

DIÁLOGO

**FILMAR PARA
PROFANAR LA
FRONTERA.
EL CINE COMO
CONTRA-PODER**

Conversación con

SYLVAIN GEORGE

FILMAR PARA PROFANAR LA FRONTERA. EL CINE COMO CONTRA-PODER

CONVERSACIÓN CON SYLVAIN GEORGE

CAROLINA SOURDIS

Desde hace dos décadas, el cine de Sylvain George ha confrontado una de las expresiones más normalizadas de la violencia estatal en Europa: el régimen migratorio. Sus películas recorren espacios en disputa como Calais, Melilla, París o la zona fronteriza de Beni Enzar, donde la frontera deja de operar como un simple límite geográfico para revelarse como una lógica perversa que atraviesa cuerpos, territorios, afectos y formas de vida. En este orden del mundo, la movilidad es criminalizada por el Estado, reprimida por los cuerpos militares y policiales y gestionada mediante dispositivos jurídicos y tecnopolíticos cada vez más sofisticados y brutales.

Lejos de responder a la lógica de un puro registro o la de la victimización-heroificación de los trayectos migrantes, el cine de George adopta un gesto poético y político radical: permite desvelar los regímenes de sensibilidad que producen ciertos cuerpos como ilegibles, prescindibles e indeseables. Asumiendo el rol de camarógrafo, sonidista y montajista, George sitúa su práctica dentro del espesor de la violencia—en el frío, la espera, los gestos de cuidado y camuflaje—haciendo visibles

las fisuras de ese orden del mundo. Con atención a la duración y al detalle, sus películas interrogan las formas en las que el poder administra la percepción y legitima, incluso sacraliza, la violencia como modo fundamental de organización.

La obra de George revela así el reverso colonial del proyecto humanista europeo: una soberanía que se afirma en la ficción de una comunidad protegida, sostenida por el odio, la exclusión y la administración letal de vidas precarias. Este diálogo, que se dio de forma escrita, parte de imágenes particularmente inquietantes de su filmografía — como la de los demandantes de asilo quemándose las huellas dactilares en los campos de refugiados en Calais—, para reflexionar sobre las formas de representación del poder, la intensificación de la violencia en las fronteras y aquello que la desborda; y sobre el potencial del cine como contra-poder: una práctica que intenta interrumpir los mecanismos de asignación y abrir espacios, por frágiles y provisionarios que sean, para el reconocimiento de formas de vida que persisten en resistir al borrado. ■

Parte del discurso populista de las derechas actuales recae en la criminalización de la migración. Un discurso institucionalizado en Europa, anclado en sus imaginarios políticos y coloniales. Su cine se posiciona frente a estos imaginarios instituidos, especialmente desde el ejercicio político de filmar ciertos cuerpos, ciertos afectos y existencias como formas de resistencia ante la violencia estructural. ¿Concibe usted el cine como un espacio donde disputar los regímenes de visibilidad dominantes, precisamente a través de la insistencia en imágenes y formas de vida que han sido históricamente desfiguradas por el poder y sus lógicas de representación?

No hay duda de que los discursos populistas actuales, tanto en Europa como en otros lugares, se apoyan en una criminalización sistemática de la migración, a menudo difundida por los aparatos de Estado y amplificada por las tecnologías de la imagen. Esta criminalización no constituye solamente una estrategia puntual de gestión de las fronteras: se inscribe en una larga duración colonial, en un imaginario racial estructurante, en una lógica de asignación diferenciada de los cuerpos y de los afectos. Se basa en la producción de figuras recurrentes: el «clandestino», el «delincuente», el «usurpador de derechos», que alimentan una política de la sospecha y el miedo, y justifican, por anticipado, la violencia del Estado.

Pero quizá sea necesario precisar qué recubren estos términos. Colonial, aquí, no designa solamente un período clausurado o una estructura exterior. Se trata de un modo de relación con el otro, siempre activo en los cimientos de las instituciones, de las representaciones, de los afectos. La «figura del migrante» reactiva la arquitectura colonial de la mirada, esa mirada que mide, clasifica, jerarquiza, al tiempo que disimula sus propias premisas. El «clandestino» contemporáneo es el heredero directo del «colonizado», producido por un régimen de saber-poder que combina extracción económica, suspicacia moral y borramiento simbólico. La deuda histórica, siempre impensa-

da, se convierte así en sospecha. La hospitalidad, prometida en los discursos, está siempre ya revocada en las prácticas. Y la figura del enemigo interior se recompone, no a partir de una amenaza real, sino a partir de una alteridad percibida como exceso, como perturbación del relato nacional y del orden social.

Me parece que la criminalización de la migración opera, entonces, según tres regímenes superpuestos:

Desde un punto de vista político, procede de una mutación contemporánea del derecho. Este último ya no garantiza la protección, opera una selección. Distingue entre vidas admisibles y otras descalificadas. La frontera, en este contexto, ya no es un límite geográfico, sino una tecnología móvil de exclusión. Atraviesa las ciudades, los campamentos, las ventanillas, los cuerpos. El extranjero ya no es un huésped, ni siquiera un solicitante, sino una figura residual, siempre carente de legitimidad. El Estado de derecho se suspende allí en silencio.

Desde el punto de vista filosófico, esta lógica se inscribe en una biopolítica diferencial. No solo se gobiernan los cuerpos, sino también los umbrales de su reconocimiento. El «migrante», en el sentido que lo entiende Judith Butler, está expuesto a una precariedad radical, no simplemente económica o social, sino existencial. Se convierte en un cuerpo sin sostén, una vida sin marco, un sujeto sin estatuto. Lo que se le retira es la posibilidad misma de figurar en el campo de lo común. El lenguaje se desmorona, el nombre se vuelve sospechoso y la palabra se agota antes de haber sido escuchada.

Pero hay que ir aún más lejos. La criminalización de la migración compromete una metafísica implícita del mundo común. Revela una incapacidad de pensar la alteridad de otra forma que como perturbación. No designa solamente un cuerpo extranjero, sino una existencia que pone en peligro los fundamentos del sujeto occidental: su relato de sí, su relación con la historia, con la tierra, con

la temporalidad. La persona migrante incomoda porque obliga a reconocer lo que ha sido negado, todas las violencias fundacionales, las expoliaciones pasadas, las continuidades coloniales. Su simple presencia interroga la ficción de la soberanía. Se la percibe como un resto, pero como un resto activo, parlante, en marcha. De ahí la necesidad, por parte de los aparatos de poder, de encerrarla en una ilegitimidad ontológica.

Detrás de esta construcción, lo que está en juego es, por tanto, un trabajo de tipificación, de desfiguración, de desubjetivación. Los cuerpos migrantes no son simplemente invisibilizados, también son producidos como figuras inestables, siempre sospechosas, siempre en exceso, demasiado visibles o no lo suficiente. Lo que imponen los regímenes contemporáneos de visibilidad no es, por tanto, una ausencia de imagen, sino una sobreabundancia de imágenes orientadas, capturadas, escenificadas, redobladas, que terminan por neutralizar todo resto, toda alteridad, todo espesor. Esta sobreabundancia produce sus ángulos muertos, sus zonas ciegas: toda una parte de la realidad es evacuada del campo perceptivo, precisamente porque no encaja en los esquemas de legibilidad dominantes.

