



Ajuntament de  
**Barcelona**

[LA VIRREINA]

CENTRE  
DE LA IMATGE



© Arxiu personal de Manuel M. Monsell Lobo, 1964.

# **Pilar Monsell**

## **ÀFRICA 815, PARADÍS PERDUT**

Del 8 d'abril al 18 de juny de 2017

**Dossier de premsa**  
**7 d'abril de 2017**

## PILAR MONSELL. ÀFRICA815, PARADÍS PERDUT

Del 7 d'abril al 18 de juny de 2017  
Comissari: Valentín Roma

*Línies de fuga*  
Elena Oroz<sup>1</sup>

### **Desorientacions**

En la primera seqüència d'Àfrica 815,<sup>2</sup> Pilar Monsell (Còrdova, 1979) demana al seu pare que li relati el seu últim somni. Manuel narra un viatge a una Barcelona desconeguda, assolada per una guerra: un espai que s'ha fet estrany perquè ja no hi ha coordenades familiars a partir de les quals orientar-se («No tenia ni punts de referència ni res»), i és aquesta *desorientació* espacial la que, finalment, el porta a dubtar sobre la seva pròpia identitat («No sabia qui era, ni què hi feia, allà»). La seva narració transcorre en *over*, mentre veiem el mar en un dia especialment ennuvolat, de manera que el cel i l'aigua es fonen i conformen una taca grisenca difusa i homogènia. Només el rastre d'un vaixell que lentament travessa el pla traçarà una línia que permetrà inferir l'existència de l'horitzó.



Targeta de destinació del servei militar de l'exèrcit espanyol, 1964  
© Arxiu personal de Manuel M. Monsell Lobo

---

<sup>1</sup> L'autora vol agrair a Sonia García López les seves orientacions per abordar aquest text i a Pilar Monsell la seva amable correspondència i predisposició per solucionar els dubtes que van anar sorgint durant la redacció.

<sup>2</sup> Producció: Proxémica. Guió i direcció: Pilar Monsell. Digital, color, 66 min, 2014.

Aquestes vistes del mar, carregades d'un fort simbolisme, es repetiran en diverses ocasions —i denotaran malenconia, decepció o anhel—, generalment gravades des de l'interior de l'apartament en què Manuel, ja jubilat, passa les vacances. S'hi s'acumulen els diferents suports memorístics —la seva autobiografia acuradament enquadernada, antigues fotografies i pel·lícules en super-8— que la directora reuneix i activa per *transcriure*, mitjançant una sòbria i precisa posada en escena, la singular biografia del seu pare, marcada per la seva estada en l'antiga colònia espanyola del Sàhara durant el servei militar, la seva oberta homosexualitat i una voluntat confessional que presenta una masculinitat tan vulnerable com atípica en les seves dimensions afectives.



© Arxiu personal de Manuel M. Monsell Lobo, 1964

La segona vegada que les vistes marítimes apareixen en la seva plenitud coincideix amb un nou capítol en la vida de Manuel: el tercer volum de les seves memòries (1976-1996). Ara la imatge és nítida: presenta un dia assolellat i les tonalitats blaves del cel i el mar estan fortament contrastades i la línia de l'horitzó, perfectament delimitada; tan (pre)visible com les expectatives vitals d'un Manuel que, no obstant això, es confessa incapaç d'encarnar la *rigidesa* pautaada. El prefaci d'aquest volum, dedicat als seus fills en clau de disculpa, resulta meridià: «És difícil traçar una línia recta sense regle o quan està fet malbé. Quan les frustracions s'acumulen, el nostre estat emocional se'n ressent, i resulta gairebé impossible recuperar l'equilibri.» Les metàfores espacials i geomètriques que puntuen les seves vivències no semblen casuals: Manuel es reconeix com un subjecte *torçat* per la seva *orientació* —no exempta

de lògiques de poder, com veurem— cap a *altres* inadequats. Com apunta Sara Ahmed en la seva aproximació fenomenològica al subjecte *queer*, aquest tipus de símbols direccionals han estat habituals en els relats explicatius sobre l'homosexualitat, concretament quan es presenta com un desafiament a la família i a la línia patrilínea.<sup>3</sup> Seguint aquesta autora, els moments de desviació de la línia familiar —i així és com es percep Manuel— esdevenen signes del fracàs del subjecte homosexual per *trobar el seu camí*, perquè hi ha una pressió (l'heterosexualitat obligatòria) que sovint adopta el llenguatge de la felicitat i la cura.<sup>4</sup> Adoptant aquest mateix llenguatge i sobre la imatge marítima descrita, Manuel confessa que es va casar únicament per satisfer el seu desig de tenir fills, ja que era l'únic camí possible en un context dictatorial en què l'homosexualitat estava sancionada per llei.

