

Cine y frontera
Territorios ilimitados
de la mirada

Juan Carlos Vargas
Graciela Martínez-Zalce
coordinadores

Cine y frontera

Territorios ilimitados de la mirada



PN 1995 9. M4

Cine y frontera : territorios ilimitados de la mirada/ coord. Juan Carlos Vargas ; Graciela Martínez-Zalce. – México : Centro de Investigaciones sobre América del Norte ; Bonilla Artigas Editores, 2014.
322 p.; 15 x 23 cm. – (Colec. Pública Cultura ;1)

ISBN 978-607-8348-13-8

1. Cine – Estados Unidos - Región fronteriza – México . 2. Cine – Canadá – Región fronteriza -- Estados Unidos. 3. Cine – México - Región fronteriza – Estados Unidos.
4. Cine – Crítica e interpretación. 5. Cine – Identidad nacional.

Los derechos exclusivos de la edición quedan reservados para todos los países de habla hispana. Prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio conocido o por conocerse, sin el consentimiento por escrito de los legítimos titulares de los derechos.

Primera edición: enero de 2014

Las traducciones de los artículos de Wilfried Raussert, de Sebastian Thies y de Maria Ignês Carlos Magno y Vicente Gosciola son de María Luisa Arias Moreno.

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE
Torre II de Humanidades, pisos 1, 7, 9 y 10
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.
Tels.: (55) 5623 0000 al 09
<http://www.cisan.unam.mx>
Correo electrónico: cisan@servidor.unam.mx

© Bonilla Artigas Editores, S.A. de C.V., 2014
Cerro Tres Marías número 354
Col. Campestre Churubusco, C.P. 04200
México, D. F.
editorial@libreriabonilla.com.mx
www.libreriabonilla.com.mx

ISBN 978-607-8348-13-8

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Introducción	11
Fronteras territoriales, imaginarias y temporales	
Entrecruce de miradas en <i>El jardín del Edén</i> <i>Ester Bautista Botello</i>	19
La línea al sur del norte, dos películas fronterizas canadienses..... <i>Graciela Martínez-Zalce</i>	41
Memorias de una frontera: campos de concentración nazis..... <i>Alma Delia Zamorano Rojas</i>	59
Migración e identidad en el cine fronterizo	
Deslocografía, o el cine que construye el imaginario en proceso	89
<i>Maria Ignês Carlos Magno y Vicente Gosciola</i>	
Contra el choque entre Oriente y Occidente: <i>Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul,</i> de Fatih Akin..... <i>Joachim Michael</i>	111

Fronteras, heterotopía y comunidades translocales en la película <i>Río helado</i> , de Courtney Hunt	133
<i>Wilfried Raussert</i>	
El cine y la frontera Estados Unidos-México	157
<i>Julio Valdés</i>	
Frontera y género	
<i>Señorita extraviada: reflexiones sobre la nuda vida</i> en los feminicidios de Ciudad Juárez, Chihuahua.....	181
<i>Miguel J. Hernández M.</i>	
El cine ante los feminicidios de Ciudad Juárez.....	207
<i>Yolanda Mercader</i>	
Representación estética de la frontera	
Fronteras de cristal: etnicidad, espacio fílmico y óptica diaspórica en <i>Tráfico, Crash y Babel</i>	233
<i>Sebastian Thies</i>	
La frontera interior en el cine internacional <i>Lauro Zavala</i>	275
Fuentes	295
Filmografía	314

Agradecimientos

Un reconocimiento a los participantes del congreso organizado por la Universidad de Guadalajara en 2009, a los autores de los textos que se ampliaron para la ocasión y a los dictaminadores. También es necesario reconocer el apoyo de otras personas e instituciones: a Raúl Padilla López, presidente del Patronato de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, a la entonces directora, Nubia Edith Macías Navarro; a Pablo Arredondo Ramírez, rector del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara; a José María Nava Preciado, secretario académico; a Lilia Victoria Oliver Sánchez, directora de la División de Estudios Históricos y Humanos, y a Olivia Concepción Díaz Pérez, jefa del Departamento de Lenguas, quien nos apoyó para que se realizaran las traducciones de algunos textos. A Patricia Torres San Martín, a Yolanda Minerva García Campos, a Annemarie Meier Bozza, a María Guadalupe Mercado Méndez, a Lorena Ortiz Rosales, a Diego Zavala Scherer, a Álvaro Fernández Reyes y, finalmente, a Wilfried Raussert, integrantes de la Red de Investigadores de Cine, y a Silvia Núñez por el apoyo que permitió que este proyecto viera la luz en forma de libro.