Frente a esto, no basta con «mostrar lo que está oculto». Tal concepción sigue suponiendo que el cine es un espejo de la realidad, un simple dispositivo de revelación o restitución. Esta idea, muy arraigada en ciertas tradiciones estéticas —desde las teorías realistas de Siegfried Kracauer o André Bazin, hasta cierta doxa documental contemporánea, por decirlo muy rápidamente—, postula que la cámara capta el mundo en su propia verdad y que la imagen puede restituir, por fidelidad mimética, las formas ausentes u oprimidas. Pero esta concepción, por muy seductora que sea, tiende a olvidar que toda mirada está situada, que toda imagen está construida y que lo visible, como lo pensaba Foucault, es siempre una cuestión de poder. Un espejo, sobre todo si no tiene azogue, es también una herramienta disciplinaria.

Es importante, entonces, desplazar las coordenadas de este enfoque. Porque lo que está en juego hoy, no es solo la ausencia de representación de ciertas existencias, sino su producción misma como representaciones mutiladas. El acto de filmar, por consiguiente, no puede contentarse con una función reparadora o ilustrativa. Supone una desarticulación activa de los regímenes de visibilidad dominantes. Compromete una política de lo sensible, en el sentido en que lo entiende el filósofo Jacques Rancière, es decir, una reconfiguración de las formas de ver, de percibir, de sentir, de decir.

Desde esta perspectiva, insistir en formas de vida históricamente desfiguradas no significa reconstituirlas en su supuesta integridad, sino restituirles la posibilidad de un fuera de campo, de un afuera de la mirada, de un espacio donde ya no sean inmediatamente identificables según las categorías del poder. No se trata tanto de concederles una imagen como de hacer aparecer —en el sentido fuerte del término: hacer advenir en lo sensible— existencias que escapan a la captura, a la nominación impuesta, al agotamiento por lo visible.

Estas formas de vida, a menudo precarias, fugitivas, fragmentarias, no son figuras de carencia o privación. Llevan consigo potencias de desajuste que pueden ser un simple caminar en la noche, una risa al borde de la desesperación, un rostro que duda en aparecer, un silencio en el estruendo de los discursos. No son los escombros de una humanidad perdida, sino los destellos de un mundo que insiste de otra manera, a orillas de las formas reconocidas. En este sentido, son también figuras de pensamiento. Obligan a reinventar las condiciones mismas de la atención, a suspender los automatismos de la mirada, a desaprender las rejillas de interpretación prefabricadas.

El cine, entonces, no apunta a la reparación de un déficit de visibilidad, sino a la apertura de una experiencia en la que la imagen ya no viene a confirmar el saber, ni a tranquilizar al enunciador. No se trata de ilustrar una causa, ni de denunciar

un estado de cosas, sino de instituir una *zona de indecidibilidad*: allí donde los rostros ya no están asignados a una función, allí donde los cuerpos ya no están obligados a significar. Allí donde, quizá, algo se sostiene todavía en la noche, no como oscurecimiento, sino como reserva de sentido, como opacidad irreductible.

Lo que tales imágenes hacen aparecer no son sujetos edificantes, sino *formas disidentes de existencia*, maneras de habitar el mundo desde sus márgenes, sus intersticios, sus ruinas. Una palabra que no se esperaba. Un gesto que no se alinea con ninguna narración oficial. Un nombre, a veces, que atraviesa la película sin archivo previo.

Así, el cine puede concebirse no como un reflejo, sino como una experiencia de desajuste, un lugar donde el orden de lo visible vacila, donde las representaciones se quiebran, donde el poder de nombrar se descompone. No una estética de lo real en el sentido de captación mimética o transparencia del mundo, sino una política del fragmento, del resto, del destello. Una poética que no pretende reparar el mundo, sino que revela su fractura. Allí donde, como sugiere Walter Benjamin, persiste algo que el lenguaje del poder no puede nombrar y que el cine, a veces, puede dejar entrever.

Su trabajo cinematográfico en torno a la migración comienza en 2006, cuando Frontex apenas se institucionalizaba y la frontera europea no era aún el dispositivo transnacional que es hoy. En las dos últimas décadas, hemos visto cómo la Unión Europea ha consolidado un régimen cada vez más violento, externalizado y automatizado: desde el cierre progresivo de rutas terrestres hasta la externalización del control fronterizo a terceros países y la implementación de sistemas de vigilancia sofisticados por la tecnología. ¿Desde su práctica como cineasta, ¿cómo describiría la transformación de ese régimen fronterizo? ¿Se trata de una mutación, de una intensificación o de una forma renovada de administración del racismo institucional europeo?

No creo que se trate simplemente de una mutación. Hay que hablar, creo, y tal como usted indica, de una intensificación, es decir, de una profundización sistémica de una lógica ya presente, hoy llevada a un grado de densidad, tecnicidad y brutalidad inédito. Lo que se denomina régimen fronterizo europeo no se ha transformado por sustitución, sino por proliferación. Se ha completado, extendido, externalizado, digitalizado, sacralizado.

Cuando empecé a filmar en 2006, los dispositivos de control, aunque ya violentos, seguían siendo localizables: zonas portuarias como Ceuta o Melilla, campamentos informales en Calais, comisarías de policía visibles. Hoy, la frontera ya no es solamente un lugar identificable. Se ha convertido en una función, un operador móvil, un tejido difuso de obstáculos tecnológicos, de tratamientos algorítmicos y de delegaciones securitarias. Actúa a distancia, de forma anticipada, por previsión y produce efectos sin aparecer como tal.

Esta transformación se inscribe en un continuum histórico, no en una discontinuidad. Desde los años noventa, con el Sistema Integrado de Vigilancia Exterior (SIVE), la lógica de la vigilancia basada en sensores, drones y cámaras se ponían en marcha en el sur de España. En 2004 se creó Frontex y, con ello, se afirmó un modelo de gobierno de los flujos migratorios fundado en la militarización, la externalización, la disimulación... Ya no se trataba de acoger, sino de repeler; ya no de tramitar, sino de prevenir; ya no de garantizar un derecho, sino de impedir una llegada. A medida que la figura de los migrantes era deshumanizada, racialmente tipificada y jurídicamente deslegitimada, las fronteras se volvían cada vez más opacas, inaccesibles, automatizadas, a la vez presentándose como neutras, objetivas y racionales.

Esta intensificación del control ha sido acompañada de un proceso de brutalización en el sentido que George Mosse daba a este término, es decir, una habituación colectiva a la violencia, una estetización de la exclusión, una banalización del

espectáculo del sufrimiento. Las imágenes de cadáveres en las playas, de barcas volcadas, de cuerpos hambrientos en los bosques, ya no suscitan escándalo ni acción. Se convierten en elementos de un teatro trágico sin memoria, sin consecuencias, sin espectadores. Lo que George Mosse analizaba en el contexto posterior a 1918, se actualiza aquí en un régimen democrático poscolonial, donde la brutalidad ya no es solo un efecto de la guerra, sino un principio de organización del mundo.

Pero la frontera no se limita a controlar los cuerpos. Sacraliza ciertos territorios, ciertos órdenes del mundo, ciertas pertenencias. Construye un afuera del cual declara la indignidad, mientras erige su propio interior como un espacio legítimo, defendible, casi religioso. Esta sacralización, aunque se presenta en formas seculares —burocráticas, jurídicas, policiales—, manifiesta una lógica de lo *sagrado* reactualizada: la de la inviolabilidad, la purificación, la exclusión ritual.

