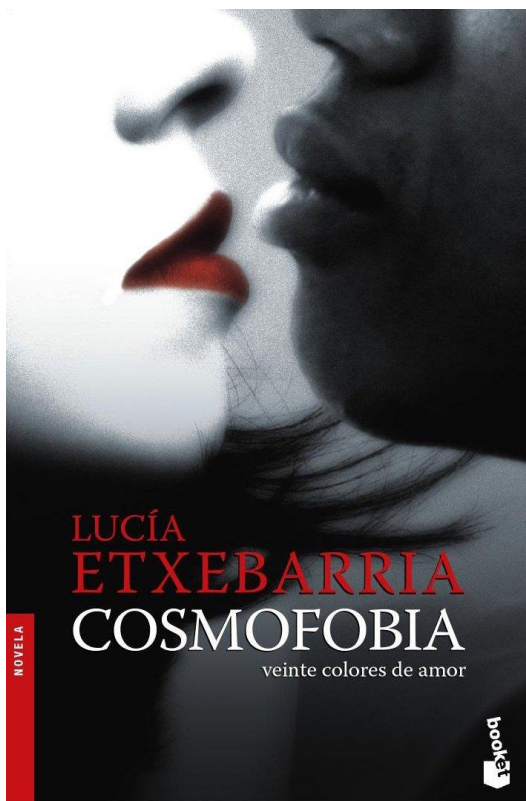


Figura 14: Portada de *Cosmofobia*.

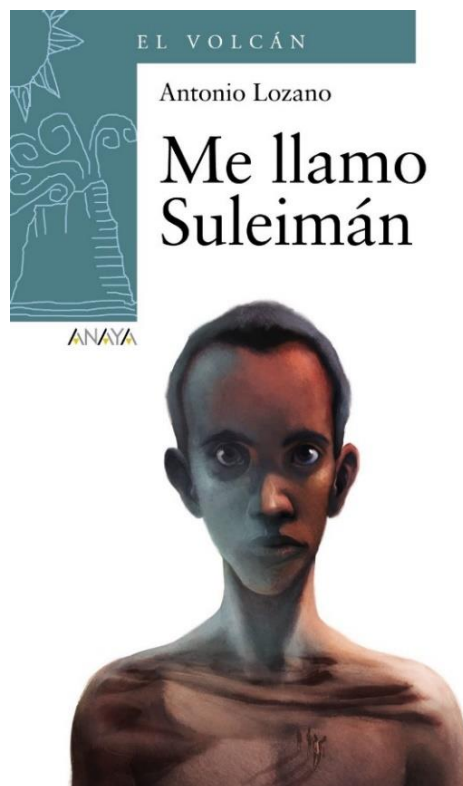


Figura 15: Portada de *Me llamo Suleimán*.

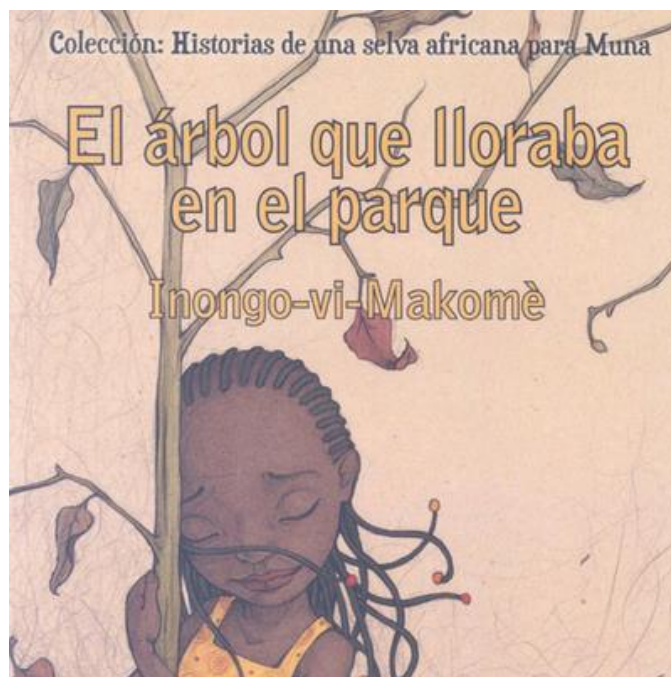


Figura 16: Portada de *El árbol que lloraba en el parque*.

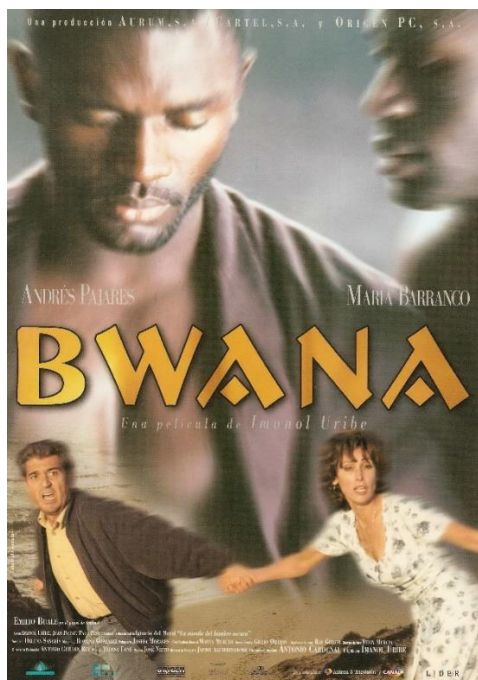


Figura 17: Carátula de *Bwana*.

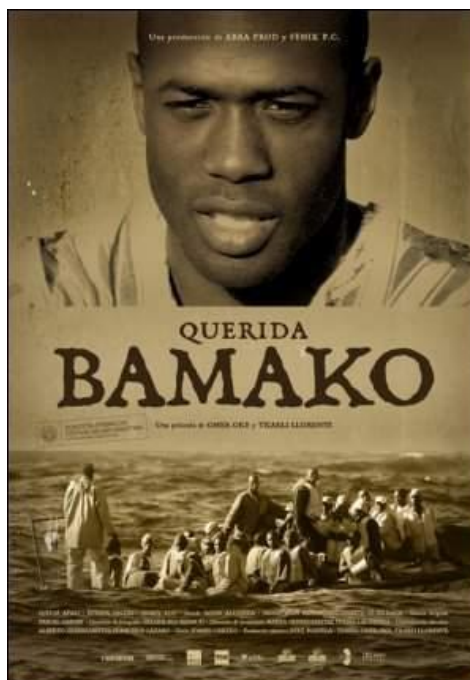


Figura 18: Carátula de *Querida Bamako*.

Hasta cierto punto, estas portadas ilustran coherentemente la obra que introducen, pues todas incluyen algún personaje africano. Sin embargo, cabe preguntarse el porqué de esta insistencia, si en muchos casos el africano no es el único personaje migrante de la historia u ocupa un papel secundario en el desarrollo argumental – como ocurría con el cartel de la obra de Lope de Vega *Mujeres y criados*. En este sentido, bell hooks reconoce que la commodificación del cuerpo del Otro por parte de la publicidad promueve un renacimiento contemporáneo de lo primitivo: “It is within the commercial realm of advertising that the drama of the Otherness finds expression” (370). Hoy en día, el control que tiene la industria editorial sobre las portadas de libros ha provocado, “the secularisation of the book, a shift away from regarding the books as a cultural artefact and sacrosanct, and towards regarding it as a commodity” (Squires 2009, en Lau 9). Aunque estas obras literarias y cinematográficas muestran una clara simpatía por los migrantes y promueven su integración y aceptación en el entramado social mayoritario, las portadas revelan un mecanismo comercial que enfatiza los rasgos de otredad y diferencia.

A continuación, analizo la portada de *Los príncipes nubios* (Juan Bonilla, 2003), en la que aparece representado un personaje africano, cuando este ni siquiera tiene un papel protagónico en la obra. La figura que aparece en la portada de *Los príncipes nubios* representa a Boo, uno de los personajes que da título a la novela. Esta imagen, presente en cualquiera de sus ediciones españolas y extranjeras (ver figuras 19-25 a continuación), enfatiza el cuerpo masculino africano y reproduce alguno de los estereotipos sobre éste en el imaginario occidental: primitivo, irracional, hipersexual, animalizado, dependiente.⁵³ En las ediciones de Seix Barral (figura 19) y Booket (figura 20), la fotografía que representa a Boo está tomada de abajo a arriba, lo que contribuye a su mitificación como un ser físicamente excepcional, mientras que la edición de Círculo de Lectores (figura 21) opta por una imagen más artística, no por ello menos mítica, que recuerda los eróticos y esculturales retratos de afroamericanos de Robert Mapplethorpe o Jean Paul Goude.⁵⁴ De este modo, la portada de Círculo de Lectores conecta la obra con otras producciones culturales, como la fotografía y la escultura. En la edición de Seix Barral, la figura extiende la mano hacia el espectador en un ambiguo gesto que puede demandar conciliación o socorro. Es la única portada que retrata al personaje con una bata de boxeo, atiendo que hace referencia a las luchas clandestinas en las que participa el personaje a lo largo de la novela.

⁵³ Sobre el imaginario del negro en Occidente ver, Ferrán Iniesta. “El estigma de Cam. El negro en el pensamiento occidental.” En Antoni Castel y José Carlos Sendín (coords.) *Imaginar África. Los estereotipos occidentales sobre África y los africanos*. pp. 11-34.

⁵⁴ Robert Mapplethorpe (1946-1989) fue un fotógrafo estadounidense, célebre por sus fotografías en blanco y negro de gran formato, especialmente flores y desnudos, de alto contenido sexual. Jean Paul Goude (1940-) es un artista gráfico, ilustrador, fotógrafo y director de anuncios publicitarios francés. Su obra refleja un gusto particular por los cuerpos, el exotismo, la música, la danza y los cuentos de hadas.

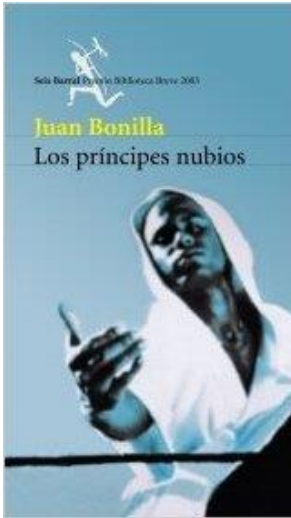


Figura 19: Seix Barral.

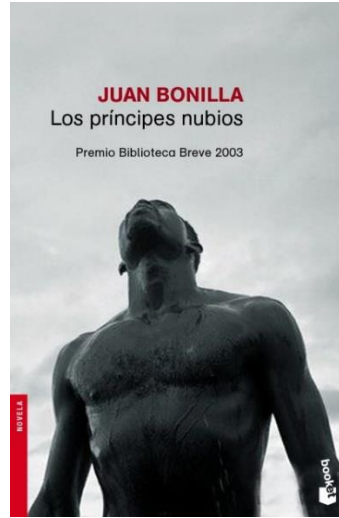


Figura 20: Booket.

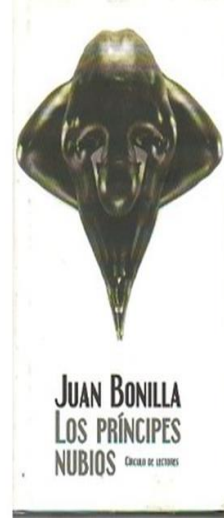


Figura 21: Círculo de lectores.

Todas estas imágenes exhiben el cuerpo desnudo o semidesnudo de Boo, subrayando estereotípicamente que la esencia de la identidad del hombre negro radical en el terreno de la sexualidad (*Welcome to the Jungle*, Mercer, 174). En ningún caso se destaca su capacidad intelectual, ni tampoco se muestra en detalle el rostro del inmigrante, evitando que indagemos en su identidad o que nos identifiquemos con él. A través de la portada, el lector anticipa una posible historia de marcado erotismo étnico y racial, trama, por otro lado, que no se corresponde con el argumento principal de la novela.

Las ediciones extranjeras insisten en representar el cuerpo masculino del africano en portada. La edición holandesa (Signature, 2006. Figura 22) muestra el cuerpo desnudo del migrante, esta vez para convertirlo en víctima anónima. Éste aparece bocabajo sobre la arena, imagen que alude a los miles de africanos que se ahogan al tratar de alcanzar las costas del sur de Europa (en la edición de Booket, el cuerpo mojado de Boo podría señalar también un viaje por mar). La fotografía de la portada cosifica el cuerpo del inmigrante, lo convierte en objeto inanimado, espectro abandonado y muerto. Su posición bocabajo le oculta la cara, hecho que niega su identidad, dificulta su humanización e impide, por tanto, la catarsis del espectador. En este caso se proyecta una trama trágica y adversa, sin por ello renunciar a las alusiones de

contenido erótico.

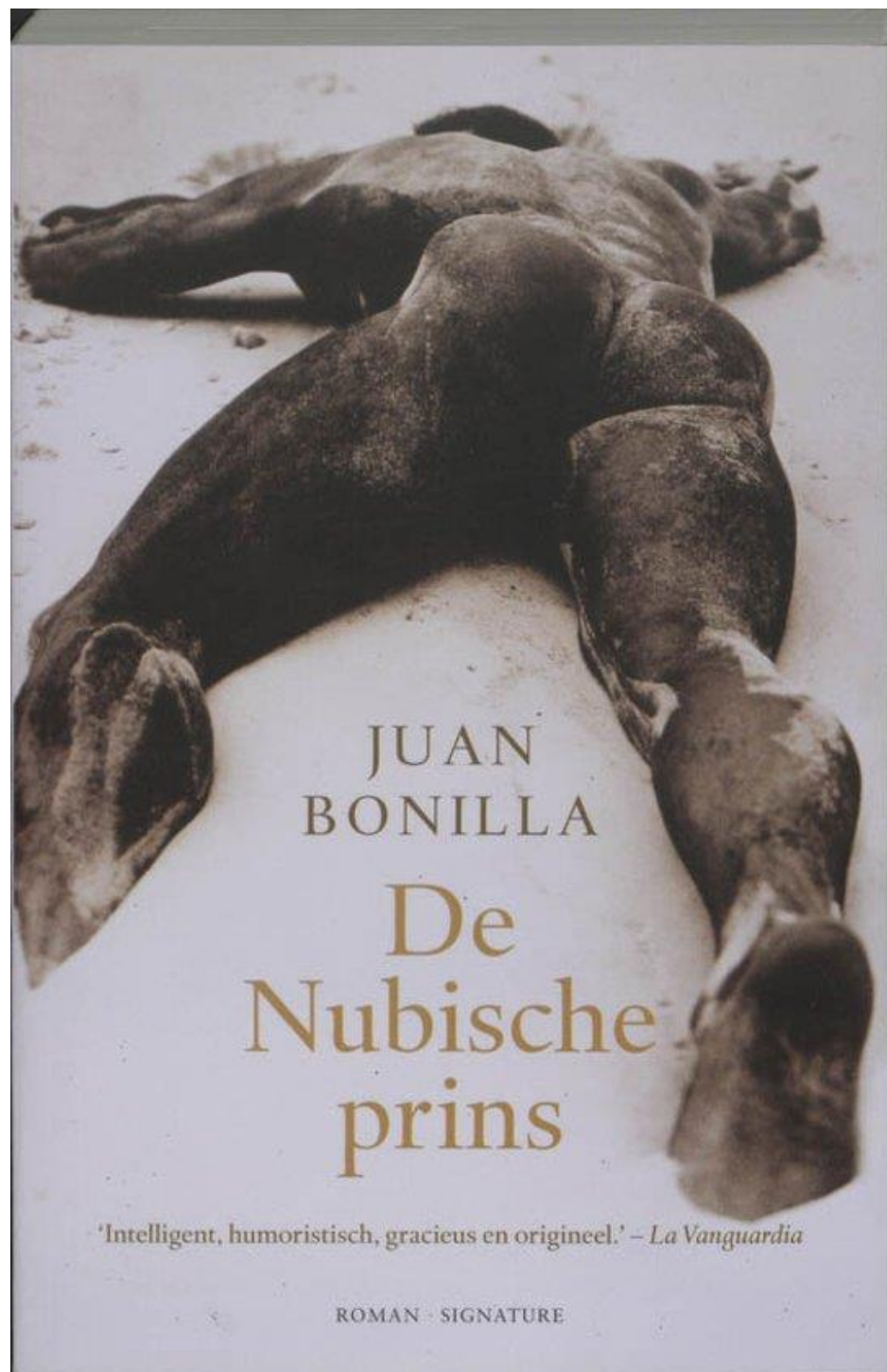


Figura 22: Portada de *Los príncipes nubios*, edición holandesa de Signature.

En la edición italiana (Frassinelli, 2007. Figura 23), Boo también aparece desnudo, en este caso abrazado por una mujer blanca y de pelo rubio. La portada vende un relato de amor o relación interracial que no tiene lugar en el texto novelesco. Además, hay claras implicaciones políticas en esta imagen. El hecho de que Boo aparezca con los ojos cerrados dificulta la expresión de su subjetividad e imposibilita que ambas figuras se miren mutuamente ya que, además, estas no están colocadas cara a cara. A pesar del deseo que sugiere el abrazo entre hombre y mujer, la falta de contacto visual mantiene una frontera entre ambos. El africano es, de nuevo, víctima – parece que está muerto como en la portada holandesa – o sujeto pasivo que se deja abrazar. Es la mujer blanca la que envuelve y, por tanto, domina y controla al hombre negro, objeto de deseo de la sociedad occidental: “When bodies contact one another, touch, it is almost always a white hand doing the touching, white hands that rest on the bodies of colored people” (hooks, 372). Además, la traducción del título en italiano, *Il mercante di schiavi*, (El comerciante de esclavos) señala una serie de implicaciones y adelanta posibles argumentos de forma que no ocurre con el título en español o en versiones extranjeras más literales al nombre original.

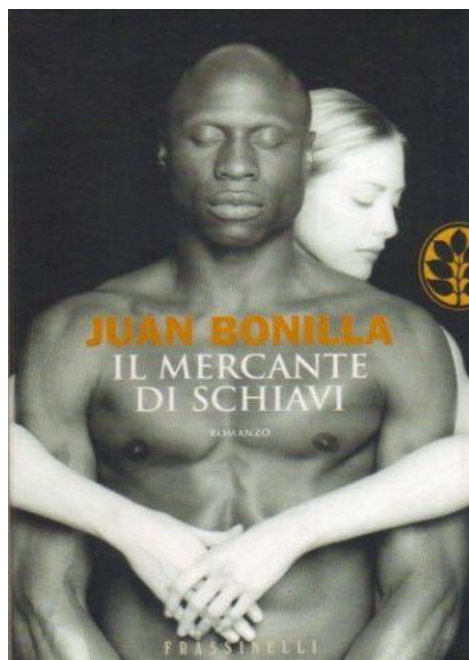


Figura 23: Portada de *Los príncipes nubios*, edición italiana de Frassinelli.

En el caso de la edición en inglés (Picador, 2007. Figura 24), la portada muestra la cara de un joven negro con los ojos tapados por un código de barras. Por un lado, esta portada, al igual que otras ediciones, destaca el anonimato con el que los medios suelen representar al inmigrante, exento de rasgos faciales que le otorguen agencia e individualidad. En sintonía con el argumento de la obra, la portada no explora la identidad del inmigrante, cuyo rostro aparece retratado solo parcialmente. El código de barras sobre los ojos de Boo, símbolo de catalogación y transacción comercial, supone la metáfora visual del club *Olimpo*, entidad que en la novela convierte al migrante en un producto de consumo. Asimismo, señala la deshumanización del sistema capitalista neoliberal como trasfondo socioeconómico de la obra.

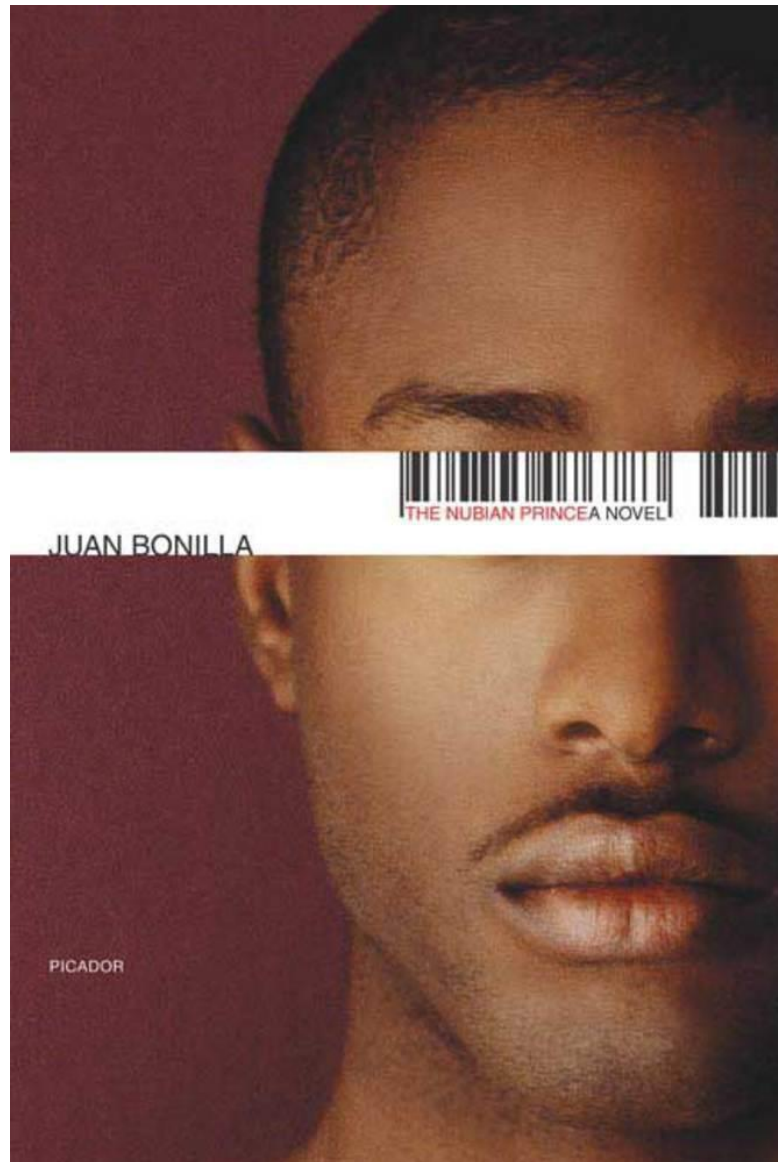


Figura 24: Portada de *Los príncipes nubios*, edición inglesa de Picador.

Finalmente, la portada de la edición rusa (Inostranca, 2009. Figura 25) usa mecanismos de espectacularización y sexualización para cosificar el cuerpo del sujeto masculino africano. Esta portada hace más difícil establecer conexiones con el fenómeno migratorio, si bien alude a la explotación sexual del personaje. De hecho, además de reproducir el título y el nombre del autor, la portada incluye el siguiente epígrafe: “El sexo es una profesión; el amor no”, dando a entender a los lectores que la novela combina prostitución y romance en un mismo relato.



Figura 25: Portada de *Los príncipes nubios*, edición rusa de Inostranka.

Ahora bien, ¿por qué recurrir a la imagen del africano para el diseño de la portada? ¿Qué tiene esta imagen que hace que todas las ediciones decidan utilizarla? Esta fijación iconográfica, ¿se debe a un respeto de coherencia con la obra, o hay otros intereses comerciales, ideológicos, culturales? Es obvio que la imagen de la portada se corresponde con el título de la novela. Además, el argumento consiste (aunque solo parcialmente) en la búsqueda del nubio. Sin embargo, si aceptamos, como afirman tanto el autor (ver capítulo 1, p. 35) como los críticos

(Pérez Sánchez, Leone, Villamandos) que la novela narra el conflicto y evolución del protagonista nativo, la portada queda lejos de simbolizar el argumento. ¿Cómo interpretar la presencia de un africano en portada, si el tema novelesco es la identidad de un español?⁵⁵ La imagen de la cubierta parece perseguir unos intereses - ¿comerciales, ideológicos? – más allá del argumento de la obra. Además, sugiere al lector una historia donde el protagonista es o estará estrechamente relacionado con el personaje de la portada. Pero ¿es realmente así?

Moisés es, sin lugar a duda, el protagonista de la novela, mientras que Boo aparece solamente a partir de la segunda parte de la obra, sin mucha participación directa en la acción. Incluso otros personajes secundarios de la novela, tanto migrantes como nativos, poseen mayor relevancia (la albanesa Luzmila o la española “Doctora”). Bonilla afirma que *Los príncipes nubios* no es una novela periodística o documental sobre la inmigración, no persigue reflejar un tema concreto o hacer una denuncia social con la que convertir “un caso particular en espejo de todos los demás casos” (*Los príncipes nubios*, 210). Justo al comienzo de la segunda parte de la novela, Moisés reconoce que su narración en primera persona defraudará las expectativas de quienes esperan una “novela sentimental exornada con carga social” (123), o una de esas epopeyas “que dejan en pañales a la de Ulises” (212). Con ocasión de aclarar las intenciones de su novela, y de paso su labor como novelista en general, Bonilla ha afirmado en un ensayo titulado “*Los príncipes nubios*. Literatura de frontera”:

No en vano, creo que uno de los grandes peligros de toda ficción es la de plantear el asunto del arquetipo.... yo no trabajo de esa manera, con arquetipos; yo trabajo con individuos, con historias particulares que en ningún caso tratan de reflejar un tono

⁵⁵ En la portada y los diferentes carteles de *La mirada del hombre oscuro* (Ignacio del Moral, 1992) también Ombasi, el personaje africano, se convierte en reclamo publicitario de la pieza teatral, cuando, de hecho, la obra profundiza exclusivamente en la identidad española sin apenas prestar atención a la subjetividad del personaje subsahariano.

general ni de la sociedad ni de nada. O sea, al igual que la historia de cada uno es la historia de cada uno y no tiene por qué reflejar o repetir la historia de los demás, los personajes de novela también son criaturas que deben aspirar a ser verosímiles, a ser de verdad.⁵⁶

A pesar del rechazo que manifiesta Bonilla hacia la creación de “arquetipos” en sus novelas, Boo, más que un personaje creíble y complejo, encarna el “mito” del africano, construcción arquetípica – premeditadamente arquetípica – al que no llegamos nunca a conocer realmente. La novela no profundiza en su psicología – no pretende en ningún caso hacerlo – y muestra exclusivamente el aspecto más superficial del personaje. Narrada enteramente en primera persona por Moisés, la obra da voz al migrante africano tan solo una vez. Además, cuando lo hace, Boo se convierte intencionadamente en lo que Bonilla define como personaje arquetípico. Asume la voz colectiva del continente africano para narrar la explotación que sufrieron sus antepasados y conseguir así vincular la esclavitud del pasado con la explotación sexual del presente: “–Unos cazadores blancos, hace mucho tiempo, cuando el mundo todavía era una superficie lisa que terminaba en el abismo donde moran los muertos, entraron en mi aldea una noche y secuestraron al hombre más hermoso” (228). En ningún caso la intención de Bonilla es que Boo refiera una historia como individuo independiente, con una identidad propia y bien definida, sino que lo hace más bien como representante de una comunidad que denuncia, a través de un relato de evidente tono legendario, los abusos sufridos durante siglos por manos extranjeras. La caracterización exagerada de Boo como arquetipo del migrante africano explotado durante siglos por el hombre blanco es una intencionada burla por parte del autor contra aquellas obras que tratan de esencilizar la experiencia migratoria a partir de la voz de un

⁵⁶ <http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/bonilla2.html> (Consultado el 19/2/2018).

solo personaje migrante. A través de este ejemplo, Bonilla deja claro paradójicamente lo que *Los príncipes nubios* no es ni pretende ser.

La construcción de Boo como personaje mítico o estereotipado, y la función paródica de esta mitificación, se hace todavía más obvia cuando Moisés da una descripción detallada de su cuerpo – no hay, sin embargo, descripción física de Moisés en todo el relato – retrato que coincide con la imagen expuesta en la portada:

Debía medir metro noventa. Boca sensual de labios carnosos, de esos que son fácilmente caricaturizables, de los que sueñan conseguir las fulanas del circo de la prensa del corazón a base de cirugías que nunca deparan una perfección tal. Los deltoides parecían dibujados por uno de aquellos maestros escultores del Renacimiento que luego tallaban en piedra a los dioses con los que soñaban. Pero lo más sensual eran las piernas, largas, impecables, no demasiado musculadas, aparentemente, de piel brillante y apetecible. Llevaba la cabeza rapada, los puños y los tobillos vendados, y por toda vestimenta un calzón amarillo ajustado que permitía deducir sus nalgas de piedra. Fue inevitable acordarse de aquella definición que Gallardo me dio de la belleza: todo aquello cuya contemplación te la pone dura. (204)

De hecho, la obsesión con el nubio surge de un reportaje sobre inmigración en el que Boo aparece fotografiado. Su imagen fotográfica escita el interés de los demás personajes y funciona como elemento motriz del relato.⁵⁷ En este sentido, la novela crítica y ridiculiza la obsesión occidental por el cuerpo del sujeto africano que promueven las imágenes estereotípicas.

⁵⁷ Quizá las fotografías más famosas de nubios sean las de la fotógrafa alemana Leni Riefenstahl. Como la portada de *Los príncipes nubios*, Riefenstahl destaca en sus fotografías el aspecto sexual y físico de los nubios. Según Susan Sontag, la obsesión por el cuerpo en las fotografías de Riefenstahl es un eco del culto al cuerpo nazi.

Irónicamente, las portadas de las distintas ediciones insisten en perpetuar esta iconografía y confirman así dicha obsesión fetichista.

La portada de *Los príncipes nubios*, como la de muchas otras obras literarias españolas sobre inmigración, africaniza al inmigrante. Además, otorga centralidad al africano en una historia de la que no es protagonista y le adjudica, de este modo, una relevancia sobredimensionada a la hora de construir un imaginario sobre la inmigración en España.⁵⁸ Esta imagen atrae la atención del lector que, como el cliente del *Olimpo*, busca satisfacer su deseo por el Otro, transgredir tabús culturales y acceder así a un mundo supuestamente extraño y sensual. Sin embargo, probablemente se sienta burlado al descubrir que el nubio es solo una pieza menor y, paradójicamente, casi invisible – a pesar de su omnipresencia paratextual – a largo de todo el rompecabezas novelesco, dependiente de la peripecia del verdadero protagonista local, sin atención o desarrollo más allá de premeditados clichés convencionales. Si entendemos la novela – creo que es justo hacerlo – como, entre otras cosas, una sátira sobre las imágenes sesgadas y desestabilizadoras que producen y diseminan los medios sobre el inmigrante africano, la imagen de estas portadas, como ventanas que dejan ver los deseos y expectativas de la cultura de masas, confirman esta interpretación. De este modo, la sátira de *Los príncipes nubios* se dirige hacia su misma portada, en sus diferentes versiones, en una paradójica relación donde el texto se burla de su paratexto, pero lo necesita para completar su significado.

⁵⁸ En 2014, Senegal ocupó el número veintitrés en la lista de comunidades de inmigrantes más grande en España. Nigeria ocupó el número veintisiete. En 2006, la inmigración procedente de África subsahariana (la más representada en las portadas) suponía poco más de un 4% de la inmigración total en España, por detrás de Latinoamérica, Europa Occidental, Europa del Este y África del Norte.

***Extranjeras*: la “cara” positiva de la inmigración**

En 2003, año en el que aparece también *Los príncipes nubios*, Helena Taberna estrenó *Extranjeras*. Taberna es directora y guionista de cine. En 2006 fue cofundadora de la Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales (CIMA). Además de *Extranjeras*, ha dirigido tres largometrajes (*Yoyes*, 2000; *La buena nueva*, 2008, *Acantilado*, 2016) y otro documental (*Nagore*, 2010). A diferencia de la novela de Bonilla, *Extranjeras* sí explora el fenómeno migratorio de forma explícita, amplia e inclusiva. A lo largo de sus 75 minutos de duración, toman la palabra más de cincuenta mujeres de todas las edades, con profesiones y niveles socioeconómicos dispares, procedentes de veinte países diferentes. Las distintas protagonistas cuentan a la cámara, sin que oigamos las preguntas e intervenciones de la entrevistadora, su vida cotidiana, sus sueños y deseos. El espectador descubre cómo viven, trabajan y se relacionan estas mujeres con su comunidad migrante y cómo se adaptan a su nuevo entorno madrileño. Isolina Ballesteros afirma que la película “succesfully demonstrates the heterogeneity of migrant groups in Spain and of migrant women’s experience.”⁵⁹ Para Martínez Carazo, *Extranjeras* presenta “una serie de posiciones lo suficientemente diversas como para no asociarlas a una postura unidimensional concreta.”⁶⁰ En definitiva, la película consigue pintar un cuadro variado y plural de la vida de las mujeres inmigrantes en España.

Sin embargo, tanto el cartel como la carátula del DVD muestran en exclusiva la imagen de la sudanesa Fania Faustino, una de las muchas protagonistas del documental (ver figura 26 a continuación). Esta imagen contradice, en principio, la diversidad con la que *Extranjeras* realmente retrata la inmigración. Aunque la cinta evita homogeneizar la inmigración al indagar

⁵⁹ Isolina Ballesteros. *Immigration Cinema in the New Europe*. University of Chicago Press, Chicago, 2015, p. 73.

⁶⁰ Martínez Carazo. “Cine e inmigración: Madrid como espacio de encuentro/desencuentro y su representación en *Extranjeras* de Helena Taberna”, en *Hispanic Research Journal*, 2005, v. 6, n. 3 p. 272.

en la vida de mujeres de orígenes variados (rumanas, polacas, chinas, ecuatorianas, peruanas, etc.) la carátula, sin embargo, reincide en su africanización. Como en *Los príncipes nubios*, el personaje africano no ocupa un lugar especialmente protagónico en *Extranjeras* por encima de otras comunidades. Sin embargo, algo hay en su rostro que le convierte en imagen publicitaria de la obra. La decisión de poner su fotografía en portada hace evidente cómo funciona el imaginario español sobre la inmigración. El espectador español identifica ‘mujer africana’ con ‘extranjera’, identificación que no parece producirse de forma tan clara e inmediata con la imagen de una mujer, por ejemplo, rumano o polaco. Una vez más, la condición de paradigmática otredad con respecto a España (diferencia racial, lingüística, religiosa, cultural) convierte a la africana en la imagen idónea de foraneidad, condición que se potencia además por ser esta inmigración la que más cobertura y atención mediática recibe.

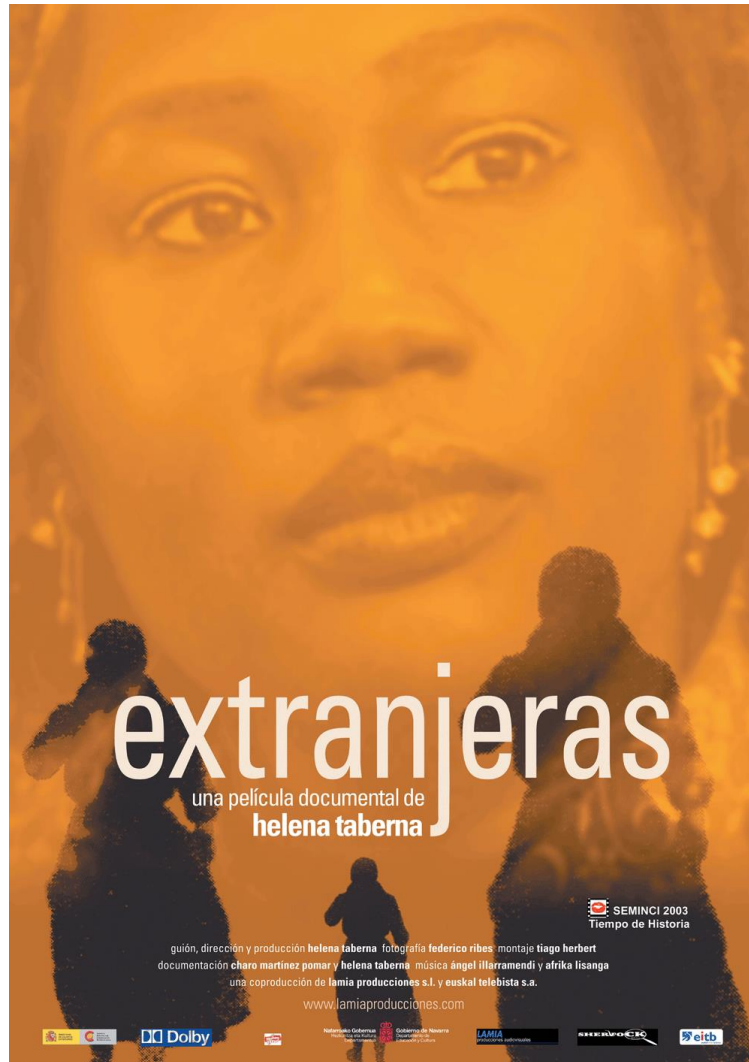


Figura 26: Carátula de *Extranjeras*.

El primer plano de la cara de Fania demuestra un atento interés hacia la subjetividad e identidad de la mujer migrante, en contraste con la omnipresencia del cuerpo africano masculino en las portadas de *Los príncipes nubios*. Según María Caballero Wangüemert, Taberna enfatiza en su documental la importancia del rostro y los planos cortos con el objetivo de aproximarse al Otro: “aquí se ha hecho un esfuerzo por eliminar las fronteras con el Otro, cuyo rostro es el eje: este documental... empieza con un fotograma-*collage* de rostros para, inmediatamente después,

pasar a un muestreo de primeros planos”.⁶¹ Una opción alternativa para la portada podría haber sido precisamente mostrar este “fotograma-collage de rostros”, y de esta manera señalar la diversidad étnica de las extranjeras en España, algo parecido a lo que hace, por ejemplo, la portada del libro *Mujeres del mundo. Inmigración femenina en España hoy* (José Miguel Vila y Carmen Vila, 2005).

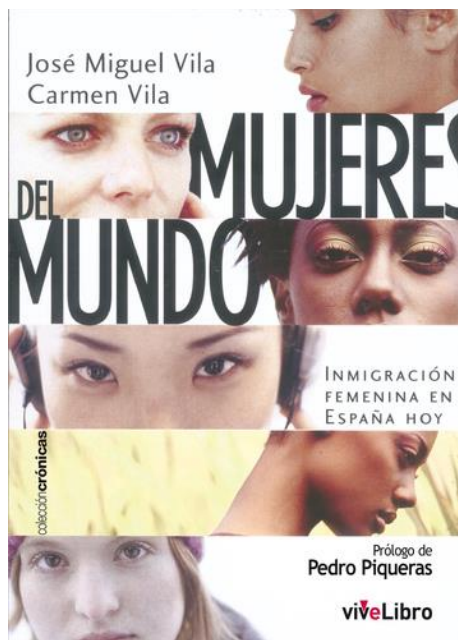


Figura 27: Portada de *Mujeres del mundo. Inmigración femenina en España*.