Es importante anotar que, de la estrecha e intensa colaboración que surgió a partir de la transformación de este conjunto de artículos para convertirlos en este libro, varios de los investigadores que aquí participan trabajaron en un proyecto posterior, con sede en el Centro de Investigaciones sobre América del Norte (en colaboración tanto con la Universidad McGill en Canadá, como con la Universidad de Bielefeld en Alemania): el libro sobre narrativas de viaje *(Re)discovering America: Road Movies and Other Travel Narratives*, que apareció en 2012.

Introducción

Los estudios sobre la frontera, en su acepción tanto geográfica como simbólica, tuvieron un renovado impulso a partir de la década de los años noventa, debido a los cambios sociales que generó la globalización y la circulación transnacional de productos culturales. Desde los estudios culturales, por ejemplo, comenzaron a explorarse diversos temas, como el espacio, la migración, el exilio, la diáspora, la hibridación cultural o las nuevas geografías, y se volvieron a cuestionar los conceptos de Estado y nación. En el campo de la investigación cinematográfica, el concepto de la frontera tomó considerable importancia.

Sin embargo, en México, el tema ha sido poco explorado, con la excepción de algunos trabajos pioneros, entre los que se cuentan los análisis historiográficos de Norma Iglesias, *Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el cine nacional* y el de Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, que no aborda de manera directa la materia, pero abre caminos para indagaciones de esta índole.¹

Ésa fue una de las razones que motivaron a los integrantes de la Red de Investigadores de Cine a organizar el Primer Congreso de Cine y Frontera. Territorios Ilimitados de la Mirada, el cual contó con la coordinación general de Patricia Torres San Martín y se llevó a cabo gracias al apoyo del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, de la Universidad de Guadalajara, y de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

¹ Norma Iglesias, *Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el cine nacional* (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1991), 91; Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero* (Guadalajara: ERA/Universidad de Guadalajara, 1987), 87-90.

Dicho encuentro convocó a veinte especialistas y a dos conferencistas. Una vez finalizado, se pensó en elaborar una memoria, pero en el proceso la idea cambió y se optó por hacer un libro con mayor rigor académico. Para tal efecto, se realizó una selección de ponencias que se convirtieron en ensayos más extensos de investigadores procedentes de diversos ámbitos geográficos, tanto nacionales como internacionales, lo cual ofrece al lector una rica variedad de perspectivas, métodos y estilos. De tal forma que, para acercarse al objeto de estudio, los autores utilizan desde el análisis del lenguaje cinematográfico hasta los estudios culturales.

El trabajo conserva la división temática, así como el enfoque multidisciplinario que tuvo el congreso, y partió de los siguientes supuestos teóricos que es posible rescatar a lo largo de todos los trabajos.

Iglesias apunta que una película fronteriza es aquella en la que la trama o una parte importante de ésta se desarrolla en una de las ciudades de la frontera entre México y Estados Unidos; o en la que el protagonista es un personaje fronterizo, sin importar en dónde suceda la historia; o que se refiera a la población de origen mexicano que vive en Estados Unidos; o que haya sido filmada en una ciudad fronteriza, aunque no se haga evidente en la trama que se trata de una ciudad fronteriza o en la que una parte importante del argumento se refiera a la frontera o a problemas de identidad nacional. Concluye Iglesias que el género, además de incluir un tema, un estilo de personaje, una forma de producción, también implica un problema de identidad cultural.

Como es posible ver a lo largo de la obra, existen diferencias en las producciones según la región donde hayan sido filmadas. La principal es que, cuando no se trata de la frontera México-Estados Unidos, no aparecen personajes que pertenezcan a la población de origen mexicano. Sin embargo, resulta sorprendente que el resto de las características anteriormente citadas coincida; cosa curiosa, pues, que los temas, los estilos de personaje, género e identidad cultural se repitan cuando se trata de retratar culturas que se encuentran o desencuentran debido a las fronteras. Además, existen temas recurrentes a lo largo de los años y los espacios: la migración, el estereotipo de la frontera

como lugar de perdición o libertad extrema, el nacionalismo y la frontera como el lugar ideal para aventuras de acción o policiacas o para el tráfico de sustancias o personas.