A partir d'aquesta *errada*, la seva vida estarà marcada per una contradictòria —perquè és impossible— recerca i conjugació d'una estabilitat emocional i familiar a través un imaginari sexual i afectiu alimentat d'un complex imaginari orientalista fruit de la seva experiència militar al Sàhara espanyol. Si bé tot el film es construeix al voltant de la manca i el desig —tot confrontant un testimoni retrospectiu i delerós amb unes fotografies que evidencien una pulsó escòpica cap a *l'altre* racialitzat, erotitzat i feminitzat—, una sola instantània sembla que condensi aquestes tensions. És una imatge de caràcter familiar, lleugerament desenfocada, com significativament apunta la directora, que Manuel mira avui amb nostàlgia rememorant la que podria haver estat la seva «família ideal»:<sup>5</sup> el veiem al costat dels seus tres fills amb Ahmed, un dels seus nombrosos i frustrats amors procedents del Magreb. Evidenciant aquestes *desorientacions*, *Àfrica 815* ens apropa, en primer lloc, a un cos masculí les experiències del qual desafien —al mateix temps que es veuen travessades pels seus aparells de poder i subjectivació— l'ideal franquista nacional i heteropatriarcal, un ideal social configurat inicialment com un cos despòtic i *vertical* (heterosexual, viril i familiar) però que, als seixanta, quan arrenquen les memòries de Manuel, ja està agonitzant i, en conseqüència, particularment ansiós respecte a uns rols de gènere canviants que són resultat del procés de modernització de l'Espanya aperturista.<sup>6</sup> Un cos al qual, a més a més, ens aproximem des d'una mirada fràgil: tan pròxima com necessàriament distanciada. En aquesta delicada posició enunciativa —la d'una filla que articula una *biografia compartida*— situem la singularitat i radicalitat del film.

---

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

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 50 i 66.

<sup>5</sup> El testimoni de Manuel, per moments autoindulgent, és clar a l'hora de descriure els seus anhels sota el signe de l'amor romàntic heteropatriarcal, familiar i colonial. Les seves constants al·lusions a un «amor ideal» denoten una projecció domesticada i, per tant, feminitzada dels seus amants. Juntament amb la fotografia esmentada, altres testimonis recollits en el film expliquen aquestes dinàmiques en les quals l'objecte «ideal» es descriu amb els següents termes: «Era tranquil, bon cuiner, educat. Sabia cosir, planxar i tot ho feia a la perfecció.

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

Així, la cinta s'allunya dels tradicionals documentals històrics en clau familiar, ja siguin els adscrits a l'etnografia domèstica<sup>7</sup> o a la postmemòria,<sup>8</sup> per adoptar la posició d'un *testimoni modest*, menys autoreflexiu però igualment conscient de les esquerdes presents en la seva labor memorialística. I així ho evidencien tant les aproximacions vacil·lants, càmera en mà, de Pilar cap al seu pare, com la seva única digressió de caràcter personal present en el film: «Quan les memòries expliquen també la teva història, el teu lloc davant d'aquestes paraules també canvia, hi ha alguna cosa que es modifica, especialment quan entens que tu vas néixer en el tercer volum dels llibres de les memòries d'un altre.» Ens trobem davant d'un film que comparteix amb propostes coetànies el seu compromís per la recuperació i la revisió de la memòria col·lectiva<sup>9</sup> però en el qual es desplaça tant la posició enunciativa com el focus des del moment en què s'il·luminen aspectes del passat recent ignorats o poc discutits, com ara el llegat colonial a l'Àfrica.



© Disseny: Cristina Ulteira, 2014

<sup>7</sup> Michael Renov, *The Subject of Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004

<sup>8</sup> Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge i Londres, Harvard University Press, 1997.

<sup>9</sup> Sense ànim d'exhaustivitat, considerem oportú assenyalar que algunes pel·lícules de no ficció coetànies i afins (pel que fa a la producció, circulació i maneres de representar el passat) que, com *Àfrica 815*, no només indaguen en la memòria col·lectiva sinó que es proposen com exercicis que reflexionen sobre els mecanismes de mediació al passat: *Soldats anònims* (Pere Vilà i Isaki Lacuesta, 2009), *Los Materiales* (Colectivo Los Hijos, 2010), *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013), *Dime quién era Sanchicorrota* (Jorge Tur, 2013) i *El último vuelo* (Carolina Astudillo, 2014).