No se trata de una metáfora. El alambre de púas, la valla, la cámara térmica se convierten en los signos materiales de una frontera fetichizada, investida de un poder de preservación absoluta. El territorio se convierte en santuario, y todo cruce profana una integridad declarada superior. Es aquí donde los cuerpos de los migrantes se ven atrapados en una figura paradójica: a la vez negados en su humanidad y tratados como portadores de una impureza, de un peligro casi ontológico.

Con esto, hay que entender que estas personas son percibidas por los poderes, por los relatos securitarios, no como portadores de una historia, de una situación, de un derecho, sino como la encarnación misma de una alteridad esencializada, irreductible, amenazante en sí misma. Lo que esta expresión designa no es tanto una esencia real como un efecto de naturalización, una construcción imaginaria en la que el enemigo ya no se define por sus actos, sino por su simple presencia. Se trata aquí de una fetichización del peligro, de una sacralización invertida de la amenaza, en la que el cuerpo migrante se convierte en signo de una per-

turbación originaria a conjurar. Estos cuerpos se convierten, retomando una expresión de Agamben — pero sin adherir sus presupuestos ontológicos ni la onto-teología que sustenta su figura de la «vida desnuda»—, en *corps sacer*, excluidos del orden jurídico, entregados a la muerte y, sin embargo, definidos en la relación misma con un poder que los designa como intocables y, a la vez, matables.

Este sagrado fronterizo, aunque no se nombre como tal, se basa en una doble operación. Por un lado, la invención de un adentro que hay que proteger a toda costa y, por otro, la designación de un afuera radicalmente otro, no asimilable, imperdonable, no compartible. Hay aquí una dialéctica perversa entre lo sagrado y lo profano, en el sentido en que lo pensaba Walter Benjamin: lo que es desacralizado por el derecho moderno — la tierra, la frontera, la sangre— retorna como sacralidad armada, fetichizada, violenta. Y la tarea del cine, quizá, es interrumpir esta sacralización silenciosa, profanar de nuevo las formas del poder, mostrando no el horror, sino la fábrica de su aceptabilidad.

También hay que recordar que esta configuración no es contingente, sino que constituye una de las caras del racismo institucional europeo. Como subraya Étienne Balibar, la frontera se convierte en un operador interno del racismo. No separa exteriores, clasifica dentro del propio territorio, diferencia las condiciones de presencia, de acceso y de visibilidad. El racismo, aquí, no se dice: se espacializa. No se reivindica: se delega en agencias, protocolos, cifras. Ya no es el odio, es la gestión. Ya no es el miedo, ni la dominación explícita, sino el procedimiento y la jerarquización de las vulnerabilidades.

El régimen fronterizo contemporáneo no es, entonces, solo una tecnología de control. Instituye lo que podríamos llamar, en un sentido crítico, una *ontología política actuada*: es decir, un modo de producción de realidades vividas como naturales, incuestionables, asignadas, que fabrica pertenencias.

cia mediante la exclusión y seguridad mediante el abandono. Evidentemente, no se trata de una ontología reivindicada, sino de una ontología operada por los dispositivos mismos, una manera en que el poder hace pasar por necesario lo que en realidad es construido, situado, arbitrario. Está *actuada* en sentido estricto: materializada en los campamentos, las bases de datos biométricos, los muros, los umbrales, las zonas de espera, en los propios cuerpos. Actúa en la infraestructura, en los afectos, en los procedimientos. Normaliza lo intolerable. Esta lógica de pertenencia excluyente produce una jerarquización de las vidas, una cartografía desigual de los derechos, una máquina para producir lo indeseable.

Y si hay algo que puede intentarse desde el cine, no es tanto denunciar frontalmente lo que ya se sabe, o lo que es parcialmente visible, sino desplazar los regímenes de aparición: no solo filmar las fronteras, sino fisurarlas en su evidencia, mostrar su «sacralidad profana», hacer perceptible su pretensión de invisibilidad. Profanar lo invisible, volver ilegible el reparto, prohibir al poder creer en la neutralidad de sus líneas.

SOBRE FIGURAS DEL DESPRECIO Y LA VIOLENCIA ESTRUCTURAL SOBRE EL CUERPO

En *Qu'ils reposent en révolte* (*Des figures de Guerre*) (2010) encontramos una imagen inédita del régimen migratorio: personas acuchillándose y quemándose las huellas dactilares para evitar ser rechazadas por el sistema de asilo. Es una imagen cruda, sostenida por una estructura reflexiva que evita el golpe de efecto: esa acción se inscribe como la respuesta de un sujeto político que intenta sustraerse de un sistema que le promete su aniquilación. En *Les Éclats* (*Ma gueule, ma révolte, mon nom*) (2012), esa violencia persiste en las voces de los refugiados, cuando describen su experiencia vital como la de seres que están «ardiendo» («Solo tienes que saber que es como si es-

tuviéramos ardiendo, eso, ¡es todo!»). Esa figura del desplazado, el asilado, el refugiado, el ser humano despojado de derechos, convertido en un cuerpo que arde, atraviesa todo su cine. ¿Qué nos dice esa figura, tal y como la trabaja en su filmografía, del presente político europeo?

Lo que *Qu'ils reposent en révolte* (*Figures de Guerre*) deja ver en los gestos de incisiones, de quemaduras, de mutilación de huellas dactilares, no es un efecto de la miseria ni una inscripción impulsiva de la desesperación, sino la expresión de una racionalidad política extrema. Estos gestos, tan insoportables como silenciosos y minuciosamente ejecutados, son actos de desidentificación forzada, el intento de escapar de un sistema que hace del cuerpo en un archivo contra sí. Porque en el régimen europeo de control migratorio, de gobierno de las fronteras, no solo el individuo es administrado, sino la epidermis, el dedo, el rastro biológico. El cuerpo se convierte en base de datos, interfaz securitaria, memoria policial. Es reducido a una función de registro, a un identificador a través del cual el derecho puede ser suspendido, la presencia invalidada, el asilo denegado.

Al quemarse voluntariamente los dedos, los exiliados no buscan desaparecer sino arrancarse de una asignación. Intentan neutralizar la tecnología de la captura, cortocircuitar en la automatización del rechazo. Son actos desesperados, pero no gestos vacíos. Son actos a la vez desesperados —en el sentido de una lucidez cruda frente a la ausencia de toda salida dentro del marco impuesto— e inquebrantablemente afirmativos: no son gestos vacíos, sino inscripciones del rechazo. No proceden de un impulso autodestructivo, sino de una estrategia somática de fuga. Una manera de arrancar el cuerpo de su propia inscripción, de oponer al régimen de vigilancia una contra-escritura sobre la piel misma. Esta figura del cuerpo quemado, mutilado, reducido a su vulnerabilidad más radical, no es solo una imagen de desesperación, sino también una contra-firma política. Destruir sus huellas, en un gesto paradójico, equivale

a borrar su identidad administrativa para afirmar, en y contra esta destrucción, una humanidad inalienable. Frente a un sistema que transforma al solicitante de asilo en *corpus nullius* —un cuerpo sin derechos, negado en su existencia política— la carne carbonizada se convierte en un archivo vivo de la violencia de Estado, una forma de escritura que no dice el borrado, sino la irreductibilidad; un lugar de profanación donde el orden del mundo se desautoriza.