Sin embargo, la imagen de un *collage* visual de rostros podría denotar que la inmigración es un grupo social confuso e indiferenciable, una masa aglutinante y deshumanizada a la que nos tienen acostumbrados los medios, cuando, en realidad, *Extranjeras* se esfuerza por transmitir una imagen de la mujer migrante como individuo claramente distinguible. Es cierto que el énfasis en el rostro se puede entender como una explotación eurocéntrica de “exotismo” y “otredad”. Además, la fijación por el primer plano de la mujer potencia la introspección psicológica e invita a conectar la imagen con otra referencia cultural insoslayable, la *mater dolorosa* de la

⁶¹ Caballero Wangüemert, María. “*Extranjeras*, de Helena Taberna: el ojo crítico del documental frente a la inmigración”, 2009, p.142.

iconografía católica. De hecho, el documental profundiza en la maternidad como rasgo común entre la mayoría de las protagonistas, quienes aparecen ante la cámara frecuentemente hablando junto a sus hijas. Por otro lado, la expresión serena y reflexiva contribuye a la desmitificación del migrante relacionado con la violencia y el desamparo. A diferencia de los cabizbajos migrantes que ocupan las portadas de periódicos y noticieros, la mujer de la carátula fija su mirada hacia arriba, con optimismo. Los ojos no se dirigen al frente sino ligeramente a un lado, evitando así una confrontación sensacionalista y provocadora con el espectador. De esta manera, la imagen estimula la curiosidad e incita a identificarnos con ella.

La carátula muestra una mujer segura e independiente. Ya desde el título, el documental de Taberna logra redefinir positivamente el discurso sobre inmigración (“Extranjeras” y no “Inmigrantes”) lejos de estereotipos nocivos y simplificadores. Para Isolina Ballesteros, Taberna demuestra que las extranjeras son “high achievers who have attained a level of success in Madrid with the backing and encouragement of female networks.” (75). Wangüemert afirma que, al acercar el rostro de la foránea al espectador, Taberna consigue “romper barreas, que el Otro deje de ser Otro, sea uno más, un ser cotidiano, que comparte trabajo, alegrías y penas” (143). La carátula, al igual que la portada de *Los príncipes nubios*, reincide en la africanización y homogeneización étnica de la inmigración, en clara contradicción con lo que en realidad persigue el documental. Además, la imagen alude a la tradición católica y al estereotipo de la mujer maternal a la hora de presentar a un grupo de extranjeras de diferentes religiones y con situaciones familiares diversas. Sin embargo, es coherente con la obra a la hora de otorgar mayor agencia y presentar un “rostro” más positivo e individualizado de la mujer inmigrante.

***La hija extranjera*: el velo como icono de otredad**

Hasta ahora se ha prestado atención a la portada de varias obras de autores españoles que representa al Otro. Ahora bien, ¿qué sucede si analizamos las portadas en las que también aparece el Otro inventado, solo que en este caso para introducir la obra de autores migrantes que escriben y publican en España? En la sección que sigue, estudio la cubierta de la novela *La filla estrangera* de Najat el Hachmi (ver figura 46 a continuación), novela que recibió el premio San Joan de narrativa y el premio Ciutat de Barcelona a la mejor obra de ficción en catalán en 2015.⁶²

El Hachmi nació en Beni Sidel, Marruecos, en 1979. Emigró con su familia a Vic, Cataluña, cuando tenía 8 años. Es licenciada en Filología Árabe por la Universidad de Barcelona. En 2004 publicó *Jo també sóc catalana*, de contenido autobiográfico. Además de *La filla estrangera*, ha escrito tres novelas: *L'últim patriarca* (premio Ramon Llull en 2008, Prix Ulysses y Prix Méditerranée étranger), *La caçadora de cossos* (2011) y *Mare de llet i mel* (2018). Sus obras están escritas en catalán y han sido traducidas a varias lenguas, entre ellas el castellano. Todas tienen como protagonista una mujer, y suelen tratar temas de inmigración, identidad, religión, familia, integración, multiculturalidad e hibridismo cultural.

⁶² Utilizo la versión traducida al castellano por Rosa Maria Prats: *La hija extranjera*, Destino, 2015.



Figura 28: Portada de *La hija extranjera*.

En la portada de *La hija extranjera* aparece una mujer llevando un *hiyab* (velo islámico). La palabra *hiyab* describe el acto de cubrirse en general, pero se utiliza también para denotar el velo o pañuelo que usa la mujer musulmana sobre la cabeza. Puede ser de diferentes colores, y usualmente tapa la cabeza y el cuello, pero deja al descubierto el rostro. El *niqab*, en cambio, es un velo que cubre la cabeza, el cuello y el rostro, dejando al descubierto solo los ojos. El *burka* es una pieza que cubre cabeza y cuerpo al completo, y tan solo deja una rejilla a la altura de los ojos para que la mujer pueda ver. El *hiyab* es un elemento de la cultura musulmana que ha

propiciado mucho debate, dentro y fuera del mundo árabe. Fatima Mernissi (Fez, Marruecos, 1940-) es quizá la académica feminista más conocida que ha escrito por extenso sobre el uso del velo islámico. En la introducción de su libro *Women's Rebellion and Islamic Memory*, afirma:

The veil, 'Hijab' in Arabic, means "curtain". It has to do with preventing transparency, with putting something out of sight. It goes without saying that I am not talking about a woman deciding for herself, without any pressure from a politician or a husband, to put a scarf on her head and cover her hair and face. That veil is a free initiative and pertains to cosmetic choice and personal hair or facial grooming. The veil I am referring to in this introduction is an intrinsically political one, it is that head-covering forced on women by politician authority such as Iman Khomeini's July 1980 'Hijab law' which ordered women working in the state sector to veil, or the Saudi police-enforced veil. Women are not allowed to walk with hair uncovered in Saudi street. (xi)

Según Mernissi, esta agresiva obsesión de algunos líderes políticos árabes de los años ochenta por "velar" a la mitad de la población (esto es, las mujeres) no era, en realidad, un ataque dirigido exclusivamente a las mujeres sino "an assault on democratic process, and an attack on civil society's burgeoning hopes" (Mernissi, xi). Ángeles Ramírez, por su parte, afirma en su libro *La trampa del velo* que la aparición de los diversos movimientos islamistas en los países musulmanes a partir de los setenta y el hecho de que los estados postcoloniales se legitiman frente a occidente a través del islam, convierte el *hiyab* y el *niqab* en una señal identitaria. Para algunos líderes religiosos musulmanes – es importante marcar que no para todos – el velo es imprescindible en la vestimenta de la mujer, siempre relacionado con el recato, devoción a Dios y la privación de emancipación de la mujer. En este contexto, llevar pañuelo supone una marca de modestia y prestigio entre mujeres. Laura Mijares y Ángeles Ramírez afirman que en la

actualidad “la visión orientalista del pañuelo como símbolo opresor convive con la que promueven algunos líderes y representantes de partidos islamistas que, por el contrario, convierten al pañuelo en seña de identidad y en símbolo liberador para las mujeres” (128). Por otro lado, el uso del velo en países musulmanes permite el acceso a espacios, tanto públicos como privados, exclusivos solo para hombres y favorece la relación con otros grupos de mayor poder socioeconómico (*La trampa del velo*, Ángeles Ramírez). En ciertos países árabes como Argelia, ponerse velo es la única manera que tienen las mujeres de franquear las fronteras que existen entre espacios masculinos y femeninos (Assia Djebar, citado en Pears, 84). En este sentido, Mernissi afirma que, “the veil creates invisibility for women and keeps ‘the fiction of homogeneity alive in Islamic society’, thereby permitting women to freely negotiate space otherwise reserved for men” (Mernissi, citado en Pears, 84). Sin embargo, si bien el velo otorga libertad de movimiento a la mujer en los países musulmanes, no debemos olvidar que supone un método de opresión estatal con el que silenciar e invisibilizar a la mitad de la población (Mernissi; Ramírez).

El uso del velo se interpreta de forma diferente en occidente. Por ello, la presencia de mujeres musulmanas con velo en España y otros países europeos ha sido motivo de mucha controversia. Desde el siglo XIX, el velo ha sido para Europa un símbolo de exotismo, misterio y otredad, visión heredada de *Las mil y una noches* y de los cuadros orientalistas del pintor romántico francés Eugène Delacroix, entre otros. Al mismo tiempo, funciona como señal de opresión y fanatismo, sinónimo de radicalismo islámico, especialmente desde los atentados del once de septiembre. Si es cierto que, “no single item of clothing has had more influence on Western images of Middle Eastern or North African women than the veil” (Baily and Tawadros, *Veil: Veiling, Representation, and Contemporary Art*), cabe preguntarse de qué manera el uso de

esta cargada imagen en la portada de una de las escritoras migrantes marroquíes más importantes en España condiciona la recepción occidental de la obra.⁶³ La imagen monolítica de la mujer musulmana con velo enfatiza las diferencias entre oriente y occidente. Además, sugiere al lector occidental empatizar con una protagonista que es víctima de un mundo patriarcal opresor.

Para Laura Mijares y Ángeles Ramírez, la imagen de una mujer con velo se ha convertido en occidente en el *leit motiv* de lo que algunos denominan “islamofobia generizada” (*gendered Islamophobia*), representación “que ha revitalizado los estereotipos orientalistas y las representaciones de las mujeres musulmanas como retrasadas, oprimidas, políticamente menores de edad y que buscan imperiosamente la liberación y el ser rescatadas a través de las intervenciones imperialistas” (127). La portada de *La hija extranjera* reproduce este *leit motiv* y equipara ‘mujer extranjera’ y ‘mujer con velo’. La cubierta destaca el rostro de una mujer joven enmarcado por un *hiyab*. Las manos de la joven tocan el *hiyab*, en un acto ambiguo que puede indicar que se lo está poniendo o quitando. La imagen transmite misterio y sensualidad – en sintonía con el imaginario orientalista clásico – si bien la mujer tiene la tez más clara de lo que suelen reflejar estos estereotipos. Sus ojos aparecen cerrados o mirando hacia abajo, en actitud de recato y sumisión. Antes de empezar la lectura, el velo aparece ya como un elemento destacado, central, cuyo pleno sentido y valor solo se revelará al final, pero cuya presencia en portada controla el “horizonte de expectativas” del lector sobre el texto (Hans Robert Jauss, citado en Pears, 2). Así como en el paratexto de *Los príncipes nubios* y de *Extranjeras* el cuerpo del africano y su distinción fenotípica servía como distintivo visual de la inmigración, en la portada de *La hija extranjera* el velo funciona como sinécdoque de lo musulmán, lo que distingue de forma más precisa a la mujer musulmana de las demás. El lector no puede evitar la carga

⁶³ Pamela A. Pears estudia la iconografía del velo en las portadas de obras de escritoras argelinas: *Front Cover Iconography and Algerian Women's Writing. Heuristic Implications of the Recto-Verso Effect*.

semántica que comunica la imagen en cubierta, imposible en una época de profundos y extensos debates acerca del uso y prohibición del velo.⁶⁴ La portada es una manifestación visual del texto y, al mismo tiempo, persigue unos objetivos comerciales establecidos por la editorial para satisfacer las expectativas del lector con respecto a la inmigración musulmana. La imagen de la portada de *La hija extranjera* revela más sobre los deseos e inquietudes del lector occidental que sobre las mujeres extranjeras y sea capaz de influir en la interpretación no solo de esta obra, sino de otras obras de la misma autora.

Desde el punto de vista occidental, Europa lleva a cabo una misión supuestamente civilizadora (ciertamente paternalista e islamofóbica) que consiste en “desvelar” a la mujer musulmana y liberarla de la opresión bajo la que vive para que alcance el estatus de libertad e igualdad que aparentemente gozan sus homólogas europeas. Franz Fanon, en su ensayo *Algeria Unveiled*, denunció esta posición eurocéntrica de superioridad cultural de Francia a la hora de aplacar la resistencia argelina: “we must go and find them [women] behind the veil where they hide themselves and in the houses where the men keep them out of sight” (Fanon en Pears, 83). De igual modo, Edward Said, Yolanda Geadah y Carine Bourget afirman que los medios de comunicación occidentales, a la hora de representar el mundo árabe y el islam, han utilizado el velo como símbolo de temible fanatismo religioso y opresión hacia la mujer (citado en Pears 86-87). En España, como en otros países occidentales, el velo es una marca de otredad que dificulta

⁶⁴ En 2002 y en 2007, por mencionar solo dos casos paradigmáticos, la prensa cubrió en detalle sendas polémicas sobre niñas musulmanas en España a las que se les impedía llevar el velo en el colegio (ver el ensayo de Mijares y Ramírez citado en la bibliografía). En 2017, el periódico *El País* publicó un reportaje titulado “Cuando llevar el velo islámico te deja sin trabajo”, en el que varias mujeres musulmanas hablaban de su vida en España con y sin velo. https://politica.elpais.com/politica/2017/06/05/diario_de_espana/1496686371_690963.html?autoplay=1 (Consultado el 10/2/2018). El cortometraje *Hiyab* (Xavi Sala), nominado a los premios Goya en 2005, narra la vida de Fátima, una niña española de origen marroquí que se enfrenta a su profesora por no querer quitarse el velo. Es, en palabras del autor, “una apología de la tolerancia, no del velo islámico. Sin emitir juicios de valor, solo pretendo que la gente se replantee el tema y lo hable”. <https://transmedial.wordpress.com/2010/04/29/hiyab-sobre-un-corto-de-2005-para-un-problema-de-hoy/> (Consultado el 12/2/2018).

la integración social y obstaculiza la obtención de un empleo, como ocurre con varios personajes de *La hija extranjera*. El Hachmi afirma en una entrevista que, según ciertas políticas y comportamientos discriminatorios de la sociedad de acogida hacia la mujer inmigrante musulmana, el hecho de llevar o no velo es la diferencia entre ser considerada mala o buena inmigrante respectivamente.⁶⁵ No sorprende, por tanto, que España prohibiera en 2015 el uso del *burka* y el *niqab* en lugares públicos como medios de transporte, colegios, hospitales y edificios oficiales. Esto es a lo que se refiere Ángeles Ramírez en su libro *La trampa del velo*: los países musulmanes controlan el cuerpo de la mujer obligándoles a llevar el velo, mientras que Europa hace lo propio creando leyes que restringen su uso. En el primer caso, la dominación de la mujer responde a un sistema patriarcal que dice defender la identidad y los valores religiosos nacionales; el segundo es resultado de ideas islamofóbicas disfrazadas de una cuestionable voluntad de emancipar a la mujer.

Dentro del contexto social que acabo de describir, la imagen que aparece en la portada de *La hija extranjera* no es trivial y juega un papel fundamental en la recepción e interpretación de la obra. Pamela A. Pears afirma en su libro *Front Cover Iconography and Algerian Women's Writing* (2015) que la imagen más usada para ilustrar la portada de obras de ficción testimonial de autoras magrebíes que escriben en francés es una mujer con velo (88). El caso de la literatura argelina no es el único. En España, además de *La hija extranjera*, existen varios textos y películas en los que aparece una inidentificable mujer con velo en la cubierta: *Cayucos y pateras*. *Un viaje hacia la libertad* (Joaquín Peña, 2003), *La travessia* (Núria Esponellà, 2004), *De Nador a Vic* y su traducción al castellano *Laila* (Laila Karrouch, 2004), *Calle del Norte* (Josep María Cazares y Miquel Bergés, 2007), *Un novio para Yasmina* (Irene Cardona, 2008) y *Muna*

⁶⁵ <https://www.nuvol.com/entrevistes/najat-el-hachmi-mai-no-he-entes-la-catalanitat-com-una-cosa-hermetica/> (Consultado el 12/2/2018).

(Santiago Zannou, 2016). Por razones de espacio no puedo analizar aquí todas estas obras y portadas, pero su existencia confirma que el velo es una imagen poderosa y recurrente a la hora de promocionar este tipo de narrativa (ver figuras 29-32 a continuación).

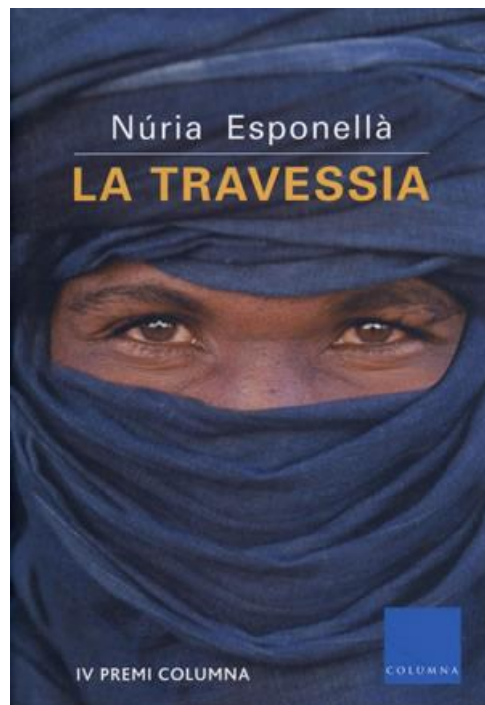


Figura 29: Portada de *La travesia*.



Figura 30: Portada de *Laila*.

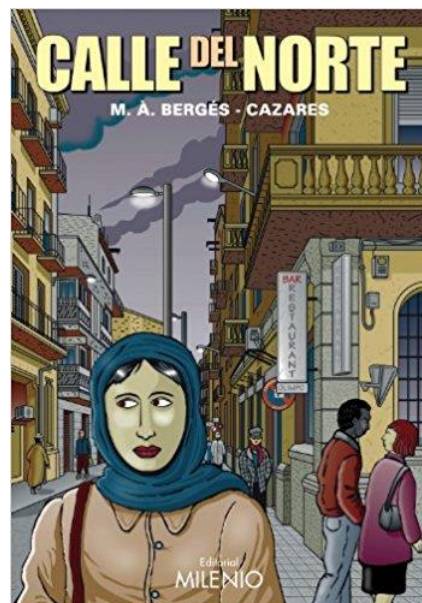


Figura 31: Portada de *Calle del Norte*.

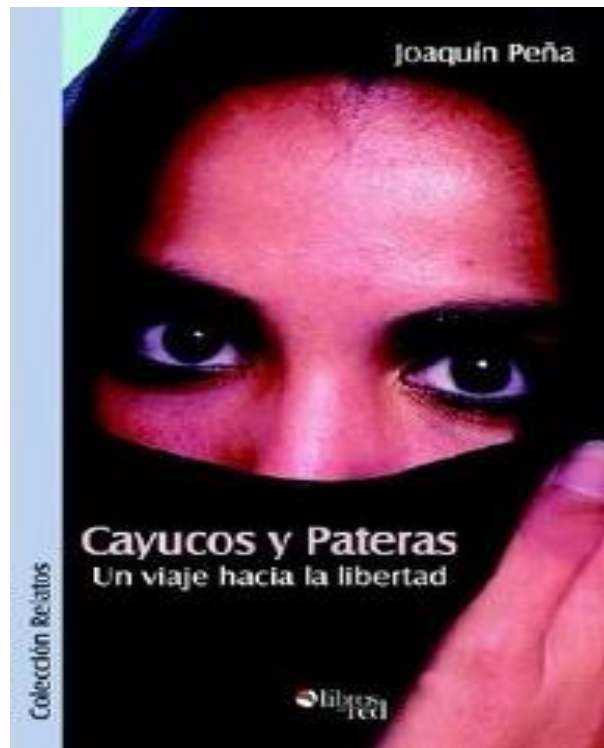


Figura 32: Portada de *Cayucos y pateras. Un viaje hacia la libertad*.

La hija extranjera narra en primera persona la biografía de una joven marroquí que vive en un pueblo cercano a Barcelona. Ella ha crecido entre dos mundos, dos lenguas, dos culturas. Al acabar el instituto debe elegir entre un matrimonio arreglado con su primo – opción que le impone su familia – o seguir sus propios deseos personales y profesionales y marcharse a Barcelona. El matrimonio de conveniencia implica someterse a una vida como la de su madre, dominada por el control de una tradición incompatible con el desarrollo de sus inquietudes intelectuales y su personalidad independiente. Implica, entre otras cosas, ponerse el velo. La protagonista lucha a lo largo de toda la obra contra su cultura materna. Sin embargo, en el clímax de la novela, consiente resignada su destino: “se han cumplido todas las profecías que pendían sobre mí” (201). Se pone la *funara* (palabra que usa la narradora para referirse al velo islámico) frente al espejo, mientras hace un repaso de todas las mujeres de su familia que han tenido que ponérsela antes que ella. Esta escena funciona como fúnebre rito de iniciación, momento de

tránsito a la vida adulta que conlleva una derrota dolorosa y amarga, especie de muerte en vida de la que nadie puede salvarla: “Cuando la bajo [la cabeza] y noto la *funara* sujetándome y enmarcándome el rostro, me entra un dolor en la garganta que debe de ser como el que sienten los corderos cuando los matan ... al mirarme, me veo distinta, veo que no soy yo, y siento vergüenza de ser lo que veo en el espejo” (200-201). Hay otras referencias al uso de la *funara* con diferentes significados a lo largo de la novela, aunque ninguna tan significativa como la descrita anteriormente. Por ejemplo, la protagonista cuenta que se ponía el velo cuando iba de vacaciones a Marruecos, aunque para ella no significara nada y solo lo hacía “por no molestar” a su familia. En otro momento de la novela, la narradora reconoce que el velo de su madre provoca una mala impresión al casero español al que quieren alquilarle un piso. Asimismo, una empleada de origen marroquí pierde su empleo en el ayuntamiento donde trabaja por empezar a llevar el pañuelo después de casarse. Sin duda, es un elemento recurrente a lo largo del texto, desde la portada, cuyo uso puede indicar tanto respeto como discriminación, dependiendo del contexto.

Si tenemos en cuenta que Najat El Hachmi ha manifestado en varias ocasiones ser feminista y atea, la escena en la que la protagonista acepta la imposición del velo se puede interpretar como denuncia de la opresión patriarcal que subyuga a la mujer musulmana también en occidente.⁶⁶ Sin embargo, la novela no termina ahí. Al final de la obra la protagonista decide abandonar a su marido, a su madre y a su propio hijo. Corta de raíz con la familia y las tradiciones que le sometían inexorablemente. Se quita la *funara*: “más vale estar sola que loca” (222). Hay cierta sensación de liberación y victoria cuando acaba la novela, aunque el precio que tiene que pagar por ello es quizá demasiado alto y resulta difícil interpretarlo como un final feliz.

⁶⁶ <http://www.elcritic.cat/entrevistes/najat-el-hachmi-tothom-esta-sorpres-que-jo-escrigui-sobre-sexe-per-que-perque-soc-marroquina-3627> (Consultado el 12/2/2018).

La portada adelanta la importancia simbólica que tiene el velo en la obra y hace que el lector focalice su interés en este elemento. Sorprende por ello que cuando empezamos a leer el texto la protagonista no lo lleve puesto. Solo en el clímax del relato la imagen de la portada cobra pleno sentido, cuando la “hija extranjera” decide ponérselo, aunque sea de forma temporal. Este acto significa inmolarse y traicionarse. Sin embargo, el texto va un paso más allá que la portada. Lo que la cubierta no muestra es que la joven protagonista finalmente “se desvela”, se quita el pañuelo. La portada exhibe la imagen de una mujer con velo como forma de comercializar un libro sobre inmigración y otredad. Sin embargo, esta imagen no cuenta toda la historia y contradice hasta cierto punto la representación que aparece en el texto. La portada de una mujer con velo introduce una novela en la que su protagonista lucha desesperadamente por no llevarlo. Su peripecia novelesca consiste precisamente en desmentir la portada, derrotar con ello cualquier imposición cultural que restrinja su libertad e incitar a otras mujeres a la acción.

Conclusión

¿Qué imágenes nos incitan a ver críticamente y cuáles simplemente evocan nostalgia, curiosidad, voyerismo? (Pears 12). Hoy en día más que nunca las cubiertas otorgan un valor añadido y complementario al libro en una época en la que “se está desmaterializando el libro por su digitalización” (Gómez Cuesta). ¿Nos podemos fiar de las portadas como indicadores del contenido de la obra? En este capítulo hemos analizado las portadas de tres novelas y una película con el objetivo de destacar su dimensión visual y su capacidad para crear sentido junto a la obra, o incluso más allá de ella. Hemos considerado los paratextos no sólo como meros elementos adyacentes al texto literario o fílmico, sino como medios visuales autónomos susceptibles de transmitir un mensaje que influye y modifica la recepción de la obra. La portada es el primer elemento con el que se relaciona el lector. Muchas veces promociona el género al

que pertenece el texto, pero no siempre es fiel indicador de su contenido o argumento. En ocasiones, el cambio de portada de una misma obra ayuda a inscribir el libro dentro de un contexto social e histórico determinado, como vimos en el caso de las distintas ediciones de *Las voces del Estrecho*. Asimismo, el cuerpo masculino desnudo del africano resulta un habitual reclamo visual en la portada de *Los príncipes nubios*, a pesar de que la novela, en realidad, explora la identidad de su autóctono protagonista. El rostro de la mujer que aparece en la carátula de *Extranjeras* insiste – remedo de los medios de comunicación – en africanizar y maternizar a la inmigración femenina en contraste con el evidente esfuerzo de la obra por dar una imagen plural, diversa y multiétnica del colectivo extranjero en Madrid. Por último, la portada de *La hija extranjera* usa una imagen polémica y orientalista para atraer la atención de potenciales lectores, aunque la obra trata precisamente de distanciarse de esa visión eurocéntrica y contextualizar ciertos elementos exóticos de la cultura musulmana para que el lector, al replantearse ideas preconcebidas, no pueda ver igual que antes a una mujer con velo, ya sea en la calle o en la portada de un libro.

Capítulo 3

¿El zombi viene de afuera o reside dentro? Identidad española e inmigración en *Una, grande y zombi* y *Olimpita* de Hernán Migoya

This figure (the migrant) has not only migrate from one country to another, he has migrated from reality to the collective imagination where he has been transformed into a terrible fiction. Hanif Kureishi.

The whole of modern Spanish culture can be read as one big ghost story. Jo Labanyi.

El sueño de la razón produce monstruos. Francisco de Goya.

Introducción

En 2010 las *Noves Generacions* del Partido Popular de Cataluña crearon el videojuego *Rescate*, en el que Alicia Croft – personaje virtual basado en la mezcla entre la entonces candidata del Partido Popular a la *Generalitat* Alicia Sánchez Camacho y Lara Croft (heroína del famoso videojuego *Tom Raider*) – vuela a lomos de una gaviota llamada Pepe desde la que dispara contra “inmigrantes ilegales” (así aparecían designados en el videojuego) e independentistas catalanes (ver figura 1). El objetivo del juego era abatir el mayor número posible de elementos para conseguir resolver todos los “problemas” de España y salir así de la crisis por la que pasaba el país en aquella época. Pocas horas después de su aparición en la página web del partido, el juego fue retirado. Portavoces del Partido Popular explicaron que la empresa encargada de desarrollar el videojuego no había seguido sus instrucciones, y donde decía “inmigrantes ilegales” debía decir “mafias ilegales”.⁶⁷ La aparición de este tipo de videojuegos xenófobos no es un caso aislado en Europa.⁶⁸ El partido italiano de derecha Liga

⁶⁷ http://elpais.com/elpais/2010/11/16/actualidad/1289899037_850215.html. (Consultado el 29/3/2017).
<http://www.lavanguardia.com/elecciones-catalanas-2010/20101116/54071292412/alicia-croft-lucha-en-un-videojuego-contrainmigrantes-e-independentistas.html>. (Consultado el 29/3/2017).

⁶⁸ En 2017, el museo de arte contemporáneo de Los Angeles (LACMA) acogió la instalación conceptual *Carne y Arena*, del cineasta Alejandro González Iñárritu, realizada mediante realidad virtual: “Basada en relatos reales, en

Norte (*Lega Nord*) creó en 2009 un juego electrónico en el que se acumulaban puntos por hundir pateras antes de que estas alcanzaran las costas italianas. La realidad virtual con la que se encuentra el jugador en este tipo de juegos le proporciona una experiencia de aprendizaje empírico dirigida a diseminar prejuicios sobre las consecuencias negativas de la inmigración para el país de destino. No es casualidad que *Rescate*, con gran sentido de la oportunidad, surgiera en un tiempo de convulsión política y social, acuciada principalmente por una de las peores recesiones económicas que ha sufrido el país desde la llegada de la democracia en 1978, contexto histórico en el que la clase política buscaba redimir su culpa a costa de cualquiera. *Rescate* demuestra cómo el partido conservador en España, o al menos una parte de este, culpabilizó de la crisis a los inmigrantes y utilizó la xenofobia como recurso de provecho electoral y como argumento a favor de la creación de ciertas políticas migratorias proteccionistas.

ella las líneas superficiales entre sujeto y espectador se difuminan hasta mezclarse, permitiendo a los individuos pasear por un vasto espacio y experimentar en profundidad un fragmento de los viajes de los refugiados.” Con una intención totalmente diferente a la de los videojuegos xenófobos mencionados anteriormente, *Carne y Arena* explora la condición humana de las personas inmigrantes y refugiadas con el propósito de que el visitante “viva” la experiencia del migrante y consiga así una comprensión e identificación más profunda. <http://www.lacma.org/carne-y-arena#sobre-la-exposicin> (Consultado el 2/1/2018). Más información sobre el uso de los videojuegos como forma de diseminar ideas sobre la inmigración en: Osvaldo Cleger, *Procedural Rhetoric and Undocumented Migrants: Playing the Debate over Immigration Reform*. http://www.digitalcultureandeducation.com/uncategorized/cleger_html/ (Consultado el 29/3/2017).



Figura 1: Pantalla del videojuego *Rescate*.

Un año después de la aparición de este videojuego, Hernán Migoya (Ponferrada, 1971) publicó su novela *Una, grande y zombi* (2011). Con grandes dosis de humor grotesco, la novela satiriza una sociedad española hundida en la crisis económica iniciada en 2008, insatisfecha con la inestabilidad política, donde los debates sobre la inmigración, las autonomías y la identidad nacional están a punto de desvertebrar el país y provocar otra guerra fratricida.⁶⁹ El título de la obra es una paródica referencia al lema “España: Una, grande y libre”, divisa nacional de la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) que proclamaba una ficticia visión de España indivisible contra los separatismos regionales, cuyo proyecto colonial imperialista rechazaba cualquier dominación extranjera. Con un marcado trasfondo de malestar generalizado, la novela presenta la inmigración contemporánea a España, entre otras cosas, como un elemento social desestabilizador cuyo contraste con una supuesta “pureza” hispana escarnece y pone en

⁶⁹ Todas las citas de *Una, grande y zombi* están tomada de la edición de Barcelona: Ediciones B, 2011.

evidencia la inalcanzable y malograda “construcción de una identidad de grupo mayoritaria, uniforme y etnocentrista” que anhelaba en vano el Régimen dictatorial (Delgado Granados 9).⁷⁰ La obra de Migoya se rebela abiertamente contra la impunidad y continuidad de la ideología franquista latente todavía en parte de la clase política española del siglo XXI que, como la “heroína” del videojuego *Rescate*, se opone a la “contaminación” de inmigrantes y otros elementos molestos para la unidad e identidad nacional. *Una, grande y zombi* es, en palabras de su autor, “mi ajuste de cuentas con los políticos y la realidad española, en forma de sátira”. Los zombis de la novela, continúa Migoya, son “básicamente toda la población española, que ya parecemos zombis de “per se” a la hora de elegir nuestros candidatos. Son todos los españoles, de izquierdas y derechas, nacionalistas de uno y otro bando, que por fin dejan sus diferencias de lado y descubren cuál es el factor que realmente tienen en común: comerse los unos a los otros” (Migoya).⁷¹ Quizá por ser considerada literatura de género – “esto no es Literatura con mayúsculas” dice el narrador en una broma autorreferencial a su condición de literatura popular (*Una, grande y zombi* 44) – la crítica académica todavía no ha prestado demasiada atención a

⁷⁰ Patricia Delgado Granados ha estudiado la difusión de valores racistas y xenófobos en distintos manuales escolares del período franquista, como el *Manual de Historia de España. Segundo Grado* (1939) o la *Enciclopedia práctica. Grado Elemental* (1954): “Suponían la reconstrucción moral y religiosa de los ciudadanos a través de una historia sesgada, falseada y desprovista de elementos multiculturales, una historia recontextualizada en la que se modifica el sentido histórico originario. Es decir, ya no era únicamente la ausencia de contenidos de enseñanza dirigidos hacia sentimientos que fomentaran la pluralidad o el respeto entre los alumnos. El sentimiento de rechazo y xenofobia que se procesaba en las aulas hacia todo aquello que procedía del exterior, a todo aquello que era diferente a lo “nuestro”, era enérgicamente [reforzado] por la propia Escuela. De este modo, se inculcaba a los alumnos que “(...) los negros son antónimos nuestros, y eso es lo peor que nos podía pasar” o, por ejemplo, que “(...) no convenía la proximidad de moros incultos”, no fueran a contagiarnos su color, su salvajismo o, simplemente, su incultura. Nosotros éramos diferentes a ellos, éramos superiores y puros; ellos, sin embargo, inferiores y mestizos. Al árabe se le definía como “(...) astuto, hipócrita y vengativo, no perdona ni olvida, y no hay humillación que no soporte para conseguir su objetivo.”” (3-4). <http://193.147.33.53/selicip/images/stories/actassevilla/comunicaciones/DELGADO GRANADOS.pdf> (Consultado el 17/11/2017).

⁷¹ Hernán Migoya: <http://www.mmamm.net/version40/numero14/encadena14/encadena14.html> (Consultado el 22/12/2017).

esta novela.⁷² El análisis que sigue relaciona la inmigración, las minorías étnicas y su impacto en el discurso sobre la identidad española con la narrativa zombi, en un texto en el que tanto nativos como foráneos han migrado de la realidad al imaginario colectivo y se han transformado – como asevera el escritor anglo-pakistaní Hanif Kureishi en uno de los epígrafes de este capítulo – en pavorosos personajes de ficción.⁷³

Una, grande y zombi presenta una España multiétnica, en la que subsaharianos, latinoamericanos y marroquíes cohabitan con españoles. Para el sector más conservador de la sociedad, de rancio abolengo franquista según la novela, la nueva realidad social heterogénea y plural pone en peligro la cohesión de España, también amenazada por los independentismos regionales.⁷⁴ Este hecho motiva la aparición de una “Nueva Raza” de patriotas zombis, “Los Rabiosos”, cuyo objetivo es acabar con intrusos indeseados y devolver al país la unidad y dominio imperial que, según éstos, se merece. Para ello, miembros de los dos grandes partidos políticos españoles resucitarán al dictador Francisco Franco junto a sus retrógrados ideales,

⁷² Que me conste, el artículo de David Castillo citado en la bibliografía es el único que menciona la obra.

⁷³ Hanif Kureishi, hijo de padre pakistaní y madre inglesa, trata con humor cuestiones de raza e inmigración en sus obras literarias y fílmicas: novelas como *The Buddha of Suburbia* (1990) y *The Black Album* (1993), así como guiones de cine como *My Beautiful Laundrette* (1985).

⁷⁴ Carolyn P. Boyd afirma sobre la ideología franquista: “National Catholic ideologues asserted that Spanish national identity and purpose had crystallized in sixteenth-century Castile with the fusion of the “Catholic ideal” and the “military monarchy”. Divergence from that immutable national heritage was by definition anti-patriotic and anti-national; thus, political liberalism and democracy, cultural pluralism, secularization, and movements for regional autonomy represented, illegitimate deviations from the historical trajectory of the nation. The providential mission of the Nationalist “Crusade” was to restore the spiritual and political unity of the imperial Golden Age and thereby to rescue the nation from the humiliation and moral debasement to which it had been condemned by “bad Spaniards” and their foreign allies.” (94). Asimismo, Daniela Flesler asevera: “Although Spanish national identity appears today as irreversibly variegated, heterogenous, and decentered, . . . the idea of Spain as an ethnically and culturally homogenous nation is far from having disappeared. In fact, it still permeates the staging of a defensive reaction toward the foreign: its perceived thread is answered with a return to old discourses of “Spanishness” and centralist nationalism.” (38). Existen varios estudios sobre la pureza/impureza de la raza hispana que reconocen la mezcla de culturas como parte del discurso franquista sobre la construcción de la identidad española (Susan Martín Márquez 2008; Joshua Goode 2009; Juan Hernández Franco 2011). Sin embargo, a pesar de esta contradicción, el empeño de Franco en promover una España unidad y homogénea fue mucho más importante y generalizado que cualquier noción de diversidad durante el régimen (Vegan Durán, *Introduction*, xxxiii).

intolerantes con cualquier noción de pluralismo étnico, racial, lingüístico, cultural o ideológico (Delgado Granados 8). Además de Franco, José Millán-Astray (militar franquista fundador de la Legión), Manuel Fraga, José Luis Rodríguez Zapatero, Mariano Rajoy, José “Pepiño” Blanco, Leire Pajín, Alfredo Pérez Rubalcaba, Soraya Sáenz De Santamaría, Joan Laporta (presidente del Fútbol Club Barcelona), el cardenal Rouco Varela y el entonces rey Juan Carlos I, entre otros, componen la línea de mando del ejército Rabioso, si bien en la novela son nombrados en su mayoría únicamente por su nombre de pila.⁷⁵ Mi argumento sostiene que la obra utiliza la oposición pureza/contaminación propia del género zombi para ironizar sobre el concepto de identidad nacional. Si bien el género de ficción zombi suele representar seres grotescos, arcanos y extraños que traspasan la frontera entre la vida y la muerte y corrompen el *statu quo*, propongo leer la novela como una subversión de esta tradición donde los autóctonos ibéricos son los primeros en zombificarse. De esta manera, la obra parodia la asumida “pureza” de los españoles y excusa a los inmigrantes de cualquier culpa infecciosa. Los monstruos de Migoya adoptan una figura cercana y reconocible cuya apariencia familiar resulta, al mismo tiempo, ridícula e inquietante. Ante el apocalíptico panorama que asola la península, será precisamente una interracial pareja de migrantes – el “charnego” Evaristo y la ecuatoguineana Luz – los encargados de frenar a los no-muertos.⁷⁶ El elenco de insólitos héroes (o antihéroes) marginales

⁷⁵ La crítica de Migoya se dirige a miembros de ambos grupos políticos, tanto de izquierda como de derecha: “Sólo el hecho de que la derecha de este país sea una pandilla de hijos de puta reaccionarios, beatos y fascistas no hace menos cierto que los socialistas sean unos gilipollas y unos meapilas. La derecha y la izquierda de este país se merecen mutuamente” (43). Migoya reconoce que proyecta una imagen de autor polémico en los medios de ambos bandos ideológicos: “le caigo mal a la derecha, por irrespetuoso, y le caigo peor aún a la izquierda, porque el entorno cultural barcelonés es tradicionalmente de izquierdas, y ése es el sector que siempre me ha vetado y censurado aquí”. www.elmundo.es/elmundo/2011/11/08/cultura/1320791495.html (Consultado el 12/28/2017).