A lo largo de la historia de Hollywood, ha existido una visión de la frontera entre México y Estados Unidos que ha perpetuado la imagen de desigualdad, de rechazo y de peligro. Después del 11 de septiembre de 2001, el gobierno estadounidense decidió reforzar la idea de frontera como lugar donde se debe detener todo aquello (y a todos aquéllos) que resulte sospechoso, amenazante. Esto parecería una contradicción en el cine actual, filmado en plena globalización, donde las fronteras tienden a volverse porosas por muy diversas razones (tanto económicas como culturales). Lo cierto es que nuestra frontera norte sigue siendo un referente poderosísimo y, además, un sitio demasiado concreto como para poder alegorizarlo, de tal modo que allí radica otra diferencia con el cine del resto de las regiones.

Partiendo del anterior enfoque, el libro se divide en cuatro secciones. La primera, llamada “Fronteras territoriales, imaginarias y temporales”, presenta tres textos de investigadores nacionales e inicia con un estudio de *El jardín del Edén*,² cuya trama se ubica en la ciudad fronteriza de Tijuana, y centra su atención en la mirada a partir de un análisis visual, narrativo e ideológico. En segundo término, se abordan dos películas canadienses, *Highway 61* y *Bordertown Cafe*, para reflexionar sobre estereotipos, identidad, fronteras simbólicas, el género de la *road movie* y las relaciones interculturales entre Canadá y Estados Unidos. Los límites imaginarios y reales también se examinan en el siguiente escrito, pero desde otro punto de vista, ligado a la historia y a la memoria, para diseccionar la noción del “adentro y afuera” de los campos de concentración nazis, por medio del examen de varias películas representativas.

La segunda sección, “Migración e identidad en el cine fronterizo”, es la más nutrida. Consta de cuatro ensayos escritos por autores de Alemania, Brasil y Estados Unidos. Las nociones de deslocografía y diáspora son diseccionadas en el primer texto, que indaga las

² Véase la filmografía al final del libro para ésta y las siguientes películas citadas en este texto.

representaciones fílmicas de las películas brasileñas: *Estación central* (*Central do Brasil*), *El camino de las nubes* (*O Caminho das Nuvens*), *Dios es brasileño* (*Deus é brasileiro*), *Cine aspirinas* (*Cinema, aspirinas e urubus*) y *Árido movie*. Un singular documental centrado en un grupo musical turco, *Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul*, propicia la reflexión sobre la interculturalidad y el choque entre Oriente y Occidente. Los términos de heterotopía y transculturalidad, ligados a los estudios interamericanos, son la base del análisis de *Río helado* (*Frozen River*), cuya trama se ubica en los cruces fronterizos de Canadá, Estados Unidos y el territorio sin fronteras de los indios mohawk. Esta sección se cierra con una visión geopolítica de otra zona fronteriza, la de Estados Unidos y México, por medio de los filmes hollywoodenses *Tráfico* (*Traffic*), *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (*The Three Burials of Melquiades Estrada*) y *Bordertown* (*Verdades que matan*).

Los feminicidios de Ciudad Juárez son el tema principal de los dos artículos que componen el siguiente apartado. Uno de ellos aplica los conceptos de la nuda vida y el de la imagen del cuerpo femenino para examinar el documental *Señorita extraviada*. El otro plantea una categorización temática de tres películas de ficción: *Las muertas de Juárez* (*The Virgin of Juarez*), *Bordertown* (*Verdades que matan*) y *Backyard* (*El traspatio*), y de dos documentales, el ya mencionado *Señorita extraviada* y *Bajo Juárez: La ciudad devorando a sus hijas*.

La primera de las dos aportaciones de la última sección es el texto más extenso y presenta un mayor número de criterios teóricos. Profundiza en el tropo de la frontera de cristal y su relación con la diáspora, el espacio, la etnicidad, los espejos heterotópicos y la dromocracia poscolonial, a través de tres filmes estadounidenses: el ya citado *Tráfico*, *Crash*, *Alto impacto* y *Babel*. La edición finaliza con una mirada a la noción simbólica de la frontera interior, a su vez dividida en seis categorías en las que se clasifica un corpus de doce filmes producidos en varios países.