Este marcado invertido, quemar lo que antaño fue quemado por el poder, convoca una larga memoria de la historia colonial. Es imposible no escuchar, en esta imagen de dedos calcinados, el eco del marcado con hierro candente a los esclavos, identificados por el dolor, reducidos al estado de cosa inscrita. El fuego reaparece aquí, ya no como instrumento de propiedad, sino como herramienta de desappropriación. Al negarse a ser escaneados, los exiliados se niegan a ser reinscritos en una lógica neo-esclavista de trazabilidad, rentabilidad y expulsabilidad. Hacen aparecer la arquitectura imperial y capitalista del régimen migratorio: un agenciamiento tecnopolítico donde el reconocimiento solo tiene valor bajo la condición de captura, donde lo humano solo tiene valor en tanto dato. Los dedos quemados señalan, así, el momento en que Europa —su pretensión humanista, sus principios de hospitalidad, su liberalismo de fachada— deja traslucir su reverso: el de un orden necro-securitario organizado en torno a la clasificación, la expulsión, la ejecución lenta.

No se trata de imágenes-choque. El cine no busca aturdir. Busca, más bien, sostener, acompañar, dejar aparecer sin traicionar. Por eso estas escenas se filman sin *pathos* ni insistencia. La cámara no dramatiza. Persiste. Envuelve, sin absorber. Lo que se pone en juego ahí no es la exposición de un sufrimiento, sino la aparición de una figura: la de un sujeto constreñido, suspendido, desinscrito, que opone al poder del registro un acto de ilimitación.

En *Les Éclats*, esa misma violencia se despliega de otro modo, en la palabra, en los relatos arrancados del silencio, en la voz que habla de un cuerpo «ardiendo». Aquí tampoco se trata de una metáfora. Es una verdad sensible, una forma de expresar lo que significa estar expuesto a una vida sin recurso, sin umbral, sin promesa. El fuego es real. Consume la carne —el frío, el hambre, las exacciones policiales—, pero también el derecho, el lenguaje, la esperanza. Estar «ardiendo» significa estar destinado a la desaparición lenta, al rechazo metódico, al borrado como horizonte político. Pero la palabra persiste. Y en esa persistencia, hay una dignidad desnuda, una afirmación frágil e irreductible de estar ahí.

En una cabaña en ruinas, dos jóvenes afganos, uno de origen hazara y otro de origen pastún, entablan una conversación, comparten su comida, su cansancio, su memoria. Allí donde la historia los oponía, el exilio los reúne. Su conversación es una lección de geopolítica viva: análisis de las relaciones de fuerza, conciencia de los desafíos históricos, lucidez sobre la repetición de la violencia. Luego surgen estas frases desgarradoras, que no buscan ni efecto ni piedad: «Ya estamos muertos. Estamos ardiendo. No existimos». Frases enunciadas no para alarmar, sino para sentar una constatación, para describir una modalidad de existencia donde lo político ya no precede al sujeto, sino que lo atraviesa en carne viva. La quemadura no es metafórica. Es constitutiva.

Esta figura del cuerpo quemado, que atraviesa todas las películas, desde *Qu'ils reposent en révolte* hasta *Nuit Obscure*, pasando por *Les Éclats* y *Paris est une fête*, no es un símbolo. No remite a una abstracción. Es la materialización directa de una violencia estructural. La de un sistema que transforma a los solicitantes de asilo en vidas inflamables, siempre listas para ser consumidas, borradas, neutralizadas. Estos cuerpos no son lo que queda después de la catástrofe, sino el lugar mismo donde la catástrofe se piensa. Son restos, no lo que sobrevive, sino lo que resiste a la captura, lo que

excede la lógica de eliminación, lo que permanece allí donde todo dicta la desaparición.

En este contexto, el desprecio no es un sentimiento, sino una estructura. Se manifiesta en las filas de espera donde nunca se accede, en los dispositivos de clasificación que redoblan la humillación, en las ventanillas cerradas, en los formularios sin respuesta, en las miradas que no se dirigen a nadie. No es puntual, sino sistémico. Opera por agotamiento. En el mundo árabe se le llama *hogra*, esa forma de desprecio social tan arraigada que se convierte en condición. Desgasta, desintegra, desubjetiviza. No mata de golpe: hace del tiempo mismo un instrumento de aniquilación.

Y, sin embargo, los cuerpos quemados persisten. Hablan, caminan, velan... Arden para no ser desvanecidos. Este fuego no es el de la desaparición y la extinción, sino el de una intensidad que el poder quisiera apagar y que, en la oscuridad, alumbraba todavía. No es la llama espectacular de una revuelta deslumbrante, sino la brasa subterránea de una existencia irreductible. Podría decirse, parafraseando a Antonin Artaud, cuando hablaba de Van Gogh, «El suicidado de la sociedad» que son a la vez los incendios y los «incendiados de la sociedad»: no quienes la consumen, sino aquellos en quienes se revela lo que ella busca ignorar, aquellos en quienes arde lo que la sociedad se niega a ver de sí misma.

Su fuego es a la vez síntoma y desvelamiento, consecuencia y crítica. No destruye, expone. Reabre las fisuras bajo los cimientos proclamados. Rompe la ficción humanista de un proyecto europeo basado en la dignidad, mostrando lo que esta ficción produce concretamente: cuerpos sin lugar, sin recurso, sin lengua. Cuerpos vueltos ilegibles para ser mejor apartados. Cuerpos que, al arrancarse de la máquina de clasificación, no exigen simplemente un lugar, sino que interrogan los cimientos mismos de lo común. ¿Qué queda de una comunidad que reposa sobre la exclusión y el borrado? No piden reparación, sino perturbación. Su fuego es un llamado, no a la integración, sino a

la desacralización. No quieren entrar en el orden, sino hacer aparecer el orden como «violencia mítica» —lo que Walter Benjamin analizaba como la pretensión del derecho a fundarse en la fuerza, a sacralizar la excepción para ocultar mejor la continuidad de la dominación—. Arden para que advenga otra luz, desde el resto, desde lo no recibido, desde lo irrepresentado.

Filmar eso no es dar testimonio a distancia sino intentar exponerse decididamente a una prueba de pensamiento: ¿Qué significa un gesto que busca borrarse para seguir existiendo? ¿Qué significa una vida que, para sobrevivir, debe mutilar su propio rastro? ¿Qué significa un cine que recoge esto sin traicionar, sin explicar, sin moralizar? El cine se convierte entonces, quizás, en un contra-archivo, es decir, no en un lugar de memoria oficial, sino en un espacio de aparición frágil, discontinua, opaca. Un lugar donde se inventan formas de presencia que escapan a los regímenes de visibilidad dominantes, donde se inscribe, en la luz misma, lo que la administración quiere borrar.

Lo que esta «figura» muestra, en toda su desnudez herida, es la cara contemporánea de la violencia política europea: una violencia sin verdugo, sin confesión, sin escena explícita. Una violencia lenta, dispersa, normalizada, que pasa por el derecho, por la espera, por los umbrales, por las estructuras. Una violencia que desactiva a los sujetos incluso antes de inscribirlos. Una violencia que no exige una reparación, sino un pensamiento del resto, de lo irreductible, de la profanación.