⁷⁶ *Charnego*, o su forma en catalán *xarnego*, es un término despectivo que se utilizó fundamentalmente a mediados del siglo veinte para denominar al inmigrante – o hijo de inmigrante – castellano, andaluz, extremeño o de otra región española castellanohablante afincado en Cataluña. Este término retomó relevancia mediática a partir de una conversación privada entre Jordi Sevilla (entonces Ministro de Administraciones Públicas del PSOE) y José María Fidalgo (secretario general de CCOO). Durante la conversación, grabada por cámaras de televisión inadvertidamente en 2006, Sevilla afirmaba que José Montilla (entonces Ministro de Industria del Partido Socialista en Cataluña) no

lo completan Pere – amigo gay de Evaristo – y Blai – exnovio “negro y catalán” de Luz. Este grupo de personajes con identidades migrantes, transnacionales y heterodoxas tratará de impedir que el ataque zombi-rabioso desemboque en una catástrofe de calibre mundial. La obra hace un retrato esperpéntico de la sociedad española, así como de los dos bandos tradicionales que configuran su Historia más reciente. Aunque puede resultar provocador e incluso hiriente para muchos, el humor que emplea Migoya en su obra también consume una labor catártica y sanadora que convida al lector español a reírse de las autoridades e instituciones, de su pasado, sus orígenes y de sí mismo (Migoya).⁷⁷ La novela relata entre carcajadas el desastre que supondría la vigencia de un modelo de identidad colectiva estática, uniforme y cerrada que insiste en refutar cualquier noción de hibridez en la cultura.⁷⁸

La novela de Migoya aparece treinta y seis años después de la muerte de Franco, momento de la historia de España en el que la democracia está consolidada y cuya clase política tiende a reconocer, en mayor o menor medida, la pluralidad del país. No obstante, el retorno del pasado que tienen lugar en *Una, grande y zombi* manifiesta todavía un latente sistema político xenófobo e intolerante con la diversidad étnica y social española. Según Migoya, los zombis de su novela representan toda la sociedad española contemporánea. Desde una lectura más profunda y memorialista, el zombi de Migoya simboliza el legado franquista que se niega a morir o permanecer enterrado y trata de exhumar su dominio, “the return of the past in spectral form”

tenía muchas opciones a la presidencia de la Generalitat por ser “charnego”. Sin embargo, Montilla llegó a ser, más tarde, presidente de la Generalitat de Catalunya. <https://es.wikipedia.org/wiki/Charnego>. (Consultado 18/11/2017).

⁷⁷ <http://www.elmundo.es/elmundo/encuentros/invitados/2011/12/23/hernan-migoya/index.html> (Consultado el 4/1/2018).

⁷⁸ En el libro *Emigrant Dreams Immigrants Borders: Migrants, Transnational Encounters and the Identity of Spain* (2016), Raquel Vega Duran afirma que, en un sentido general, la formación de la identidad española ha sido entendida a través de dos perspectivas: “narratives of unity and narratives of plurality.” (*Introduction*, xiv).

(Derrida, citado por Jo Labanyi).⁷⁹ En los últimos años han aparecido varios estudios sobre el legado del régimen en la era posfranquista que explican cómo, tras la muerte de Franco, se produjo en España un “pacto de silencio” entre los grupos dirigentes que “olvidó” o “enterró” lo sucedido durante el período anterior.⁸⁰ Esta voluntaria amnesia dio lugar a una nueva etapa que se cimentó parcialmente en la anulación de la memoria colectiva. Alfonso Guerra, protagonista de una transición española orquestada esencialmente “desde arriba”, afirmaba en 2007 en el periódico *El Público*: “Si en 1977, los políticos, atendiendo a la presión de la sociedad, hubiéramos optado por hacer el juicio político del franquismo, la democracia se habría retrasado veinticinco años”.⁸¹ Por otro lado, Patricia Delgado Granados piensa que la transición no pudo borrar completamente el pasado: “[c]on la llegada de la Democracia se abogó por las libertades ideológicas, culturales y políticas, pero la memoria colectiva revelaba también ese pasado reciente de marginación y rechazo hacia “el otro”” (10). La obra satiriza explícitamente un pasado que acecha amenazador el presente y nos hace reflexionar sobre las consecuencias de negar u olvidar dicho pasado. *Una, grande y zombi* evidencia la “adicción” franquista que padece todavía la sociedad española, cuyo síndrome de abstinencia, el “mono”, genera monstruos, en este caso, en forma de zombis (Teresa Vilarós). Este capítulo interpreta *Una, grande y zombi* como una obra que reacciona contra dicho pacto de silencio, denuncia la ruptura impune con la historia reciente y contribuye, de esta forma, a la revitalización de la memoria histórica.

Una, grande y zombi, a pesar de su carácter alborotador y descarado, no es la obra de Migoya que ha suscitado mayor polémica. Varios partidos políticos trataron de prohibir su

⁷⁹ Jo Labanyi (ed). *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, 2002.

⁸⁰ Para ver el impacto que tuvo, y tiene, el pasado de la dictadura en la etapa posfranquista, ver: Vilarós 1998; Medina Domínguez 2001; Moreiras Menor 2002; Jerez Ferrán y Amago 2010; Treglown 2013.

⁸¹ Citado en *Lo llamaban transición. Special Issue, Mombassa. Revista de Arte y Humanidades* 8, fall 2010.

primera colección de relatos *Todas putas* (2003) debido a su presunta apología de la violación y la pederastia.⁸² Migoya se reconoce misógino y feminista al mismo tiempo, lo que no quiere decir, obviamente, que esté a favor de la violación o incluso que su libro tuviera una intención misógina.⁸³ Sin embargo, también ha afirmado que, “si lees *Una, grande y zombi*, verás que es mil veces más fuerte y salvaje que *Todas putas*” (Migoya).⁸⁴ La irreverencia de *Una, grande y zombi* reafirma la obstinación de un escritor que, a pesar de los feroces ataques recibidos contra su obra anterior, insiste en emplear el humor satírico como una herramienta para desmontar tabús y exponer hipocresías. Siempre desde la provocación, es un autor prolífico en diferentes géneros literarios y artísticos. Escritor, guionista de cómics y director de cine, toda su obra está impregnada de humor, sexo, sátira, violencia y corrosiva incorrección política. Fuertemente influida por el *pulp*, *Una, grande y zombi* es un pastiche que imita y recrea el mundo de los cómics, el drama amoroso interracial, la sátira político-social, el folletín de aventuras, el cine de terror y, en particular, el de zombis. En este sentido, la novela exhibe un sistema multi-referencial que permite, tanto al narrador omnisciente como a los personajes, aludir, celebrar y burlarse de otras formas de ficción, de alta y baja cultura, así como de su propia condición de invención literaria.⁸⁵ Para David Castillo, uno de los pocos críticos que ha prestado atención a esta obra de Migoya, la novela perpetúa la tradición cervantina gracias a su condición auto-

⁸² Se puede leer más sobre la polémica en la página del autor: <http://hernanmigoya.com/prensa> (Consultado 31/5/2018).

⁸³ https://elpais.com/diario/2003/05/28/sociedad/1054072809_850215.html (Consultado el 28/3/2018).

⁸⁴ Hernán Migoya: <http://www.mmamm.net/version40/numero14/encadena14/encadena14.html> (Consultado el 22/12/2017).

⁸⁵ Esta tendencia por adaptar clásicos literarios al género de zombis ha dado lugar, en el panorama literario español, a obras como *Lazarillo Z*, de Lázaro González Pérez de Tormes (2010) o *Quijote Z*, de Házael G. González (2010).

reflexiva, en especial a través de varias escenas en las que realidad y ficción se encuentran cara a cara:

One of the more interesting “Cervantine” occurrences takes place in chapter seventeen, titled, “La corta marcha”, when the participants in the “III Zombie Walk de Barcelona” come face to face with the real thing. The crowd is carrying movies, books, comics, posters, and other zombie paraphernalia (...) Some of the participants possess (and treasure) copies of Migoya’s own book. The Cervantine trick of dragging his work into the fictional world of the text allows Migoya to tie his own zombie novel (and its publisher and readers) to the marketing ploys that he is exposing. (Castillo 174)

Una, grande y zombi es una obra metaficcional, cuyos personajes son creadores (Evaristo es director de cine) o expertos (Pere es crítico de cine y apasionado entusiasta del mundo zombi), que dialogan constantemente a lo largo del texto sobre las características y límites de la ficción de terror. Además, todos los capítulos están introducidos por epígrafes de diversos escritores y artistas, desde José Ortega y Gasset, Germán Sánchez Espeso y Albert Sánchez Piñol hasta Rómulo Gallegos, Stephen King y Richard Matheson.⁸⁶ De este modo, la novela termina siendo un “mosaico de citas” de autores españoles y extranjeros, rasgo intertextual, por otro lado, muy característico del género de muertos-vivientes (Ahmad 133). Lejos de significar la decadencia o agotamiento de las posibilidades creativas de esta forma narrativa, a partir de la “hibridación irónica”, o lo que llaman Hubner, Leaning y Manning “comic hybridity” (9), Migoya reivindica diferentes expresiones de la cultura popular, como el cine B, la literatura romántica de aventuras,

⁸⁶ José Ortega y Gasset (1883-1955) fue un filósofo español. Germán Sánchez Espeso (1940) es un escritor español que ganó el Premio Nadal con su novela *Narciso* en 1978. Albert Sánchez Piñol (1965) es antropólogo y escritor español. Rómulo Gallegos (1884-1969) fue un escritor venezolano. Stephen King (1947) es un escritor estadounidense de ciencia ficción, horror y fantasía. Richard Matheson (1926-2013) fue un escritor y guionista estadounidense, especializado en géneros de terror, fantasía y ciencia ficción. Fue autor, entre otras obras, de la novela *I am legend* (1954).

la ficción de terror, las telenovelas latinoamericanas y el melodrama hollywoodiense. La novela, en este sentido, no sólo desentierra caníbales falangistas de anacrónica e imposible limpieza racial; también resucita del olvido géneros y autores marginales que han sido ninguneados por la cultura española dominante. No es casualidad que Migoya dedique su obra a José Mallorquí (1913-1972), guionista, escritor de literatura popular y “novelas del Oeste”, famoso creador de *El coyote*. Además de Mallorquí, Migoya homenajea a muchos de “sus héroes de la cultura popular española”, como Víctor Mora (1931-2016; *El Capitán Trueno*) o Armand Matias i Guiu (1925-2004; *Diálogos para besugos y 07 con el 2 delante*). El autor afirma que su intención es “tomar esa tradición maravillosa que tuvimos en nuestro país y perpetuarla con esta nueva obra, en la que consigo unir a las dos Españas convirtiéndolas en zombis”.⁸⁷ De esta manera, *Una, grande y zombi* se erige como fiel defensora de la diversidad tanto étnica y social como artística y literaria.

Olimpita

Dos años antes de la publicación de *Una, grande y zombi*, Migoya escribió el guion de *Olimpita* (Norma Editorial, 2009), novela gráfica de temática social que aborda las relaciones transnacionales en España y que ya cuenta con traducción al francés.⁸⁸ Creada en colaboración con el dibujante Joan Marín (Valencia, 1975), la obra conjuga inmigración y violencia de género, dos temas polémicos y de gran repercusión mediática que son tratados aquí, en palabras del

⁸⁷ Entrevista a Hernán Migoya: www.elmundo.es/elmundo/2011/11/08/cultura/1320791495.html (Consultado el 22/12/2017).

⁸⁸ Hay otras novelas gráficas españolas con personajes migrantes. *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra* (Jorge Carrión y Sagar. Barcelona: Norma Editorial, 2015) es el primer cómic periodístico de España, en el que se documenta la vida de 300 inmigrantes que subsisten en una fábrica abandonada de los alrededores de Barcelona gracias a la chatarra. *Sansamba* (Isabel Franc y Susanna Martín, Barcelona: Norma Editorial, 2014) cuenta la historia real de emigración de un senegalés a España y la amistad que surge entre éste y una de las autoras del libro (Isabel Franc). *Calle del Norte* (Josep Maria Cazares y Miquel Àngel Bergés, Pagès Editors, 2010) narra el encuentro entre un aspirante a escritor español y una joven marroquí. *Gaspacho agridulce* (Quan Zhou Wu, 2015) es una obra autobiográfica que narra la infancia y adolescencia de una china en Andalucía. En 2017, la misma autora publicó la segunda parte, *Andaluchinas por el mundo. Gaspacho agridulce 2. La Grieta* (Carlos Spottorno y Guillermo Abril, 2016), testimonio periodístico de los recientes movimientos migratorios a Europa que persigue dar respuesta a la crisis identitaria en la que se ve sumido el continente.

propio Migoya, “alejándose del discurso biempensante que reina todavía”, con el fin de dar una visión “que no fuera la oficial, simplista y esquemática de buenos y malos”.⁸⁹ De carácter costumbrista/naturalista, pero sin caer en tremendismos artificiales, la novela narra la vida cotidiana de Olimpita, una pescadera “charnega” del mercado de la *Abacería* de Barcelona que vive y trabaja con Carmelo, su marido maltratador. Frustrada por no sentirse capaz de denunciar los abusos maritales a la policía, Olimpita se enamora de Ass, un inmigrante senegalés sin papeles al que contrata irregularmente para que le ayude en la pescadería.⁹⁰ Ambos comienzan un furtivo romance a espaldas de Carmelo, hasta que ella descubre que Ass se acuesta con su amiga Glòria. Al final de la obra, Olimpita, despechada, mata a su amante.

La obra surge, como afirma su guionista, de la voluntad de transmitir “un pedazo de vida real”:

Quería transmitir de forma vívida cómo mucha gente vive en nuestro país problemáticas como el maltrato y la inmigración y cómo, en las decisiones que marcan nuestras vidas, nos encontramos absolutamente solos, sea cual sea la coyuntura política, social y mediática. Nadie que no se tome la molestia de mirar sin juzgar puede entender lo que es capaz de hacer una persona para ser feliz o simplemente para sobrevivir.⁹¹

⁸⁹ <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/12/10/cultura/1228914070.html>.
<http://absencito.blogspot.com/search?q=olimpita> (Consultados el 28/12/2017).

⁹⁰ Una vez más se constata la “africanización” de la inmigración en la obra de ficción española. Por otro lado, según las estadísticas la comunidad senegalesa es, entre los subsaharianos, la más numerosa.

⁹¹ Hernán Migoya, <http://coleccionistatebeos.blogspot.com/2009/01/lo-difcil-fue-intentar-no-caer-en-el.html> (Consultado el 28/12/2017).

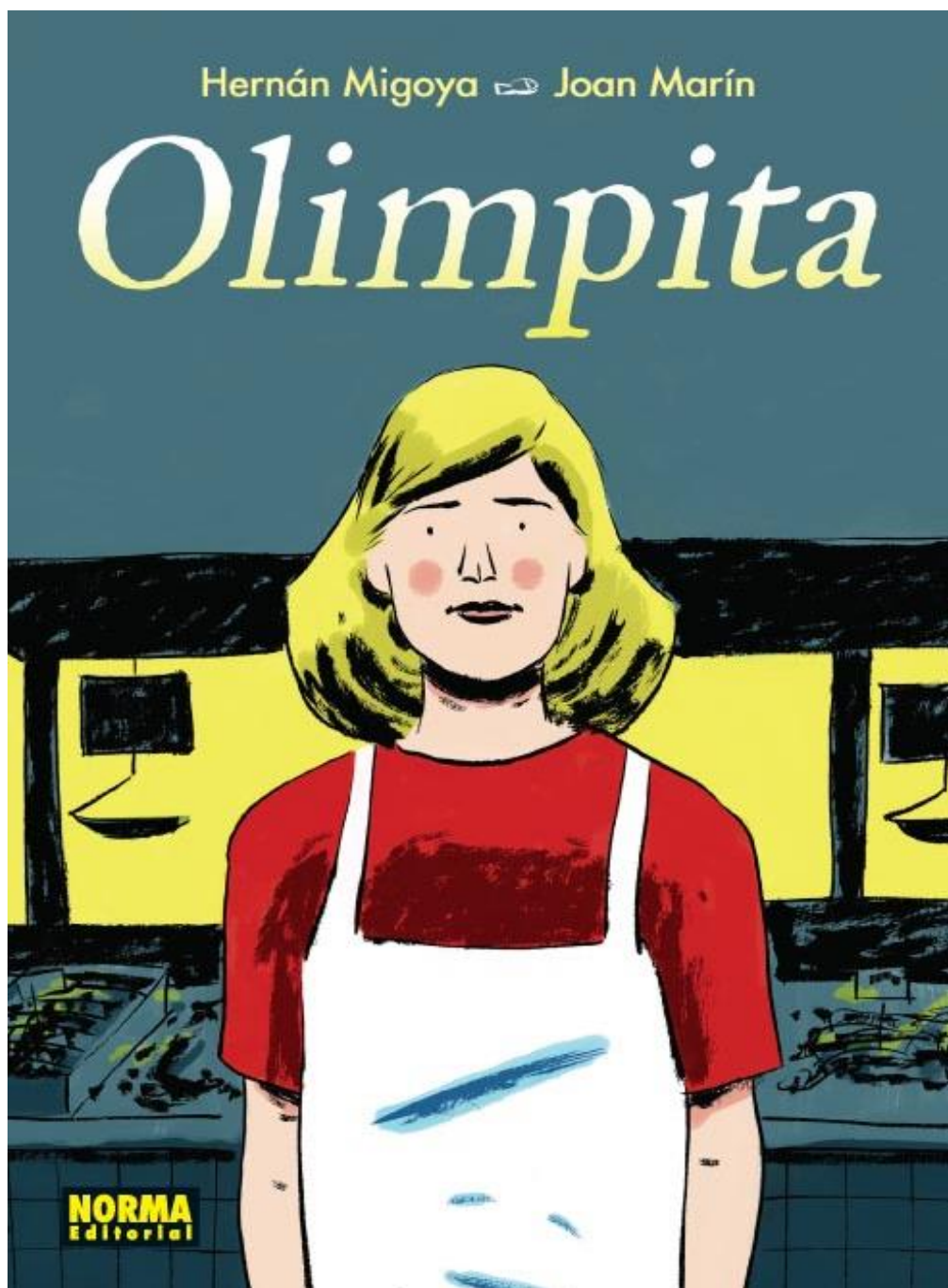


Figura 2: Portada de *Olimpita*.

Tras la publicación de *Olimpita*, Migoya explicó en una entrevista su visión personal de la inmigración y el proceso de documentación que siguió a la hora de escribir el guion de la obra, testimonio que resulta revelador para conocer el bagaje sociocultural del autor y comprender mejor el sentido que tiene el fenómeno migratorio también en *Una, grande y zombi*:

En cuanto a la inmigración, crecí entre inmigrantes andaluces y castellanos, y ahora en mi pueblo han sido sustituidos por africanos y latinos. Mi pareja es latina y tengo muchos amigos inmigrantes, tanto de clase media como de clase baja. Es fácil observarles y sacar conclusiones. Creo que Barcelona tiene una buena actitud hacia la inmigración. No suelen darse casos de abierto racismo, sino de vez en cuando encubierto, cuya razón de fondo suele ser ni más ni menos que económica: miedo al extraño que te quite tu pedestal, básicamente. Sí es cierto que entre la burguesía barcelonesa hay más tolerancia de puertas afuera que una voluntad de mezcla real (más por clasismo que por racismo), pero en diez años, todos los habitantes de Barcelona serán una mezcla de razas. Y eso es maravilloso.⁹²

Migoya vive, y convive, la inmigración muy de cerca. Aunque nació en Ponferrada (León) y sus padres son leoneses, su familia emigró cuando él tenía dos años a un pueblo en las proximidades de Barcelona (Barberá del Vallés) donde pasó su infancia y adolescencia. Allí ha sido testigo directo de la paulatina llegada de extranjeros no españoles. Hoy en día lleva una vida transnacional, vive entre Barcelona y Lima y está casado con una mujer peruana. Esta experiencia biográfica estrechamente vinculada a la inmigración y a la multiculturalidad se manifiesta tanto en *Olimpita* como en *Una, grande y zombi*, obras que presentan varios puntos de

⁹² Hernán Migoya. Entrevista concedida a Javier Mesón en *El coleccionista de tebeos*. <http://coleccionistatebeos.blogspot.com/2009/01/lo-difcil-fue-intentar-no-caer-en-el.html> (Consultado el 21/12/2017).

contacto. En ambas, por ejemplo, Migoya retrata Barcelona poblada con personajes migrantes. Además, las dos obras plantean un romance interracial entre los protagonistas. En *Olimpita* la pareja está formada por un hombre senegalés y una mujer “charnega” (en *Una, grande y zombi* la pareja de protagonistas está formada por una mujer negra de origen ecuatoguineano y un charnego), remedo de la relación personal que tiene el propio Migoya (charnego) con su esposa peruana.⁹³ Migoya relaciona en sus obras la migración interior de castellanos, andaluces y extremeños a Cataluña a mediados del siglo pasado con la más reciente llegada de extranjeros: “Hace 40 años nos invaden los españoles, hace 10 los moros... y ahora los latinos y los negros” (*Olimpita* 22), reprocha el personajes de Glòria. Migoya explica de la siguiente manera la intención que perseguía al relacionar ambas migraciones:

Quería explicar las diferencias y similitudes entre los inmigrantes españoles que llegaron a Barcelona hace cuarenta años y la inmigración actual en la Barcelona de hoy. Para una hija de esos primeros emigrantes, la presencia de un chico africano puede verse inicialmente como una amenaza a su estatus, pero paradójicamente se convertirá en su mayor esperanza de felicidad: una felicidad a la que ella ya había renunciado completamente. *Olimpita* es una metáfora sobre todo lo que la convivencia entre pueblos puede aportar, así como los malentendidos y conflictos de intereses que también genera.⁹⁴

En efecto, *Olimpita* refleja esta doble perspectiva sobre “la convivencia entre pueblos”. Glòria, que promete a Ass los papeles de residencia a cambio de favores sexuales, personifica la hipocresía de una parte de la sociedad que solo rechaza al inmigrante cuando no puede obtener

⁹³ *Las cartas de Alou* (Armendáriz, 1990) también plantea una relación interracial entre un inmigrante senegalés de raza negra y una mujer española blanca, relación que no termina en final feliz. Veinte años después, la obra de Migoya mantiene el mismo escepticismo que la cinta de Armendáriz frente a las relaciones interraciales en España.

⁹⁴ <http://coleccionistatebeos.blogspot.com/2008/11/lo-nuevo-de-hernn-migoya-se-llamar.html> (Consultado el 4/1/2018).

de él provecho personal. En contraste con esta abusiva relación, el romance entre Olimpita y Ass defiende, al menos al comienzo de la obra, el apoyo y comprensión entre migrantes.⁹⁵ Sin embargo, el final de la obra se puede interpretar de dos formas no del todo contradictorias entre sí. Por un lado, esta solidaridad entre migrantes se transforma en sentimiento de amenaza que experimenta la “antigua” migración (Olimpita) ante la “nueva” migración (Ass). Por otro, Olimpita mata a Ass por despecho, en un sorprendente giro del argumento que entreteje los dos hilos argumentales (violencia doméstica e inmigración), donde la víctima maltratada se transforma en verdugo de su foráneo amante, trágico desenlace que rehúye estereotipos maniqueos y da a entender que la violencia solo engendra más violencia.

⁹⁵ Esta solidaridad conecta con el pensamiento de Tzvetan Todorov (1939-2017), autor cuya condición de exiliado hizo de su obra una reflexión sobre la conducta del hombre ante el encuentro con el Otro: “Los habitantes de un país siempre tratarán a sus allegados con más atención y amor que a los desconocidos. Sin embargo, estos no dejan de ser hombres y mujeres como los demás. Les alientan las mismas ambiciones y padecen las mismas carencias; solo que en mayor medida que los primeros, son presa del desamparo y nos lanzan llamadas de auxilio. Esto nos atañe a todos, porque el extranjero no sólo es el otro, nosotros mismos lo fuimos o lo seremos, ayer o mañana, al albur de un destino incierto: cada uno de nosotros es un extranjero en potencia. (Discurso pronunciado durante la entrega del Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales en 2008).



Figura 3: Olimpita.

Es significativo que Olimpita sea pescadera y que su trabajo consista en vender pescado muerto. Raquel Vega Durán ha estudiado el uso metafórico del lenguaje marino para referirse a la inmigración clandestina que trata de alcanzar Europa por vía marítima, aunque no incluye *Olimpita* como parte de su corpus de estudio.⁹⁶ Según esta autora, el término “tiburón” designa al traficante de personas que cruza en barca migrantes africanos a las costas españolas. El “tiburón” tiene absoluto control sobre el migrante y sólo se preocupa de sacar el máximo provecho económico sin atender a la seguridad de los pasajeros. En este contexto, la expresión “atunes” designa a los inmigrantes que, convertidos en masa homogénea e indiferenciable, pierden su identidad al atravesar en grupo el Estrecho (Vega Durán 78). Por ejemplo, en el relato “Fátima de los Naufragios” (Lourdes Ortiz 1998), la protagonista migrante aparece identificada con el océano y los peces, y no es casualidad que el pueblo andaluz al que llega sea un pueblo pesquero. En el cuento “El tiburón” (Nieves García Benito 2000), se narra la vida de dos traficantes de personas. Además de estos ejemplos, existen otros relatos donde el mar y los peces simbolizan el destino de aquellos que se ahogan al cruzar en pateras y cayucos.⁹⁷ Aunque *Olimpita* no muestra el viaje migratorio de Ass, su condición de inmigrante africano indocumentado hace viable su llegada a España por vía marítima. Ass no perece en las aguas del Estrecho como otros desafortunados “atunes” en manos de un despiadado “tiburón”. Sin embargo, su aciago final queda reflejado en el premonitorio cuchillo de Olimpita, instrumento de trabajo con el que

⁹⁶ *Emigrant Dreams, Immigrant Borders: Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain*, 2016.

⁹⁷ Vega Durán analiza en este caso la novela *Las voces del estrecho* (Andrés Sorel, 2000). Esta obra incluye varios relatos en los que está presente la simbología marina con relación a la inmigración, como por ejemplo “La mujer sin cabeza” y “Ashila.” *La mirada del hombre oscuro, Por la vía del Tarifa, El metro y Retorno a Hansala*, son algunas de las obras fílmicas y literarias que también enfatizan este simbolismo.

despieza el pescado y que terminará, en última instancia, convirtiéndose en arma y equiparándole con pescado muerto.



Figura 4: *Olimpita*.

El argumento de *Olimpita* es menos complejo que el de *Una, grande y zombi*. Este se reduce básicamente a la relación entre Carmelo, Olimpita y Ass, aunque aparecen otros personajes secundarios – la mayoría migrantes – que acompañan a los protagonistas. Exenta del carácter satírico e irreverente de *Una, grane y zombi*, *Olimpita* se aproxima al tema migratorio de forma sobria, a través de unos apropiados dibujos en blanco y negro, lo cual no le impide hacer

una representación profunda y detallada de la marginación, explotación, opresión social, así como de las pésimas condiciones de vida y la precariedad laboral de los inmigrantes irregulares en España. Afirma Migoya que, a diferencia de otras obras suyas más “explosivas” – buena manera de describir con una palabra *Una, grande y zombi* – *Olimpita* es “implosiva”, lo cáustico y corrosivo va por dentro, es una obra más discreta en la forma, pero más dura en el contenido.⁹⁸ No obstante, los dos finales son parecidos: hecatombe global en *Una, grande y zombi* y asesinato en *Olimpita*. Ambos desenlaces niegan un futuro a la relación interracial de los protagonistas, ya sea por un devenir apocalíptico o por rivalidad social entre migrantes. Parece obvio que a Migoya le interesa particularmente, como escritor, el tema migratorio, la representación del Otro y la relación entre personajes étnicamente heterogéneos, interés fraguado sin duda en su propia experiencia vital. Sin embargo, ambas novelas, alérgicas a los finales felices y a las soluciones empalagosamente compasivas e idealizadas, prefieren incomodar al lector y ofrecerle una visión compleja y ambigua, escéptica hasta cierto punto, sobre la integración y conciliación de los múltiples sujetos, migrantes y no migrantes, que ocupan hoy en día el territorio nacional.

⁹⁸ Entrevista a Hernán Migoya: www.zonanegativa.com/olimpita-entrevista-con-hernan-migoya-y-joan-marin/ (Consultado el 21/12/2017).

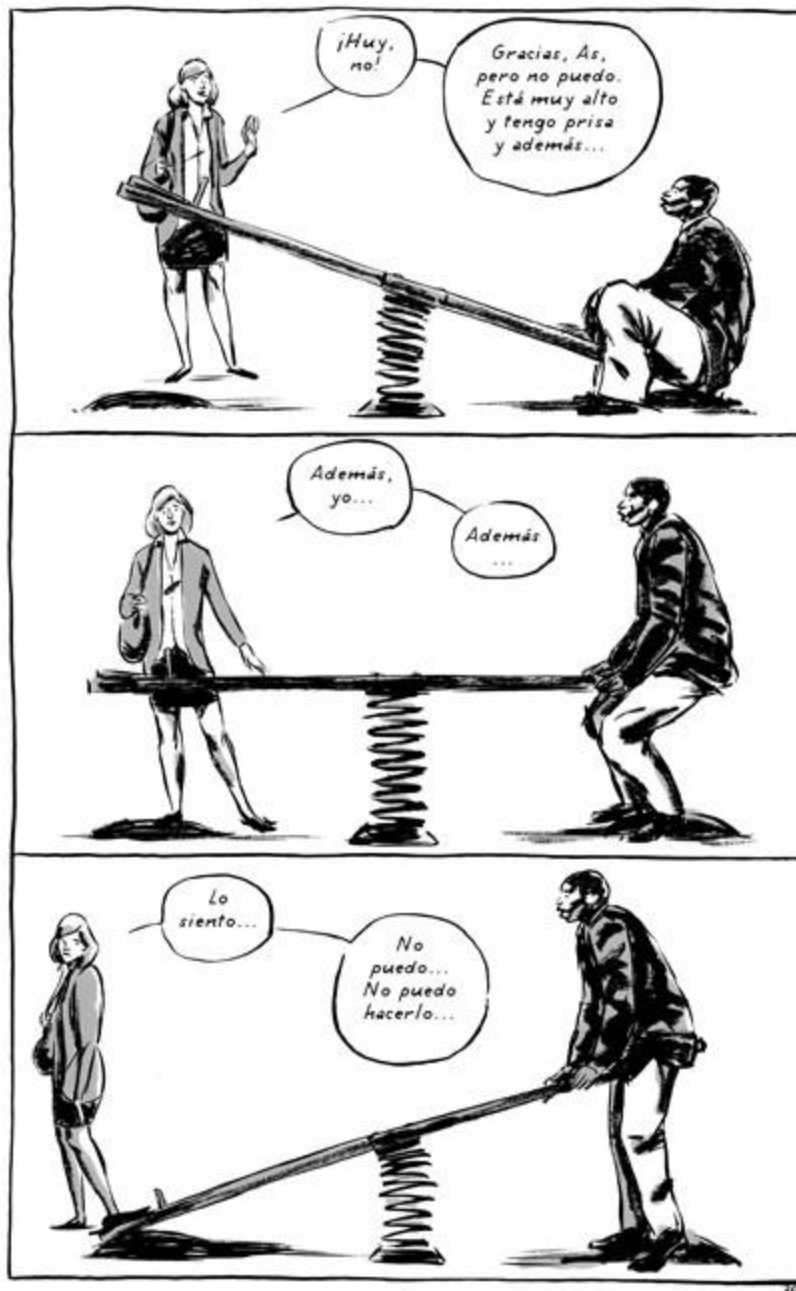


Figura 5. Olimpita.

Una, grande y zombi

Más terrorífico que el fantasma, el vampiro, el hombre lobo, la momia, el alienígena o el cibernético, hoy en día el zombi es el monstruo que despierta mayor pánico en el imaginario popular.⁹⁹ En los últimos años se ha producido un llamativo aumento en la producción de obras zombis, contexto en el que se inserta *Una, grande y zombi*.¹⁰⁰ Esta reciente resurrección del género coincide con el notable incremento de refugiados e inmigrantes por todo el planeta. Jon Stratton afirma que, “[t]he new fascination with zombie apocalypse texts can be understood in relation, but of course is not limited, to the increasing anxiety of members of western states founded in the threat that these states feel is posed by racialized, displaced people” (278). Si bien resulta difícil establecer una causalidad directa entre “el auge de la ficción zombi y la relevancia mediática de los flujos migratorios” (Gutiérrez Sanz 105), es llamativo, sin embargo, el parecido entre las noticias, con características espectacularizantes, que muestran migrantes tratando de cruzar la valla fronteriza de Ceuta o Melilla y las series de televisión recientes como *The Walking Dead* (AMC 2010 -) o películas como *World War Z* (Marc Foster 2013, basada en la novela homónima de Max Brooks), en las que un incontable número de “walkers” (término que

⁹⁹ Para más información sobre el “renacimiento” de la figura zombi en la cultura popular ver los estudios de Bishop; Hubner, Leaning y Manning 2015; Boluk y Lenz 2011; Moreman y Rushton 2011; Fernández Gonzalo 2011. Se suele pensar que la cultura zombi no tiene un linaje literario y que se ha creado esencialmente en la pantalla de cine y televisión. Ver el ensayo de Toby Venables sobre el linaje literario del zombi: “Zombis, a Lost Literary Heritage and the Return of the Repressed”. Para más información sobre la ficción zombi, desde sus orígenes hasta la actualidad, ver: Dendle 2001; Martínez Lucena 2010; McIntosh y Leverette 2008; Russell 2005.

¹⁰⁰ En el cine anglosajón destacan las siguientes películas de muertos vivos: *28 Days Later* (Danny Boyle 2002), *Children of Men* (Alfonso Cuarón 2006), *I am a legend* (Francis Lawrence 2007), *District 9* (Neill Blomkamp 2009), *World War Z* (Marc Foster 2013) *World War Z 2* (David Fincher 2019). Entre las series de televisión, cabe mencionar: *Z Nation* (Karl Schaefer y Craig Engler 2014 -) y *The Walking Dead* (Frank Darabont 2010 -). En el cine español, sobresalen: *La hora fría* (Elio Quiroga 2006), *Rec* (Jaume Balagueró y Paco Plaza 2007; con las consiguientes dos secuelas, *Rec 2* y *Rec 3*, del 2009 y 2012 respectivamente) y *Papá soy un zombi* (Ricardo Ramón y Joan Espinach 2011). Finalmente, en la literatura española zombi destacan: *Apocalipsis Z* (Manel Loureiro 2007), *Naturaleza muerta* (Víctor Conde 2009), *Los caminantes* (Carlos Sisi 2009), *Y pese a todo* (Juan de Dios Garduño 2010) y *Carne muerta* (David Mateo Escudero 2011).

designa al zombi en *The Walking Dead*) se abalanza en masa contra un muro o verja – léase frontera.¹⁰¹

¿Qué es un zombi? El zombi es una representación ficcional de un cadáver que, de alguna manera, vuelve a la vida, ya sea por el hechizo de otra persona, el mordisco de otro zombi o la infección de un virus desconocido. En algunos casos se ignoran las causas de la transformación. El zombi normalmente carece de conciencia o voluntad, y sus actos pueden estar controlados por la persona que le ha resucitado, o bien guiados por un impulso caníbal insaciable. Existen tres genealogías diferentes de zombis, ordenadas de forma cronológica: 1) el zombi hipnotizado de la tradición vudú haitiana, 2) el muerto viviente que inaugura las películas de George A. Romero (1940-2017) y sus sucesores, 3) el humano infectado por un virus biológico que se comporta como muerto viviente.¹⁰² En el caso de *Una, grande y zombi*, Migoya combina elementos de las diferentes tradiciones para crear una genealogía híbrida. Por un lado, los zombis de Migoya son contagiados por la ingesta de vino intoxicado. Además, mantienen el apetito caníbal, propia de la tradición de Romero, que facilita el contagio por mordedura. Aunque no se conserva el hechicero

¹⁰¹ Un grupo de investigadores de la universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Heidelberg en Alemania, estudiaron el empleo de características espectacularizantes y estereotipos en la prensa, a partir del cual un tema se presenta como espectáculo social que enmascara, tergiversa y a veces hasta oculta el anclaje que tiene dicho tema sobre la realidad, lo cual dificulta y demora su comprensión e interpretación por parte del lector. <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/noticias-espectacularizadas-dificultan-comprension-de-problemas-sociales.html> (Consultado el 31/12/2017).

¹⁰² En el primer caso, el zombi del folclore haitiano actúa bajo la hipnosis o el control de un hechicero al servicio colonial. En este sentido, el zombi está íntimamente relacionado con el imaginario colonial esclavista. Las primeras representaciones de este tipo de zombi fueron la novela *The Magic Island* (William Seabrook 1929) y la película *White Zombie* (Victor Halperin 1932). En segundo lugar, Romero (*Night of the Living Dead* 1968) inventa la imagen del zombi que identificamos mayoritariamente hoy en día. Se aleja de la tradición afrocaribeña al eliminar la figura del hechicero, añadir el canibalismo y ubicar la amenaza apocalíptica de los muertos vivientes en un escenario occidental claramente reconocible (Boluk y Lenz 5). La imagen del esclavo sobreexplotado evoluciona para dar lugar a una crítica de la sociedad capitalista norteamericana en la que el zombi simboliza la masa alienada consumista (Filloi, Salvadó-Corretger y Bou i Sala 58-61). En tercer lugar, la última mutación del género zombi dentro de la cultura popular viene acompañada del discurso científico. La película *28 Days Later* (Danny Boyle 2002) inaugura esta genealogía, donde el zombi es una persona infectada por un virus y funciona como metáfora del miedo social ante la pandemia. Esta infección refleja la ansiedad contemporánea sobre el contagio de enfermedades víricas como el SIDA y concluye que el zombi “has been rationalized and assigned a pathology” (Boluk y Lenz 6).

de la tradición haitiana propiamente, Migoya propone al resucitado dictador Francisco Franco como líder de la sublevación zombi, con poder para controlar la voluntad de su ejército de carnívoros esclavos. Franco no resucita a los muertos vivos, pero sí asume, una vez revivido, su control. En este sentido, el zombi no responde tanto al esclavo sobreexplotado de las Antillas, sino que configura, entre otras cosas, una crítica de la manipulación del ciudadano convertido en masa al servicio de la clase política dirigente.