INTRODUCCIÓN

Desde las perspectivas más amplias hasta los estudios de caso, esta obra ofrece una visión fértil y heterogénea de su objeto, y abre senderos para estudios posteriores.

JUAN CARLOS VARGAS
GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE

Fronteras territoriales, imaginarias y temporales

Entrecruce de miradas en *El jardín del Edén*

ESTER BAUTISTA BOTELLO*

María Novaro (México, 1951), directora reconocida mundialmente por su filmografía, produjo *El jardín del Edén* en 1994. Este tercer largometraje se construye a partir del ensamblaje de una serie de historias de varios personajes, cuyo punto de encuentro será la ciudad de Tijuana. Algunos críticos consideran que se trata de la historia de vida de tres mujeres: Elizabeth —la pintora chicana—, Serena —la fotógrafa viuda con sus tres hijos— y Jane —la escritora estadounidense que está fascinada con México—. Sin embargo, también existen las perspectivas masculinas a través de Felipe —el inmigrante mexicano—, Julián —el hijo de la fotógrafa—, así como de Frank —un estudioso de las ballenas y hermano de Jane.

En este artículo me interesa examinar la relevancia de la mirada, ya que hay una saturación de elementos visuales, presentados principalmente a través de la mirada de las tres protagonistas: Serena, Elizabeth y Jane, cuyas profesiones reafirman la propuesta de reconstruir Tijuana desde diversos puntos de vista. Conviene recordar las percepciones sobre Tijuana desde la visión de Felipe y de Julián, pues con todos estos fragmentos de imágenes y de historias de vida de cada uno de los personajes se recrea la ciudad con sus fronteras territoriales, imaginarias y temporales.

Quiero enfocarme en el análisis de la narración para responder no sólo a la preguntas de qué y cómo se cuenta, sino también al cómo se presenta y representa Tijuana desde diversos recursos, como el uso recurrente de la fotografía y las artes visuales. Para ello he clasificado

* Facultad de Lenguas y Letras, Universidad Autónoma de Querétaro, <sterbb@live.com.mx>.

y seleccionado algunas secuencias de *El jardín del Edén*. Aquí muestro sólo parte del extenso material visual que proporciona este largometraje. He creado cuatro secciones en las que la mirada es el eje vertebral: la primera se relaciona con la manera en que se muestra el muro fronterizo; la segunda se centra en los primeros minutos de la película (créditos iniciales) en los que se narra la llegada de dos protagonistas (Jane y Serena) a la ciudad de Tijuana, mostrando con ello que la ciudad no solamente es un escenario, sino un entrecruce, un nudo, un hito de tiempo y lugar; la tercera sección está dedicada, especialmente, a Jane y las miradas de asombro ante todo lo que ve en esa ciudad fronteriza; la cuarta y última parte se centra en Elizabeth y en algunos de los discursos que surgen a partir de ella, por ejemplo, las referencias a Frida Kahlo y la fotografía titulada “Nuestra Señora de las Iguanas”, de Graciela Iturbide.

La selección de estos fragmentos responde al análisis sobre cómo se representa Tijuana desde el punto de vista del texto fílmico. Algunos de esos fragmentos corresponden al aspecto visual (desde donde se mira la ciudad); otros tienen que ver con el aspecto narrativo (quién narra, quién ve) y entre sí se entrelazan con la mirada ideológica, como se mostrará en el desarrollo de este texto.

Cabe señalar que el largometraje inicia y concluye con unos acercamientos al muro fronterizo. Dichas aproximaciones se presentan desde la mirada de un personaje y desde el punto de vista de un narrador omnisciente. Además, la narrativa de los primeros minutos se basa en el principio de contar una historia a partir de la llegada de los personajes a un determinado lugar. De allí la necesidad de mostrar algunos de los elementos más representativos de la frontera. Entre ellos, el uso del español y del inglés en diversas señales para indicar, por ejemplo, que hacia un lado está la “U.S. Border” y hacia el otro se halla la “Ave. Revolución”. De esta manera, se enfatiza esa frontera geopolítica.

Además de las representaciones de Tijuana y del muro, también se muestra la mirada hacia la otredad. Por ello he seleccionado las secuencias de Jane y Elizabeth, pues una está en búsqueda de sí misma y la otra en busca de su identidad. En este caso es un viaje interior.