El propio término «figura» merece ser cuestionado, ya que puede conducir a una lógica de asignación, instrumentalización o incluso neutralización política al darle forma. Congela lo que debería permanecer abierto, excedente, conflictivo. Lo que aparece aquí no es una figura en el sentido tradicional —ni alegoría, ni encarnación simbólica—, sino un modo de aparición frágil, inestable, inapropiable. Invocar lo irrepresentable equivale con demasiada frecuencia a reafirmar una lógica de excepción, y lo que no puede representarse se-

ría entonces lo que debe sustraerse, sacralizarse, mantenerse a distancia. Sin embargo, es precisamente este gesto de división, de preservación sacralizante, el que hay que cuestionar. En cambio, hay que defender lo representable, entendido no como un cierre, sino como un esfuerzo profano de exposición, como un intento de hacer advenir, en el orden de lo visible, lo que los dispositivos dominantes se esfuerzan por borrar.

Sus películas trazan una cartografía de la migración en Europa desde sus fronteras internas (Calais), sus ciudades continentales (París, Madrid), hasta enclaves como Melilla ¿Cómo transforma el territorio, con sus distintas dinámicas de exclusión y control, su forma de trabajo?

El territorio nunca constituye un telón de fondo neutro, ni un simple decorado sobre el que se proyectan las figuras humanas. Por el contrario, es una matriz activa de visibilidad e invisibilidad, una estructura material en la que se inscriben los regímenes contemporáneos de control, asignación y relegación. Configura los umbrales de lo perceptible y lo decible, distribuye las posiciones de la palabra y el silencio, traza las trayectorias posibles de los cuerpos y los horizontes de sus devenires. Cada espacio atravesado en las películas realizadas —ya sean los márgenes industriales de Calais, los márgenes militarizados de Melilla, las zonas grises de París o los intersticios de las rutas de España— lleva la huella de fuerzas históricas, coloniales y securitarias que organizan lo que Jacques Rancière denomina el «reparto de lo sensible».

Estos territorios son, ante todo, cartografías dinámicas de un biopoder contemporáneo que combina vigilancia, dispersión y normalización. Calais, en sus formas discontinuas, sus ciclos de destrucción y reconstrucción, funciona como un panóptico estallado, un archipiélago de zonas de excepción donde la ley se suspende o se desplaza, donde los cuerpos se vuelven ilegítimos por su sola presencia. Melilla, enclave fortificado a las puertas del continente, encarna una política del

umbral, donde la frontera deja de ser una línea para convertirse en un espacio denso, saturado de sensores, proyectores, alambradas, dispositivos de captación y clasificación. París, lejos de ofrecer un exterior a esta lógica, constituye su intensificación difusa, donde la exclusión ya no opera por concentración, sino por invisibilización metódica, por dispersión silenciosa en los intersticios del tejido urbano.

Cada territorio, en este sentido, puede leerse como un palimpsesto: sedimentado por las historias coloniales que continúan informando los imaginarios políticos europeos y reconfigurado en tiempo real por tecnologías de poder que articulan administración humanitaria, violencia policial, derecho de asilo condicional y logística neoliberal. Son espacios sagrados en el sentido teológico-político del término, no porque estén investidos de un valor superior, sino porque instituyen, mediante el juego combinado de la militarización, la separación y la excepción jurídica, una sacralidad perversa —la de la exclusión fundacional, lo intocable, lo ilegítimo—. El territorio se convierte entonces en el escenario de un sacrificio diferido, repetido, banalizado: el sacrificio de los derechos, de los cuerpos, de los relatos.

Ahora bien, es precisamente en el proceso de desterritorialización, ya sea en lo que respecta al cineasta o a los sujetos filmados, donde esta arquitectura del poder se hace plenamente visible, tanto en su brutalidad como en su ilusión de legitimidad. Cuanto más se desplaza el gesto, más se revela la organización territorializante del mundo —sus repartos espaciales, sus cortes entre lo lícito y lo ilícito, lo instituido y lo prohibido— como construcción, como dispositivo histórico y técnico, y no como evidencia natural. Lo que parecía pertenecer a un orden inmutable, la distribución de los cuerpos, la jerarquía de las movilidades, la soberanía de las fronteras se revela entonces como lo que es: el producto de ensamblajes normativos, policiales y logísticos, forjados en la historia colonial y consolidados por la violencia contemporánea.

Este proceso de hacer visible no es fruto de una distancia teórica o de una posición de superioridad. Se experimenta desde un desarraigo compartido, una perturbación común en los puntos de referencia. El cineasta, al igual que aquellos a quienes filma, se ve arrancado de sus coordenadas habituales, perceptivas, afectivas, políticas, y en ese desarraigo, en esa vacilación, la arquitectura del poder deja de confundirse con el orden del mundo. El control, la asignación, la exclusión se vuelven legibles no como hechos, sino como formas, como escrituras activas del territorio y de los cuerpos.

Este desplazamiento abre un desciframiento. Y sin duda, es también por eso, que las relaciones tejidas sobre el terreno, entre quien filma y quienes son filmados, adquieren una intensidad tan particular: porque no se basan ni en la identificación ni en una proyección imaginaria, sino en una co-presencia dentro de una zona de desorientación, donde ningún estatus permanece estable, donde las asimetrías deben reconocerse sin fijar jamás las posiciones. El espacio de la película se convierte entonces en el espacio mismo de ese movimiento, de esa fricción entre las líneas de fuerza del poder y las subjetividades errantes, entre el orden del territorio y, lo que denomino, la *geopoética de lo profano*.

Con este término me refiero a aquello que se opone a esta geografía de la dominación. No se trata de un contra-territorio puramente ideal, sino de reconocer que, en las fisuras mismas de estos regímenes espaciales, en las brechas abiertas por la relegación, surgen formas de presencia que desorganizan el orden establecido. Las hogueras encendidas en los bosques de Calais, las palabras intercambiadas en las aceras de París, los gestos de cuidado compartidos en un enclave asediado, no constituyen simplemente formas de supervivencia: desplazan las coordenadas de lo visible, producen líneas de irregularidad, modulaciones sensibles, intensidades que desacralizan el espacio y lo reconfiguran desde una atención a lo infra-ordinario, a lo efímero, a lo inasignable.

Filmar estos territorios es, por lo tanto, experimentar un doble movimiento: por un lado, el de la cartografía rigurosa de los dispositivos de poder inscritos en el espacio, como la arquitectura, el urbanismo, la logística, las circulaciones diferenciales; y, por otro, el de la recepción de otra espacialidad no fundada sobre el dominio, sino sobre la travesía, el temblor, el eco. El territorio afecta a la forma de la película. Impone duraciones, silencios, ángulos; trabaja la luz, satura o suspende la banda sonora, modifica la estabilidad misma del encuadre. Se convierte en «actor», no porque esté dotado de una subjetividad propia, sino porque es el lugar de una composición inestable entre fuerzas antagónicas: represión e invención, fragmentación y recomposición, borrado y surgimiento.

En este sentido, filmar un territorio no es ni censarlo ni representarlo, sino experimentar sus regímenes de poder y de aparición, escuchar sus estridencias, recibir sus sacudidas, acompañar sus gestos disidentes. Es rechazar el cercado del paisaje para hacer visible la topología de las exclusiones y las resistencias. Es inscribir el acto fílmico en una política de lo sensible que no pertenece ni al levantamiento cartográfico ni a la ilustración, sino a una escritura en movimiento, que reconoce la conflictividad inherente al espacio y que busca, sin estabilizarla nunca, la forma frágil de un pasaje entre dominación y profanación.