Dentro de esta múltiple genealogía, ¿en qué momento se convierte el muerto vivo en espejo de la inmigración? La identificación entre el no-muerto y el inmigrante, muy presente en la producción fílmica y televisiva contemporánea, aparece ya en el cine clásico norteamericano de los años treinta que inaugura la película *White Zombie* (Victor Halperin 1932).¹⁰³ Esta película utilizó la tradición haitiana para reflejar, a través de la figura del zombi y del hechicero o *zombie master* (personaje que domina la voluntad de la persona zombificada), el miedo que causaba la llegada de inmigrantes de raza, etnia y religión diferentes, así como la amenaza que estos suponían al estilo de vida de la población blanca estadounidense: “Fears of the new immigrants were thus clearly reflected in zombie films which portrayed non Anglo-Saxon zombie masters seizing power from their social superiors and interfering with the reproductive capacity of white Americans” (Kordas 24). Migoya invierte esta tradición. Como en el cine

¹⁰³ Iván Darío Ávila Gaitán reflexiona sobre la actual “crisis de refugiados” en Europa y su impacto en la producción televisiva norteamericana. Este autor reconoce que las imágenes de personas “racializadas como ‘negras’ y ‘orientales’ naufragando, muriendo en la costa, maltratadas por periodistas, grupos neo-nazis y policías” diseminadas por los medios, se superponen con las de “exitosas series de ciencia ficción o fantasía estadounidenses” en las que “el límite entre lo humano y lo no humano se desdibuja, sea por la aparición de zombis, extraterrestres, vampiros o ángeles convertidos en demonios” (39-40). No obstante, para Ávila Gaitán, el mayor elemento atemorizador de todas estas ficciones es la potencial transformación a la que se ven expuestos los “buenos” protagonistas ante la llegada de sujetos extraños: “El problema no es simplemente la diferencia, no es el Otro peligroso separado del Yo, el inconveniente real, el verdadero temor, es la corrupción y degeneración de lo Mismo por un Yo devenido Otro, del buen Hombre blanco por un Hombre blanco que ha enfermado” (40). “Zombis, extraterrestres, vampiros, ángeles caídos, o simplemente ‘inmigrantes’ y ‘refugiados.’” (2015). <https://revistaeca.files.wordpress.com/2014/06/c3a1vila.pdf> (Consultado el 17/11/2017).

norteamericano de los años treinta, los personajes autóctonos más retrógrados de *Una, grande y zombi* interpretan la inmigración como un peligro para la identidad nacional. Sin embargo, son precisamente estos personajes españoles quienes adoptan la antropofagia a la hora de reivindicar su legitimidad de la nación. En manos de los personajes migrantes queda, como única esperanza, detener la propagación zombi y, con ello, la salvación de España. La ficción zombi trata de devolver la confianza a la sociedad norteamericana asegurando su dominio sobre los recién llegados. *Una, grande y zombi*, por su parte, no pretende tranquilizar a la sociedad española de la “contaminación” migratoria, sino burlarse insolentemente de los peligros que conllevaría el retorno de cierta tradición ibérica, que, aunque supuestamente muerta y enterrada, todavía habita entre nosotros. En el cine clásico de ideología conservadora, el zombi (el miedo) viene de afuera; en Migoya reside dentro. La ansiedad que produce la llegada de inmigrantes en un país tradicionalmente emigrante como España, cerrado al exterior hasta hace relativamente pocas décadas, será la causa que desate la epidemia zombi.¹⁰⁴ Aunque en *Una, grande y zombi* el

¹⁰⁴ El miedo a lo diferente es lo que Etienne Balibar denomina “neo-racismo”, ideología que reemplaza la noción de “raza” por la de “inmigración” como marca de diferenciación. El neo-racismo concibe la identidad de un país como algo homogéneo, estable, inmutable y aislado del contacto e influencia de otras culturas. Según este nuevo tipo de racismo – cuya existencia en realidad se remonta, según Balibar, al anti-judaísmo de la España de la Reconquista – las diferencias culturales y sociales, y no las diferencias fenotípicas o biológicas, son la fuente principal de discriminación, segregación y conflictos irreconciliables en la sociedad europea contemporánea: “It is a racism whose dominant theme is not biological heredity but the insurmountability of cultural differences, a racism which, at first sight, does not postulate the superiority of certain groups or peoples in relation to others but “only” the harmfulness of abolishing frontiers, the incompatibilities of life-styles and traditions;” (21). Este concepto permite comprender las dificultades de integración y asimilación del inmigrante en la sociedad de acogida debido a la supuesta amenaza que éste representa para la conservación de la identidad y la cultura nacional. Además, este temor no tiene fin, ya que, como afirma el escritor anglo-pakistaní Hanif Kureishi, el inmigrante es el enemigo eterno inacabable: “The immigrant has been made into something resembling an alien (...) Resembling a zombie in a videogame, he is impossible to kill or finally eliminate because he is already silent and dead, but also because there are waves of other similar immigrants just over the border coming right at you.” Más aún, el temor que genera el inmigrante en el imaginario colectivo occidental se ha acentuado desde los atentados terroristas en Nueva York (11 de septiembre de 2001) y París (13 de noviembre de 2015), lo que ha dado lugar a la identificación entre migrante y terrorista (Bishop 2010; Nail 2015). En muchas obras de ficción zombi contemporáneas, el zombi se identifica con el inmigrante en tanto que amenaza para la civilización conocida, no contaminada, normalizada. Como fuente que desata el terror entre los vivos – en su inmensa mayoría hombres blancos occidentales – los sujetos no deseados deben ser eliminados para así evitar que el sujeto puro occidental se infecte y cambie en un Otro contaminado. Ante esta amenaza, la reivindicación y exaltación de la cultura nacional se vuelve un dispositivo de defensa contra influjos extranjeros.

inmigrante despierta rechazo entre cierta parte de la sociedad, la obra deja claro que la verdadera amenaza, la que utiliza el zombi como metáfora, tiene su origen dentro de las fronteras nacionales y se identifica con el pasado reciente español. La novela forma parte de este renacimiento ficcional del zombi, con la importante diferencia de que el muerto viviente no se identifica con el inmigrante, sino con todos los españoles.

Si en *Una, grande y zombi* los no-muertos resucitan el pasado español, cómo explicamos que Luz se convierta en uno de ellos.¹⁰⁵ Aunque Luz es una de las primeras personas en transformarse, es asimismo muy diferente al resto de rabiosos, y luchará junto a Eva para tratar de impedir la restauración zombi-franquista. En el momento de su metamorfosis, en un último gesto de lúcida y solidaria humanidad, se corta ella misma el cuello para controlar su recién adquirido instinto caníbal y evitar así devorar a Eva y Blai: “yo creo que lo hizo para no hacernos daño” afirma asombrado Eva (144). Si bien este acto no conseguirá su mortal objetivo (los muertos no pueden volver a morir), demuestra que la recién transfigurada Luz, única en su especie, conserva un vestigio de consciencia y autocontrol impensable en sus voraces congéneres. Luz es, a fin de cuentas, “una zombi capaz de sentir amor” (154). Migoya da un giro inesperado a la trama – y al género de zombis en general – al inventar una insólita historia de amor, más allá de su condición interracial, entre un vivo y una no-muerta. Ejemplo extremo y grotesco de convivencia entre dispares, la relación de los protagonistas apuesta por la comunicación y el entendimiento entre lo diferente y aboga, en clave disparatada, por una alianza post-humanista que supere cualquier prejuicio: “ya fuese humana, extraterrestre o sobrenatural:

¹⁰⁵ Jo Labanyi reconoce a los “undead” de la literatura y el cine de la transición española como personajes sin memoria o que dependen de ella, a los cuales les identifica con el vampiro y el hombre-lobo: *Si te dicen que caí* (Juan Marsé), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice), *Luna de lobos* (Julio Llamazares), *Disremembering the Dictatorship*, p. 74-75.

ella sería suya y él de ella” (385). El hecho de que Luz sea zombi y se enfrente al ataque rabioso, además de añadir un elemento más de hilaridad al argumento, difumina la frontera entre unos y otros, entre buenos y malos, entre vivos y muertos. Luz, convertida en zombi, borra la frontera entre vida y muerte. Su condición de no-muerta rompe con el binarismo que ordena nuestra existencia y funciona como herramienta conceptual que nos permite pasar de categorías fijas e inmutables a unas más complejas y ambiguas.¹⁰⁶ Luz simboliza la paradoja, el ejemplo de que los contrarios pueden coexistir: negra y española, africana y catalana, zombi y antizombi, su identidad híbrida sintetiza la propuesta de Migoya en defensa de lo marginal, lo mezclado, lo alternativo, en oposición a lo dominante, lo central, lo normativo.

Asimismo, la transformación de Luz se puede interpretar, de forma complementaria, como una figura de resistencia política: el sujeto migrante colonial regresa de la muerte para vengarse de un pasado de opresión y violencia. No es extraño, por tanto, que sus primeras víctimas sean sus padres adoptivos, culpables de abusar de ella desde que la trajeron a España desde su natal Guinea. Migoya está próximo aquí a la tradición cinematográfica iniciada por el cineasta George A. Romero, en la que el muerto viviente es un sujeto racializado – como el inmigrante o el sujeto colonial – que se rebela y busca vengarse del orden establecido. Camilla Fojas afirma:

Zombies are racialized figures that signify a past of violence, genocide, and slavery, and that will not stay dead, repressed, or forgotten. Zombie stories evoke anxiety about disruption to the U.S. racial order based on white supremacy in a post–civil rights era—particularly evident in *Night of the Living Dead* (1968) and in the original and remake of *Dawn of the Dead* (1978, 2004). Zombies are useful tropes in antiracist

¹⁰⁶ Safdar Ahmed, *Night of the Muslim Zombie*, 2015.

storylines that show how to survive the recurrence of violent histories of racism and genocide within vengeful plots that transform race relations in the present. (Fojas 62)

Además de la tradición cinematográfica estadounidense, varias películas europeas contemporáneas establecen una equivalencia entre el zombi y el sujeto colonial racializado. Fillol, Salvadó-Corretger y Bou i Sala han estudiado este fenómeno en la obra de Sylvain George, Pedro Costa y Nicolas Klotz.¹⁰⁷ El cine de estos autores, inspirado en Jacques Tourneur (*I Walked with a Zombie* 1943), posee sin embargo un innovador elemento de resistencia política – presente asimismo en *Una, grande y zombi* a través del personaje de Luz – ausente en representaciones pioneras del género de los años treinta:

Estos cineastas filman a los inmigrantes con la fuerza de la excepción, en la tradición del cine fantástico. Además, producen junto a ellos imágenes extraordinarias que rivalizan con las imágenes ordinarias de la prensa, que los archiva en un tópico. *Al volver al imaginario de los zombis, al re TRABAJAR esa fuerza en estado de excepción, las imágenes de la inmigración pueden convertirse en imágenes resistentes.* Como dijo Walter Benjamin, la esencia de las cosas no se expone en su uso ordinario, sino en lo extraordinario. Este cine batalla contra la vulgarización de las imágenes. Rebusca en la tradición cinematográfica, para otorgar a sus seres reales un cariz legendario, sobrenatural, la potencia resonante de todos los zombis de la historia. (La cursiva es mía, 65)

Tanto el cine de estos directores como la novela de Migoya reformulan el arquetipo del zombi a través del sujeto migrante colonial y viceversa. De esta forma, ambas figuras – mítica y real, zombi y migrante – subvierten su carácter pasivo y victimizado que tanto cierta tradición

¹⁰⁷ Sylvain George, *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre)*, 2010; Pedro Costa, *Casa de lava* (1995), *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em marcha*, (2006); Nicolas Klotz, *Low life* (2011).

cinematográfica como los medios de comunicación se han encargado de construir y difundir. El zombi-migrante se convierte en un símbolo de resistencia al poder y la opresión. La mayoría de los zombis de *Una, grande y zombi* defienden una parte del pasado español reciente en contra de la multiculturalidad de España. Son, desde este punto de vista, un síntoma de racismo y conservadurismo latente en la sociedad. En cambio, Luz personifica la insurrección del sujeto migrante y colonial, no como la figura amorfa, pasiva e indiferenciable que con frecuencia retratan los medios, sino como ser individualizado y excepcional. Migoya injuria el monstruoso elenco de muertos vivientes franquistas. Sin embargo, Luz merece y recibe un trato, dentro de lo que permite un texto esencialmente satírico, más digno y respetable.

Con el personaje de Luz, Migoya arremete contra otro tabú del pasado español: su legado colonial. La heroína rememora la presencia de España en Guinea Ecuatorial, país que fue colonia española desde 1778 hasta 1968. La novela pone de manifiesto la pervivencia de estereotipos peyorativos hacia el sujeto colonial africano. Más aún, señala la existencia de “miradas africanistas” en la sociedad de la España democrática que construyen al sujeto racial desde una visión eurocéntrica y contribuyen a la homogeneización y descontextualización de la negritud (Cornejo Parriego, *Introducción* 28). Incluso Eva, enamorado ya en este momento de Luz, no puede evitar “resabios del colonialismo racista” al imaginarse a los padres biológicos de ella como “un conguito y una conguita antropófagos con la nariz perforada por un hueso” (*Una, grande y zombi* 60). Esta imagen esencialista, que por otro lado resulta irónicamente premonitoria cuando finalmente Luz se convierte en antropófaga, hace referencia a “los desmanes africanos de responsabilidad nacional” (60).

La referencia a la opresión colonialista encuentra su manifestación más cruel en el personaje de la madre adoptiva de Luz: “Desde que entraste chiquita en nuestra casa, mi mayor

desvelo fue el de hacerte razonar... Te abrimos las puertas de nuestro hogar con toda generosidad, sin atender a nuestras evidentes diferencias raciales. Pero tú siempre te rebelabas... ¡como la zorra negrita que en el fondo eres!" (66). En una de las escenas más brutales de la novela, la madre sodomiza a su hija adoptiva. Durante la violación, los insultos racistas se suceden: "¡Así me gusta, perra! ¡Vuelve a tu cueva de monos ágrafos a rememorar de dónde vienes y cuál es el lugar al que perteneces...! ¡Recuerda que estás aquí disfrutando privilegios que no te corresponden, tan sólo gracias a mí! (67), "¡Hija de puta ingrata africana!" (69), "¡eh, negrita aviesa, negrata traviesa!" (69). Por mucho que la madre insista con sus vejaciones en deshumanizar a Luz, esta escena pone de manifiesto cómo la opresión colonial y su proyecto de dominación convierten en monstruo al colonizador más que al colonizado. Finalmente, cuando Eva llega y consigue detener la agresión, Migoya remata esta retorcida secuencia con mordaz ironía al descubrir que los padres de Luz, como la mayoría de los catalanes católicos, rezan a la Virgen de Montserrat, una virgen popularmente conocida como "La Moreneta" por el color oscuro de la madera con la que está tallada.

Luz es uno de los pocos personajes poscoloniales africanos de la literatura española reciente. A partir de este personaje, la novela recupera el legado colonialista, otro de los "fantasmas" del pasado español que con frecuencia se omite en el discurso contemporáneo sobre la identidad nacional.¹⁰⁸ Tabea Alexa Linhard afirma que "[t]he appearance of colonial and postcolonial ghosts in Spanish literature and Spanish mass culture is not always evident (...)

¹⁰⁸ La novela *Historia de una maestra* (1990), de Josefina Aldecoa, narra la relación entre una maestra republicana y un médico guineano durante la estancia de aquella en la colonia española. Isabel Santaolalla, en su libro *Los "otros": etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo* (2005) estudia la presencia del sujeto poscolonial en el cine español. Destaca, en este sentido, su análisis de la película *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996). El volumen crítico de Rosalía Cornejo Parriego *Memoria Colonial e inmigración: La negritud en la España postfranquista* (2007) recoge asimismo varios ensayos de investigación sobre la producción cultural de temática africanista y colonial. El libro *Africans in Europe: The Culture of Exile and Emigration from Equatorial Guinea to Spain* (Michael Ugarte 2010) analiza tanto la literatura producida por autores ecuatoguineanos afincados en España como las reflexiones sobre género, colonialismo y cultura ecuatoguineana de éstos.

Such an appearance has been discussed in film and other visual culture, but not to the same extent in literature” (402).¹⁰⁹ Linhard estudia el personaje colonial en dos cuentos españoles (“El séptimo viaje” de José María Merino y “Fátima de los naufragios” de Lourdes Ortiz), si bien su análisis es anterior a la obra de Migoya. Por su parte, Isabel Santaolalla afirma que la cultura popular española muestra una notable indiferencia hacia su propio pasado colonial:

If Spanish mass culture shows a surprising indifference to the country’s colonial history, this is surely partly due to the fact that – in contrast to, say, Britain – the idea of empire is almost totally absent from the collective imaginary of present-day Spaniards, of whatever social class or economic background (...) Although Franco’s “mission” had been to use Spain’s colonial past as an ideological springboard for the promise of future national and international glory, the “reality principle” – underdevelopment, isolation, repression – made the project sink into oblivion”.¹¹⁰

Además de la madre adoptiva de Luz, otro personaje con el que Migoya caricaturiza los ideales coloniales es Jacin, joven almeriense con una irrefrenable inclinación a la violencia xenófoba. *Skinhead* con delirios de grandeza, Jacin encarna los valores franquistas que él cree a punto de extinción. Se siente orgulloso de haber participado activamente, junto a su difunto padre, en el ataque ocurrido en El Ejido contra inmigrantes magrebís cuando apenas contaba catorce años: “diez años atrás, apenas hecho un adolescente acaso impúber, bien que había acompañado a su padre a dar una lección a aquella morería asquerosa que ya invadía la ciudad... Fue la primera vez que se sintió orgulloso de ser español” (*Una, grande y zombi* 74).¹¹¹ A partir de esta

¹⁰⁹ Linhard, 2007.

¹¹⁰ “Ethnic and racial configurations in contemporary Spanish culture”, 67.

¹¹¹ La novela hace referencia al ataque perpetrado por españoles contra inmigrantes ocurrido en El Ejido en febrero del año 2000. Daniela Flesler afirma que estos ataques de suma violencia, así como la motivación que hay tras ellos, originan la transformación del inmigrante magrebí en fantasmas del pasado (*Return of the Moor*, 84-85).

referencia, la novela difumina los límites entre realidad y ficción al plantear un hecho de la historia de España en el que interviene un personaje de ficción. Migoya deja claro así que su sátira va dirigida a una sociedad española concreta, real, perfectamente reconocible e identificable. Armado con tres botellas de vino intoxicado que más tarde causarán el brote de infección zombi, y con “el mismísimo Francisco Franco . . . apoyándole desde el Más Allá con todas sus posibilidades de espectro” (88), Jacin personifica el espíritu de Reconquista: “¡Se sentía el nuevo Cid Campeador regresando desde el otro lado de la muerte para poner orden en aquel país invadido y contaminado por razas inferiores y con una raza propia desconfiada de su propia valía!” (88). No deja de ser irónico que lo haga al volante de un coche comprado a un traficante “moro que sacaba tajada de los malos momentos anímicos de los ejidenses” (89). Para Jacin, la inmigración es una invasión y el inmigrante, una amenaza. Aborrece “aquella despreciable raza africana” (77), y les acusa no sólo de “ensuciar con sus genes la pureza de los españoles” (79) sino de haber perdido su trabajo, “porque siempre había un moro famélico dispuesto a hacer lo mismo por muchos menos” (74). Su delirio conecta el origen de la decadencia española con la pérdida de las colonias de 1898, momento a partir del cual lo único que se puede esperar de una nación con pasado imperial es, “decadencia, agonía y muerte” (78). Esta trasnochada retórica imperialista se traduce en el desprecio que siente también hacia la inmigración latinoamericana: “Y después llegaron los que faltaban para el duro: los sudacas que sobrevivieron a la Conquista... No contentos con obtener cultura y desarrollo gracias a la Madre Patria, ahora acudían a ella para explotar y humillar a sus antiguos dueños y señores” (79). No sólo los africanos y latinoamericanos, para Jacin también los gitanos son culpables de la decadencia española. Sin embargo, él mismo tiene, por lado materno, sangre calé: “¡Maldita mezcla de razas! Habría dado lo que fuera por ser de sangre pura...” (78). Migoya evidencia lo

paradójico de este discurso de pureza a partir de un personaje que se rebela contra la contaminación racial siendo él mismo mestizo. En realidad, la ironía que recorre *Una, grande y zombi* se articula a partir de esta contradicción. Si bien la España que representa Jacín se empeña en concebir al migrante como un ser aterrador, invasor, absolutamente ajeno e impuro, la novela, sin embargo, atribuye rasgos monstruosos a la ideología nacional mayoritaria al zombificar (contaminar) a los máximos representantes políticos e institucionales. A fin de cuentas, la novela propone, a través de la pareja interracial que crean los protagonistas Eva y Luz, una identidad española híbrida. Esta “nueva” realidad heterogénea – o no tan nueva – pone en evidencia lo absurdo que resultan las violentas nociones de “cristiano viejo” y “pureza de sangre” que mitifica Jacín y que han marcado la producción literaria española desde finales del siglo XV.¹¹² La pregunta implícita ¿qué significa ser español? que plantea Migoya encuentra respuesta en la diversidad. El Otro es parte, en realidad siempre lo fue, de Nosotros. Esta defensa de la diversidad y el mestizaje, en buena coherencia literaria, da lugar a una obra que se construye, como vimos, a partir del encuentro y fusión de tradiciones literarias diversas.¹¹³

La inmigración, la otredad, el legado colonial y el encuentro interracial son temas que resultan esenciales a la hora de interpretar *Una, grande y zombi* como una sátira sobre la

¹¹² La expresión “cristiano viejo” es un término ideológico que combina rasgos étnicos y religiosos, empleado en España durante el Antiguo Régimen para designar a aquellos individuos que no tenían ascendencia conocida musulmana o judía. A este término socialmente prestigioso, se oponía el de “cristiano nuevo” o converso, que refería a todas las personas cuyo linaje se creía conectado con judíos o musulmanes (independientemente de que esa conexión fuera real o no) incapaces, por tanto, de demostrar su “limpieza de sangre”. Aunque la existencia de estas categorías pueda parecer una primera forma de conciencia e identidad nacional, el hecho de que la sospecha, el escepticismo, la simulación y las apariencias jugaran un papel esencial a la hora de asignar estas nociones a los distintos ciudadanos hace evidente la hipocresía en la que se cimenta del discurso franquista sobre la identidad española con el que se identifica Jacín.

¹¹³ El periódico *El País* organizó un ciclo de conferencias con el nombre España 40-40 para celebrar los 40 años de democracia española. Durante una de las conferencias, Manuel Valls, antiguo primer ministro de Francia de origen español, afirmó que España no ha dado respuesta a la pregunta, ¿qué es ser español?, y que la falta de cuestionamiento y “de hablar de patria” se debía al franquismo. https://elpais.com/elpais/2017/11/20/actualidad/1511192040_661151.html#comentarios (Consultado el 4/1/2018).

identidad española contemporánea. La acción tiene lugar en Barcelona, ciudad que parece una “capital sudamericana... por el colorido cada vez más acentuado de su población gracias a la progresiva inmigración latina que intentaba ayudar a levantar económicamente el país” (*Una, grande y zombi* 37). Esta descripción positiva discute el estereotipo “los inmigrantes vienen a quitarnos el trabajo”, uno de los más arraigados en la sociedad española.¹¹⁴ El barrio madrileño de Carabanchel luce asimismo una imagen multicultural: “Como su barrio natal de la periferia barcelonesa, aquél también era un área proletaria rezumante de inmigración: si cuarenta años atrás el suburbio vibraba con la presencia de emigrantes andaluces y extremeños, ahora eran negros africanos y cholos latinoamericanos los que otorgaban color y vida a las calles” (244). La mirada de Migoya hacia el pasado emigrante español tiene como finalidad, como vimos en el caso de *Olimpita*, solidarizarse con la inmigración contemporánea que recibe la península, hermanar e integrar al extranjero, hacerle partícipe de una tradición migrante que considera la movilidad y desplazamiento de personas algo enriquecedor para la sociedad de acogida.¹¹⁵

Además de la diversidad cultural de Madrid y Barcelona, la relación interracial entre los dos protagonistas, así como la xenofobia que motiva la resurrección zombi, señalan la importancia del fenómeno migratorio en la obra. A fin de cuentas, Eva y Luz son huérfanos e inmigrantes, condición que subraya su desarraigo y marginalidad. Más aún, la apariencia de paria social de Eva se potencia especialmente al caracterizarle como un personaje tullido, tuerto de un ojo y con parte del rostro quemado tras un accidente de infancia. Con la intención de cuestionar la uniformidad racial, étnica y lingüística de España, Migoya hace que Blai, exnovio negro de

¹¹⁴ El informe europeo *Is what we hear about migration really true? Questioning eight stereotypes* citado en la bibliografía demuestra infundada esta creencia.

¹¹⁵ Vega Durán (2015) estudia esta relación, que llama “ética de la solidaridad”, entre el pasado de España como país de emigrantes y su presente como país de inmigrantes en distintas obras de literatura, música y fotografía. Sin embargo, *Una, grande y zombi* no es uno de sus materiales de estudio.

Luz y miembro de los *Boixos Nois*, insulte a Eva llamándole *xarnego* y se dirija a él en catalán.¹¹⁶ De este modo, se cuestiona la asumida homogeneidad racial y lingüística española a través de un personaje que afirma plenamente convencido de que no hay contradicción en su identidad: “*Exacte. Sóc català. Negre i català*” (107, cursiva en el original).¹¹⁷ Luz, por su parte, también es extranjera en su tierra. Nacida en Guinea Ecuatorial y con padres españoles adoptivos, su identidad, como la de Blai, problematiza la identificación de España con la raza blanca y recuerda, además, nuestro pasado colonial. Cuando conoce a Eva, éste revela torpemente cierta confusión a la hora de conciliar raza negra e identidad española:

Eva: ¿De d-dónde eres? – preguntó Eva, sin saber muy bien qué preguntaba.

Luz: De dónde voy a ser. De aquí.

Eva: La verdad es que tienes un acento perfecto.

Luz: Eso es porque te repito que soy de aquí, gilipollas. (*Una, grande y zombi* 34)

Como vemos, la otredad juega un papel importante en la novela a la hora de plantear preguntas y cuestionar estereotipos sobre una identidad española que se definía, hasta hace no mucho, a partir del rechazo al negro, al africano y, en definitiva, al Otro: “(*...*) *los negros son antónimos nuestros, y eso es lo peor que nos podía pasar*”, adoctrinaban los libros de texto escolares durante la dictadura franquista (Delgado Granados 4). El encuentro entre los protagonistas difumina las fronteras entre Nosotros (Eva) y los Otros (Luz y Blai). Más aún, llega a invertir los

¹¹⁶ Los *Boixos Nois* es un grupo de hinchas del Fútbol Club Barcelona fundado en 1981. Son de ideología ultranacionalista catalana y de extrema derecha.

¹¹⁷ No hay duda de que Migoya satiriza el nacionalismo catalán a través del personaje de Blai. Sin embargo, este capítulo no pretende profundizar en las implicaciones que tienen los diferentes nacionalismos regionales en la novela, tan solo explorar el sentido de identidad nacional que se desprende del relato. En una entrevista, Migoya rechaza el nacionalismo catalán y el sentimiento nacionalista en general: “Me crié en Cataluña, de padres leoneses, así que he vivido el nacionalismo español en mi casa y el catalán en las aulas. Eso me provocó un sentimiento de desarraigo absoluto, de ahí que no sienta nada ni por Cataluña ni por España. ¡En realidad, no me atrevo a sentir, porque pienso que cualquiera de esos sentimientos sería excluyente!”

términos, pues se podría afirmar que Eva parece menos integrado que sus supuestamente “extraños” compatriotas Luz y Blai, quienes están cerca de encarnar el futuro que imaginaba Paul Gilroy, “in which black Europeans stop being seen as migrants” (*Blackening Europe*, Forward, p. xxi). *Una, grande y zombi* no pretende la difícil tarea de dar voz al migrante. La interacción entre los personajes exhibe la evolución de la identidad española en contacto con la inmigración y el sujeto colonial: ¿Qué significa ser español? ¿Cómo o quién lo define? ¿Quién es el Nosotros de la historia, si cada vez más el futuro de España no se puede concebir sin el Otro, descendiente de inmigrantes o de inmigrantes y nativos? La resurrección zombi es fruto de la ansiedad que genera la proliferación de múltiples identidades en el territorio nacional y que contradice la supuesta homogeneidad del pasado español. Migoya se burla de esta ficticia uniformidad hispana que, aunque retorna y se niega a morir, conduce irremediabilmente a la destrucción absoluta. El remedio contra nuestro pasado, contra nosotros mismos, está en manos precisamente de aquellos que creemos diferentes, aquellos cuya misión es salvar el mundo y reestablecer un nuevo orden social que sea, tal vez, más habitable. Algunas obras de ficción como *The Walking Dead* o *World War Z* – en las que los protagonistas luchan contra hordas zombis para reestablecer un orden heteronormativo, patriarcal, mayoritariamente blanco y capitalista – son, como afirma Camilla Fojas, “fundamentally conservative” (Fojas 80). Sin embargo, *Una, grande y zombi*, más revolucionaria que sus homólogas anglosajonas, propone “reestablecer el orden” al recordar un pasado español – todavía perceptible en el presente – incapaz de reconocer y aceptar la multiculturalidad.

La parte final de la novela se desarrolla en El Valle de los Caídos, complejo monumental construido entre 1940 y 1959 en la sierra de Guadarrama, cerca del Monasterio de El Escorial, en la comunidad de Madrid. Fue diseñado con el objetivo de conmemorar la guerra civil, exaltar la

dictadura franquista y servir de mausoleo a las víctimas del bando nacional. Cientos de presos políticos del bando republicano participaron en su construcción. Con el tiempo, la dictadura trató de resemantizar el Valle como lugar de “reconciliación”. Además de miles soldados de ambos bandos, tanto Franco como José Antonio Primo de Rivera (1903-1936), este último fundador de Falange Española, están enterrados ahí. En 2007 se aprobó el proyecto de Ley de Memoria Histórica que promulga la despolitización del Valle, para convertirlo exclusivamente en lugar de culto religioso. Sin embargo, sigue acogiendo extraoficiales conmemoraciones a Franco y Primo de Rivera cada veinte de noviembre, aniversario del deceso de ambos, por grupos de ultraderecha. Más aún, todavía hoy se puede leer inscrito en sus muros el lema del bando nacional: “Caídos por Dios y por España”. Migoya arremete contra la existencia y preservación de este recinto que glorifica crímenes cometidos contra una parte de la sociedad española y que en la actualidad se ha convertido en destino de peregrinación de seguidores de la dictadura y sus dirigentes.¹¹⁸ En *Exorcismos de la memoria*, Alberto Medina Domínguez afirma que en el Valle todos los signos del pasado franquista han sido borrados como riguroso ejercicio de olvido, convirtiéndose, a un tiempo, en perpetuación y recuerdo hipervisible del franquismo y petrificación callada y vaciamiento de la memoria del régimen (Domínguez 13). A partir del acto de desenterrar paródicamente las figuras más representativas del franquismo y ubicar el clímax de la novela en el Valle de los Caídos, *Una, grande y zombi* revierte este “ejercicio de olvido” del que habla Domínguez. La novela de Migoya es apocalíptica pero no porque elimine u olvide el pasado, sino precisamente porque lo hace más visible, central, recordado.

Cuando los protagonistas de la novela llegan al Valle de los Caídos, una congregación de fieles zombi-franquistas se somete a las órdenes de su resucitado líder, quien acaba de tomar las

¹¹⁸ Recientemente, el Valle de los Caídos ha sido escenario en la película *Balada triste de trompeta*, dirigida por Alex de la Iglesia en 2010.

riendas del “Rabioso Destino de España en lo Universal” (*Una, grande y zombi* 366).¹¹⁹ Aunque Evaristo y Luz decapitan a Franco y truncan así su “hambre de conquista” (367), ambos personajes perecen poco después sin poder acabar con la legión caníbal, ni mucho menos frenar la epidemia. El final de la obra sugiere el comienzo de otra guerra civil como hecho irremediable: “En ese momento empezaron a caer las bombas” (392). Sin embargo, poco antes de morir, Evaristo pide a su amigo Pere que se atreva “a contarle al mundo lo que pasa en este país” (384), imperativo que lleva acabo la propia novela en cuanto sátira y denuncia de “aspiraciones absurdas al dictado de codicias, ideologías, apetitos desmedidos y otras invenciones colectivas” (386).

Una, grande y zombi emplea el humor para subvertir tabúes como el que representa el Valle de los Caídos, lugar de memoria y símbolo de violencia y opresión de la dictadura franquista, al identificarlo como cuartel general de un ejército de desarrapados carroñeros con “hambre de conquista y fagocitación de nacionalidades ajenas” (367). Si afirmamos con Linhard que, “Spanish literature can only engage with immigration, its causes, challenges and consequences once the open-endedness of an irrecoverable loss ... is accepted as such” (404), la melancólica incapacidad de desprenderse del pasado reciente español de los personajes nativos – pasado materializado en el Valle de los Caídos y la resurrección de Franco – hace evidente la necesidad de reconocer una nueva realidad política, étnica y racial en un país que experimenta recientemente cambios significativos en su población.

¹¹⁹ Para saber más sobre otras obras de ficción en las que se resucita a Franco, ver *Exorcismos de la memoria*, de Alberto Medina Domínguez, p.15.

Capítulo 4

““El chino no es solo el chino”: autobiografía y reivindicación en el grafiti de *Yellow Power* y la novela gráfica *Gazpacho agridulce: una autobiografía chino-andaluza* de Quan Zhou Wu

Introducción

Si bien en capítulos previos estudiamos diversas novelas de escritores españoles no migrantes, esta sección analiza la obra de dos autores españoles de ascendencia china que pertenecen a la generación post-migrante.¹²⁰ Las páginas que siguen prestan atención a la obra del artista urbano *Yellow Power* y la novela gráfica *Gazpacho Agridulce: una autobiografía chino-andaluza*, de Quan Zhou Wu (Algeciras, 1989).¹²¹ *Yellow Power* es un artista urbano español de ascendencia china. En octubre de 2013 comenzó a producir una serie de grafitis en diferentes barrios del centro de Madrid con el objetivo de cuestionar estereotipos y reivindicar humorísticamente la presencia y el poder de la comunidad china en su ciudad natal. Desconocido por la crítica académica hasta ahora, su obra ha sido comentada apenas en una entrevista hecha al autor por la revista digital *Yorokobu*, así como en un número reducido de blogs y páginas web

¹²⁰ En capítulos anteriores hemos estudiado la obra de escritores españoles no migrantes (Eduardo Mendicutti, Juan Bonilla, Hernán Migoya), esto es, autores nacidos en España y de origen también español. Sin embargo, en esta sección estudiaremos autores españoles migrantes, es decir, aquellos autores nacidos en España cuyos padres son inmigrantes no nacidos en el territorio nacional. Estos autores son españoles con origen extranjero, inmigrantes de segunda generación o pertenecientes a la generación post-migrante.

¹²¹ Llama la atención la precisión regionalista con la que se autodefinen estos autores: chino-madrileño (*Yellow Power*), y china-andaluza (Quan Zhou Wu). Najat El Hachmi (Marruecos, 1979), autora de las novelas *Jo també sóc catalana*, *L'últim patriarca*, *La filla estrangera*, también se define como una autora catalana-marroquí. Parece como si la reivindicación regionalista y migrante de la identidad estuvieran ligadas. A la hora de definir y defender su identidad española, estos autores migrantes buscan identificarse con lo más próximo, específico, concreto y limitado, como es el ámbito regional. ¿Es esto un ejemplo de integración plena en la sociedad española?

sobre arte urbano.¹²² En su página de *Facebook*, se pueden encontrar fotografías de algunas de sus obras, si bien la página se encuentra inactiva desde marzo de 2014.¹²³ Por su parte, Quan Zhou Wu es diseñadora gráfica de profesión. De padres migrantes chinos, nació en un taxi en Algeciras. Pasó en Málaga su infancia, pero lleva viviendo en Madrid más de diez años. Publicó durante dos años (2014-2016) viñetas humorísticas sobre la comunidad china en el blog *Migrados* del periódico *El País*. Como *Yellow Power*, Quan reflexiona – tanto en su novela gráfica como en sus publicaciones periódicas – sobre “cómo es nacer y crecer en España siendo china y andaluza”, y se propone “derribar algunos tópicos, porque en España todavía hay mucho desconocimiento sobre nuestra comunidad”.¹²⁴ En 2016, Quan apareció en un reportaje para la versión digital de *El País* sobre la integración de la segunda generación de inmigrantes nacidos en España.¹²⁵ El reportaje tuvo tanta repercusión, con miles de comentarios en las redes sociales, que llegó a la portada de la versión impresa. Gracias a su participación en un medio de alcance nacional como *El País*, Quan se ha convertido en una voz muy presente a favor de la integración de la comunidad china, especialmente relevante para inmigrantes de segunda generación. Además, tras el éxito de *Gazpacho Agridulce*, en septiembre de 2017 se publicó su segunda novela gráfica titulada *Andaluchinas por el mundo. Gazpacho Agridulce 2* (Astiberri, 2017).

¹²² <http://www.yorokobu.es/yellow-power/> (Consultado el 6/10/2017). Algunas de las páginas web que comentan la obra de *Yellow Power* son: *Somos Malasaña* <http://www.somosmalasana.com/el-poder-amarillo-no-es-racista-sino-reivindicativo/> (Consultado 6/10/2017); *andando por las calles: walking in the street. street art, graffiti, and urban practice in madrid.* <https://andandoporlascalles.wordpress.com/2014/04/06/yellow-power-on-the-streets-of-madrid/> (Consultado 6/10/2017).

¹²³ <https://www.facebook.com/YP-1401162140119603/> (Consultado el 6/10/2017).

¹²⁴ <http://www.ideal.es/sociedad/201508/20/nina-amenazaban-china-como-20150818132800.html> (Consultado el 9/8/2017).

¹²⁵ https://politica.elpais.com/politica/2016/09/13/actualidad/1473758176_296143.html (Consultado el 10/6/2017)

Este capítulo promueve el interés académico por los autores peninsulares migrantes y reclama un espacio para los estudios culturales hispano-asiáticos.¹²⁶ Además, a partir del análisis de estas obras producidas en la segunda década del siglo XXI, este capítulo busca respuesta a las siguientes preguntas: ¿qué define el ser español y cómo contribuye el migrante a esta definición?, ¿cómo se construye la identidad nacional en una sociedad cada vez más multicultural?, ¿qué función desempeña la cultura visual a la hora de promocionar tolerancia hacia el inmigrante chino?, ¿cómo opera el humor en la representación de las distintas identidades étnicas? Desde la posición del individuo autóctono, autores como Eduardo Mendicutti, Juan Bonilla y Hernán Migoya plantearon algunas de estas preguntas. Desde la posición del migrante, una joven generación de autores transnacionales reformula las anteriores cuestiones con el fin de añadir una nueva y necesaria perspectiva al debate sobre la diversidad cultural. Este capítulo analiza imágenes – y los textos que las acompañan – desde el marco de los estudios visuales y explora los aspectos estéticos, sociales, étnicos y culturales de dichas imágenes.