## **Orientacions**

El recompte biogràfic de Manuel arrenca el 1964, quan es produeix el que Manuel denomina, de manera paradoxal, el seu «alliberament», la seva incorporació al servei militar, que li permet complir tres somnis: abandonar Madrid, conèixer l'Àfrica i exercir la medicina professionalment. És a Al-Aaiun, lluny dels lligams familiars —assimilats a l'avorriment i la repressió sexual—, on trobarà la seva veritable orientació: en contacte amb «Homes diferents, d'una altra raça, una altra cultura, altres esquemes». Significativament, en el seu relat reverberen altres relats memorístics de militars assentats en l'antiga colònia que, com ha exposat Susan Martin-Márquez,<sup>10</sup> problematitzen —i aquest és el punt que ens interessa— l'articulació d'una identitat nacional espanyola estable, en termes racials i de gènere, a partir del projecte colonial. Així, Manuel descriu l'exèrcit com un espai homosocial, en el qual la disciplina i la companyonia són el substrat de relacions homoeròtiques legitimades i en què els bars esdevenen espais particularment promiscus, d'acord amb les fantasies orientalistes. Les úniques normes semblava que eren la «discreció» —tenir un afer estable entre els companys de files— i no accedir a l'assentament de la comunitat saharauí. Reprentent les observacions de Martin-Márquez, podem inferir com aquest reglament estava bàsicament destinat a regular les relacions entre homes espanyols i marroquins: l'amenaça de la «inversió» de la lògica racialitzada del binomi superior-inferior —el paradigma d'amo-esclau— que pot estructurar les relacions homosexuals, permeses i legitimades de forma més o menys laxa, en contextos colonials militaritzats.<sup>11</sup> Alhora que Manuel assenyala aquestes prescripcions, també expressa múltiples transgressions i unes relacions fluïdes —que no desiguals— entre sexes idèntics i races diferents. El seu primer amor marroquí serà Mohamed, que descriu com si pertanyés a tots dos mons («Vestia la indumentària militar amb la de la seva terra»), i el mateix Manuel, com mostren les fotos que acompanyen aquest segment del film, performarà una identitat mixta en adoptar la vestimenta saharauí: una gel-laba i un turbant, una peça que seguirà portant, després de la seva experiència militar, en successius viatges al continent africà. Aquestes mateixes fotografies també es nodreixen d'un clar homoerotisme estètic propi de l'orientalisme, com la que mostra Manuel abillat de metge prostrat en una llitera: es converteix en objecte conscient de la mirada i denota una predisposició sexual. Una idèntica pulsó escòpica marca, com ja hem indicat, durant els anys vuitanta i noranta, els seus següents viatges al Magreb, aquesta vegada a la recerca de noves aventures i desitjos de conquesta amorosa i sexual, en el marc d'un capitalisme

---

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

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 221.

global, de manera que els seus fugaços i malmesos amants solament són, i podran ser, cossos en trànsit, capitalitzats i marcats per la seva raça, que busquen el seu lloc en una Europa promesa per a ells, i així ho assenyala Manuel com a epítom de la «modernitat».

### **Coda: horitzons**

Fent rima amb la seva obertura, el film es tanca amb un pla del mar al capvespre des d'una terrassa en la qual Pilar i Manuel comparteixen finalment pla i elucubren sobre el tros de terra que albiren a l'horitzó: si es tracta de l'Àfrica (com alguns vilatans creuen o els agrada creure) o si és una part de la península. De forma concisa, aquesta escena captura l'essència de l'orientalisme en representar-lo, d'acord amb Sara Ahmed, com una fantasia de mancança respecte al que no és *aquí* que modula el desig i fa que el qui és *allà* es faci visible com a horitzó, com una marca caduca que fa visible aquesta manca.<sup>12</sup> Entre dues imatges oníriques d'un horitzó tan real com imaginari, *Àfrica 815* congrega un valuós testimoniatge fotogràfic i oral —ara expandit en el seu format expositiu— que, amb els seus punts cecs i el·lipsis, constitueix una valenta i rotunda interpel·lació per aprofundir en una memòria nacional «impedida» per les polítiques institucionals, en aquella dimensió del passat que precisament Paul Ricoeur va qualificar de «patològica-terapèutica»<sup>13</sup> i que, com va apuntar Gonzalo de Pedro en la seva crítica del film, obre la porta a una lectura en què l'explotació econòmica, política i colonial s'ententeix de manera complexa amb la sexual<sup>14</sup> (i amb la sexualitat i la masculinitat).