SOBRE LAS RESISTENCIAS HUMANAS CONTRA LAS VIOLENCIAS ESTRUCTURALES

En sus películas está muy presente la fricción entre persecución policial, destrucción y reconfiguración del espacio habitado por los migrantes. Más allá de la violencia, emerge también una sensibilidad hacia formas frágiles de habitar que se crean en los espacios donde la vida se ve forzada a improvisar un refugio. Espacios que guardan los signos de la huida pero que, al mismo tiempo, logran inscribir una lógica mínima de hogar. En la escena de *Qu'ils reposent en révolte* en la que un

hombre, en el umbral de su carpa, despliega su álbum familiar: en ese instante, ese espacio precario se expande hacia una red inmensa de vínculos y afectos que lo acompañan, pese a todo, como supervivencias del mundo que dejó. Algo similar ocurre en la tercera parte de *Nuit Obscure - 'Ain't I a Child?*' (2025), donde uno de los chicos, acostado en un colchón en un resquicio debajo de un puente, recibe de otro una máscara de lobo que se pone. En escenas como esas, se revela una imaginación que transforma esos espacios precarios en la posibilidad de otro mundo ¿Son esas formas frágiles de habitar y la relación con esos objetos, que su cine recoge con tanto cuidado, formas de interrupción o desviación de la violencia institucional del despojo? ¿Y qué papel juega, en esa construcción, la dimensión afectiva e imaginativa de quienes habitan esos espacios?

Es cierto que algunas escenas concentran algo esencial. Es el caso de la de *Qu'ils reposent en révolte*, en la que un joven esparce fotos familiares sobre una vieja manta a la entrada de una tienda de campaña, levantada en el desván de una fábrica abandonada —fotos «supervivientes» extraídas de una pequeña mochila que escapó de las travesías por el desierto, el Mediterráneo y parte de Europa—; o aquella, en *Nuit Obscure - Ain't I a Child?*, del pequeño Mohamed poniéndose en el rostro una máscara de lobo que le regala Hassan, mientras se dispone a acostarse y dormir bajo el puente del metro aéreo. Incluso el guardar cuidadosamente una manta, colgar una lámpara, hacer un dibujo en el suelo. No son momentos de «resiliencia», ni una estética del consuelo, sino una forma mínima, irreductible y frágil de habitar el mundo de otro modo, sobre las ruinas del derecho, en los intersticios del despojo.

Estos gestos nunca son neutros. No constituyen simples detalles realistas o momentos de reposo en la economía dramática de la migración. Son lo que podríamos llamar *formas de interrupción* de la lógica dominante del despojo. Manifiestan una capacidad para inscribir un espacio, por ínfimo

que sea, allí donde todo está organizado para el borrado, la inestabilidad, la desposesión. Habitar, aquí, no significa poseer ni dominar, sino profanar la violencia del no-lugar. Transformar los bajos de un puente, un rincón de terreno baldío, una tienda amenazada de desalojo en un hogar provisional es interrumpir, aunque sea muy brevemente, el programa de errancia, de dislocación, de intercambiabilidad; es oponer a la organización de la inoperancia, una escritura precaria, afectiva, inventiva. Una forma de resistencia que no es frontal, sino subterránea, no espectacular, sino ínfima.

La escena de la máscara ofrece un ejemplo particularmente elocuente. En este intercambio —Hassan le tiende a Mohamed una máscara de lobo, en una especie de ritual improvisado, casi silencioso— lo que circula no es solo un objeto, sino una forma de habitar provisionalmente el espacio de otra manera, al margen de las relaciones policiales, en el seno de una economía simbólica sin eje. La máscara, aquí, no es un simple accesorio: es un *operador de inversión y metamorfosis*. A aquellos a quienes la sociedad califica de *pequeños salvajes*, a quienes expulsa del orden humano asignándolos al orden de la naturaleza, a una animalidad fantástica, a lo inhumano; los jóvenes responden con ironía crítica y una figura del exceso: una máscara de lobo, de plástico, irrisoria, casi grotesca. Este gesto, mínimo, abre una brecha carnavalesca. No responde a la asignación mediante la interiorización, sino mediante la burla. Invierte la violencia simbólica. La convierte en un juego. Y este juego, al desviar la lógica de la humillación, instala otra escena: la de una subjetivación irreductible, una forma de convertirse provisionalmente en otro para sí mismo, de aflojar el yugo de las categorías del Estado.

Es también un instante privilegiado, una intimidad poética y política, nacida en el corazón mismo de la extrema vulnerabilidad, donde el acto de transmisión —de un objeto, de una mirada, de un gesto— se convierte en un acto de confianza, de presencia, de co-invencción del mundo. Nada se re-

para. Nada se salva. Pero algo insiste, resiste, desborda. Se abre otra escena, en voz baja. Son *formas disidentes de habitación* que, en y contra el orden de la relegación, despliegan de nuevo la memoria, la imaginación, la relación. A través de este gesto minúsculo, se manifiesta todo un espacio de reversibilidad, un teatro frágil en el que ya no se padece la imagen impuesta, sino que se esboza, aunque sea brevemente, una ficción para escapar de la ficción del Estado y desarmar las asignaciones.

En cuanto al álbum familiar, no constituye un simple recuerdo. Se trata también de un gesto activo: abrir las páginas, mostrarlas a la cámara, es a la vez *inscribir* su historia en un espacio de borrado y dirigir algo —una parte de sí, de su mundo, de sus apegos— a otro. La imagen familiar se convierte en un lugar de anclaje móvil, un territorio sin suelo, pero portátil, transportable, activado en el acto mismo de mostrarlo.

Estos gestos forman parte de una política del detalle, de la atención, de la supervivencia. Están en el centro de un cine que rechaza la separación entre la violencia estructural y las formas sensibles de existencia, entre la macroviolencia y las micropresencias. Manifiestan una capacidad para producir, en y contra el despojo, zonas de calor, umbrales de interpelación, formas provisionales de rehacer el mundo.

Por lo tanto, no se trata simplemente de resistir. Se trata de desviar la lógica del despojo; de hacer que persistan formas, intensidades, vínculos, imaginarios, pese a todo. Ahí reside, sin duda, uno de los principales retos éticos del cine: no registrar lo que es, sino acoger lo que insiste. Captar no solamente la violencia, sino lo que la desborda. Observar no solo la destrucción, sino lo que, se reinventa en sus fisuras.

Con sus películas, se instala una inquietud que se prolonga más allá del filme: qué habrá sido de quienes aparecen en esas imágenes. No es una necesidad de cierre narrativo, sino una inquietud que nace del reconocimiento de que estas vi-

das enfrentan un sistema profundamente hostil, donde su supervivencia está supeditada a las burocracias de las políticas migratorias. Tras los créditos finales de la última parte de *Nuit Obscure*, un letrado recuerda la muerte de Streka, Nahel y Mustapha, tres adolescentes muertos en distintos contextos bajo la acción o la custodia del Estado. Ese epílogo sitúa al ejercicio poético, en los hechos concretos que desbordan la película y aco- tan su potencia como dispositivo de afirmación de las vidas que el régimen necropolítico consi- gue eliminar ¿Podemos pensar el cine, el acto de sostener la mirada y de abrir espacios de escucha, como un lugar donde tejer una emoción común que nos permita hacer memoria y elaborar un duelo colectivo?