Stuart Hall dedicó gran parte de su carrera académica al estudio de las identidades, prestando particular atención a las nociones de raza, etnia e identidad cultural. Aunque en sus estudios se ocupa principalmente de las comunidades de la diáspora negra en Reino Unido, su forma de entender la experiencia migratoria es iluminadora y útil para cualquier contexto: “[t]he diaspora experience is defined not by essence and purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of “identity” which lives with and through, not

¹²⁶ Sigo aquí la propuesta de Kim Yeon-Soo y Kathleen E. Davis en su artículo: "Claiming a Space for Spanish Asian Studies." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 18.1 (2014): 199-210.

despite, difference; by *hybridity*.”¹²⁷ El crítico cultural argentino Néstor García Canclini define, por su parte, el término hibridación como un proceso de constante intercambio bidireccional entre diversos grupos sociales, fenómeno que delata precisamente la porosidad de las fronteras culturales. En su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), Canclini prefiere el término “híbrido” o “hibridez” para dar cuenta de diferentes fenómenos socioculturales latinoamericanos sobre otros como “sincretismo” o “mestizaje”, porque “abarca diversas mezclas interculturales – no sólo las raciales a las que suele limitarse el “mestizaje” – y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales” (*Culturas híbridas* 15). En su libro, Canclini asevera que tanto el grafiti como el cómic son géneros “impuros”, “constitucionalmente híbridos”, ya que ambas formas de expresión suponen “lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular”, capaces de acercar “lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva”.¹²⁸ La línea de pensamiento de ambos críticos resulta particularmente apropiada a la hora de comprender la obra tanto de *YP* como de Quan Zhou. Las obras de los dos autores chino-españoles, híbridas e impuras en formato y técnica según Canclini, proyectan además la identidad híbrida de sus respectivos creadores formada en la diferencia – cualidad definitoria de la experiencia migratorio para Hall – cuya esencia es, paradójicamente, la negación de cualquier esencia, la renuncia a decidir entre una sola parte del todo. *YP* y Quan poseen lo que en Estado Unidos se conoce como *hyphenated identity* (identidad con guiones), identidad que se construye a partir de la yuxtaposición de dos o más culturas (*Asian-American, African-American, Mexican-American*;

¹²⁷ Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, en: *Identity: community, culture, difference*. Editado por Jonathan Rutherford. Lawrence & Wishart, 1990, 235-236.

¹²⁸ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 314.

chino-español, chino-madrileño, china-andaluza).¹²⁹ Beltrán Antolín afirma que estas categorías son el resultado de la evolución de políticas de identidad, o lo que es lo mismo, fruto de las reivindicaciones de determinadas identidades desarrolladas dentro de una sociedad pluriétnica (*Diversa y dispersa. La compleja construcción de la identidad china* 266). En muchos casos esta identidad yuxtapuesta presenta una tensión entre ambos polos que empuja al dominio de un extremo sobre otro. Por su parte, tanto YP como Quan, sin renunciar a ninguna de las partes de su identidad, trascienden las limitaciones binarias y abogan por la hibridez cultural.¹³⁰ En este sentido, YP es definido en la entrevista para la revista *Yorokobu* como un pintor “madrileño y chino”, mientras que Quan ha afirmado explícitamente en varias ocasiones que se considera “española de nacimiento, andaluza de corazón, de ascendencia china”, y que, si bien durante su infancia no aceptó su “lado chino”, hoy se enorgullece de tener “dos culturas”.¹³¹ No obstante, esta positiva exaltación de la diferencia que conduce al deseado mestizaje multicultural no debe restar valor a los distintos lados del binomio. Con relación a la identidad de los hijos de inmigrantes, la socióloga Rosa Aparicio afirma que “la identidad no es un tótem inamovible. Va cambiando, se va adaptando. Pasa por distintas etapas”.¹³² La armónica conjugación de

¹²⁹ En los términos chino-español, chino-madrileño, china-andaluza – como en el caso de las identidades con guion en Estados Unidos – la identidad predominante es la que va después del guion, es decir, la española.

¹³⁰ En *The Location of Culture*, Homi Bhabha afirma que los conceptos de *hybridity* y *hibridization* no surgen como resultado de la interacción de culturas existentes que se amalgaman para dar lugar a una nueva forma homogénea, sino que la interacción de dos elementos dispares crea un tercer espacio “excéntrico” más allá de las categorías binarias (nosotros/otros; migrante/autóctono; español/chino). Este nuevo espacio intersticial genera un constante intercambio que modifica ambas posiciones originarias. Aunque empleo el término “híbrido” siguiendo las teorías postcoloniales, soy consciente de sus limitaciones como, por ejemplo, que insisten en clasificar las identidades de forma binaria, entre híbridas y no-híbridas. Además, es difícil pensar en una persona que no sea el resultado de la mezcla de varios elementos dispares, ya sean raciales, étnicos, culturales, lingüísticos, religiosos, socioeconómicos, etc.

¹³¹ Cita tomada del blog *Migrados*, publicado en *El País* digital el 21 de septiembre de 2016. https://elpais.com/elpais/2016/09/21/migrados/1474439400_147443.html (Consultado el 1/9/2017).

¹³² https://politica.elpais.com/politica/2016/09/13/actualidad/1473758176_296143.html. (Consultado el 6/10/2017).

identidades no genera un producto aprehensible, inteligible, perfectamente definido en sí mismo, sino que pone en marcha un proceso de transformación y reconstrucción constante, diferente en cada caso, que debemos seguir explorado.

Este capítulo examina algunas características del “humor híbrido”. En primer lugar, se entiende aquí por humor híbrido aquel producido por autores transnacionales o transculturales, como es el caso de YP y Quan Zhou. Además, este tipo de humor toma forma en obras que se definen por el cruce entre diferentes medios de expresión, imagen y palabra en los dos casos que nos ocupan: el grafiti y la novela gráfica. El libro *Hybrid Humour. Comedy in Transcultural Perspectives* (2010) es particularmente apropiado para entender las implicaciones del humor híbrido en diversas representaciones culturales europeas.¹³³ En la introducción del libro, Graeme Dunphy y Rainer Emig definen “hibridez” y “humor” como términos cuyo funcionamiento depende del intercambio entre dos o más posturas diferenciadas:

Like hybridity, humour also rests on an exchange, usually between two positions, sometimes between three: the maker of a joke, its recipient, and its object. The object of the joke can be identical with the joke’s producer and/or its recipient. Humour thus also functions in a precarious way as far as relationships and communities are concerned. It rests on difference (of positions, assumptions, and expectations), yet also on similarity. Otherwise jokes would not be understood as jokes and would end up as misunderstandings. In these respects, humour resembles hybridity structurally in its modifications and transfer of positions. (25)

¹³³ Dunphy, R. Graeme, y Rainer Emig, eds. *Hybrid humour: comedy in transcultural perspectives*. Vol. 130. Amsterdam, New York: Rodopi, 2010. Este libro está compuesto por seis capítulos que estudian el funcionamiento del humor híbrido en obras de diferente índole (novelas, películas, series de televisión, anuncios, canciones, etc.) y de diversos países europeos como Polonia, Italia, Holanda, Francia, Reino Unido y Alemania. Falta, no obstante, un capítulo que estudie, entre otros, el caso español. Las páginas que siguen proponen remediar esta carencia.

Si aceptamos que el humor, en parte, está conectado con una percepción – anacrónica, sin duda – de las diferencias nacionales y de la supuesta superioridad de unos sobre otros (Critchley 70-71), la intersección de elementos disímiles – étnicos, lingüísticos, artísticos, culinarios – que tiene lugar en las obras de *YP* y *Quan* parodia las aparentemente irreconciliables diferencias entre la cultural local y foránea.¹³⁴ A través de la violación humorística de las normas, de la desfamiliarización de lo familiar, de la desmitificación de lo exótico, el humor de estos autores cuestiona nuestras creencias y prejuicios culturales a favor de una visión pluralista e integradora de la sociedad (65). Como afirma Martina Kessel en *The Politics of Humour* (2012), el humor disputa fronteras, confiere voces, negocia apariencias, construye y desconstruye identidades.¹³⁵ Si bien las teorías de Freud afirman que el chiste sirve para dar escape a impulsos reprimidos y tabúes, la auto-representación paródica de los dos autores que estudiamos a continuación contrarresta de forma consciente la pasiva recepción de estereotipos negativos producidos principalmente por los medios.¹³⁶ Por último, es importante destacar también que el humor de ambas obras – además de servir como herramienta de protesta y resistencia política contra ideas racistas – genera placer y deleite en el lector/espectador, lo que estimula el encuentro y entendimiento entre diferentes grupos culturales. La “ligereza” humorística no contradice la “seriedad” subversiva.

La creciente sensibilidad hacia las subjetividades étnicas limita la libertad a la hora de hablar – mucho más de emplear humor – sobre el otro en el discurso público. Por ello, el humor sobre la inmigración pertenece, en gran medida, a la esfera privada, se ha vuelto ilícito y

¹³⁴ Critchley, Simon. *On Humour*. London, New York: Routledge, 2011.

¹³⁵ Kessel, Martina, y Patrick Merziger, eds. *The Politics of Humour: Laughter, Inclusion, and Exclusion in the Twentieth Century*. University of Toronto Press, 2012, p. 16.

¹³⁶ Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.

peligroso, como lo era, por ejemplo, el humor sobre el sexo a principios del siglo pasado (*The Politics of Humour*). Este capítulo propone que el grafiti y la novela gráfica, por ser géneros artísticos alternativos, sin la presión de filtros formales y normativos, exhiben esta relación prohibida entre humor e inmigración de forma abierta en comparación con otros géneros o discursos más convencionales.¹³⁷ Ahora bien, ¿es hostil este humor? ¿Acaso tratan estos autores de ridiculizar y ofender de forma hiriente? Las páginas que siguen demuestran que, por el contrario, ambos hacen uso del humor hacia ellos mismos y su propia minoría étnica de manera carnavalesca y provocadora, pero también conciliadora y placentera, cuya finalidad es cambiar la manera en la que vemos al Otro. El humor en este caso no va dirigido contra el personaje migrante sino más bien suele parodiar la identidad de los personajes españoles y, por medio de ésta, la de los lectores/espectadores ibéricos. La reapropiación consciente de estereotipos racistas y xenófobos, el intercambio de roles entre el personaje migrante y local, así como la autoparodia premeditada, son diferentes estrategias que emplean ambos autores para poner en evidencia ciertas conductas y ansiedades de la sociedad española tras la llegada de inmigrantes al territorio nacional. Tanto *YP* como Quan utilizan signos propios de los discursos racistas para revertir su significado semántico y, de esta manera, denunciar prejuicios discriminatorios normalizados. Mi argumento defiende que *YP* y Quan, como inmigrantes de segunda generación nacidos en España de padres chinos, se ubican con la distancia necesaria para reírse de los mitos sobre la comunidad china. Desde esta posición post-migratoria, emplean el humor para desmontar dichos mitos, algo que a sus padres u otros migrantes de primera generación no nacidos en España les costaría trabajo hacer por sentirse más próximos a su cultura nativa, más sensibles con respecto a los

¹³⁷ *Los novios búlgaros* (Eduardo Mendicutti, 1993) y *Los príncipes nubios* (Juan Bonilla, 2003) son ejemplos poco comunes dentro de la novela “tradicional” sobre inmigración en los que, como vimos, el humor juega un papel importante.

prejuicios sobre ésta y por carecer de competencia suficiente (integración, idioma, confianza en su capital sociocultural) para participar en el debate sobre las identidades culturales.

Rosa Aparicio y Alejandro Portes, en un estudio sociológico sobre hijos de inmigrantes hecho entre la Universidad de Princeton y El Instituto Universitario José Ortega y Gasset, afirman que el 80% de los descendientes de inmigrantes nacidos en España se sienten españoles, a diferencia, por ejemplo, del 6% en el caso estadounidense. Asimismo, el estudio constata, de forma un tanto sorprendente, que los casos de discriminación no difieren apenas entre hijos de nativo e hijos de inmigrantes, 6,1% para ambos grupos, lo que indicaría un proceso de integración exitoso por parte del inmigrante de segunda generación (*Creecer en España. La integración de los hijos de inmigrantes*, 2014, 111). Tanto YP como Quan se identifican con su país de nacimiento, pues ambos son hijos de inmigrantes nacidos en España y se consideran españoles (además de chinos). Ambos autores son miembros de una minoría étnica y sus obras problematiza la intersección entre etnicidad y ciudadanía. Sin embargo, también aluden a una situación del inmigrante chino en España más compleja y contradictoria que niega la aparente facilidad de integración del inmigrante de segunda generación que propone el estudio de Aparicio y Portes.¹³⁸ Esta contradicción se expresa, por ejemplo, en el hecho de que tanto YP como Quan hablan a través de sus obras de rechazo y aceptación simultáneamente. Por un lado, sus obras evidencian la manera en la que se niega – y se negocia – la ciudadanía cultural de aquellos sujetos que no siguen el modelo tradicional español, esto es, nacidos en España de progenitores españoles, católicos (practicantes o no), de raza española o blanca. Ambos autores

¹³⁸ Existen numerosos estudios que no dan una visión tan optimista de la integración que experimenta el inmigrante en España como la que ofrecen Portes y Aparicio. Por ejemplo, ver el libro de Susan Plann, *Coming of Age in Madrid: An Oral History of Unaccompanied Moroccan Migrant Minors*, a punto de salir publicado por Sussex Academic Press, ofrece una visión menos optimista de la integración de los jóvenes inmigrantes en España, en concreto, el grupo marroquí.

ponen de manifiesto como determinados individuos, a pesar de ser ciudadanos españoles de pleno derecho, todavía permanecen en los márgenes debido a su origen. Nos enseñan que tener la nacionalidad no implica necesariamente inclusión social, al hacer visible los prejuicios de una parte de la sociedad que insiste en clasificarles como inmigrantes o “menos” españoles que el resto. Por otro lado, estas obras, a través de su participar en el debate sobre la multiculturalidad, se erigen como ejemplos de integración en el entramado social, artístico y cultural español. La colaboración de *YP* con otros escritores urbanos españoles en la creación conjunta y simultánea de obras constata esta integración. Por su parte, el hecho de que Quan haya publicado su segunda novela, a raíz del éxito de la primera, es indicador del triunfo, editorial y personal, de la integración profesional que experimenta su autora migrante. Si bien es cierto que la integración ciudadana del migrante suele ser un proceso largo, arduo y desagradable, estos autores deciden ingresar en el circuito social riéndose, por medio de un humor que logra reconocimiento, comprensión y éxito.¹³⁹

YP se distancia, hasta cierto punto, de lo autobiográfico con el objetivo de exponer a la sociedad una realidad más allá de su propia experiencia. Sus pintadas no muestran su vida, sino que exhiben la presencia, el poder y la modernidad que tiene la comunidad china en España. Por su parte, Quan Zhou Wu sí escribe e ilustra su propia autobiografía, como anuncia el subtítulo de la obra: *una autobiografía chino-andaluza*. Sin embargo, el relato se convierte en microcosmos que trasciende los límites de su concepción y sirve metonímicamente de testimonio de una generación de individuos que reivindica cada vez más una identidad transnacional capaz de ampliar los parámetros convencionales. Las imágenes que producen ambos autores normalizan la comunidad migrante china en España y permiten que espectadores con valores e intereses

¹³⁹ John Lowe, “Theories of Ethnic Humour: How to Enter, Laughing”, *American Quarterly* 38:3, 1986, pp. 439-460.

diversos perciban de manera similar un modelo social más igualitario, consensuado y tolerante. La obra de ambos autores nos invita a interrogar el significado y el valor de la identidad nacional y la ciudadanía en el mundo globalizado contemporáneo.

Este capítulo versa sobre la comunidad china en España. Por ello, es necesario conocer el imaginario que se tiene de China en Occidente y cómo éste ha ido cambiando con el paso del tiempo. Joaquín Beltrán Antolín, uno de los expertos españoles que más ha estudiado la comunidad china, traza brevemente la evolución de este imaginario en los últimos dos siglos:

La posición económica y geopolítica de China está cambiando rápidamente y cada vez desempeña un papel más importante a escala global. Su reaparición en el escenario mundial ha dado lugar a una imagen que se mueve entre la admiración y el desasosiego que a menudo refleja un gran temor ante lo desconocido tal y como señala la popular expresión “el peligro amarillo”. Trataremos de reconstruir la genealogía de esta poderosa imagen que surge a comienzos del siglo XIX con la supuesta sentencia napoleónica de “cuando China despierte, el mundo temblará” (1816), se reafirma con la creación literaria de Fu-Manchú de Sax Rohmer un siglo después (1912), con todas sus secuelas cinematográficas hasta bien entrada la década de 1960, hasta llegar a la actualidad dominada por la competencia/competitividad de una China inmersa en la globalización.¹⁴⁰

La comunidad china despierta en el mundo occidental desde hace siglos sentimientos encontrados que oscilan entre la atracción por lo exótico y el miedo hacia lo ignoto. En el caso de España, la inmigración procedente de China es relativamente reciente. Aunque los primeros ciudadanos chinos llegaron a España en el siglo XVI y XVII (Beltrán Antolín, *Chinese in Spain*

¹⁴⁰ Resumen de su conferencia, “¿Peligro amarillo? El imaginario de China en Occidente entre la geopolítica y la globalización.” En el ciclo de conferencias *Imaginarios de una frontera mítica: Oriente-Occidente*.

212), sólo a partir de 1980 adquirieron visibilidad social. Gladys Nieto, especialista en cultura china, afirma en su libro *La inmigración china. Una comunidad ligada a su nación* (2007) que el progresivo aumento de inmigrantes chinos en los años noventa propició la aparición de estereotipos en los medios de comunicación sobre el nuevo colectivo, caracterizándolos como transgresores del orden social, asociados siempre a las tríadas y las mafias chinas, la explotación laboral y extorsión a dueños de restaurantes, así como a las redes de inmigración ilegal, la falsificación de pasaportes, la insalubridad en su estilo de vida, el abandono y abuso de menores (154). Si bien es cierto que a partir de los años noventa incrementó la violencia y el crimen relacionado con la comunidad china en España, la prensa explicó esta situación de forma insuficiente y estereotípica (*Chinese in Spain* 233).¹⁴¹ Tanto Beltrán Antolín como Nieto piensan que esta “mala prensa” influyó negativamente en la percepción social del colectivo chino, tan celoso de su intimidad y cuya actividad económica en el sector servicios se basa fundamentalmente en el contacto con el cliente (232-33). Afirmaciones en diferentes periódicos nacionales del tipo, “la impenetrabilidad de los ciudadanos chinos”, “es un colectivo cerrado”, “el colectivo chino es muy opaco”, “arreglan los asuntos entre ellos”, “el silencio forma parte de la endogamia que caracteriza a la comunidad china”, “todo se lo guisan y se lo comen entre ellos. Viven en un mundo paralelo, su propia ley, su justicia y sus castigos” (Nieto 156), contribuyeron a forjar un retrato superficial y desviado de la realidad.¹⁴² Esta imagen sensacionalista y negativa

¹⁴¹ En el año 2012 se destapó en España el “Caso Emperador”, operación policial contra la evasión fiscal y el blanqueo de capitales por parte del empresario chino Gao Ping, encarcelado por defraudar 17 millones a hacienda. Este caso, de gran repercusión mediática, reactivó en el imaginario social la existencia de una “mafia china” en España. En 2013 apareció el libro *El imperio invisible: el éxito empresarial chino y sus vínculos con la criminalidad económica en España y Europa*, de Juan Pablo Cardenal y Heriberto Araújo. Esta obra documenta la corrupción financiera como clave para entender gran parte del éxito empresarial de la comunidad china en España y otros países de Europa.

¹⁴² Las representaciones estereotípicas también surgieron en el cine. La película española *La fuente amarilla* (Miguel Santesmases, 1996) retrata una comunidad china en España vinculada una vez más a las mafias y el crimen.

que crearon los medios obligó al colectivo chino a hacerse visible por sus propios medios. Con el fin de enmendar estereotipos nocivos y mejorar sus relaciones con la población autóctona, utilizaron las asociaciones chinas para construir su propia imagen pública.¹⁴³ Nieto afirma que, como reacción contra representaciones negativas, “las asociaciones chinas comenzaron a llevar a cabo una labor política y diplomática que entrañaba una restauración simbólica de las relaciones con la sociedad de acogida” (Nieto 160). Estas asociaciones tomaron consciencia de su propia responsabilidad a la hora de transmitir y gestionar la representación que el grupo hacía de sí mismo y establecieron relaciones con las administraciones e instituciones españolas para que fuera su propia voz la encargada de corregir prejuicios y construir una imagen más favorecedora. Para llevar a cabo esta empresa, las asociaciones chinas buscaron personas intermediarias capaces de establecer contactos directos con organismos oficiales, se encargaron de producir contra-argumentaciones que rebatieran tópicos como los de “los chinos no mueren” o “los chinos son todos mafiosos”, establecieron vínculos con los medios españoles a los que invitaban a eventos y celebraciones como el Año Nuevo Chino y fomentaron la presencia física de chinos en aquellos ámbitos gubernamentales relacionados con la inmigración (Nieto 160-170). Como resultado de estas acciones promocionales, políticas y diplomáticas, la imagen de la comunidad china en España ha evolucionado desde aquellos primeros años noventa hasta la actualidad de forma positiva, hasta el punto de ser considerada una comunidad migrante “ejemplar”. Nieto constata que “[h]oy en día, las instituciones y agentes de los gobiernos regionales y nacional que trabajan con la inmigración extranjera vienen asignando a la colectividad china el carácter de una

Distintas organizaciones chinas trataron de boicotear el rodaje de la película y expresaron su inconformidad con la imagen que ésta transmitía del colectivo chino.

¹⁴³ Entre las asociaciones de chinos en España destacan ACE (Asociación de Chinos en España) y OFCE (Organización del Fondo Chino-Español). Para ver más información sobre asociaciones chinas en España, ver: Gladys Nieto, *La inmigración china en España. Una comunidad ligada a su nación*.

“minoría modelo”: industriosa, austera, ordenada y poco conflictiva” (173). De todas maneras, debemos tener cuidado con afirmaciones de este tipo, pues el hecho de que sea una comunidad “modelo”, “ejemplar” o, en otras palabras, “invisible” – desde el punto de vista del país de acogida – no quiere decir que gocen de una integración y reconocimiento plenos en la sociedad español. Además, en muchos casos la ejemplaridad que define a la comunidad china se ha utilizado para denigrar a otros grupos de inmigrantes supuestamente más conflictivos o problemáticos. Este aparente acatamiento de las reglas sociales que les convierte en minoría “modelo” refuerza una imagen de comunidad sumisa, dócil y silenciosa. El argumento que se expone a continuación sostiene que es precisamente esta imagen – sumisa, dócil y silenciosa – contra la que se revelan en sus respectivas obras miembros de la segunda generación como YP y Quan Zhou Wu.

De forma paralela al incremento de población China en España, diferentes autores españoles no migrantes se han ocupado de la inmigración china en sus obras, aunque normalmente de forma secundaria y en raras ocasiones como elemento central.¹⁴⁴ Además del grafiti y la novela gráfica, géneros como el teatro (*Taihú. Cabaret Oriental*, José Cruz, 2003), el cómic tradicional (*Ibéroes: La guerra de las rosas*, Iñigo Aguirre, 2009), la novela (*La ciudad feliz*, Elvira Navarro, 2009) y la novela satírica (*Maldito chino*, Paco López Mengual, 2013) incorporan el personaje chino. El cine es el medio que, en conjunto, más atención ficcional ha prestado a la comunidad china en los últimos años. Dentro de la filmografía española, destaca la pionera *La fuente amarilla* (Miguel Santesmases, 1996), filme en clave de *thriller* que “se resiste a ofrecer una imagen positiva de la comunidad china”, y “reincide en los estereotipos negativos que identifican a esta comunidad con las mafias, la criminalidad y una crueldad sádica”

¹⁴⁴ Según el INE, en 2001 se contaban 27.574 chinos en España. En 2014 son más de 186.000, produciéndose un aumento del 538% en tan sólo 13 años.

(Santaolalla 149) y cuyo estreno provocó protestas y rechazo entre la comunidad china. La película *Tapas* (José Corbacho y Juan Cruz, 2005), también muestra un personaje inmigrante chino de forma estereotipada: “he knows Kung-Fu, acts submissively, and has a good head for business.” (Wong 17). Por otro lado, *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010) retrata las ínfimas condiciones de vida de la inmigración clandestina china en Barcelona, colectivo que se caracteriza en la película por el anonimato, la marginación, el hermetismo, la explotación laboral, la imposibilidad de integración en la sociedad general y el irremediable destino trágico.

En contraste con estas representaciones ficcionales, no exentas en algunos casos de cierta visión orientalista y eurocéntrica, Beltrán Antolín ofrece una visión más ajustada de la realidad en la que vive la comunidad china en España. Este autor afirma que los chinos “constituyen por sí solos la mitad de los asiáticos” que residen en España, con lo que “la comunidad china, muy heterogénea en su interior, ha pasado a dominar el paisaje humano asiático en España” (*Las diásporas de Asia Oriental en Europa Occidental*, 2006, 112). En general, es una comunidad que tiende a no mezclarse y presenta un escaso porcentaje de matrimonios mixtos (108). Aunque trata de adaptarse de forma más o menos intensa al lugar donde se establece, la diáspora china también conserva celosamente sus usos y rasgos culturales básicos – fenómeno del que da cuenta por extenso *Gazpacho agridulce*. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en la creación de escuelas para la enseñanza de su lengua materna, con el fin de mantener y transmitir a las nuevas generaciones los valores tradicionales y el idioma propio. A pesar de este esfuerzo por mantener las tradiciones, en España ya existe, sin embargo, “una generación compuesta por hijos de migrantes asiáticos que han nacido y se han escolarizado en el sistema educativo español, algunos de ellos analfabetos en su lengua materna” (110). Por tanto, la creencia de que la comunidad china vive aislada del resto de la sociedad no refleja la realidad de los diferentes

miembros de la comunidad migrante, donde las generaciones más jóvenes – *YP* y Quan Zhou Wu son ejemplos de ello – sí aprenden la lengua local y consiguen una integración plena. Estos dos autores, desde la “marginalidad” de sus respectivos medios de expresión (el grafiti y la novela gráfica), confirman la voluntad de integración y el abandono de los espacios de reclusión con el fin de ocupar, desde hace varios años, puestos centrales de visibilidad e inserción en la sociedad española.

Yellow Power

En *Paisajes después de la batalla* (Juan Goytisolo, 1982) unas misteriosas e indescifrables pintadas hechas por inmigrantes ocupan las paredes del barrio parisino del Sentier como hecatombe que acaba con la aburguesada tranquilidad del protagonista goytisoliano. Han tenido que pasar treinta años para que ocurra lo mismo en Madrid. El grafitero *Yellow Power* ha tomado las calles de Malasaña, Lavapiés y otras zonas del centro capitalino con su “invasión” de pintadas chinas.¹⁴⁵ Los esquemáticos dibujos aparentemente racistas de personajes con facciones asiáticas estereotipadas van acompañados de breves y burlonas sentencias en un lenguaje híbrido, como la propia identidad de su artista, que corrompe la escritura del castellano según la dicción del inmigrante chino al que todavía le cuesta pronunciar correctamente las erres: “Aloz pala hoy / hamble pala mañana” (figura 2).¹⁴⁶ Con este humorístico calco fonético, *YP* introduce la pronunciación palatal del migrante chino en el lenguaje español a través de una frase que recuerda burlonamente la sapiencia de las galletas de la fortuna, típicas de los restaurantes asiáticos. Por medio del humor, *YP* invoca el habla translingüe de la comunidad china en España

¹⁴⁵ Utilizo a continuación los términos “pintada”, “graffiti”, “arte urbano” o “arte callejero” como sinónimos, si bien en determinadas instancias hago aclaraciones, matizaciones y distinciones entre ellos.

¹⁴⁶ Este tipo de modificaciones también subvierte la dicción del inglés: “Vely good fliends” (figura 32).

y convierte al inmigrante en sujeto de la enunciación. No es él quien habla en sus pintadas – YP habla perfecto español; es su alter ego lingüísticamente racializado el que toma la palabra.¹⁴⁷

El hecho de que YP utilice el inglés en sus pintadas tiene que ver, por un lado, con la influencia de la cultura estadounidense en el mundo del grafiti en todo el mundo. La expresión en inglés *yellow power*, en vez de su equivalente español “poder amarillo”, hace al autor partícipe del debate internacional sobre la identidad panasiática – no solo china – más allá de las fronteras peninsulares. Al mismo tiempo, retoma los valores del movimiento *Yellow Power* iniciado en Estados Unidos a finales de los años sesenta, en el que los ciudadanos asiáticoamericanos, inspirados por la lucha de los afroamericanos en contra del racismo institucional, denunciaron la manera en la que ellos también habían sido discriminados por la sociedad y el gobierno estadounidense. La obra de YP traduce para la sociedad española el mensaje que, 45 años antes, proclamara Larry Kubota en su artículo titulado “*Yellow Power!*”, publicado en el número inaugural de la revista *Gidra*: “*Yellow Power is a call for Asian Americans to end the silence that has condemned us to suffer in this racist society*” (*Gidra*, April 1969, 3).¹⁴⁸

¹⁴⁷ El actor español Dani Rovira (protagonista de la exitosa película *Ocho apellidos vascos*, dirigida por Emilio Martínez Lázaro y estrenada en 2014) promociona en un anuncio de televisión para la marca “Gallina Blanca” los fideos “Yatekomo” con la frase “lo lecomiendo”. A diferencia de *Yellow Power*, el anuncio carece de connotación crítica y, desde una posición mediática privilegiada, se aprovecha del estereotipo con ánimo comercial. Cuando *Yellow Power* transcribe este tipo de pronunciación del migrante chino en su grafiti lo hace con la intención de reapropiarse de los estereotipos racistas que – como demuestra el anuncio – todavía persisten en España sobre la comunidad asiática para, precisamente, denunciarlos y ponerlos en evidencia. Su auto-representación paródica y espontánea desafía los mitos difundidos por agentes publicitarios y mediáticos.

¹⁴⁸ La revista de izquierdas *Gidra* fue fundada en 1969 por un grupo de estudiantes de UCLA y apareció de forma mensual hasta 1974. La revista ayudó a definir los términos del movimiento asiático-americano y promovió la creación de los estudios étnicos en el sistema universitario estadounidense. Otra figura importante para este movimiento fue Amy Uyematsu, quien publicara en 1969, también en la revista *Gidra*, su ensayo-manifiesto titulado *The Emergence of Yellow Power*.



Figura 1: *Yellow Power*. Madrid, 2013.



Figura 2: Yellow Power. “Aloz pala hoy, hamble pala mañana”. Madrid, 2014.

Cabe preguntarse si son realmente racistas estas pintadas. En un artículo publicado en febrero de 2014 en el portal de noticias chino iFeng bajo el título “Madrid street is now involved in discrimination against Chinese “yellow power” graffiti” (en su versión en inglés, traducido del original en chino por *Google Translator*), se acusa a YP de discriminar con sus pintadas al inmigrante chino. El artículo identifica a YP como asiático-español, descendiente de inmigrantes asiáticos. Sin embargo, le define como una persona con ideas “anti-chinas” e interpreta sus pintadas como síntoma de prejuicios generalizados en España. El artículo alerta a la comunidad china, por un lado, del resentimiento de la sociedad española contemporánea hacia el inmigrante chino y, por otro, le recuerda que debe ganarse el respeto y la aceptación local.¹⁴⁹ YP, por su

¹⁴⁹ http://news.ifeng.com/world/detail_2014_02/24/34118180_0.shtml
(Consultado el 2/11/2017).

parte, no cree que sus pintadas sean racistas. En una entrevista hecha también en febrero de 2014 para la revista digital *Yorokobu*, única instancia en la que ha tenido la oportunidad de reflexionar públicamente sobre su obra y de donde toma precisamente su información el portal de noticias chino antes mencionado, el autor afirma que sus pintadas son un acto reivindicativo en clave de humor:

Esto es reivindicativo. La gente tiene la imagen del chino en la tienda, en el restaurante, el chino latero, el chino poco sociable. Hay una especie de oscurantismo en torno a la comunidad china en España. Yellow Power pretende sacarla del estereotipo devoto y dócil y darle un aire sinvergüenza. Yo busco reírme de la sociedad, reírme de la temida invasión china. Le doy una vuelta al asunto. El chino no sólo vende bolsas de chuches, ahora hay un Yellow Pope, un Yellow Punk, un Yellow Hípster... El chino no es solo el chino. El chino es cualquiera, es uno más en nuestra sociedad.¹⁵⁰

¹⁵⁰ <http://www.yorokobu.es/yellow-power/> (Consultado el 1/9/2017).



Figura 3: *Yellow Punk*. Madrid, 2014.



Figura 4: *Yellow King*. Madrid, 2014.



Figura 5: *Yellow Hipster*. Madrid, 2014.



Figura 6: *Yellow Pope*. Madrid, 2014.



Figura 7: *Yellow Kung-Fu*. Madrid, 2014.



Figura 8: *Yellow Invasion*. Pintada de *Yellow Power* en la entrada de una tienda de frutos secos en Madrid regentada por migrantes chinos.

Llegados a este punto, cabe hacer una distinción. Es cierto que algunas pintadas de *YP* consiguen distanciarse menos del estereotipo que tratan de revertir, como es el caso de la pintada *Yellow Invasion* que aparece en la pared de una tienda de comestibles regentada por migrantes chinos (figura 8). El humor aquí es más ambiguo y polisémico, la ironía hacia “la temida invasión amarilla” que suscita la proliferación de tiendas de “chinos” en diferentes ciudades españolas, puede interpretarse, también, como un insulto: “La gente se tiene que quedar descolocada, sobre todo los que no sepan de qué va esto”, afirma *YP*. Este hecho demostraría que *YP* depende, en este caso concreto, de un receptor cómplice que “sepa de qué va esto” y pueda interpretar la obra correctamente como una obra satírica. Sin embargo, en la mayoría de sus pintadas la combinación de elementos tradicionalmente incompatibles genera una incongruencia que consigue alejarse del estereotipo racista del que surge, produciendo así un humor reversible

y combativo más efectivo que no precisa de un conocimiento previo del autor y su obra para ser interpretado correctamente como una pintada antirracista.

Como en las novelas de Eduardo Mendicutti, Juan Bonilla y Hernán Migoya, el humor satírico de *YP* combate estereotipos sobre la inmigración. Sin embargo, los tres novelistas españoles no migrantes utilizan la inmigración en sus obras como elemento de contraste y oposición con el que parodiar ciertos aspectos de la identidad de los personajes españoles, sin que la profundización en la identidad del migrante afincando en España sea su principal objetivo. El sarcasmo en sus novelas no tiene como primera y única intención ser antirracista, sino más bien burlarse de una serie de conductas y comportamientos de la sociedad española contemporánea (el racismo sería una de estas conductas, pero también el consumo desatado, el tráfico y explotación sexual, la crisis de identidad, el nacionalismo). Por su parte, la obra de *YP* sí reflexiona directa y explícitamente sobre el racismo hacia el inmigrante chino, al tiempo que exhibe la versatilidad de sus múltiples identidades.¹⁵¹ *YP*, inmigrante de segunda generación, advierte con sus humorísticas pintadas de los prejuicios discriminatorias que existen sobre la comunidad china y se burla de la falaz homogeneidad con la que se le identifica. A partir de una múltiple variedad de tipos (*Yellow Punk*, *Yellow Nerd*, *Yellow Pope*, *Yellow King*, *Yellow Hipster*, *Yellow VIP*, *Yellow Rasta*) *YP* rompe con la percepción española de la inmigración china como una masa uniforme e indiferenciable. Su obra supone, como afirma el mismo autor, una reivindicación sobre la presencia y papel del migrante chino en la sociedad, reivindicación que no sucede, al menos de forma tan manifiesta y protagónica, en ninguna de las novelas estudiadas hasta ahora. Si bien las pintadas xenófobas e islamófobas que surgieron en varios

¹⁵¹ El 16 de septiembre de 2004, en el polígono industrial de Carrús de Elche, se produjeron una serie de ataques xenófobos y racistas protagonizados por cientos de comerciantes españoles que prendieron fuego a dos naves industriales de fabricación de calzado, propiedad de un ciudadano chino.

lugares de España, a raíz de los atentados de Barcelona y Cambrils en agosto de 2017, delatan la existencia de barreras simbólicas (religiosas, étnicas) de división y discriminación dentro de las propias fronteras nacionales, las pintadas de *YP* por el contrario tienen como objetivo abrir una puerta que permita la aceptación y comprensión del inmigrante.

W. J. T. Mitchell, en su libro titulado *What do pictures want?* (2005), analiza la película *Bamboozled* (Spike Lee, 2000) como ejemplo de lo que él llama *metapicture*, concepto que define de la siguiente manera: “a picture about pictures, a picture that conducts a self-conscious inquiry into the life of images, especially racial images, and the way they circulate in media and everyday life” (Mitchell 301). Este concepto resulta útil a la hora de analizar la obra de *YP*, pues sus dibujos también son metaimágenes, interpretaciones satíricas de mitologías preexistentes, imágenes que reflexionan sobre la propia naturaleza de las imágenes. Aunque el autor no lo ha afirmado explícitamente, no resulta difícil identificar que uno de los referentes intertextuales de *YP* es Fu-Manchú. La pintada *Yellow Kung-Fu* (figura 7) exhibe claramente los rasgos más característicos de Fu-Manchú: bigotes, barba y cejas largos y finos. El Dr. Fu-Manchú, maestro en el arte del Kung-Fu, es un personaje de ficción creado a principios de siglo XX por el novelista inglés Sax Rohmer (1883-1959) que se convirtió, poco después de su aparición, en el arquetipo del científico criminal. Ha sido reutilizado ampliamente por la televisión, el cine y los comics. Adquirió gran popularidad a partir de las adaptaciones cinematográficas protagonizadas primero en los años treinta por el actor Boris Karloff y, posteriormente, en los sesenta por Christopher Lee. A partir de la figura de Fu-Manchú, surgen otros personajes de cómic y televisión similares como Pao Tcheou, Dr. No, Ming el Cruel, Egg-Fu, Chang-Tzu, Chang-Si, Dr. Yes, todos ellos representaciones que contribuyen en su momento a la difusión de ideas distorsionadas y racistas sobre el peligro que suponía Asia para occidente. En este sentido, el

mito sobre el “peligro amarillo” y la “invasión china”, ligado estrechamente a la figura de Fu-Manchú y sus seguidores, es otro de los intertextos a los que alude explícitamente *YP* (ver figura 8, *Yellow Invasion*), pues él mismo ha afirmado que su obra se ríe “de la temida invasión china” (*Yorokobu*). Si bien el “peligro amarillo” o *yellow peril* es una expresión que surge en Europa y Estados Unidos en el siglo XIX y continúa durante el XX con el objetivo de diseminar ideas xenófobas sobre las personas asiáticas y crear una imagen de Asia como amenaza de occidente, en la actualidad, el “peligro amarillo” se ha vuelto a sentir en todo el mundo, también en España, debido al crecimiento económico de China durante los últimos años, que se ha convertido en una potencia decisiva para el mercado mundial.