---

<sup>12</sup> Sara Ahmed, *op. cit.*, p. 90.

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

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

## ***Un film per començar a llegir***

Pilar Monsell

Ell m'havia regalat aquests volums pesats de les seves memòries ja feia anys. M'havia dit que n'estava escrivint un altre volum, amb el qual arribaria fins a l'actualitat. D'ençà que vaig portar amb mi aquests llibres a Barcelona, a tot estirar n'havia fullejat unes pàgines alguna tarda de diumenge, no gaire més.

Col·locats allà davant, a la vista, amb fermesa sobre una dels meus prestatges, els llibres de memòries del meu pare van passar força temps tancats. Se m'havia instal·lat una forta resistència a afrontar aquesta lectura. Era com una barrera que m'impedia apropar-me a les seves paraules i que estava feta d'una barreja de vergonya i de por. Sentia, d'una banda, un profund respecte per aquesta manera tan franca i crua que ell sempre havia tingut de parlar de la seva intimitat. D'altra banda, amb una força molt superior se m'imposava un sentiment d'extrema fragilitat cada vegada que m'aproximava a aquests escrits densos i plens de records. Ja m'havia passat en altres ocasions: certes fotografies de la infància m'enfonsaven. No era tan estrany, per tant, el temor que aquests llibres m'exposessin a certs afectes oblidats, dolorosos i completament incomprensibles.

El matí d'una primavera qualsevol, me'n recordo bé, fèiem un cafè en una terrassa a prop del mar. Jo havia baixat a Màlaga per descansar, amb el meu pare, en aquell apartament blanc on solíem passar els estius i que s'havia convertit després en un refugi, un lloc on la retirada sempre era possible. Per aquella època, jo estava acabant un curtmetratge d'encàrrec que m'havia portat a endinsar-me seriosament, i per primera vegada, en la història de la dictadura franquista. Vaig tenir la necessitat de posar en relació aquestes lectures de la història amb la història pròpia, amb la història familiar. Crec que va ser per això que, en aquell viatge, van emergir les meves primeres preguntes sobre la infància del meu pare. Allà van començar aquestes converses. I, sobretot, va ser allà que vaig començar a escoltar.

Acostumo a relacionar l'aparició d'aquests diàlegs amb l'edat que jo tenia llavors, uns trenta anys, un moment en què començava a ser capaç d'assumir una relació més madura amb la meva família. D'alguna manera, jo estava reprenent un vincle familiar del qual m'havia allunyat voluntàriament durant molts anys, sense saber ben bé per què, moguda per l'impuls de fer una vida llunyana i pròpia. Ara m'hi acostava un altre cop i el meu pare tenia ja més de setanta-cinc anys. El seu malestar del cor anaven reapareixent, de manera que jo descobria els signes de la seva vellesa, cada vegada més nombrosos. La claredat amb què podia veure créixer la seva vulnerabilitat m'estremia.

Vaig comprendre que el temps que ens quedava per compartir no era infinit i vaig decidir enfrontar-me a aquests textos. I llavors, conscient de l'excepcionalitat d'aquest moment, vaig començar a fer-me algunes preguntes: com podia llegir aquests llibres de manera més atenta, més delicada, més



acurada?, com podia llegir-los sabent que amb ells estarem a tocar de les nostres zones més sensibles? És aquí que apareix el cinema. Ja feia anys que m'havia seduït aquella pràctica de la duració el procés de treball de la qual t'exigeix una entrega total a una univers particular durant un període de temps concret (habitualment extens i fins i tot elàstic). Vaig pensar llavors que aquestes eren les millors condicions per obrir aquells llibres i començar, sense certeses i sense calendaris, aquest viatge d'anada cap a la construcció d'un film. Havia trobat la manera de començar a llegir. Va ser més tard, entre aquelles pàgines, que van anar apareixent les imatges.

**Institut de Cultura de Barcelona**  
**Servei de premsa**

**La Rambla, 99**  
**08002 Barcelona**  
**Telèfon 93 316 10 69**

[premsaicub@bcn.cat](mailto:premsaicub@bcn.cat)  
<http://premsaicub.bcn.cat/>

Podeu descarregar-vos imatges de les exposicions en aquest [enllaç](#)

**La Virreina Centre de la Imatge:**  
[www.barcelona.cat/lavirreina](http://www.barcelona.cat/lavirreina)  
[www.twitter.com/lavirreinaci](https://www.twitter.com/lavirreinaci)  
[www.facebook.com/lavirreinaci](https://www.facebook.com/lavirreinaci)