El cine no restituye la vida. No la reemplaza. No la salva. Pero puede, creo, en determinadas condiciones, en ciertos gestos, en ciertos regímenes de mirada y de escucha, acompañar las presencias, insistir en lo que ha tenido lugar y sostener, aunque sea al límite, lo que permanece.

Al final de la última parte de *Nuit Obscure*, aparecen tres nombres: Streka, Mustapha, Nahel. Tres jóvenes, tres trayectorias interrumpidas, tres muertes infligidas bajo la responsabilidad directa o indirecta del Estado. Este epílogo no concluye la obra. No le da un sentido unívoco. No produce pathos. Recuerda, en el sentido más fuerte del término: hace regresar al presente lo que el aparato político intenta disolver en el olvido.

Streka, filmado en *Ain't I a child?*, murió electrocutado en las vías del metro parisino, no lejos del lugar donde dormía el pequeño Mohamed — el niño con la máscara de lobo—, creyendo que lo perseguía la policía. Mustapha fue encontrado ahorcado en su celda. Ya había estado en prisión y se había jurado no volver jamás. Nahel, asesinado a quemarropa por un policía durante un control de tráfico —lo que constituye, ni más ni menos, que una ejecución republicana—, no aparece en la trilogía, pero su muerte ha marcado irremediablemente la mirada, los gestos, los montajes; porque

era de la misma generación, porque llevaba sobre sí los mismos signos de extranjería, porque encarnaba, como los demás, un objetivo.

Estas muertes no son anécdotas. No se inscriben en lo contingente. Expresan un régimen de eliminación sistémico, una lógica necropolítica que decide quién puede vivir y quién debe morir (Foucault), según criterios siempre escondidos, pero siempre operativos: raza, clase, edad, posición espacial, lenguaje.

Estas tres figuras no pertenecen a un pathos conmemorativo. Inscriben la obra en un tejido de realidades políticas concretas, negadas, evacuadas, pero irreductiblemente presentes. No son excepciones. Son reveladoras de un régimen estructurado de eliminación lenta o brutal, de una gestión diferencial de la vida, de una clasificación permanente entre lo que merece ser rescatado y lo que puede ser expuesto a la muerte. Por lo tanto, la película no viene a reparar ni a justificar. Registra, pone un nombre, inscribe una persistencia allí donde el Estado intenta borrar hasta la memoria. Este gesto de montaje no vale como prueba. Vale como interrupción simbólica, como gesto de acompañamiento, como intento de desobedecer al borrado.

Intentar filmar estas vidas no es solamente hacerlas visibles. Es también reconocerlas como irremplazables. Es concederles un lugar de aparición que no sea ni el registro de su desaparición ni su recuperación compasiva. El cine aquí no documenta la muerte. Compone con la ausencia. Expone lo inacabado, lo interrumpido, el suspenso, no para colmar, sino para hacer perdurar. El rótulo final no es un signo de cierre. Abre otra temporalidad: la del duelo diferido, el duelo sin ritual, el duelo impedido.

Por lo tanto, no se trata en absoluto de pensar el cine como un dispositivo de consuelo, sino como un lugar de desasignación simbólica. Allí donde las políticas migratorias deshumanizan, asignan, separan, borran los nombres y los cuerpos, la película intenta, fragmento tras fragmento, plano tras

plano, desobedecer esta lógica. No devuelve una identidad ni sacraliza a los desaparecidos. Teje, en el espacio de montaje, en la forma de escucha, un tejido memorial que no pertenece ni al registro estatal ni al monumento oficial.

¿Podemos, en estas condiciones, hablar de un duelo colectivo? Sin duda, tal vez, no lo sé. A condición, claramente, de no entender por ello un duelo apaciguado, integrado, digerido. Lo que se propone aquí es, más bien, una elaboración común de lo irreparable, una puesta en común de lo inadmisibile, una emoción compartida que no cierra la herida. La memoria, aquí, no pertenece al archivo frío. Está hecha de silencios, de nombres murmurados, de imágenes temblorosas. Está constantemente amenazada por el borrado. Y, sin embargo, insiste. Hacer memoria, sin cierre: un cine del duelo inacabable y compartido.

Lo que el cine hace posible no es la reparación, sino la persistencia de una mirada. Una mirada que no se desvía, una mirada que no consume, una mirada que sostiene sin capturar. En un mundo saturado de flujos, de imágenes inmediatas, de *scrolls* indiferentes, sostener la mirada, hacer durar la escucha, ya es un acto poético y político. Una manera de no ceder. Una manera de mantenerse junto a quienes han caído, *pese a todo*. ■

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1995). *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi. [Ed. esp.: *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos, 1998].
- Artaud, A. (1947). *Van Gogh, le suicidé de la société*. K éditeur. [Ed. esp.: *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*. Editorial Fundamentos, 1973].
- Balibar, É. (2004). *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*. Princeton University Press. [Ed. esp.: *Nosotros, ¿ciudadanos de Europa? Las fronteras, el Estado, el pueblo*. Tecnos, 2003].
- Bazin, A. (1958-1962). *Qu'est-ce que le cinéma?* (4 vols.). Éditions du Cerf. [Ed. esp.: *¿Qué es el cine?* Rialp, 1990].

- Benjamin, W. (1921). Zur Kritik der Gewalt. En *Gesammelte Schriften* (Vol. II.1). Suhrkamp. [Ed. esp.: Para una crítica de la violencia. En *Iluminaciones IV*. Taurus, 1991].
- Benjamin, W. (1936). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. En *Gesammelte Schriften* (Vol. I.2). Suhrkamp. [Ed. esp.: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1973].
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso. [Ed. esp.: *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006].
- Butler, J. (2009). *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso. [Ed. esp.: *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Paidós, 2010].
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard. [Ed. esp.: *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 1976].
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*. Gallimard. [Ed. esp.: *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI, 1977].
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press. [Ed. esp.: *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Paidós, 1989].
- Mosse, G. L. (1990). *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. Oxford University Press. [Ed. esp.: *Soldados caídos: La transformación de la memoria de las guerras mundiales*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016].
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. La Fabrique. [Ed. esp.: *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM Ediciones, 2009].
- George, S. (Director). (2011-2014). *Vers Madrid - The Burning Bright* [Documental]. Video/16mm, Blanco y negro/Color, 106 min. Noir Production.
- George, S. (Director). (2017). *Paris est une fête - Un film en 18 vagues* [Documental]. Video, Blanco y negro/Color, 95 min. Noir Production.
- George, S. (Director). (2022). *Nuit obscure - Feuilles sauvages (Les brûlants, les obstinés) / Obscure Night - Wild Leaves (The Burning Ones, the Obstinate)* [Documental]. Noir Production/Alina Film.
- George, S. (Director). (2023). *Nuit obscure - Au revoir ici, n'importe où / Obscure Night - Goodbye Here, Anywhere* [Documental]. Blanco y negro. Alina Film/Noir Production.
- George, S. (Director). (2025). *Nuit obscure - 'Ain't I a Child?' / Obscure Night - 'Ain't I a Child?'* [Documental]. Noir Production/Alina Film.