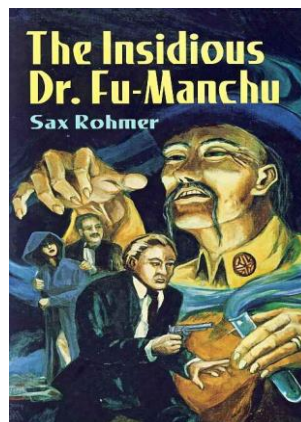


Figura 9: Portada de *The Insidious Dr. Fu-Manchu*. Sax Rohmer.

Las metaimágenes de *YP* reflexionan sobre distintas representaciones racistas del sujeto asiático (Fu-Manchú, *yellow peril*) que han poblado con insistencia la cultura popular a lo largo del siglo XX. La reapropiación de estas imágenes estereotípicas del sujeto asiático (tez amarilla, ojos rasgados, dientes incisivos prominentes, sombrero cónico, bigote largo, pelo trenzado, atuendo de la dinastía Qing), ampliamente difundidas por la literatura, los comics y el cine, delata tanto la continuidad de prejuicios xenófobos como la lógica limitante de dichas imágenes.

Sus pintadas suponen un comentario crítico hacia cualquier tipo de visión monolítica de la comunidad china.

El grafiti expresa lo que ocurre en la actualidad, inicia polémicas y participa en el debate sobre los cambios de la sociedad urbana contemporánea. A diferencia de otras expresiones culturales, el grafiti consigue una inmediatez sin parangón con el espectador urbano. Físicamente presente en la calle, a la vista de todos desde el momento de su realización, es un medio de expresión democrático que no le niega el acceso o la participación a nadie y trata de reintegrar el arte y la cultura en la sociedad. Vecino de todos, se inserta en nuestro espacio, lo comparte, lo ocupa. Su medio es el mismo que el nuestro. Lo podemos tocar, tachar, pintar encima o al lado. El grafiti está en las calles y puede aparecer al lado de tiendas regentadas por inmigrantes de origen chino (*Yellow Invasion*, figura 8), en la fachada de una parroquia (*Yellow Pope*, figura 6), en la entrada de un famoso restaurante madrileño de comida china “El rey del tallarín” (*Yellow King*, figura 4) o junto a un restaurante de comida italiana (La pizza es china!!!, figura 36). Como el arte de vanguardia, utiliza la plaza pública como plataforma de expresión, denuncia y diálogo. Fernando Figueroa Saavedra, especialista en arte urbano en España, afirma que el grafiti supone un medio de expresión fuera del control o la regularización oficial que configura “un testimonio muy interesante de las relaciones entre ciertos sectores de la ciudadanía y el espacio urbano, entendido como espacio de conflicto y lugar de encuentro e intercambio, negación deconstructiva o reconstructiva o aportación constructiva en pos de la definición o redefinición del ámbito y los modos de vida urbanos” (Figueroa Saavedra 114).

Un ejemplo del grafiti como altavoz de la vecindad lo encontramos en el barrio madrileño de Tetuán (17,55% de población migrante), donde aparecieran en 2014 una serie de pintadas

como parte de la campaña *No somos invisibles*.¹⁵² Su objetivo era reivindicar la visibilidad de una comunidad (en este caso los vecinos menos privilegiados de Tetuán) a través del grafiti (figuras 11 y 11).



Figuras 10 y 11: Pintadas en el barrio madrileño de Tetuán.

¹⁵² El grupo *Invisibles de Tetuán* promueve la defensa de los derechos de los vecinos del barrio, tanto nativos como inmigrantes, y denuncia un sistema que se olvida de quienes peor lo están pasando.
<http://invisiblesdetetuan.org/sobre-nosotros/sample-page/> (Consultado el 2/11/2017).



Figuras 12 y 13: Pintadas-poema en Madrid, por Neorrabioso.



Figura 14: Pintada anónima en el barrio de Tetuán.

El grafiti de *YP* también presenta una íntima relación con la ciudad y sus habitantes. Su omnipresencia en las paredes del centro de la capital contradice la supuesta “invisibilidad” de la comunidad china, al tiempo que reclama el derecho del ciudadano migrante a participar en el espacio urbano madrileño.¹⁵³ Ahora bien, ¿dónde surgen concretamente estas pintadas? ¿En qué barrios? ¿Por qué en unos barrios y no en otros? En primer lugar, estas pintadas ocupan las paredes de Malasaña y Lavapiés principalmente, zonas de contacto en las que nativos y foráneos conviven diariamente.¹⁵⁴ Malasaña es un barrio reconocido por su carácter liberal y progresista.

¹⁵³ En 2017, el 14,33% de los extranjeros de Madrid proceden de China, siendo la segunda comunidad de inmigrantes más numerosa en la capital, solo por detrás de la rumana con un 18,96%. https://elpais.com/ccaa/2017/02/20/madrid/1487595130_033723.html (Consultado el 30/10/2017).

¹⁵⁴ Las pintadas de *YP* aparecen en zonas del distrito Centro (21,31% de inmigrantes) y Latina (13,91%). Ambos distritos poseen una población migrante por encima de la media de Madrid (12,63%). Estos datos, tomados del portal web del Ayuntamiento de Madrid, reflejan el porcentaje de habitantes inmigrantes a 1 de julio de 2017. <http://www.madrid.es/portal/site/munimadrid> (Consultado el 30 de julio de 2017). Tanto Malasaña como Lavapiés son barrios predilectos para la juventud madrileña. De gran ambiente cultural vanguardista, funcionan como laboratorio de experimentación y escaparate de tendencias, repletos de tiendas de moda *indi*, restaurantes de cocina internacional e innovadora, galerías de arte alternativo, bares y espacios de ocio nocturno. Son, sin duda, dos de los

Además, es uno de los barrios del centro donde más visibilidad tienen los inmigrantes chinos – y no solo los chinos – que se dedican a la venta ambulante de comida, o que regentan tiendas de alimentos. Si bien Malasaña ostenta una presencia de inmigrantes notable, visible a cualquiera que pasee por sus calles, Lavapiés (parte de Embajadores y el distrito Centro) es estadísticamente el barrio de Madrid que presenta mayor porcentaje de población extranjera, con casi un tercio de sus vecinos de origen foráneo, el doble que el resto de la capital.¹⁵⁵ En este contexto, las pintadas de *YP* suponen una forma más de reivindicar la integración de la comunidad china, poner a la vista de autóctonos y extranjeros el proceso de formación de una nueva identidad híbrida, chino-española, precisamente en el barrio más multicultural de la ciudad. Es significativo, sin embargo, que no haya pintadas de *YP* en el barrio de Usera (que me conste), distrito madrileño con mayor porcentaje de población china de la capital. Esto demostraría que los destinatarios de sus pintadas no son exclusivamente los miembros de la comunidad china, sino tanto españoles como migrantes.

Esta interacción del grafiti de *YP* con el transeúnte urbano es lo que también persigue *Migrantas*, colectivo que ha construido “un lenguaje visual de la migración” con el fin de hacer visible la subjetividad del migrante en diferentes ciudades de Alemania, España, Austria, Suiza, Argentina y México. El equipo *Migrantas* trabaja en talleres donde los participantes hacen dibujos sobre su experiencia migratoria para, después, transformar estos dibujos en pictogramas que serán ubicados en varios lugares del espacio urbano. Como afirman en su página web, el proyecto se propone:

lugares favoritos de grafiteros y artistas urbanos. De hecho, son muy numerosas las tiendas que han establecido acuerdos comerciales con diferentes artistas callejeros para que decoren los cierres de sus locales, convirtiéndose en “mecenas del arte urbano” (Figueroa Saavedra, p. 141).

¹⁵⁵ Hebe Schmidt, “Lavapiés: fenómeno migratorio y claves de la convivencia”, en *Cuadernos de la EPIC*, No. 7, marzo 2012, Comunidad de Madrid. Consejería de asuntos sociales, y del portal del Ayuntamiento de Madrid.

hacer visible en el espacio urbano las reflexiones y sentimientos vinculados a la vida en un nuevo país. La movilidad, la migración y la transculturalidad han dejado de ser excepciones y son cada vez más un fenómeno central de nuestro tiempo. Sin embargo, las experiencias de los migrantes suelen permanecer invisibles para el resto de la sociedad. Con esta intervención, pretenden integrar la subjetividad del migrante al paisaje urbano. Las acciones interpelan al transeúnte y le propone un estímulo de reflexión.¹⁵⁶

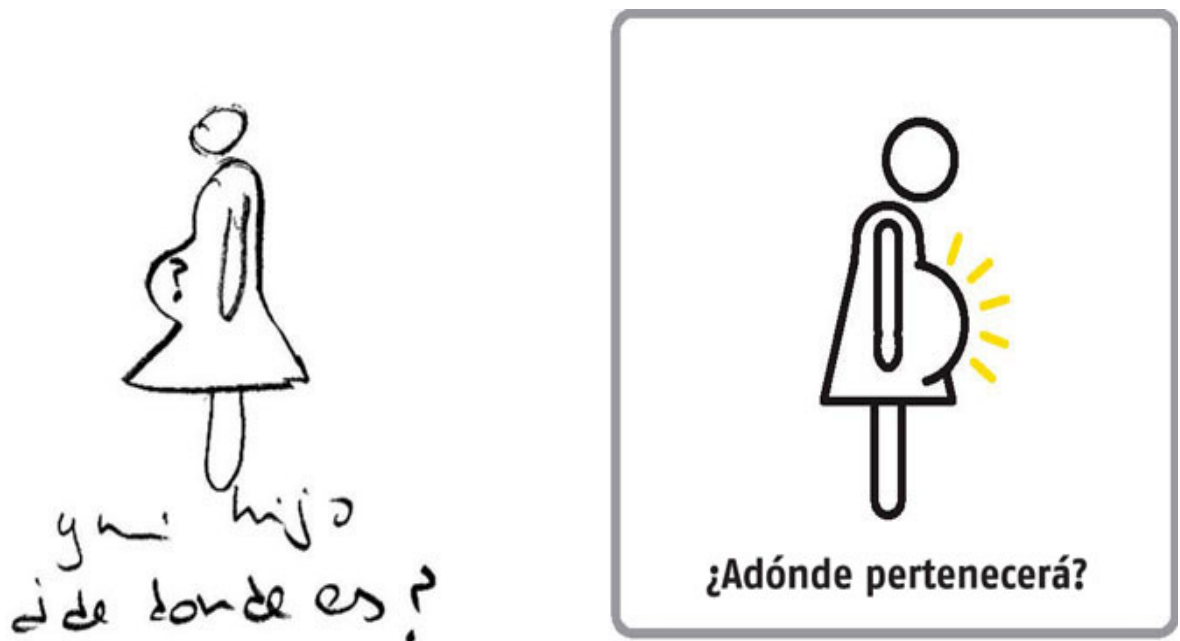


Figura 15: *Migrantes*. Desarrollo del dibujo al pictograma.

¹⁵⁶ <http://www.migrantes.org/> (Consultado el 2/11/2017).



Figura 16: *Migrantes.*



Figura 17: *Migrantes.* Ciudadana del mundo.

Como *Migrantes*, *YP* ha creado su propio lenguaje visual de la inmigración china, idiolecto personal con el que expresa su experiencia como migrante, interpela a sus conciudadanos y mueve a la reflexión. Los dibujos urbanos tanto de *Migrantes* como *YP* no son representaciones unidireccionales o estáticos sobre la realidad del migrante, sino que establecen diálogos con su entorno a partir de los cuales proponen modificaciones socioculturales gracias a la concepción de otras realidades. El inmigrante se ve influenciado por la sociedad de acogida, pero ésta, a su vez, también se transforma. El libro de Mitchell, *What do pictures want?* resulta útil de nuevo para comprender el impacto que causan en el espectador ciertas imágenes, como las de *Migrantes* o *YP*, con las que nos encontramos en la calle cada día. Según Mitchell, las imágenes tienen el poder de influir, persuadir o seducir a quien las contempla, como si fueran entidades animadas con necesidades, deseos e intenciones propias. En su investigación, Mitchell fija su atención fundamentalmente en la relación entre imagen y espectador, con el fin de poner “our relation to the work into question, to make the relationality of image and beholder the field of investigation ... to turn analysis of pictures toward questions of process, affect, and to put in question the spectator position” (Mitchell 49). En este sentido, cabe preguntarse qué efecto tienen las pintadas de *YP* en el viandante. Las irónicas imágenes de *YP* establecen una relación inquietante con el espectador, pues incluso el más virtuoso cosmopolita, al reír con sus pintadas, no puede evitar que afloren ciertos prejuicios que preferiría no tener. El grafitero desafía la frecuente pasividad e indiferencia del transeúnte hacia el arte urbano con un tipo de pintadas que promueven el debate y apelan directamente a determinadas preconcepciones étnico-raciales sobre la cultura china. Sus insurrectas imágenes desmoronan el imaginario ibérico sobre el colectivo chino al conjugar en una misma representación gráfica el estereotipo y su contrario. A modo de antropólogo urbano, *YP* emplea el humor como estrategia de desfamiliarización con la

que, “common sense is disrupted, the unexpected is evoked, familiar subjects are situated in unfamiliar, even shocking contexts in order to make the audience or readership conscious of their own cultural assumptions” (Henk Driessen 227). La imagen anacrónica del sujeto chino aparece imbricada a una agencia inesperada y prominentemente contemporánea, como la de *punk*, el *híster*, el *nerd*, el *V.I.P.*, que subvierte el estereotipo. En otros casos, oriente y occidente conviven humorísticamente en una misma representación: *Yellow Pope* o *Yellow King*. Al igual que sentimos frustración al ver un objeto frente a un espejo donde el reflejo no se corresponde con el objeto reflejado, las pintadas de *YP* nos inquietan porque manifiestan que el “otro” oriental no cumple ya nuestras expectativas. Éste ha mancomunado su exótica barbarie y su aura amenazadora con una identidad reconocible y tolerable: “El chino no es solo el chino. El chino es cualquiera, es uno más en nuestra sociedad”, asevera *YP* (*Yorokobu*). Sin caer en la asimilación alienadora, *YP* propone un equilibrio entre cultura occidental e identidad china. Las imágenes de *Yellow Sister*, *Yellow Brothers*, *Yellow Family*, *Yellow Cat* (figuras 20, 21, 22, 23) confieren a la comunidad china cercanía, cotidianidad y familiaridad.



Figura 18: Yellow Nerd.



Figura 19: Yellow VIP.



Figura 20: *Yellow Power* haciendo una pintada. *Yellow Sister*.



Figura 21: *Yellow Brothers*



Figura 22: *Yellow Family*



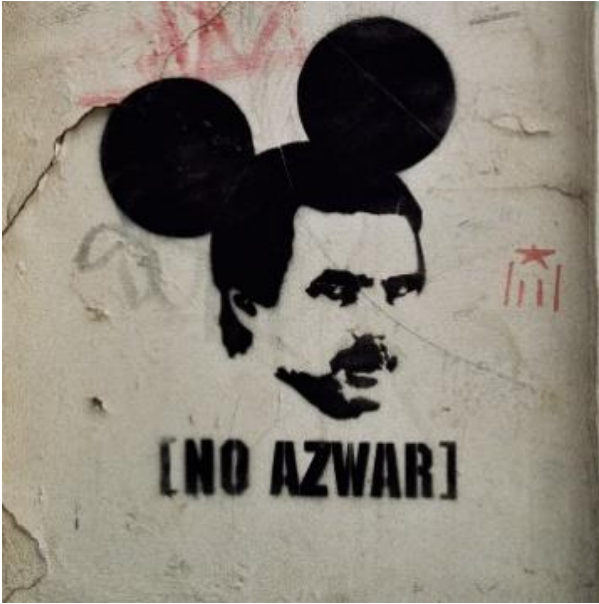
Figura 23: Yellow Cat.



Figura 24: Yellow Fat.

Existen otros artistas urbanos españoles que reflexionan sobre la inmigración en su obra. Por ejemplo, *Noaz* (Madrid, 1978) es uno de los grafiteros que más ha utilizado el grafiti como medio de protesta: “El vandalismo del grafiti también es una posición política”, afirma el autor madrileño.¹⁵⁷ La pérdida de credibilidad en las instituciones políticas incitó la aparición de sus famosas plantillas. Aunque no todas sus obras están relacionadas con la inmigración, destaca, por ejemplo, aquella en contra del expresidente español José María Aznar y su participación en la guerra de Irak: “No Azwar” (figura 25), o contra la política de desahucios de la conservadora alcaldesa de Madrid Esperanza Aguirre: “Tu casa es mi casa” (figura 26). También destaca su sarcástico homenaje al rey absolutista Fernando VII: “Vivan las cadenas” (figura 27), o la imagen del presidente de la Comisión Europea Jean-Claude Juncker empuñando dos cuchillos sobre un letrero que dice: “Refugees Welcome” (figura 28).

¹⁵⁷ http://www.elespanol.com/cultura/arte/20160710/138986338_0.html (Consultado el 6/21/2017).



Figuras 25 y 26: Pintadas de Noaz: “No Azwar” y “Tu casa mi casa”.



Figuras 27 y 28: Plantillas de Noaz: Vivan las cadenas, cántico de la época de Fernando VII. Juncker y “Refugees Welcome”, en Madrid.

Nahrain Al-Mousawi ha estudiado la reciente proliferación de arte urbano de temática migratoria en diversas zonas fronterizas del Mediterráneo, como Algeciras, Tarifa, Melilla, Granada, Malta y Sicilia.¹⁵⁸ Entre los artistas y muralistas que estudia esta autora, destaca el grafitero español Escif. Aunque de origen valenciano, es en Melilla – enclave español en el territorio africano por donde cruzan miles de personas cada día la frontera entre Europa y África – donde se encuentra uno de los murales de Escif sobre refugiados. Menos incendiario que *Noaz*, Escif narra en este mural la experiencia del migrante en una secuencia de imágenes minimalista pero eficaz titulada *Dematerialization* (figura 29). Esta pieza, ubicada en un muro de una autopista melillense, muestra la figura de un migrante con un saco a cuestas que le aplasta hasta fagocitarlo por completo. La figura acaba transformándose en un símbolo de la deshumanización del desplazamiento migratorio. Escif afirma que no busca hacer grafiti decorativo, ni llamar la atención exclusivamente desde la forma estética, sino transmitir un mensaje que despierte la mente de los espectadores y les haga reflexionar sobre lo pintado en la pared, mensaje que hace suyo *YP*.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Nahrain Al-Mousawi. *Aesthetics of Migration. Street Art in the Mediterranean Border Zones*. <http://www.ibraaz.org/essays/116> (Consultado el 6/21/2017).

¹⁵⁹ <http://www.widewalls.ch/artist/escif/> (Consultado el 1/1/2017).



Figura 29: Mural de Escif, en Melilla, 2012. *Dematerialization*.

El grupo *Expansión Chinal*, o *Expansión Chinan*, fue el primero conjunto de artistas callejeros en España que “bombardeó” entre 2004 y 2005 las calles de Valladolid con firmas que recuerdan a las de *YP*. Las pintadas de *Expansión Chinal* simulan una especie de “invasión” o “expansión” china debido a su proliferación insistente en espacios relativamente reducidos. Esta propagación gráfica podría interpretarse como guiño a la creciente presencia del migrante asiático en tierras peninsulares. No obstante, además de ser una representación minimalista y monótona que prescinde de acompañamiento verbal, es difícil determinar si *Expansión Chinal* posee un mensaje social o si pretende hacer un comentario satírico sobre el racismo español

hacia la inmigración china, pues no existen testimonios o entrevistas de ninguno de sus miembros. El objetivo de *Expansión Chinal* parece estar más relacionado con potenciar la imagen de grupo grafitero, diseminar ampliamente una imagen que sea reconocible, de rápida y fácil factura, y crear así una sensación de omnipresencia urbana.



Figura 30: Expansión chinal. Valladolid.

Según Vigara Tauste y Reyes Sánchez, especialistas en arte urbano, “los *graffiti* tienen fundamentalmente dimensión “artística”, voluntad de estilo; pueden contener o no palabras: lo importante es, en ellos, el *mensaje de las formas*”, mientras que las *pintadas* “utilizan el lenguaje verbal para transmitir unos determinados contenidos semánticos: prima en ellas la voluntad de información y de actuación sobre el receptor, el *mensaje de los contenidos*” (Vigara Tauste y

Pérez Sánchez, la cursiva es suya).¹⁶⁰ Más allá de la distinción terminológica entre grafiti y pintada, resulta útil destacar esta oposición del arte urbano entre “el mensaje de las formas” y “el mensaje de los contenidos”. Es difícil precisar con seguridad si *Expansión Chinal* influyó de alguna manera en YP, o si el parecido es una coincidencia fortuita. Lo que parece claro es que para YP prima el “mensaje de los contenidos”, y sus pintadas pretenden provocar la reflexión ciudadana e incitar el debate sobre las identidades étnicas. Según Vígara Tauste y Reyes Sánchez, el objetivo de muchos grafiteros es representar su propio nombre e identidad creadora, “hacerse ver” a través de una imagen llamativa. Por ello no esperan una interpretación semántica por parte de los destinatarios, tan sólo la valoración y reconocimiento de la forma. Aunque están a la vista de todo el mundo, el frecuente carácter críptico del grafiti hace que sean otros grafiteros su público principal, algo parecido a lo que supuso el “arte para artistas” descrito por el filósofo español José Ortega y Gasset en su libro *La deshumanización del arte* (1925) sobre las vanguardias artísticas de los años veinte. Sin embargo, YP presenta una actitud alternativa. Menos preocupado por la dimensión estética, realiza sus pintadas de forma rápida y poco detallada, usando una boquilla *needle* en su aerosol que les confiere, en palabras del autor, un aspecto “muy *dirty*” (*Yorokobu*). Utiliza solamente dos colores, negro y amarillo, y se limita al negro en los casos más apresurados: “[s]i la pintada lleva prisa por la situación o localización, los chinos quedan retratados solo con el negro y privados de su poder amarillo” (*Yorokobu*). YP busca llegar a la sociedad española en su conjunto, y no sólo a un minoritario grupo elitista instruido en arte urbano. No pretende demostrar sus cualidades como dibujante, sino cuestionar la imagen preconcebida de la inmigración china. El propio YP, escéptico ante la idea de definir

¹⁶⁰ Para más información y detalle sobre las diferencias entre los conceptos *pintadas* y *graffiti* ver el artículo de Ana María Vígara Tauste y Paco Reyes Sánchez: “*Graffiti* y pintadas en Madrid: arte, lenguaje, comunicación.” <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero4/graffiti.htm> (Consultado el 15/12/2016)

su obra como arte, afirma: “Yo trabajo con esto y al día siguiente puede desaparecer. Algunos artistas urbanos utilizan la calle como altavoz de su trabajo. Yo no, yo busco una relación distinta con la calle. No busco exponerme yo ni mi trabajo, sino una realidad” (*Yorokobu*).

Sin embargo, sería impreciso suponer que sus pintadas prescinden completamente de reflexión formal. Si sus pintadas son un acto de comunicación premeditada como protesta contra ciertos prejuicios sobre la inmigración china, la forma que tienen sus dibujos coadyuva en la sátira sobre dichos prejuicios. Los personajes de *YP*, de consciente y autoparódico exotismo orientalista (ojos rasgados, dientes incisivos prominentes, sombrero cónico, color amarillo), aparecen entrelazados con diversos elementos reconocibles de la cultura occidental moderna (*punk, nerd, hípster, rasta, king, pope*). Esto demuestra una deliberada elección de los elementos que componen sus piezas a la hora de transmitir un mensaje específico que adopta la imagen como vehículo de expresión principal. Además, la preferencia del autor por una estética “*dirty*” o “*feista*” – estética que resulta deliberadamente “*antiestética*” – persigue un objetivo concreto, esto es, impedir que su obra sea considerada arte urbano: “No busco exponerme yo ni mi trabajo”. De esta manera, la obra de *YP* se puede entender también como una reflexión sobre el propio género del arte urbano, en el que con frecuencia formas de expresión marginales acaban transmutadas, gracias al efecto de las modas, en objetos consumibles. El carácter deslucido de las pintadas de *YP*, desde este punto de vista, funcionaría como una estrategia que rehúye convertirse en un producto comercial sujeto a las caprichosas normas del mercado del arte.

Las pintadas de *YP* aparecen integradas al lado de otros escritores. Por ejemplo, *YP* ha colaborado en repetidas ocasiones con el también madrileño Sabek, artista urbano cuya firma más reconocible exhibe la cara de un oso de peluche (figuras 31, 32 y 33). Sabek se ha creado un nombre en el mundo del arte urbano, más allá de las fronteras españolas, gracias a sus inmensos

murales de arte público que ha hecho en distintas ciudades del mundo como Helsinki, Hamburgo, Buenos Aires, Washington D.C., Atlanta, San Antonio (EE. UU.). Asimismo, *YP* ha compartido muro con el grafitero-poeta Alonso, cuyas pintadas-poemas comenzaron a aparecer por el centro de Madrid aproximadamente en la misma época que las de *YP* (figuras 34 y 35). Estas deliberadas colaboraciones constatan el reconocimiento que otros artistas urbanos – algunos de ellos artistas consagrados de reconocimiento internacional como Sabek – otorgan a *YP* un lugar dentro de la cultura del grafiti en España. Estos encuentros entre escritores ponen en diálogo el proyecto de *YP* y confirman la aceptación que suscita su obra entre sus iguales. La integración y pertenencia a una comunidad artística o cultural es, de este modo, una forma de integración social.



Figura 31: Pintada de *YP* y Sabek. Madrid.



Figura 32: Pintada de YP y Sabek. Madrid.



Figura 33: Pintada de YP y Sabek. Madrid.



Figura 34: Pintada de YP y Alonso. Madrid.



Figura 35: Pintada de YP y Alonso. Madrid.

Finalmente, cabe preguntarse ¿qué nos dice *YP* sobre la nueva identidad española? ¿Cómo podemos utilizar estas pintadas para comprender el encuentro entre local y foráneo? Si la comunidad china se integra y asimila a la comunidad nativa y, debido a ello, cambia y evoluciona, del mismo modo la sociedad española experimenta una transformación de su identidad que ya no puede ser entendida sin la aportación migrante. El mensaje de *YP* supera el contexto español como, por ejemplo, la pintada “La pizza es china!!!” (figura 36).



Figura 36: Pintada de *Yellow Power* en Madrid: “La Pizza es china!!!”

Humor híbrido en su máxima expresión, se logra aquí la hilaridad a partir de la confusión entre fronteras nacionales, al intercambiar identidades y atribuir origen chino a una de las señas de identidad italiana más difundidas y comercializadas por todo el mundo. La humorística provocación se potencia al cuestionar la legitimidad del restaurante italiano contiguo y se burla, por extensión, de cualquier presunción de autenticidad identitaria. *YP* consigue, a partir de la reapropiación humorística de los estereotipos racistas sobre la comunidad china, reivindicar la capacidad y el derecho que tiene el migrante de reírse. Los medios de comunicación atestiguan

cada día que el inmigrante es capaz de sufrir y llorar. Sin embargo, como exhibe la figura 37, *YP* nos recuerda que también es capaz de reírse, tanto de nosotros como de uno mismo. El humor de *YP* favorece la conexión con aquellas personas a las que hacen reír. Ha pasado de ser el objeto de risa al agente generador de risa. No nos reímos *de* él, sino *con* él.



Figura 37: Pintada de *Yellow Power* en Madrid.

El grafiti de *YP* rubrica desde los márgenes un discurso alternativo, desinstitucionalizado, que evidencia y desafía con humor el imaginario colectivo español con respecto a la identidad migrante china. Su postura no es únicamente defensiva, a modo de parásito de la posición hegemónica de la que surge y contra la que lucha, sino que propone nuevas formas de superar el binomio opresor/sometido. Consciente de la necesidad de derrocar la ideología española dominante con respecto a la representación de las subjetividades étnicas, sus pintadas ejercen una

forma de resistencia urbana al poder, “agresión” o “invasión” pacífica del espacio de encuentro ciudadano, un medio de expresión con el que repeler determinadas formas de pensamiento y participar al fin, con voz e imagen, en el diálogo global.

Gazpacho agridulce

En esta sección analizo la novela gráfica *Gazpacho agridulce. Una autobiografía chino-andaluza* (Bilbao: Astiberri, 2015), de la autora Quan Zhou Wu.¹⁶¹ Quan es diseñadora gráfica de profesión. Antes de estrenarse como novelista y publicar viñetas de humor para *El País*, la necesidad – tanto personal como artística – por expresar y compartir la experiencia migratoria de su familia en España le llevó a la creación de un *blog* (también llamado *Gazpacho agridulce*) donde contaba, con palabras y dibujos, sus vivencias, sentimientos y frustraciones a la hora de encontrar el “perfecto equilibrio entre sus raíces orientales y un estilo de vida muy occidental”.¹⁶² Así explica la autora la génesis de su *opera prima*:

Hace ya 3 años, durante una comida cualquiera en un día cualquiera, nació la idea de

hacer un webcomic narrando aventuras y desventuras de una chini-andaluza en España y

¹⁶¹ En los paratextos de *Gazpacho agridulce* – portada, prólogo, contraportada – se usan indistintamente los términos cómic y novela gráfica para identificar la obra. Si bien a continuación uso ambos términos como si fueran sinónimos, según la definición de Romero-Jódar, *Gazpacho agridulce* estaría más cerca de ser una novela gráfica: “Characters in graphic novels suffer the passing of time as it transforms their identity and behaviour, turning them into different beings from those that started the narrative. Thus, character-change and narrative-time progression are the two basic concepts that may be said to define graphic novels in contrast to comic books.” (Romero-Jódar, 132). Por otro lado, José Manuel Trabado Cabado afirma que la novela gráfica – género más reciente y moderno – a diferencia del cómic tradicional, “huye de las imposiciones temáticas y formales propias del cómic” (Trabado Cabado, 223). Además, la novela gráfica presenta una relación especial con el discurso autobiográfico: “La novela gráfica, como formato que se deshizo de las trabas editoriales, y el carácter experimental e innovador de los creadores más inquietos, ha facilitado el encuentro entre el discurso del yo, anclado en la textualidad, y el lenguaje híbrido de la narración gráfica que se vale de una secuencia de imágenes para construir un relato.” (Trabado Cabado, 223). Heloïse Guerrier, editora de Sins Entido – una de las editoriales de novela gráfica más importantes en España junto a Astiberri y Norma – afirma que las novelas gráficas son comics que, si bien han cambiado el formato y tratan “temas más sociales, más intimistas, que van dirigidos a un público más adulto”, mantienen no obstante el mismo lenguaje narrativo. https://elpais.com/diario/2009/01/30/cultura/1233270001_850215.html (Consultado el 10/8/2017).

¹⁶² <http://gazpachogridulce.tumblr.com/post/86391033205/carta-abierta-a-las-adolescentes-chinas-adoptadas> (Consultado el 9/8/2017).

su familia. Quién me lo iba a decir, algo que empezó como un hobby, sin expectativa ninguna a que me leyera más que cuatro gatos (compañeros de trabajo, amigos y familia) se convirtiera en novela gráfica, me llevara a firmar mi primer libro a toda España, a colaborar en Radio 3, a salir en muchísimos medios de comunicación, a conocer gente interesantísima e incluso a dar charlas en universidades. Ha sido sorpresa tras sorpresa, la gran mayoría de ellas, impresionantes.¹⁶³

En un mundo cada vez más inclinado a convertir el espacio privado e íntimo en comunicación pública y compartida, donde la autorepresentación en imágenes que permiten las redes sociales (*Facebook, MySpace, Instagram, YouTube*, etc.) se ha vuelto norma social, no es extraño que Quan eligiera primero el *blog* y, después, la novela gráfica como formatos con los que contar su biografía. El estudio de esta “hibridación de modos de fabricación visual y narrativa del “yo”” (Trabado Cabado 224) que supone la novela gráfica nos permite dar cuenta del proceso de identificación, negociación cultural y afiliación nacional de una de las autoras post-migrantes más destacadas de los últimos años.

En España existen varias novelas gráficas de temática migratorio, como por ejemplo *Olimpita* (Hernán Migoya y Juan Marín, 2009), *Calle del Norte* (Josep Maria Cazares y Miquel Àngel Bergés, 2010), *Sansamba* (Isabel Franc y Susanna Martín, 2014), *Barcelona, los vagabundos de la chatarra* (Jorge Carrión y Sagar Fornies, 2015), *La grieta* (Carlos Spottorno y Guillermo Abril, 2016). Sin embargo, *Gazpacho agridulce* es la única que está escrita por una mujer inmigrante de segunda generación, cuya protagonista bicultural encarna en sí misma la contraposición de dos mundos diferentes. Como *Yellow Power*, Quan ocupa una posición que podríamos identificar como transnacional – posición que evita tanto la oposición como la

¹⁶³ <http://gazpachoagridulce.tumblr.com/post/150957426470/hasta-luego-gazpacho-agridulce-se-toma-un/embed> (Consultado el 9/8/2017).

asimilación – desde la que cuestiona la percepción convencional occidental de la cultura china e invita a los lectores españoles, por un lado, a reevaluar sus creencias sobre esta comunidad, al tiempo que ayuda a otros chinos migrantes en España a no sentirse, como afirma la autora, “tan bicho raro”.¹⁶⁴ Esta posición transcultural se presenta a través de un medio mixto o transicional en sí mismo, la novela gráfica, que habita el espacio de encuentro entre lo icónico y lo literario, y cuya limitada aceptación confirma su condición intersticial.¹⁶⁵ En un artículo sobre novela gráfica transnacional, Rocío G. Davis afirma:

[W]riters sensitive to how differences in cultural contexts and paradigms create specific responses revise established genres to destabilize ideology and conventional strategies of meaning in order to enact distinct sociocultural situations (...) As they gesture towards new perceptions of cultural contexts and choices, transcultural autobiographies challenge the generic scripts prescribed by Euro-American autobiography” (265).¹⁶⁶

El artículo de Davis analiza la novela gráfica autobiográfica *Persépolis*, publicada en francés por la autora iraní Marjane Satrapi en 2000 y llevada al cine en 2007. *Persépolis* está dividida en tres volúmenes, en los que la autora narra su infancia inmediatamente después de la Revolución Islámica de Irán en 1979 y su posterior emigración a Europa durante la adolescencia.¹⁶⁷ Según Davis, el hecho de que Satrapi elija el cómic como medio autobiográfico revela una voluntad,

¹⁶⁴ <http://www.diariosur.es/culturas/201508/19/china-habla-andalu-20150819105541.html> (Consultado el 10/8/2017).

¹⁶⁵ En un artículo publicado en el periódico *El País* sobre el auge de la novela gráfica, su autor reconocía que todavía “los tebeos, los cómics, las novelas gráficas, siguen siendo géneros minoritarios para el lector adulto”, y que “las tiradas medias apenas alcanzan los 2.000 ejemplares”, recordándonos que este tipo de libros “en España, no se venden en la mayoría de las librerías generalistas”. https://elpais.com/diario/2009/01/30/cultura/1233270001_850215.html (Consultado el 9/8/2017).

¹⁶⁶ Rocío G. Davis, “A Graphic Self”, 2005.

¹⁶⁷ En 2014 se publicó, también en Francia, *El árabe del futuro. Una juventud en el Medio Oriente (1978-1984)*, autobiografía en forma de novela gráfica del autor franco-sirio Riad Sattouf que cuenta su experiencia migrante entre Francia, Libia y Siria. La obra cuenta con tres partes.

tanto formal como ideológica, de revisar los modos de construcción o reconstrucción de la identidad dentro de una narración (Davis 265). La “sensibilidad” transcultural que reconoce Davis en Satrapi a la hora de reformular el género autobiográfico es similar a la que emplea Quan al combinar en *Gazpacho agridulce* el melodrama familiar, la tragicomedia, la novela de aprendizaje o *bildungsroman* y el diario de artista. A través de esta experimentación con el género autobiográfico, Quan, como Satrapi, hace al lector testigo de su herencia bicultural (la de la autora) y trata de modificar con ello ciertas nociones reduccionistas sobre la construcción de otredad. Más allá de los límites familiares, la obra alcanza una resonancia colectiva que atañe al conjunto de ciudadanos, migrantes y no migrantes, al promocionar y normalizar el proceso de integración de las minorías étnicas en España.

La población chino-española ha ido adquiriendo visibilidad en los últimos años. El documental *Generación Mei-Ming: miradas desde la adolescencia* (David Gómez Rollán, 2014. Estrenado en 2015 por RTVE) retrata la biografía de seis adolescentes españolas de origen chino que fueron adoptadas por familias de diferentes lugares de España a mediados de los años noventa.¹⁶⁸ Como señala el título (*mei ming* significa “sin nombre” en chino), el documental explora con detalle los conflictos de identidad por los que pasan las protagonistas, propios de la adolescencia, que en su caso se exagera debido al desconocimiento exacto de sus orígenes. La aceptación de sí mismas, la discriminación e integración social, la incertidumbre de su procedencia, las relaciones con su familia y su identificación con España y con China son algunas de las cuestiones en las que profundiza la película.

¹⁶⁸ La implantación de la ley del único hijo en China disparó el número de niñas abandonadas en diversos orfanatos por todo el país. En 1995, *Documentos TV* emitió un documental titulado “Las habitaciones de la muerte”, en el que se retrataba la dura realidad de estos orfanatos chinos. A raíz de este documental, se incrementaron las adopciones chinas por países extranjeros a finales de los años noventa. En pocos años, España se convirtió en el segundo país del mundo con mayor número de niñas chinas. En 2015, el número de niñas chinas adoptadas en España ascendía a 18.000.

Aunque Quan no es adoptada, comparte con las chicas de la generación *mei ming* su encrucijada emocional, sus sentimientos de incomprensión, desarraigo y rechazo. Ella, mejor que nadie, entiende lo difícil que resulta integrarse en un mundo que, aunque es el propio, le percibe como diferente. Toda la obra de Quan, tanto sus novelas como sus publicaciones en prensa y en *blogs*, dialogan de cierta manera con el contenido de este documental. En una carta abierta publicada en *El País* como respuesta a la película, Quan se dirige directamente a todas las adolescentes chinas en España – no solo a las que aparecen en el documental – como voz solidaria de apoyo y comprensión. En la carta, titulada “No sois extrañas en todas partes”, Quan hace suyo el complejo dilema identitario de las protagonistas de la cinta – y el de miles de niñas a las que éstas representan: “¿cómo sentirse española si cada día recibes insultos del tipo: puta china, china de mierda, veta a tu país...? Y, ¿cómo sentirse china si no conoces ni el idioma, ni siquiera has ido a China y no compartes su forma de ver la vida?”. Aunque la carta de Quan tiene una intención antirracista, la autora revela una perspectiva eurocéntrica hacia la comunidad china al reforzar ciertos estereotipos esencialistas, por ejemplo, cuando alaba su innata predisposición para las ciencias: “seguro que tenéis unas habilidades para las matemáticas increíbles (entre otras muchas cosas porque los genes chinos están ahí)”. Con este tipo de generalizaciones se corre el peligro de causar mayor confusión y rechazo en alguna lectora o lector de origen chino si, por la razón que sea, no destaca en matemáticas. Sin embargo, a pesar de este desliz orientalista, la carta termina con un tono manifiestamente optimista: “no os dejéis engañar, no sois extrañas en todas partes, en unos cuantos años os daréis cuenta de la riqueza cultural y personal que tendréis por vuestras circunstancias”.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Quan Zhou Wu. “No sois extrañas en todo el mundo”, *El País*, 21 de mayo de 2014. https://elpais.com/elpais/2014/05/21/planeta_futuro/1400666414_441354.html?rel=mas (Consultado el 27/10/2017).

En su análisis del documental, Raquel Vega Durán reconoce la importante labor que consigue la película al establecer un diálogo entre las jóvenes *mei ming* de España: “this documentary has begun a dialogue among them and has made public the existence of a generation unknown to most Spaniards. Many of the questions remain unanswered, but the dialogue this documentary has started may prevent their questions from falling into oblivion. Immigrants are now contributing a fresh and interesting way of thinking about Spanish identity” (Vega Durán 219). Por su parte, el diálogo que establece Quan con estas niñas – y con otros jóvenes españoles migrantes – a través tanto de su carta como de todas sus publicaciones, la define como una de las voces jóvenes más activas a favor de la integración y aceptación de inmigrantes de segunda generación y miembros de minorías étnicas en España, adalid de una generación que encarna, valora y defiende tanto la diversidad multicultural como la inclusión social.¹⁷⁰

Gazpacho agri dulce cuenta la historia real de la familia Zhou, emigrantes chinos que llegan a un pueblo de Andalucía en los años 80. La familia procede del distrito chino de Qingtian, región rural perteneciente a la provincia de Zhejiang al sureste del país y con una larga tradición migratoria internacional desde los años veinte y treinta. Más del 70% de los inmigrantes chinos en España pertenecen a esta región (Amelia Sáiz López 154). Escrita y dibujada desde la perspectiva de la protagonista, la hija mediana de la familia, y con un claro tono humorístico, la obra presenta una serie de anécdotas cotidianas en las que se privilegia la tensión entre la imposición de la cultura china de mamá Zhou y la resistencia de sus hijas con

¹⁷⁰ Además de Quan Zhou, existen otras escritoras y escritores migrantes que llevan varios años narrando a cerca de su experiencia migratoria en defensa de la diversidad cultural en España, como por ejemplo la beninesa Agnès Agboton, el ecuatoguineano Donato Ndongo, el camerunés Victor Ombá, los marroquíes Najat El Hachmi y Mohamed El Gheryb y el venezolano Juan Carlos Méndez Guédez. De todos ellos, Quan es la única nacida y criada enteramente en España.

respecto a la cultura materna. Es llamativa la posición secundaria que ocupa el padre en toda la obra, personaje casi invisible cuya única característica que se explota humorísticamente es su dificultad para obtener el carné de conducir. Tan sólo adquiere cierto protagonismo en el epílogo de la obra, donde, por medio de un paródico *flashback*, aparece caracterizado como un joven seductor y machista. La madre, en cambio, ostenta un lugar principal a lo largo de toda la obra y propicia una serie de reflexiones que llevan a la autora a reevaluar tanto la personalidad de aquella como su propia relación materno-filial. Si bien esta relación supone una fuente de conflicto constante que será finalmente irreconciliable en muchos aspectos, la exploración del pasado familiar también facilita el descubrimiento y reconocimiento de la cultura materna. Cabe recordar que en toda autobiografía se produce lo que Pepe Gálvez y Norma Fernández llaman “pacto autobiográfico” entre autor y lector, por medio del cual éste acepta la presunción de veracidad de todo lo que aquel le narra. Sin embargo, debemos tener en cuenta la subjetividad, el punto de vista, el funcionamiento de la memoria y los valores artísticos a la hora de considerar en toda su complejidad un texto autobiográfico que, aunque basado en hechos reales, se transforma en ficción por el mero hecho de ser narrado.¹⁷¹

La obra aborda distintos temas, entre los que destacan los estereotipos sobre la comunidad china, las relaciones interracial e interculturales, la construcción y crisis de identidad, la disputa entre integración en la cultura española y conservación de la cultura china. *Gazpacho agridulce* ironiza sobre varias leyendas urbanas sobre la comunidad china, como por ejemplo el uso de carne de perro en la comida de los restaurantes chinos (p. 43). Sin embargo, también confirma sin reservas otras creencias, como que un alto porcentaje de asiáticos – principalmente chinos, japoneses y coreanos – no tolera bien el alcohol debido a la falta de una

¹⁷¹ Gálvez y Fernández: *Egoístas, egocéntricos y exhibicionistas. La autobiografía en el cómic, una aproximación*, 2008, 8-9.

enzima que lo sintetiza en sangre (p. 112). Aunque han llegado a tachar de racistas sus viñetas (gran parte del humor de la obra proviene de la representación hiperbólica y estereotípica de la madre china, que aparece como una mujer autoritaria, exigente, ahorradora, poco afectuosa, obsesionada con el trabajo y el honor familiar), Quan afirma en una entrevista para el periódico *El Ideal* que el humor y la incorrección política de sus dibujos “hace pensar” y “sirve para quitar hierro a temas serios”.¹⁷² A partir de la reapropiación del humor étnico sobre la comunidad china, *Gazpacho agridulce* hace visibles los conflictos de asimilación con los que se encuentra una familia china en España, amplía la imagen parcial que se tiene de este colectivo y promueve su negociación e inclusión en el entramado social. El humor aquí tiene como objetivo sanar, nunca herir.

Esta obra está escrita enteramente en castellano, aunque se utilizan dos tipos de letra diferentes para distinguir lo hablado en chino y lo hablado en español. En la contraportada encontramos un “manual de cómo leer esta novela gráfica”, donde se explica la diferencia entre ambas tipografías. El hibridismo cultural se manifiesta así a nivel lingüístico, de forma que se altera la norma tradicional con la que leemos el texto al requerir del lector que imagine partes del diálogo en chino. La obra sigue una estructura más o menos fragmentada – como la memoria de la que surge – compuesta por episodios concatenados, no obstante, de forma cronológica (a excepción del *flashback* del último capítulo) que narran diferentes momentos en la vida de la familia Zhou. Dividido como si de un menú de restaurante chino se tratara, el libro consta de cuatro partes: entrantes (“Mini Zhous al estilo andaluz”), primer plato (“Familia feliz agripicante”), segundo plato (“Hormigas bajan del árbol”) y postre (“Macedonia china”) – en referencia al restaurante familiar donde tiene lugar buena parte de la novela. A lo largo de la

¹⁷² <http://www.ideal.es/sociedad/201508/20/nina-amenazaban-china-como-20150818132800.html> (Consultado el 9/8/2017).

obra, vemos como la familia se amplía. Primero con el nacimiento de cada una de las tres hijas. Después, con la llegada desde China de la tía materna para, por último, recibir al esperado hijo varón. Hacia el final del libro las dos hijas mayores se han independizado y viven fuera de la casa familiar, una en Miami y otra en Madrid. La continuación de *Gazpacho agridulce*, titulada *Andaluchinas por el mundo: Gazpacho agridulce 2*, se ocupa precisamente de la emigración de las tres hermanas Zhou, adultas ya, más allá de las fronteras andaluzas y españolas.

Numerosos estudios sociológicos sobre la diáspora china reconocen la importancia de transmitir la cultura china entre sus diferentes miembros, nacidos dentro y fuera de China, con el fin de mantener lazos culturales con el país de origen. (Beltrán Antolín 1998, 2006; Sáinz López 2004; Nieto 2007). De los diferentes elementos culturales, la lengua es quizá el que se protege con mayor afán, como demuestra la proliferación de escuelas de chino. La ferviente transmisión de tradiciones y valores no impide, sin embargo, la integración de las generaciones más jóvenes en el país de acogida donde, de hecho, la biculturalidad es un valor muy positivo para el progreso social y económico de la familia. Los hijos nacidos en España no siempre se identifican con el origen de los padres y en muchos casos rechazan la lengua y la cultura de sus progenitores. Amelia Sáiz López, que ha estudiado en detalle la comunidad china en España, afirma que “muchos de los escolarizados en la sociedad de acogida consideran el castellano como su primera lengua y con el paso de los años manifiestan una desvinculación afectiva con el pueblo de su familia natal” (Sáinz López 166). En *Las diásporas de Asia Oriental en Europa Occidental*, Beltrán Antolín reconoce la importancia de conservar las tradiciones para la comunidad china, así como la dificultad que experimentan los mayores a la hora de transmitir el acervo cultural a las generaciones más jóvenes: “[l]as diásporas se caracterizan tanto por su adaptación más o menos intensa allá donde se establecen como por el mantenimiento de sus

lenguas y rasgos culturales básicos... *Ese es al menos el interés de la generación mayor, aunque no siempre lo consiguen... Los padres están muy preocupados por las carencias de sus hijos en sus lenguas maternas*” (la cursiva es mía, 110). Con el objetivo de mantener la identidad china más allá de sus fronteras, las propias políticas migratorias del gobierno chino han creado, desde los años noventa, campamentos de verano para que, por un lado, los hijos de emigrantes puedan “volver” a la madre patria y refuercen así los vínculos con sus orígenes y, por otro, contribuyan a la modernización del país con sus conocimientos y a la internacionalización de este con sus contactos (Beltrán Antolín, *Perspectivas chinas* 266-67).

Este desencuentro intergeneracional por conservar las tradiciones aparece ampliamente retratado en *Gazpacho agridulce*, donde la vida doméstica, los conflictos familiares y, sobre todo, la tensión entre las costumbres chinas y la cultura local acaparan la mayor parte de la trama. Quan muestra su infancia como un mundo lleno de contradicciones, una lucha constante de aparentes posturas irreconciliables con las que construir su visión del mundo. Primero rechaza todo lo que tiene que ver con la cultura china: “¡Odio ser china! ¡Odio las costumbres chinas!” (*Gazpacho agridulce* 54).



Figura 38: *Gazpacho agridulce*, p. 54.

El rechazo de la cultura china se traduce, por asociación, en aversión hacia la madre. Este desapego se incrementa debido a la figura de Dolores, niñera española que encarna y transmite las costumbres locales con las que se identifica la protagonista. La madre lamenta la antipatía que sienten sus hijas hacia lo chino: “se están volviendo muy españolas ... van mucho a la playa Prefieren la comida española a la china ... hablan español entre ellas todo el rato ... usan más el nombre español que el chino. ¡Y sólo tienen amigas españolas!” (27).



Figura 39: *Gaspacho agridulce*, p. 27.

El idioma, la comida, el uso de los nombres españoles, las actividades cotidianas, las relaciones sociales con los compañeros y compañeras de colegio, el apego a la niñera española y la rebeldía contra la madre funcionan como marcadores culturales prominentes a lo largo de toda la obra, cuyo hábito y asiduidad colabora en la formación de la identidad de la protagonista que se distancia del modelo materno. Para la madre, el estilo de vida de Quan y sus hermanas es inadmisibles y por eso les acusa de “extranjeras” – algo que resulta irónico si pensamos que viven en su tierra natal: “vosotras estáis *yua fa ba*” (“totalmente extranjeras” en el dialecto qingtian que

se habla en la región de donde procede la familia Zhou) (70). Mamá Zhou lucha en vano por limitarles el contacto con la cultura local y trata de contrarrestar las costumbres ibéricas de sus hijas estrechando el vínculo con la diáspora china. Para la madre, la identidad china de sus hijas solo puede existir a través de la conservación de la lengua, el respeto absoluto hacia los padres y demás parientes, el trabajo en el negocio familiar, el matrimonio con un hombre chino y, en definitiva, todo lo que traiga honor a la familia. Con el fin de mantener el capital cultural chino, sus hijas acuden a una escuela dominical donde aprenden chino mandarín (en casa hablan su dialecto regional) y pasan los veranos en campamentos con otros chinos en España. Además, la madre insiste en que trabajen en el restaurante: “¡¡¡Te quitaré de estudiar como sigas así!!! ¡Te he parido para que trabajes y honres a la familia! ¡Hija desagradecida!” (72).

Sáinz López afirma que la comunidad china tiende a perpetuar el nicho étnico económico a partir de la concentración de sus trabajadores en un mismo sector. De esta forma, la diáspora china “cuenta con una importante y significativa tasa de trabajo autónomo porque tienden a ser propietarios de empresas, a menudo de carácter familiar, dentro del ámbito de la industria (talleres de confección) y de los servicios (hostelería y comercio)” (Sáinz López 156). Esta tendencia al trabajo autónomo y el autoempleo, que pretende sortear la rivalidad con el mercado profesional autóctono, explica las esperanzas que tiene mamá Zhou de que sus hijas mantengan el negocio familiar como una forma de perpetuar el vínculo con las tradiciones y la cultura china. Sin embargo, ninguna de las hijas ha seguido con el negocio familiar, todas han estudiado una carrera universitaria y se dedican a diversas profesiones. La salida del nicho étnico económico y su participación en el mercado laboral general manifiesta el triunfo de esta nueva generación de españoles – biculturales, bilingües y de padres migrantes – que retrata y reivindica *Gazpacho agri dulce*.



Figura 40: Gazpacho agridulce, p. 70.



Figura 41: Gazpacho agridulce, p. 71.



Figura 42: *Gaspacho agridulce*, p. 72.

Con el fin de transmitir la cultura china y lidiar, a la vez, con el indomable carácter de sus vástagos, mamá Zhou amenaza con enviarles a China como último recurso: “¡Ya basta! ¡Sois demasiado malas y rebeldes! ¡Estáis muy mimadas! ¡Os mandaré a China con la abuela para que os enseñe!” (*Gaspacho agridulce* 51). Si bien el “castigo” nunca llega a cumplirse, la autora evita aquí cualquier idealización del país de origen de sus padres al imaginarlo de forma poco favorecedora, como si fuera un temido castigo o tortura indeseada. Quan viajó a China por primera vez siendo adulta. Aunque reconoce que fue “una gran experiencia” de aprendizaje sobre su familia y sus raíces que le permitió “entender mejor la mentalidad de [sus] padres”, afirma que “allí se dan cuenta en seguida que no somos chinos-chinos y nos intentan timar como a

cualquier otro extranjero. ¡Incluso a mi madre!”.¹⁷³ El hecho de que Quan haya sido discriminada en España por el aspecto que tiene, que sus padres le castigaran por no seguir las tradiciones familiares y que en China sus usos occidentales le delaten, no solo resulta irónico, sino que demuestra el conflicto identitario y de pertenencia que ha experimentado a lo largo de su vida. Quan prefiere tomárselo con humor, aunque la experiencia de ser tratada como extranjera (tanto ella como su madre) recuerda la trágica máxima de Stuart Hall: “Migration is a one way trip. There is no “home” to go back”.¹⁷⁴



¹⁷³ <http://www.ideal.es/sociedad/201508/20/nina-amenazaban-china-como-20150818132800.html> (Consultado el 10/24/2017).

¹⁷⁴ Stuart Hall: “Minimal Selves”, in *The Real Me: Post-Modernism and the Question of Identity* (editado por Lisa Appignanesi). London: The Institute of Contemporary Arts, 1987, 44-46.

Figura 43: *Gazpacho agridulce*, p. 51.

Mamá Zhou educa a sus hijas como una *tiger mother* (madre tigre). Amy Chua (EE. UU., 1962) acuñó el término *tiger mother* en su libro de memorias titulado *Battle Hymn of the Tiger Mother* (2011). Chua, autora nacida en Estados Unidos de padres migrantes chinos, defiende en su obra un severo método de educación – para algunos incluso cruel – que contrasta con la supuesta permisividad y libertad de los padres occidental. El objetivo principal es que los hijos alcancen la excelencia académica que les permita desarrollar al máximo sus capacidades intelectuales, artísticas y profesionales. El libro se ha convertido en un *bestseller* traducido a más de treinta lenguas. A pesar del éxito de ventas, tanto el libro como su autora fueron objeto de numerosas críticas por promover estereotipos culturales y ensalzar una manera de educar a los hijos supuestamente intransigente y hostil. Aunque Quan no alude directamente al libro de Chua, el grado de esfuerzo y trabajo que mamá Zhou exige tanto a ella como a sus hermanas en *Gazpacho agridulce* coincide con las elevadas expectativas que tiene la “mamá tigre” en *Battle Hymn of the Tiger Mother*.

Esta caracterización de Mamá Zhou como *tiger mother* – estricta, irascible y poco afectiva con sus hijas – recuerda, de forma paródica y feminizada, el protagonista del cuadro *Saturno devorando a su hijo* (Francisco de Goya, 1823). El estilo gráfico de *Gazpacho agridulce*, por lo común elástico, suave, redondeado, casi infantil, adopta aquí rasgos de abstracción por medio de unas hiperbólicas viñetas que desfiguran la expresión humana de la madre (figuras 42, 43, 46). Dice Trabado Cabado con relación a la estética de los comics que “[d]eformar la apariencia realista no implica un atentado contra la verdad sino una forma de hacerla visible” (241). Como nos enseñó el esperpento, la deformación es una forma de reflejar y ver la realidad. Al despojar de detalles realistas la imagen de la madre enfurecida, el dibujo se vuelve grotesco, caricaturesco, sin que ello impida que el lector/espectador, migrante o no, se

identifique con la experiencia familiar de la protagonista. Esta representación de la madre como *tiger mother* fue asimismo motivo de varias de las viñetas que publicó Quan para *El País*, antes de que apareciera *Gazpacho agridulce* en formato cómic (figuras 44 y 45).



Figura 44: Viñeta del blog *Gazpacho agridulce*.



Figura 45: Viñeta del blog *Gazpacho agridulce*.



Figura 46: *Gaspacho agridulce*, p. 26.

En *Gaspacho agridulce*, la temida aculturación proviene, en gran medida, de Dolores, niñera española cuya influencia sobre las hijas supone para la madre un riesgo contra su patrimonio cultural: “Tanto tiempo con la niñera española no puede ser bueno!” (26). Beltrán Antolín asevera que la pérdida de la identidad original depende en gran medida del “contexto donde está asentada la comunidad china, pues las políticas migratorias y el trato que reciben los chinos por parte de la sociedad general afectará a sus estrategias de integración / adaptación / acomodación” (*Perspectivas chinas* 266). El “trato” que reciben Quan y sus hermanas por parte de la niñera facilita ciertamente la adaptación a la que hace referencia Antolín. La inevitable discrepancia entre la madre, representante de la cultura china, y Dolores, símbolo de la española, genera en este punto de la infancia de Quan un encuentro entre elementos, en principio, inconjugables que, no obstante, la autora será capaz de reconciliar con el paso del tiempo, para acabar finalmente aceptando y apreciando “sus dos culturas”.



Figura 47: *Gazpacho agridulce*, p. 26.

A pesar de los esfuerzos de la madre por evitarlo, Quan y sus hermanas demuestran una inevitable curiosidad hacia la cultura española. Tras preguntar a su madre sobre los Reyes Magos, ésta responde: “¡Eso es para los niños españoles! ¡Un cuento! Los chinos no tenemos Reyes Magos” (46). La respuesta revela que la madre no quiere reconocer a sus hijas como ciudadanas españolas. Éstas, no contentas con la versión de su madre, deciden interrogar a Dolores sobre el origen y significado de las tradiciones. Tiene lugar aquí un diálogo en el que resuenan ecos de la tesis de Eric Hobsbawm y T. O. Ranger sobre la invención de las tradiciones, según la cual muchas de las viejas tradiciones y costumbres que conforman la identidad y la simbología nacional de un país resultan ser relativamente recientes y, en ciertos casos, inventadas:

- ¿Los Reyes son los padres? ¿Y el Ratoncito Pérez? ¿Todo es mentira? ¿Por qué nos engañáis?
- No es mentira... es una tradición.
- ¿Qué es eso?

-Tradición es algo que se hace siempre...

- ¿Y los chinos que tenemos? ¿Otra mentira? (47).



Figura 48: Gazpacho agridulce, p. 46.



Figura 49: *Gaspacho agridulce*, p. 47.

La pregunta ¿qué determina la identidad? late a lo largo de todo el texto. Para Quan, la respuesta procede de la acumulación de diferentes experiencias y relaciones, tanto fuera como dentro de la familia. Su identidad es flexible, oscilante, contraria al arraigo: “mi ascendencia china es solo parte del conjunto de lo que soy, pero no es lo único ni lo más importante” afirma Quan en una entrevista en 2017 tras la publicación de su segunda novela.¹⁷⁵ Asimismo, en un artículo para *El País* titulado “Reflexión sobre la nacionalidad y la identidad”, Quan lamenta que, para la mayoría de la gente, ser español se defina por, “haber nacido en España con padres españoles; tener raza española; ser de cualquier religión menos musulmán”. Finalmente, concluye que “si has nacido en el seno de una familia inmigrante, aunque compartas valores,

¹⁷⁵ https://verne.elpais.com/verne/2017/09/26/articulo/1506418693_950295.html (Consultado el 1/11/2017).

ideas, te sepas la geografía española de pe a pa, te guste la forma de vivir de España, tengas DNI y hasta cantes coplas rocieras, no te esfuerces porque NO vas a ser español, te pongas como te pongas” (la mayúscula es suya).¹⁷⁶ Quan propone aquí una nueva y excepcional forma de pensar la identidad española donde las preferencias y hábitos debieran prevalecer ante la fisonomía, la raza, la religión, el lugar de nacimiento o el origen de los padres o, como diría Stuart Hall: “a new conception of ethnicity as a kind of counter to the old discourses of nationalism or national identity” (*Minimal selves* 46). Hall, promotor posmoderno de ideas rupturistas en contra de las metanarrativas, planteó en los años ochenta una concepción de la identidad basada en la diferencia, según la cual cada individuo viene determinado por su pertenencia a un lugar, una lengua, una historia. Sin embargo, esta especificidad no implica una carácter fijo, inamovible o inalterable, cuyo rasgo definitorio sea la exclusión: “[i]t is not tied to fixed, permanent, unalterable positions. It is not wholly defined by exclusion” (46). Para Hall, la identidad, inseparable de la historia y la cultura, es siempre un producto en constante movimiento y formación, que no termina de completarse o acabarse nunca. De la misma manera, también en oposición a una visión rígida y monolítica, *Gazpacho agri dulce* propone una idea de la identidad fluida, que cambia de persona a persona y de generación en generación, y que cada individuo es capaz de reinventar según sus circunstancias.

En el diálogo con su niñera, la joven Quan ofrece una mirada escéptica hacia el concepto de tradición, tanto china como española, que cuestiona, por tanto, la idea de una identidad nacional basada en prácticas aparentemente falaces.¹⁷⁷ Quan pone aquí en duda el mismo concepto de autenticidad, como hiciera su compatriota chino-español YP cuando afirmaba

¹⁷⁶ https://elpais.com/elpais/2016/09/21/migrados/1474439400_147443.html (Consultado el 1/9/2017).

¹⁷⁷ Eric Hobsbawm y Terence Ranger (ed). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 1983.

burlonamente en una de sus pintadas “La pizza es china!!!”. Para Quan la identidad no está determinada exclusivamente por el apego a determinadas costumbres, pero tampoco por lo que dicta el pasaporte o las fronteras geográficas en las que uno nace o crece: “Mi identidad no está definida ni por mi nacionalidad ni por mi pasaporte, no soy sólo española, soy española de nacimiento, andaluza de corazón, de ascendencia china”.¹⁷⁸ Tanto en la novela *Gazpacho agridulce* como en sus viñetas humorística para *El País*, Quan no solo controla la representación de su propia subjetividad plural, sino que utiliza conscientemente su discurso autobiográfico con el objetivo de ampliar los conceptos de identidad y etnicidad y, sin imponer un modelo alternativo, romper viejos moldes. Un ejemplo de este modelo alternativo de identidad aparece representado en la figura 50, en la que el humor se consigue a partir de la subversión inesperada de las expectativas que tradicionalmente se asocian a la identidad española.



Figura 50. Viñeta de blog *Gazpacho agridulce*.

¹⁷⁸ Cita tomada del blog *Migrados*, publicado en *El País* digital el 21 de septiembre de 2016. https://elpais.com/elpais/2016/09/21/migrados/1474439400_147443.html (Consultado el 1/9/2017).

Gazpacho agridulce se cierra con un *flashback* ubicado en China, donde la autora reescribe humorísticamente el noviazgo de sus progenitores. Todo el episodio final es una representación satírica de las estrictas imposiciones matrimoniales chinas, según las cuales el hombre solo puede honrar a su familia teniendo un hijo varón dentro del matrimonio, y la mujer debe casarse antes de los veinticinco años para ser socialmente aceptada. El humor híbrido proviene en esta escena de una fusión lingüística entre un significante de apariencia china y un significado castellano. A través de esta resemantización del lenguaje se logra que diferentes topónimos chinos inventados por la autora connoten un sentido nuevo en castellano: palabras chinas con valor en español. Por ejemplo, el padre aparece representado como un joven irresistible para las señoritas del pueblo “Suelh-Tiyas” (122). Éste, en su afán conquistador, trata de llevar a su futura esposa – mamá Zhou – al pueblo “Pica-Derong” (131). Este deslizamiento humorístico de sentidos difumina los límites entre lo chino y lo español. Las dos culturas de Quan se imbrican aquí en el plano lingüístico, a nivel del lenguaje. De este modo, se consigue que la técnica humorística imite el cruce o hibridación cultural que propone la obra como uno de sus temas centrales.



Figura 51: Gazpacho agridulce, p. 122.



Figura 52: *Gazpacho agridulce*, p. 131.

Las rígidas convenciones sociales sobre el matrimonio que parodia este capítulo final son las mismas que mamá Zhou, ya en España, intentará en vano imponer a sus hijas. Quan deja claro a lo largo del texto que no se casará con un hombre chino ni continuará el negocio familiar como desea su madre. En general, rechaza cualquier imposición – tanto social como cultural o familiar – que determine su forma de vida. Sin embargo, el hecho de que la autora, al final del

relato, sea capaz de reírse e ironizar sobre esta situación señala, al menos, cierto tipo de comprensión. Si es cierto que el pasado solo puede ser conocido y entendido a partir de la narración (Davis 265), este episodio que tiene lugar en un tiempo y un espacio distantes manifiesta la importancia que otorga la autora finalmente a sus raíces culturales chinas. Quan explica el sentido de la obra de la siguiente manera:

(...) me daba miedo que se entendiese mi cómic como un rechazo a mi cultura, porque yo no siento desprecio por ella, sino que, cómo decirlo, digamos que la he terminado de aceptar ahora. (...) Cuando creces con una crisis de identidad, porque de niño quieres ser como los demás, pero con las obligaciones del restaurante o las acusaciones de que comes perro no puedes, pues acabas al final supercansada y triste. Te preguntas: «¿Si yo me siento como los españoles por qué me tratan así?». Eso a su vez me hacía sentir rechazo hacia lo chino. Y como mi madre era la que englobaba todo lo de ser chino tradicional, la obligación de casarnos y abrir una tienda de frutos secos, le guardaba hasta rencor. Por eso *mi libro no tiene que entenderse como un rechazo, es hacer las paces*. Ahora he entendido quiénes eran mis padres, de dónde venían, todo lo que han hecho y por qué; *ahora lo acepto e intento extraer lo mejor de mis dos culturas, la china y la española* (la cursiva es mía).¹⁷⁹

El “rechazo” y “rencor” inicial hacia todo lo que representa la cultura china evoluciona y permite la reconciliación con los orígenes. El proceso creativo, fruto de la recuperación y ordenación de la memoria de su familia, favorece la búsqueda y construcción de una identidad bicultural capaz de otorgar a la autora niveles profundos de autoconocimiento y aceptación.

¹⁷⁹ <http://www.jotdown.es/2015/12/el-andalucismo-chino-de-%E6%B3%89quan-zhou/> (Consultado el 9 de agosto de 2017).

El título *Gazpacho agridulce* hace referencia a la doble identidad de la autora, china y española, al combinar dos elementos culinarios característicos de sendas culturas. Además, este título señala la ambivalente sensación – agria y dulce – que siente Quan con respecto a su familia y su infancia. El lado trágico y traumático ocupa un lugar muy visible en su autobiografía. Sin embargo, el humor con el que impregna sus memorias contrarresta las experiencias menos agradables. A pesar de las agrias anécdotas familiares de Quan, la hibridación de elementos dispares – lingüísticos, culturales, estilísticos, culinarios – logra hacernos reír más que llorar. Desde el título, la técnica humorística – cervantina y baciyélmica – pone en práctica el mensaje último de la obra al difuminar los límites entre lo dispar y atreverse a conjugar lo inconjugable.

Conclusiones

Esta tesis ha examinado diferentes manifestaciones literarias y de la cultura visual que dan cuenta de la llegada de inmigrantes a España durante las últimas tres décadas. Partimos de la premisa de que las obras de un nutrido número de artistas españoles, si bien concebidas con el objetivo de desafiar la imagen sesgada de victimización y desesperación que retratan los medios, terminan no obstante reiterando estereotipos sensacionalistas sobre racialización, diferencia y sufrimiento vinculados con el inmigrante. Como alternativa al omnipresente discurso trágico y problemático, el cual pierde sentido y poder de persuasión debido a su reiteración, esta tesis analizó representaciones que desafían nociones convencionales sobre el fenómeno migratorio en España. De este modo, nos preguntamos al comienzo de esta investigación si el humor era capaz de hacernos reflexionar e identificarnos con la experiencia migratoria. Expusimos que las obras aquí estudiadas emplean lo que José Ovejero llama “humor cruel”, mecanismo retórico con el que, como demostramos, se alcanzaba una mayor empatía por parte del lector/espectador con respecto a la diversidad étnica. El humor en estas obras, destinado en primer lugar hacia uno mismo, hacia el autor y el grupo étnico con el que se identifica, permitía un verdadero contacto con el Otro al romper las barreras que imponen lo políticamente correcto. La burla en muchos casos no iba dirigida contra el protagonista migrante, sino contra la identidad de los españoles, como demuestra, por ejemplo, el paródico intercambio de roles entre el personaje migrante y local que sucede en *Los novios búlgaros*, *Los Príncipes nubios* y *Una, grande y zombi*. Por otro lado, la reapropiación consciente y humorística de estereotipos racistas y xenófobos, así como la autoparodia premeditada que llevan a cabo *Yellow Power* y *Gazpacho agridulce*, eran estrategias que revelaban la ansiedad que supone para la sociedad española la presencia de inmigrantes en el territorio nacional.

Esta tesis ha promovido la curiosidad académica por los estudios culturales y la cultura popular. A través del análisis de novelas, así como representaciones culturales menos convencionales como el grafiti, las novelas gráficas y las novelas de zombis – producidas por autores canónicos y no canónicos, migrantes y no migrantes – esta investigación abrió nuevas líneas de investigación sobre el discurso de la inmigración y la diáspora en España ignoradas hasta ahora. El arte urbano, la novela popular y el cómic son géneros poco atendidos por la academia en general, mucho menos aún en relación con el discurso de la diáspora en España, a pesar de que en los últimos años hayan ido apareciendo paulatinamente más obras en estos formatos a la espera de análisis crítico y riguroso.

Asimismo, el estudio de las portadas de obras de asunto migratorio que hicimos en el segundo capítulo reveló ciertos factores que entran en juego a la hora de interpretar estas obras más allá del propio texto. Por ejemplo, el contexto sociohistórico en el que aparece la obra determina en muchas ocasiones la imagen en portada con la que se publica, pudiendo ésta cambiar significativamente, como ocurre, como vimos, con las dos ediciones de *Las voces del Estrecho*. Igualmente, la “africanización” del fenómeno migratorio que han construido en gran medida los medios de comunicación, condiciona las portadas de películas y novelas que no cuentan necesariamente con un protagonista africano, como advertimos en el caso de *Los príncipes nubios* y *Extranjeras*, pero que insisten en exhibir un sujeto subsahariano de raza negra en la cubierta como representación paradigmática de otredad. Por otro lado, la imagen de una mujer con velo en la portada de *La hija extranjera* transmite una serie de connotaciones al lector predisponiendo irremediabilmente su lectura antes de que ésta tome lugar. Con todo, ha quedado claro que las imágenes que aparecen en portada nunca son inocentes. A veces confirman el texto,

otras lo contradicen o incluso lo parodian, pero siempre demuestran su capacidad para construir y difundir un imaginario sobre la inmigración paralelo e independiente al que transmite la obra.

Esta tesis ha explorado obras de autores españoles no migrantes como Eduardo Mendicutti, Juan Bonilla, Hernán Migoya, Helena Taberna y Andrés Sorel. La mayoría de estos autores habían sido estudiados con anterioridad. No es el caso de Migoya, autor polémico y con claras inclinaciones al género popular cuya obra no ha recibido la atención académica que se merece. Sin embargo, esta tesis le ha otorgado un espacio de reflexión al mismo nivel que otros autores que gozan de mayor reconocimiento y prestigio en el mundo universitario. Asimismo, esta investigación examinó la producción artística y cultural de tres jóvenes autores de origen migrante: *Yellow Power*, Quan Zhou Wu y Najat El Hachmi. De esta manera, se amplía el concepto de “autor español” al tomar como objeto de estudio la obra de tres artistas españoles nacidos en el territorio nacional (o llegados en muy temprana edad como es el caso de El Hachmi) con origen migrante (chino y marroquí respectivamente) y cuyas obras abordan frontalmente cuestiones relacionadas con la inmigración y su participación en la sociedad española. Como resultado, se expande el canon hispánico al reconocer la obra de autores desprestigiados por su carácter provocador y su predilección por los géneros populares como Migoya, y marginados debido a su origen foráneo como *Yellow Power* y Quan Zhou. A pesar de esta sistemática exclusión, el hecho de que cada día ocupen una posición más visible en el panorama de producción cultural español no se debe desdeñar, pues Najat El Hachmi es desde hace años una escritora de éxito en España y Quan Zhou acaba de publicar su segunda novela gráfica.

Esta tesis supone una contribución en el emergente campo académico de los estudios hispanoasiáticos, al explorar en detalle la obra de dos autores chino-españoles. Como futura

contribución a este poco explorado campo de estudio, me interesa particularmente profundizar en la representación de los inmigrantes chinos en la literatura y la cultura visual española contemporánea. Quisiera estudiar la obra del novelista Paco López Mengual (*Maldito chino*, 2013), el artista de comics Iñigo Aguirre (*Ibéroes: la guerra de las rosas*), el dramaturgo José Cruz (*Taihú: Cabaret oriental*, 2003) y el músico chino-español Chenta Tsai, (cuyo nombre artístico es Putochinomarcón) así como continuar investigando el trabajo de *Yellow Power* y Quan Zhou (*Andaluchinas por el mundo*, 2017).

Como primera aproximación a la producción cultural de diferentes autores de origen migrante, esta tesis me ofrece los cimientos esenciales desde los que construir una sólida carrera investigadora que estudie diferentes autores pertenecientes a la generación post-migrante en España, quienes empiezan a ocupar una posición central en la sociedad desde la que producir sus propias narrativas. ¿Qué nos dicen estos autores sobre la nueva identidad española? ¿Cómo podemos utilizar sus obras para comprender el encuentro entre local y foráneo? Además de *Yellow Power*, Quan Zhou Wu y Najat El Hachmi que he estudiado a lo largo de las páginas anteriores, otros escritores como Donato Ndongo (*El metro*, 2009), Rachid Nini (*Diario de un ilegal*, 2002), cineastas como Bàsel Ramsis (*Un acercamiento a Lavapiés*, 2002) y Santiago A. Zannou (*El truco del Manco*, 2008, *La puerta de no retorno*, 2011, *Alacrán enamorado*, 2013, *Muna* 2016), o músicos como Putochinomarcón, viven, representan e incluso parodian su(s) identidad(es) en la nueva sociedad española multicultural, multilingüe y transnacional, al tiempo que abordan cuestiones complejas sobre diversidad cultural, integración, ciudadanía. Si anhelamos un futuro social sostenible, dejemos que los inmigrantes, y descendientes de inmigrantes, tomen la palabra. La diversidad española actual se debe en gran medida a las voces de estos artistas y lo que tienen que decir con respecto a la integración y la formación de la

identidad. Si la comunidad extranjera forma parte de la comunidad nativa y, debido a ello, cambia y evoluciona, del mismo modo la sociedad española experimenta una transformación de su identidad que ya no puede ser entendida sin la aportación migrante.

Finalmente, otra línea de investigación que queda abierta tiene que ver con la reciente diáspora de jóvenes españoles altamente cualificados que abandonaron y continúan abandonan su país obligados por la crisis económica de 2008, dejando atrás una ruptura social y generación significativa que apenas ha sido estudiada. Obligados por una crisis desenfrenada, los españoles emigran en gran número a Europa central, Asia y América Latina. Como futuro proyecto, quisiera explorar la producción cultural que gira en torno a este éxodo español reciente. Me interesa indagar cómo determinadas obras sobre emigrantes españoles (*En tierra en extraña*, Icíar Bollaín, 2014; *Hermosa juventud*, Jaime Rosales, 2014; *Perdiendo el norte*, Nacho Velilla, 2015; *Deshacer las Américas*, Hernán Migoya, 2016) añaden una nueva dimensión y complejidad a los debates sobre la identidad nacional que viene generando la inmigración en España desde hace ya varios años.

Obras citadas

ACNUR: <http://www.acnur.org/noticias/noticia/2015-el-ano-de-la-crisis-de-refugiados-en-europa/> (Consultado el 7/2/2018)

Aguirre, Íñigo y Javier Tartaglia. *Ibéroes: la guerra de las rosas*, 2009.