Filmografía (Largometrajes)

- George, S. (Director). (2009). *L'Impossible - Pages arrachées* [Documental]. Super 8/16mm/Video, Blanco y negro/Color, 90 min. Noir Production.
- George, S. (Director). (2010). *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerres I)* [Documental]. Video, Blanco y negro, 153 min. Noir Production.
- George, S. (Director). (2011). *Les Éclats (Ma gueule, ma révolte, mon nom)* [Documental]. Video, Blanco y negro/Color, 84 min. Noir Production.

FILMAR PARA PROFANAR LA FRONTERA. EL CINE COMO CONTRA-PODER. CONVERSACIÓN CON SYLVAIN GEORGE

Resumen

Esta entrevista con el cineasta francés Sylvain George examina dos décadas de trabajo cinematográfico dedicado a confrontar el régimen migratorio europeo y sus violencias sistemáticas. A través de un diálogo que combina referentes teóricos con su práctica como cineasta, George articula su cine como una forma de contra-poder que disputa los regímenes de visibilidad dominantes, apoyándose en pensadores como Walter Benjamin, Jacques Rancière, Michel Foucault y Judith Butler. La conversación aborda la transformación del dispositivo fronterizo europeo desde 2006 —cuando George comenzó a filmar— hasta la actualidad, caracterizada por una intensificación de la violencia, la externalización del control y la sofisticación tecnológica. George analiza cómo el régimen fronterizo opera como una sacralización perversa que produce cuerpos como «matables» e «ilegítimos», inscribiéndose en una continuidad colonial que estructura las políticas migratorias contemporáneas. El cineasta reflexiona sobre imágenes particularmente potentes de su filmografía no como representaciones del sufrimiento, sino como actos políticos de desidentificación forzada. Frente a la criminalización y el desprecio estructural, George propone un cine que profana las fronteras, que registra formas frágiles de habitar y que sostiene la mirada sobre existencias que el poder desea borrar, configurando así un espacio para generar un reparto diferente de lo sensible.

Palabras clave

Cine documental; Frontera; Sylvain George; Migración; Violencia.

Autora

Carolina Sourdis es doctora de Comunicación por la Universidad Pompeu Fabra (2018) con una tesis sobre el ensayo cinematográfico como dialéctica de la creación fílmica (Mención Cum Laude). Su perfil combina la creación fílmica y la gestión cultural con la investigación académica. Es profesora asociada del grado en comunicación audiovisual en el departamento de comunicación de la UPF. Sus principales líneas de investigación son el montaje y el ensayo visual, metodologías de investigación aplicada en los estudios fílmicos y archivo y memoria en la producción cultural colombiana. Ha participado en diversos proyectos de investigación del Grup CINEMA, y colabora con proyectos de pedagogías del cine para jóvenes. Ha publicado diversos capítulos de libros en editoriales de impacto, como Routledge, y artículos académicos en revistas indexadas como New Cinemas, Alphaville, entre otros. Contacto: Carolina.sourdis@upf.edu.

Referencia de este artículo

Sourdis, C. (2026). Filmar para profanar la frontera. El cine como contra-poder. Conversación con Sylvain George. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 167-184. <https://doi.org/10.63700/0000>

FILMING TO PROFANE THE BORDER: CINEMA AS COUNTER-POWER. A CONVERSATION WITH SYLVAIN GEORGE

Abstract

This interview with French filmmaker Sylvain George examines two decades of cinematographic work dedicated to confronting the European migratory regime and its systematic violence. Through a dialogue that combines theoretical references with his practice as a filmmaker, George articulates his cinema as a form of counter-power that challenges dominant regimes of visibility, drawing on thinkers such as Walter Benjamin, Jacques Rancière, Michel Foucault, and Judith Butler. The conversation addresses the transformation of the European border apparatus since 2006—when George began filming—to the present, characterized by an intensification of violence, the externalization of control, and technological sophistication. George analyzes how the border regime operates as a perverse sacralization that produces bodies as “killable” and “illegitimate”, inscribing itself within a colonial continuity that structures contemporary migration policies. The filmmaker reflects on particularly powerful images from his filmography not as representations of suffering, but as political acts of forced dis-identification. Faced with criminalization and structural contempt, George proposes a cinema that profanes borders, that registers fragile forms of dwelling, and that sustains the gaze upon existences that power seeks to erase, thereby configuring a space to generate an inedit distribution of the sensible.

Key words

Documentary; Border; Sylvain George; Migration; Violence.

Author

Carolina Sourdis holds a PhD in Film Studies from Pompeu Fabra University (2018) with a dissertation on the essay film as dialectics of film creation (Cum Laude distinction). Her profile combines filmmaking and cultural management with academic research. She teaches at the Audiovisual Communication Degree in the Communication Department at UPF. Her main research interest includes montage and the visual essay, applied research methodologies in film studies, and archive and memory in Colombian cultural production. She has participated in various research projects with CINEMA Group and works on film pedagogy projects for young people. She has published several book chapters with leading publishers such as Routledge, and academic articles in indexed journals including New Cinemas, Alphaville, among others.

Article reference

Sourdis, C. (2026). Filming to Profane the Border: Cinema as Counter-Power. A Conversation with Sylvain George. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 167-184. <https://doi.org/10.63700/0000>

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

SOLARIS

TEXTOS
DE CINE

Publicaciones sobre CINE y
PENSAMIENTO con textos de ensayo,
comentario fílmico, análisis textual,
filosofía, psicoanálisis, análisis musical...



**Trilogía del
Apartamento de
Roman Polanski**

320 páginas, color
21 € PVP



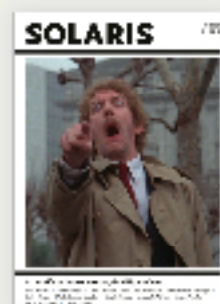
Eyes Wide Shut

244 páginas, color
21 € PVP



**Cine que hoy no se
podría rodar**

244 páginas, color
21 € PVP



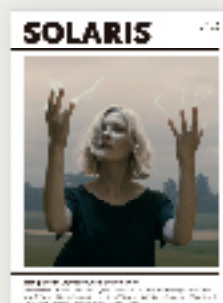
**La Invasión de los
ultracuerpos de
Philip Kaufman**

232 páginas, color
21 € PVP



Paolo Sorrentino

202 páginas, color
21 € PVP



**Trilogía de la
depresión, de Lars
von Trier**

232 páginas, color
21 € PVP



Monstruos

208 páginas, color
21 € PVP



**David Cronenberg
al límite**

202 páginas, color
21 € PVP



**Visiones del abismo.
Pensar el cine desde
Eugenio Iriós**

202 páginas, color
21 € PVP



**Alain Resnais. Los
entresijos de la
memoria**

202 páginas, color
21 € PVP



Filmar los sueños
Carlos Azorín

140 páginas, color
18 € PVP



**Volver al cine. Pensar, escribir
y analizar las películas**

María Rodríguez Serrano

240 páginas, color 20 € PVP

"un ensayo de esclarecimiento..."

Diego Páez

*"pone la crítica y la emoción en
igualdad de condiciones..."*

Graciela Barrios

**CAPTCHA PARA
COMPRAR EN LA WEB**



Consulta el catálogo completo y consigue los números
que desees en www.solaristextosdecine.com

Gastos de envío gratis en España.

S
SOLARIS