Ahmad, Aalya. "Grey is the New Black: Race, Class, and Zombies". En Boluk, Stephanie; Lenz, Wylie (eds.). *Geration Zombie. Essays on the Living Dead in Modern Culture*. Jefferson, North Caroline and London: Macfarland, 2011. 130-146.

Ahmed, Safdar. "Night of the Muslim Zombie."
<https://medium.com/@safdarahmed/islamophobia-f877dd659614> (Consultado el 12/27/2017)

Aldama, Zigor. "De pequeña me amenazaban con ir a China como castigo". *El Ideal*, 20/8/2015.
<http://www.ideal.es/sociedad/201508/20/nina-amenazaban-china-como-20150818132800.html> (Consultado el 9/8/2017)

"Alicia Croft lucha en un videojuego contra inmigrantes e independentistas." *La Vanguardia*, 16 de noviembre de 2010. www.lavanguardia.com/elecciones-catalanas-2010/20101116/54071292412/alicia-croft-lucha-en-un-videojuego-contrainmigrantes-e-independentistas.html (Consultado el 29/3/2017)

Al-Mousawi, N. "Aesthetics of Migration. Street Art in the Mediterranean Border Zones, IBRAAZ", nr 8, 2015. <https://www.ibraaz.org/essays/116> (Consultado el 29/5/2018)

Altares, Guillermo. "Novela gráfica, el cómic "respetable"". *El País*, 30/1/2009
https://elpais.com/diario/2009/01/30/cultura/1233270001_850215.html (Consultado el 10/8/2017)

Andando por las calles: walking in the streets. Street art, graffiti, and urban practices in Madrid.

“De Ruinas y Graffiti”. <https://andandoporlascalles.wordpress.com/2016/08/28/graffiti-carreteras-ruinas/> (Consultado el 20/8/2017)

Andrés Suárez, Irene, Marco Kunz e Inés D’Ors. *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum, 2002.

Aparicio Fernández, Juan Pedro. *La gran bruma*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

Aparicio, Rosa y Alejandro Portes. *Crece en España. La integración de los hijos de inmigrantes*. Barcelona, Obra Social “La Caixa”, 2014.

Armendáriz, Montxo. *Las cartas de Alou*. 1990. Película.

Ávila Gaitán, Iván Darío: “Zombis, extraterrestres, vampiros, ángeles caídos, o simplemente ‘inmigrantes’ y ‘refugiados’”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*. Año II, Volumen I, mayo 2015.

<http://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA/article/view/31> (Consultado el 17/11/2017)

Ayuntamiento de Madrid. <http://www.madrid.es/portal/site/munimadrid> (Consultado el 30 de julio de 2017)

Badosa, Jaume; Belén López y Joan Subirats. “Hechos, imágenes, argumentos y percepciones. Los medios de comunicación y las políticas de inmigración. El caso de *El País* (2000-2001)”. *Informe anual 2002. Sobre el racismo en el Estado español*. Barcelona: SOS Racismo/Icaria, 2002.

Balagueró, Jaume y Paco Plaza. *Rec*. 2007. Película.

---. *Rec 2*. 2009. Película.

---. *Rec 3*. 2012. Película.

Ballesteros, Isolina. *Immigration Cinema in the New Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

Balibar, Etienne. "Is there a Neo-Racism?" *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*.

Etienne Balibar e Immanuel Wallerstein. Traducción de Etienne Balibar por Chris Turner. London, New York: Verso, 1991, pp.17-29.

Barceló, Elia, Jordi Farga y Luis Míguez. *Futuros peligrosos*. Madrid: Edelvives, 2008.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009.

---Mitologías. Barcelona: Siglo XXI, 1999.

Bailey, David A., Tawadros, G. (eds). *Veil: Veiling, Representation, and Contemporary Art*.

Cambridge: MIT Press, 2003.

Bautista, Consuelo. *A los invisibles*, 2004. Fotografía.

---. *A las invisibles*, 2009. Fotografía.

bell hooks. *Black Looks, Race and Representations*. New York: Routledge, 1992.

Beltrán Antolín, Joaquín (ed.). *Las diásporas de Asia Oriental en Europa Occidental*.

Documentos CIDOB, Serie Asia. No. 13, 2006. http://base.china-europa-forum.net/rsc/docs/doc_966.pdf (Consultado 7/8/2015)

---. "¿Peligro amarillo? El imaginario de China en Occidente entre la geopolítica y la globalización." En el ciclo de conferencias Imaginarios de una frontera mítica: Oriente-Occidente, 2007.

URL:http://euskadiasia.com/files/joaquin_beltran_conferencia.pdf. (Consultado 7/8/2015)

- . "Diversa y dispersa. La compleja construcción de la identidad china", en *Perspectivas chinas*, Joaquín Beltrán Antolín (ed.) Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2006, pp. 249-267.
- . "The Chinese in Spain", en G. Benton y F. Pieke (eds.) *The Chinese in Europe*. London, MacMillan, pp. 211-237.
- Bermúdez, Silvia. *Rocking the Boat: Migration and Race in Contemporary Spanish Music*. Toronto: University of Toronto Press, 2018.
- Berti, Gabriela. *Pioneros del graffiti en España*. Editorial de la UPV. Universitat politècnica de València, 2009.
- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. New York: Routledge, 2012.
- Bishop, Kyle Williams. *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, North Carolina: MacFarland, 2010.
- Blomkamp, Neill. *District 9*. 2009. Película.
- Boluk, Stephanie y Wylie Lenz (eds.). *Generation Zombie. Essays on the Living Dead in Modern Culture*. Jefferson: Mcfarland, 2011.
- Bodegas, Roberto. *Españolas en París*. 1971. Película.
- Bollaín, Icíar. *Flores de otro mundo*, 1999. Película.
- Bonilla, Juan. *Los príncipes nubios*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2003.
- . "Los príncipes nubios. Literatura de frontera." *El correo digital*.
<http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/bonilla2.html> (Consultado el 14/4/2018)
- Borgerson, Janet L. y Jonathan E. Schroeder. "Ethical issues of global marketing: Avoiding bad faith in visual representation." *European Journal of Marketing* 36.5/6 (2002): 570-594.

- Boyd, Carolyn P. "History, politics, and culture, 1936-1975." *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Editado por David T Gies. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp.86-103.
- Boyle, Danny. *28 Days Later*. 2002. Película.
- Brayfield, Celia. *Bestsellers: Secrets of Successful Writing*. London: Fourth Estate, 1996.
- Cardenal, Juan Pablo y Heriberto Araújo. *El imperio invisible: el éxito empresarial chino y sus vínculos con la criminalidad económica en España y Europa*. Barcelona: Crítica, 2013.
- Carrión, Jorge y Sagar Fornies. *Barcelona, los vagabundos de la chatarra*, Barcelona: Norma, 2015.
- Carrasco González, Antonio. *Historia de la novela colonial hispanoafricana*. Madrid, Sial/Casa de África, 2009.
- Caso, Ángeles. *Contra el viento*. Barcelona: Planeta, 2009.
- Castel, Antoni, y José Carlos Sendín Gutiérrez (eds.) *Imaginar África: los estereotipos occidentales sobre África y los africanos*. Madrid, Los Libros de la Catarata, 2009.
- Castillo, David R. "Monsters for the Age of Post-Human." *Writing Monsters: Essays on Iberian and Latin American Cultures*. Editado por Adriana Gordillo y Nicholas Spadaccini. Hispanic Issues On Line 15 (Spring 2014), 161-78.
- Castillo, Rubén. "El humor en las novelas de Juan Bonilla", en *La voz de los otros*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, 183-194.
- Cazares, Josep Maria y Miquel Àngel Bergés. *Calle del Norte*, Lleida, Mileno, 2010.
- Charlo Ortiz-Repiso, Ramón. *Las portadas de El Coyote en las ediciones españolas*, Sevilla: Padilla, Editores & Libreros, 2007.
- Chavez, Leo R. *Covering immigration: Popular images and the politics of the nation*. University

- of California Press, 2001.
- Chua, Amy. *Battle Hymn of the Tiger Mom*. New York: Penguin, 2011.
- Cleger, Osvaldo. "Procedural Rhetoric and Undocumented Migrants: Playing the Debate over Immigration Reform." *Digital Culture and Education*.
http://www.digitalcultureandeducation.com/uncategorized/cleger_html/ (Consultado el 29/3/2017)
- Comaroff, Jean y John Comaroff. "Alien-Nation: Zombies, Immigrants and Millennial Capitalism." *South Atlantic Quarterly* (2002) 101 (4) 779-805.
- Conde, Víctor. *Naturaleza muerta*. Palma de Mallorca, Dolmen, 2009.
- Corazón, Álvaro. "El andalucismo chino de Quan Zhou". Jot Down.
<http://www.jotdown.es/2015/12/el-andalucismo-chino-de-%E6%B3%89quan-zhou/>
 (Consultado el 9 de agosto de 2017)
- Corbacho, José y Juan Cruz. *Tapas*, 2005. Película.
- Corbalán, Ana y Elen Mayock (eds.) *Toward a Multicultural Configuration of Spain. Local Cities, Global Spaces*. Lanham, Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, 2015.
- Cornejo Parriego, Rosalía (ed.). *Memoria colonial e inmigración: la negritud en la España postfranquista*. Prólogo de Juan Goytisolo, Barcelona: Bellaterra, 2007.
- Cornejo Parriego, Rosalía y Alberto Villamandos. *Un hispanismo para el siglo XXI: ensayos de crítica cultural*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.
- Critchley, Simon. *On Humour*. London, New York: Routledge, 2011.
- Cruz, José. *Taihú*. Cabaret Oriental. Caracas, Fundamentos, 2003.
- Cuarón, Alfonso. *Children of Men*. 2006. Película.
- Daoudi, Ahmed. *El diablo de Yudis*. Madrid: Vosa, 1994.

- Darabont, Frank. *The Walking Dead*. 2010-. Serie de televisión.
- Davis, Rocío G. "A Graphic Self: Comics as Autobiography in Marjane Satrapi's *Persepolis*." *Prose Studies* 27.3 (2005): 264-279.
- De la Iglesia, Eloy. *Los novios búlgaros*. 2003. Película.
- De las Heras Bretín, Rut y Para Kike. "Usera, el barrio chino de Madrid", *El País*, 3/11/2015.
http://elpais.com/elpais/2015/06/15/album/1434393689_764033.html#1434393689_764033_1434393793. (Consultado el 1/9/2017)
- Delibes, Miguel (1958). *Diario de un emigrante*. Barcelona: Destino, 1997.
- Dendle, Peter. *The Zombie Movie Encyclopedia*. North Caroline and London: Macfarland, 2010, two volumes.
- Deveny, Thomas. *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. G Plymouth, England: Scarecrow, 2012.
- Díez Nicolás, Juan. *Las dos caras de la inmigración*. Madrid: Subdirección General de Información Administrativa y Pública. Observatorio Permanente de la Inmigración, 2005.
- Dios Garduño, Juan de. *Y pese a todo*. Palma de Mallorca, Dolmen, 2010.
- Doll, Eileen J. *Los inmigrantes en la escena española contemporánea: buscando una nueva identidad española*. Madrid: Fundamentos, 2013.
- Donato Ndong, "La transgresión del tabú: 'ser y sentirse' negro en España". *El otro en la España contemporánea: Prácticas, discursos, representaciones*, Silvina Schammah Gesser y Raanan Rein (Coord.). Sevilla: Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, 2011, 285-318.
- Driessen, Henk. "Humour, Laughter, and the field: reflections from anthropology." *A Cultural History of Humour*, Cambridge: Polity Press, 1997, 222-241.

Dunphy, R. Graeme, and Rainer Emig, eds. *Hybrid humour: comedy in transcultural perspectives*. Vol. 130. Amsterdam, New York: Rodopi, 2010.

“El PP sustituye inmigrantes por mafias como diana en el videojuego Alicia Croft.” *El País*, 16 de noviembre de 2010.

https://elpais.com/elpais/2010/11/16/actualidad/1289899037_850215.html (Consultado 29/3/2017)

El-Hachmi, Najat. *Jo també sóc catalana*. Barcelona, Columna, 2004.

---. *El último patriarca*. Barcelona: Planeta, 2008.

---. *La cazadora de cuerpos*. Barcelona: Planeta, 2011

---. *La hija extranjera*. Barcelona: Destino, 2015.

---. *Madre de leche y miel*. Barcelona: Destino, 2018.

Esponellà, Núria, *La travessia*. Barcelona: Columna Ediciones, 2005.

Fargues, Philippe. “Is what we hear about migration really true? Questioning eight stereotypes.”

Migration Policy Center, 2014. <http://hdl.handle.net/1814/31731> (Consultado 10/4/2015)

Fanon, Frantz. “Algeria unveiled.” *Decolonization: Perspectives from Now and Then*, London: Routledge, 2004, 42-55.

Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía zombi*. Barcelona, Anagrama, 2011.

Figueroa Saavedra, Fernando. “Estética popular y espacio urbano: el papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio”. En *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 2007, enero-junio, vol. LXII, No.1, págs. 111-144.

Fillol, Santiago, Glòria Salvadó Corretger y Nùria Bou i Sala. “El imaginario del zombi

- cinematográfico en la representación de los desamparados: del esclavo del clasicismo hollywoodense al inmigrante de la contemporaneidad europea.” *Communication & Society*, 29(1), 53-67, 2016.
- Fincher, David. *World War Z* 2. 2019. Película.
- Flesler, Daniela. *The Return of the Moor. Spanish responses to Contemporary Moroccan Immigration*. Lafayette: Purdue University Press, 2008.
- Folkart, Jessica A. *Liminal Fiction at the Edge of the Millennium. The Ends of the Spanish Identity*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2014.
- Foster, Marc. *World War Z*. 2013. Película.
- Fojas, Camilla. *Zombies, Migrants and Queers. Race and Crisis Capitalism in Pop Culture*. University of Illinois Press, 2017.
- Franc, Isabel y Susanna Martín, *Sansamba*, Barcelona, Norma, 2014.
- Frears, Stephen y Hanif Kureishi. *My beautiful laundrette*. 1985. Película.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- García Benito, Nieves. *Por la vía de Tarifa*. Madrid: Calambur, 2000.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1989.
- García Serrano, Manuel. *Pobladores*. 2006. Película.
- Garreta i Bochaca, Jordi (ed.). *Immigration into Spain: Evolution and Socio-Educational Challenges*. Bern: Peter Lang AG, 2016.
- Garner, Dwight. *Read Me: A Century of Classic American Book Advertisements*. New York: Ecco, 2009.
- Genette, Gerard. *Paratexts. Threshold of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin.

- Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1992.
- Gillespie, Donna. "Spaces Occupied, Literal and Metaphorical, in Contemporary Spanish Fiction and Film: 1997-2011". *Toward a Multicultural Configuration of Spain. Local Cities, Global Spaces*. Corbalán y Mayock (eds.). Lanham, Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, 2015. 139-152.
- Gilroy, Paul. "Forward: Migrancy, Culture, and a New Map of Europe". *Blackening Europe. The African American Presence*, H. Raphael-Hernández (ed.). Routledge, New York: 2004, pp. xi-xxii.
- Gómez Cuesta, Laura. "Evolución y protagonismo de la cubierta en las revoluciones del libro". *Opción*, 2015, 31. <http://www.redalyc.org/pdf/310/31045571023.pdf> (Consultado el 3/2/2108).
- Gómez de la Serna, Ramón. *Humorismo*. Pedro Aullón de Haro (ed.). Madrid: Casimiro Libros, 2014.
- Gómez Rollán, David. *Generación Mei-Ming: miradas desde la adolescencia*. 2014. Película documental.
- González, Házael G. *Quijote Z*. Palma de Mallorca, Dolmen, 2010.
- González Iñárritu, Alejandro. *Biutiful*. 2010. Película.
- González Pérez de Tormes, Lázaro. *Lazarillo Z: Matar zombies nunca fue pan comido*. Barcelona, Destino, 2010.
- Goode, Joshua. *Impurity of Blood: Defining Race in Spain 1970-1930*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2009.
- Goytisolo, Juan. *Paisajes después de la batalla* (1982). Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- . *Señas de identidad* (1966). Barcelona: Argos Vergara, 1979.

- Goytisolo, Juan y Sami Naïr. *El peaje de la vida*. Madrid: Aguilar, 2003.
- Green, Stuart. “(Re)casting the Spanish Nation: The ‘Othering’ of Emilio Buale”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol 12, 2011, Issue 2, 197-215.
- Guerín, José Luis. *En construcción*. 2001. Película.
- Gutiérrez, Chus. *Poniente*. 2002. Película.
- . *Retorno a Hansala*. 2008. Película.
- Gutiérrez Sanz, Víctor. “Zombis e inmigrantes. Análisis de un marco retórico común en el periodismo y la literatura española (un estudio de caso)”, *Pensamiento al margen. Revista digital*. Nº6, 2017, 102-125.
- Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora”. *Identity: Community, Culture, Difference*. Jonathan Rutherford, ed. Lawrence & Wishart, 1990, 235-236.
- . “Minimal Selves”. *The Real Me: Post-Modernism and the Question of Identity*. Lisa Appignanesi, ed. London: The Institute of Contemporary Arts, 1987, 44-46.
- Halperin, Victor. *White zombie*. 1932. Película.
- Hardt, Michael y Antoni Negri. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Hernández Franco, Juan. *Sangre limpia, sangre española*. Madrid, Cátedra, 2011.
- Hobsbawm, Eric, y Terence Ranger, eds. *The invention of tradition*. Cambridge University Press, 2012.
- Hubner, Laura, Marcus Leaning y Paul Manning (eds.). *The zombie Renaissance in Popular Culture*. England: Palgrave Macmillan, 2015.
- Ifeng. “Madrid street is now involved in discrimination against Chinese “yellow power” graffiti”, http://news.ifeng.com/world/detail_2014_02/24/34118180_0.shtml (Consultado el 5/11/2017)

- Iglesia, Alex de la. *Balada triste de trompeta*. 2010. Película.
- Iglesias Santos, Montserrat (ed.) *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- Invisibles de Tetuán. <http://invisiblesdetetuan.org/sobre-nosotros/sample-page/> (Consultado el 1/9/2017)
- Izquierdo, Antonio. *La inmigración inesperada. La población extranjera en España (1991-1995)*. Madrid: Trotta, 1996.
- Jerez Ferrán, Carlos y Samuel Amago. *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010.
- Kessel, Martina, y Patrick Merziger, eds. *The Politics of Humour: Laughter, Inclusion, and Exclusion in the Twentieth Century*. University of Toronto Press, 2012.
- Kim, Yeon-Soo, and Kathleen E. Davis. "Claiming a Space for Spanish Asian Studies." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 18.1 (2014): 199-210.
- Kleiner-Liebau, Desiree. *Migration and the Construction of National Identity in Spain*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- Kordas, Ann. "New South, New Immigrants, New Women, New Zombies: The historical development of the Zombie in American Popular Culture". Moreman, Christopher M.; Rushton, Cory James (eds.). *Race, Oppression and the Zombie. Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Traditions*. Jefferson, North Carolina, London: Mcfarland, 2011, pp. 15-30.
- Kubota, Larry. "Yellow Power!" *Gidra*, April 1969.

Kuipers, Giseline. "The politics of humour in the public sphere: Cartoons, power and modernity in the first transnational humour scandal." *European Journal of Cultural Studies* 14.1 (2011): 63-80.

Kunz, Marco. *Juan Goytisolo: Metáforas de la migración*. Madrid: Verbum, 2003.

Kureishi, Hanif. "The migrant has no face, status or story". *The Guardian*. 30 de mayo, 2014.

<https://www.theguardian.com/books/2014/may/30/hanif-kureishi-migrant-immigration-1>

(Consultado el 30/3/2017)

Labanyi, Jo (ed.) *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Oxford; Oxford University Press, 2002.

---. "History and Hauntology: or, What Does One Do With the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, ed. Joan Ramon Resina, Amsterdam: Rodolpi, 2000, pp. 65-82.

Lau, Lisa, y Varughese E. Dawson. *Indian Writing in English and Issues of Visual Representation. Judging More Than a Book by its Cover*. Hampshire, New York: Palgrave MacMillan, 2015.

Lawrence, Francis. *I am a legend*. 2007. Película.

Lazaga, Pedro. *Vente a Alemania, Pepe*. 1971.

León de Aranoa, Fernando. *Princesas*. 2005. Película.

Leone, Maryanne. "Trafficking and Consuming Sex in Global Spain: Facing Ethical Global Citizenship in Juan Bonilla's *Los príncipes nubios*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Monographic volume "Tráfico y producción cultural: Trazas de una globalización fragmentada". 38.1 (Fall 2013): 145-65.

- Lera, Ángel María de. (1965). *Hemos perdido el sol*. Barcelona: Argos Vergara, 1978.
- . (1966) *Tierra para morir*. Barcelona: Argos Vergara, 1978.
- Linhard, Tabea Alexa. "Between Hostility and Hospitality: Immigration in Contemporary Spain." *MLN* 122.2 (2007): 400-422.
- Llanos Martínez, Héctor. "Una ventana a la vida de españoles hijos de chinos en España". *El País*, Verne, 30 de septiembre de 2017.
- https://verne.elpais.com/verne/2017/09/26/articulo/1506418693_950295.html
- (Consultado el 1/11/2017)
- Lluch, Gemma. "Claves para analizar el texto literario en las primeras edades", *La comunicación literaria en las primeras edades*. María Isabel López García y Jaime López Padrino (coords.), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2003, 9-24.
- López, Valeriano. *Estrecho Adventure*. 1996. Cortometraje.
- López Mengual, Paco. *Maldito chino*. Círculo Rojo Editorial, 2013.
- López Mozo, Jerónimo. *Ahlan*. Madrid: Cultura Hispánica, 1997.
- Loureiro, Manel. *Apocalipsis Z*. Palma de Mallorca, Dolmen, 2007.
- Lovata, Troy R., y Elizabeth Olton, eds. *Understanding graffiti: multidisciplinary studies from prehistory to the present*. Routledge, 2016.
- Lowe, John. "Theories of Ethnic Humour: How to Enter, Laughing". *American Quarterly*, Vol. 38, No. 3 (1986), pp. 439-460.
- Maldonado, Lorena. "El vandalismo del grafiti también es una posición política", *El español*, 11/7/2016 http://www.elespanol.com/cultura/arte/20160710/138986338_0.html
- (Consultado el 6/21/2017)

Manrique W. y Batista G. “Las voces del libro”, *El País*, 6 de junio de 2016.

http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/04/actualidad/1465064811_082811.html?autoplay=1 (Consultado el 10/1/2018)

Martín-Márquez, Susan. *Disorientations: Spanish colonialism in Africa and the performance of identity*. Yale University Press, 2008.

Martínez-Carazo, Cristina. “Cine e inmigración: Madrid como espacio de encuentro/desencuentro y su representación en *Extranjeras* de Helena Taberna.” *Hispanic Research Journal* 6.3 (2005): 265-275.

Martínez Expósito, Alfredo. “Humor y narración gay en *Los novios búlgaros* y *Fuego de marzo* de Eduardo Mendicutti.” *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*, José Eduardo Morales (ed.). Madrid: Visor, 2012, pp. 171-190.

Martínez Lucena, Jorge. *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*. Barcelona, Gedisa, 2010.

Mateo Escudero, David. *Carne muerta*. Palma de Mallorca, Dolmen, 2011.

Matthews, Nicole y Nickianne Moody (eds.). *Judging a Book by its Cover. Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction*. Aldershot: Ashgate, 2007.

McIntosh, Shaw y Marc Leverette. *Zombie Culture. Autopsies of the living dead*. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria: Políticas y poéticas en la España de la transición*. Madrid: Libertarias, 2001.

Mena Montes, Noemí. *La inmigración en España. Cobertura mediática y debate político*. Editorial Académica Española, 2012.

Mendicutti, Eduardo. *Los novios búlgaros*. Barcelona: Tusquets Editor, 1993.

---. *Una mala noche la tiene cualquiera*. Barcelona: Tusquets, 1988.

Mercer, Kobena. *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. London: Routledge, 1994.

Mernissi, Fatima. *Women's Rebellion and Islamic Memory*. London: Zed Books, 1996.

Migoya, Hernán. *Una, grande y zombi*. Barcelona: Ediciones B, 2011.

---. "Entrevista a Hernán Migoya, por Manu Riquelme". *MMAMM Magazine*, noviembre de 2011. <http://www.mmamm.net/version40/numero14/encadena14/encadena14.html> (Consultado el 22/12/2017)

---. Entrevista a Hernán Migoya, por Luis Alemany, *El Mundo*, 9 de noviembre de 2011. www.elmundo.es/elmundo/2011/11/08/cultura/1320791495.html (Consultado el 22/12/2017)

---. "El cómic *Olimpita* aleja a la inmigración y el maltrato del discurso conservador." Entrevista a Hernán Migoya, por Javier Sauras. *elmundo.es*, 10 de diciembre de 2008. <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/12/10/cultura/1228914070.html>. (Consultado el 20/12/2017)

---. "Entrevista a Hernán Migoya y Joan Marín, por Javier Mesón". *El coleccionista de tebeos*. 15 de enero de 2009. <http://coleccionistatebeos.blogspot.com/2009/01/lo-difcil-fue-intentar-no-caer-en-el.html> (Consultado el 21/12/2017)

---. "Entrevista a Hernán Migoya y Joan Marín, por Alberto Benavente". *Zona Negativa* 12 de diciembre de 2008. www.zonanegativa.com/olimpita-entrevista-con-hernan-migoya-y-joan-marin/ (Consultado el 21/12/2017)

- Migoya, Hernán y Juan Marín. *Olimpita*. Barcelona: Norma, 2009.
- Migrantes. <http://www.migrantes.org/> (Consultado el 14/4/2018)
- Mijares, Laura y Ángeles Ramírez. “Mujeres, pañuelo e islamofobia en España. Un estado de la cuestión”. *Anales de Historia Contemporánea*, Volumen 24, 2008, pp. 121-135.
- Miller, Laura J. *Reluctant capitalists: Bookselling and the culture of consumption*. Chicago; University of Chicago Press, 2008.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- . *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Moral, Ignacio del (1992). *La mirada del hombre oscuro*. Madrid: Eride, 2013.
- Morales Pajares, Encarnación y Concepción Martínez Alcalá. “La inmigración en España: análisis comparativo”. XIII Reunión de Economía Mundial. 2011.
- <http://xiiiirem.ehu.es/es/programa-detallado/> (Consultado el 2/26/2018)
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2002.
- Moreman, Christopher M. y Cory James Rushton (eds.). *Race, Oppression and the Zombie. Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Traditions*. Jefferson, North Carolina, London: Mcfarland, 2011.
- Muñoz Lorente, Gerardo. *Ramito de hierbabuena*. Barcelona: Plaza & Janes, 2001.
- Nail, Thomas. *The figure of the migrant*. Stanford, California: Stanford University Press, 2015.
- Navarro, Elvira. *La ciudad feliz*. Barcelona: Mondadori, 2009.
- Naveros, Miguel. *Al calor del día*. Madrid: Alfaguara, 2001.

- Ndongo, Donato. *El metro*. Barcelona: El cobre, 2007.
- Nerín Abad, Gustau. “Nuestro sur. La imagen de Guinea Ecuatorial y los guineanos en las literaturas española y catalana”, en Antoní Castel y José Carlos Sendín (coords.) *Imaginar África. Los estereotipos occidentales sobre África y los africanos*. pp.107-128.
- Nieto, Gladys. *La inmigración china en España. Una comunidad ligada a su nación*. Madrid: Catarata, 2006.
- Nini, Rachid. *Diario de un ilegal*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1999.
- O’Byrne, Patricia, Gabrielle Carty y Niamh Thornton (eds.) *Transcultural Encounters Amongst Women: Redrawing Boundaries in Hispanic and Lusophone Art, Literature and Film*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Olivares, Gerardo. *14 kilómetros*. 2008. Película.
- Olmo, Lauro (1961). *La camisa. La camisa y El cuarto poder*, edición de Ángel Berenguer. Madrid: Cátedra, 2006.
- Omgbá, Victor. *Calella sen saída*. Vigo: Galaxia, 2001
- Ortiz, Lourdes. *Fátima de los naufragios, relatos de tierra y mar*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Ovejero, José. *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- . “Elogio del humor cruel”. *Revista de ALCES XXI*, 0, 2012, 367-375.
- Panés, Alejandro. “El poder amarillo toma las paredes de Madrid”, *Yorokobu*, 12/2/2014.
<http://www.yorokobu.es/yellow-power/> (Consultado el 1/9/2017)
- Papastergiadis Nikos: “Wog Zombie: The De- and Re-Humanisation of Migrants, from Mad Dogs to Cyborgs”. *Cultural Studies Review*, Vol 15, No 2, 2009, 147-178.
- Pardo, Rolando. *Cantando bajo la tierra*. 2004. Película.
- Paso, Alfonso. *Prefiero España*. Madrid: Alfil, 1965.

- Pears, Pamela A. *Front Cover Iconography and Algerian Women's Writing. Heuristic Implications of the Recto-Verso Effect*. Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books, 2015.
- Pérez Sánchez, Gema. "What Happens on the Other Side of the Strai(gh)t? Clandestine Migrations and Queer Racialized Desire in Juan Bonilla's Neopicaresque Novel *Los príncipes nubios*." *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Strait*, ed. por Debra Faszter-McMahon y Victoria L. Ketz. London and New York: Routledge, 2015, 53-76.
- . "One Big Queer European Family? Immigration in Contemporary Spanish Gay and Lesbian Films." *21st-Century Gay Culture*. Ed. David A. Powell. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2008. 71-85.
- Pozo, Jorge González del. "Ibéroes: Racismo y crítica social en la apropiación españolizada de la estética del superhéroe estadounidense." *Romance Studies* 31, (1) 2014, 40-56.
- Pujol, Ariadna. *Aguaviva*. 2006. Película.
- Quiroga, Elio. *La hora fría*. 2006. Película.
- Ramírez, Ángeles. *La trampa del velo: el debate sobre el uso del pañuelo musulmán*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2011.
- Ramón, Ricardo y Joan Espinach. *Papá soy un zombi*. 2011. Película.
- Ramsis, Bàsel. *El otro lado...un acercamiento a Lavapiés*, 2002. Película documental.
- Raphael-Hernandez, Heike (ed.) *Blackening Europe. The African American Presence*. With a Foreward by Paul Gilroy. New York, London: Routledge, 2004.
- Reus, Migue Ángel. *Europa se hunde*. Madrid: Ediciones irreverentes, 1999.
- Riobóo, Coke. *El viaje de Said*. 2007. Película.

Robinson, Andrew. "Jean Baudrillard: Strategies of Subversion."

<https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-11/> (Consultado el 14/4/2018)

Rodríguez, Emma. "Entrevista a Eduardo Mendicutti". *El Mundo*, 6 de abril de

2011. <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/06/cultura/1302091163.html>

(Consultado el 9/25/2017)

Rodrigo Alsina, Miquel. "La inmigración representada". *Anagramas*, Vol. 5. Número 10, 71-80, 2007.

Romero, George A. *The night of the living dead*. 1968. Película.

Romero-Jódar, Andrés. "Comic books y novelas gráficas en su contexto genérico. Hacia una definición y clasificación de los textos icónicos narrativos." *Atlantis, revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-norteamericanos* 35.1 (2013): 117-136.

Rubio, Rodrigo (1965). *Equipaje de amor para la tierra*. Barcelona: Planeta, 1988.

Russell, Jamie. *The Complete History of Zombie Cinema*. Godalming, England: FAB, 2005.

Rutherford, Jonathan (ed.). *Identity: community, culture, difference*. Lawrence & Wishart, 1990.

Said, Edward W. *Covering Islam: How the media and the experts determine how we see the rest of the world (Fully revised edition)*. Random House, 2008.

Sánchez León, Pablo. "Encerrados con un solo juguete. Cultura de clase media y metahistoria de la transición." *Lo llamaban transición. Special Issue, Mombassa. Revista de Arte y Humanidades* 8, fall 2010, pp.11-19.

Santaolalla, Isabel. *Los "Otros". Etnicidad y Raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensa Universitaria, 2005.

- . "Ethnic and racial configurations in contemporary Spanish culture." *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Jo Labanyi (ed.) Oxford, Oxford University Press, 2002, 67.
- Santesmases, Javier. *La fuente amarilla*, 1999. Película.
- Satrapi, Marjane. *The complete Persepolis*. New York: Pantheon Books, 2007.
- Sattouf, Riad. *El árabe del futuro. Una juventud en el Medio Oriente (1978-1984)*. Traducción de Pablo Moíño. Barcelona: Salamandra, 2016.
- Schaefer, Karl y Craig Engler. *Z Nation*. 2014 -. Serie de televisión.
- Schmidt, Hebe. "Lavapiés: fenómeno migratorio y claves de la convivencia". *Cuadernos de la EPIC*, No. 7, Comunidad de Madrid. Consejería de asuntos sociales. Marzo, 2012.
- Seabrook, William. *The Magic Island*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1929.
- Sisi, Carlos. *Los caminantes*. Palma de Mallorca, Dolmen, 2009.
- Soler-Espiauba, Dolores. *Literatura y pateras*. Madrid: Akal, 2004.
- Sorel, Andrés. *Las voces del Estrecho*, Madrid: Akal, 2015.
- *Las voces del Estrecho*, Madrid: El Aleph, 2000.
- Sotorrío, Regina. "Una china que habla andalú". *El Sur*. Málaga, 21/8/2015.
<http://www.diariosur.es/culturas/201508/19/china-habla-andalu-20150819105541.html>
 (Consultado el 10/8/2017)
- Stolzenburg, Silvia. *The English Bestseller and the Book market in the 1990s*. (Tesis doctoral, 2006)
https://bibliographie.unituebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46277/pdf/Dissertation_S_Stolzenburg.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Consultado el 26/2/2018)
- Stratton, Jon. "Zombie trouble: zombie texts, bare life and displaced people", *European Journal of Cultural Studies*, 14, no. 3 (2011): 265-281.

- Taberna, Helena. *Extranjeras*. Lamia Producciones Audiovisuales, 2003. Película.
- Todorov, Tzvetan. Discurso Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales 2008.
https://verne.elpais.com/verne/2017/02/08/articulo/1486561307_927301.html?idexternrsoc=FB_CM (Consultado el 30/12/2017)
- Trabado Cabado, José Manuel. “Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante”. *RILCE. Revista de Filología Hispánica*; Vol 28, No 1, 2012.
- Tрпиello, Andrés. *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*. Valencia: Campgràfic, 2006.
- Travis, Trish (1999). “Ideas and Commodities: The Image of the Book.” *MIT Communications Forum*. <http://web.mit.edu/comm-forum/papers/travis.html> (Consultado el 1/5/2017)
- Treglown, Jeremy. *Franco’s Crypt: Spanish Culture and Memory since 1936*. New York, Farraur, Straus and Giroux, 2013.
- Ugarte, Michael. *Africans in Europe. The Culture of Exile and Emigration from Equatorial Guinea to Spain*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- Uribe, Imanol. *Bwana*. 1996. Película.
- Uyematsu, Amy. “The Emergence of Yellow Power”. *Gidra*, 1969.
- Varela, Juan. *No es un juego*. 2009. Cortometraje.
- Van Dijk, Teun. “Escribir y hablar la inmigración”. Prólogo a *Inmigración, discurso y medios de comunicación*. María Martínez Lirola (editora), Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2008, 13-15.
- Vega Durán, Raquel. *Emigrant Dreams, Immigrant Borders: migrants, transnational encounters, and identity in Spain*. Lanham, Maryland: Bucknell University Press, 2016.

- . "Tales of Two Shores: The Re-establishment of Dialogue across the Strait of Gibraltar", *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Strait*, Debra Faszter-McMahon y Victoria L. Ketz, eds. London and New York: Routledge, 2015, 131-144.
- Venables, Toby. "Zombies, a Lost Literary Heritage and the Return of the Repressed". *The zombie Renaissance in Popular Culture*. England: Palgrave Macmillan, 2015, 208-223.
- Vila, José Miguel y Carmen Vila. *Mujeres del mundo. Inmigración femenina en España hoy*. Madrid, Imagine Ediciones, 2005.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural a la transición española 1977-1993*. México, España: Siglo XXI, 1998.
- Villamandos Ferreira, Alberto. "Del cuerpo inmigrante al cuerpo pornográfico: Los príncipes nubios, de Juan Bonilla." *Un hispanismo para el siglo XXI: ensayos de crítica cultural*. Biblioteca Nueva, 2011.
- Vigara Tauste, Ana María; Reyes Sánchez, Paco. "Graffiti y pintadas en Madrid: arte, lenguaje, comunicación." <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero4/graffiti.htm> (Consultado 7/8/2015)
- VV. AA. *Inmenso Estrecho*. Madrid: Kailas, 2005.
- VV. AA. *Lavapiés*. Madrid: Opera prima, 2001.
- VV. AA. *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Bajo la dirección de Pietsie Feenstra y Hub. Hermans. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.
- VV.AA. *The Walking Dead. Apocalipsis zombi ya*. Madrid: Errata Naturae. 2012.
- Wangüemert, María Caballero. "Extranjeras, de Helena Taberna: el ojo crítico del documental

frente a la inmigración." *Iberoamericana* (2001-) 9.34 (2009): 137-148.

Watkins, Rychetta. *Black Power, Yellow Power, and the Making of Revolution Identities*.

Jackson, University Press of Mississippi: 2012.

Whitlock, Gillian. "Autographics: The seeing "I" of the comics." *MFS Modern Fiction*

Studies 52.4 (2006): 965-979.

Wong, C. H.-Y. "The Chinese Who Never Die: Spectral Chinese and Contemporary European

Cinema", *Asian Cinema* 23: 1, pp. 5–30, 2012.

Zhou Wu, Quan, *Gazpacho Agridulce. Una autobiografía chino-andaluza*. Bilbao, Astiberri, 2105.

---. "Carta abierta a las adolescentes chinas adoptadas en España"

<http://gazpachoagridulce.tumblr.com/post/86391033205/carta-abierta-a-las-adolescentes-chinas-adoptadas> (Consultado el 9/8/2017)

---. "¡Hasta luego! Gazpacho Agridulce se toma un respiro para reformular la salsa",

<http://gazpachoagridulce.tumblr.com/post/150957426470/hasta-luego-gazpacho-agridulce-se-toma-un/embed> (Consultado el 9/8/2017).

---. "Reflexión sobre la nacionalidad y la identidad", *El País*, 21/9/2016.

https://elpais.com/elpais/2016/09/21/migrados/1474439400_147443.html (Consultado el 1/9/2017)

---. *Andaluchinas por el mundo. Gazpacho Agridulce 2*. Bilbao, Astiberri, 2017.