Entonces, se diría que los fragmentos seleccionados están orientados a un recorrido no sólo urbano, sino también a una travesía personal que desembocará en una mirada como sentido de la comunidad, retomando la propuesta de Pierre Ouellet, como se discutirá más adelante.

Las visiones de la frontera geopolítica (específicamente, el muro)

Inicio de la película/duración: 0'23"-1'42": el principio de la película antecede a los créditos. Se compone, principalmente, de dos planos: el general (PG), un hombre que está tratando de saltar una cerca metálica, plano que muestra al espectador a través de unos binoculares. *Travelling* de acompañamiento que permite ver a personas que están en ambos lados de la cerca metálica: unos están en México, otros, en Estados Unidos. Llega una patrulla fronteriza. Después hay un primer plano (PP) de Felipe —el campesino que desea cruzar la frontera—, quien es el que tiene los binoculares en la mano y se los pasa a otro paisano que también desea ver lo que está ocurriendo con sus compatriotas. Nuevamente el PG de la gente que trata de cruzar la valla metálica.

Secuencia final/duración 1: 37' 20"-1: 39'40". Vista panorámica de una ciudad de Estados Unidos desde el lado de México. Plano de conjunto (PC) de un grupo de música tocando a un lado de la cerca metálica en territorio mexicano. Situados de espaldas a la cámara. Frente a ellos está la playa. Hay un letrero que dice: "Siempre de vacaciones". *Travelling* panorámico que permite ir viendo a las personas que miran hacia Estados Unidos desde el lado mexicano. PC de Felipe y un nuevo amigo, un nuevo *brother*. Todas las personas siguen de espaldas a la cámara. Plano medio (PM) de Felipe y su amigo. Felipe señala con la mano hacia el territorio estadounidense. Acercamiento (*zoom*) de cámara hasta hacer un PP de ambos. Plano de detalle (PD) de ballenas en el mar. Aparece en pantalla lo siguiente:

“Gracias Juanito Soldado por habernos ayudado a terminar esta película”. Fundido en negro.

Las representaciones de Tijuana

Presentación de los créditos/duración 1'43" -4'24". PD de un poste que sostiene dos señales en forma de flecha: una indica hacia la derecha y dice “US. Border”; la otra, señala hacia la izquierda y se lee “Ave. Revolución”. *Travelling* vertical a la derecha que se detiene en un PG que muestra a una mujer (Jane) que está cruzando una calle. *Travelling* horizontal que permite seguir los pasos de la mujer. Posteriormente, hay un PD de otro letrero que dice “Bienvenidos” en varios idiomas, pero en inglés: “to Tijuana, the most visited city in the world”. *Travelling* vertical a la izquierda, que se detiene en el momento en que Jane toma un taxi. En este PG se observa una tienda con toldos verdes y gente caminando en la banqueta. Cambio de secuencia con un PG que muestra un auto a la distancia. Luego hay un PP de una mujer (Serena) y una niña que viajan dentro del auto, seguidos inmediatamente de dos PP de Paloma y Julián; los otros dos hijos de Serena. Cambio a PM, en el que se ve el mismo auto que pasa frente a una tienda vieja y descuidada con el nombre de “La frontera”. Después del PD de ese letrero, se vuelve a un PP. Se ve la ventana del auto que tiene pintada una imagen de la virgen de Guadalupe. En el fondo se observa el rostro de Serena. Se baja la ventanilla del auto y continúa el mismo PP: cara afligida de Serena. PP de los pies de una niña que está entrando a una casa para pasar a un PC que presenta a la misma niña y a Julián dentro de la que será su nueva casa. La cámara está colocada en la puerta y desde allí se muestra la profundidad de la habitación, centrándose en una ventana a la que se acerca la niña, quien está de espaldas a la cámara. Movimiento de cámara hacia la izquierda, siguiendo los pasos de la niña, quien se dirige a otra habitación, donde está Serena. PP de Serena, de espaldas a la cámara. Ella abre una ventana desde la que se observa otra

perspectiva de Tijuana: la periferia. Hay unas casuchas y un monte completamente desolado.

Las miradas de Jane

Secuencia de mujeres huave cocinando/duración 18'41"-19'59". PD de una parte de un letrero. *Distanciamiento* que permite la observación de un PG que muestra una fonda oaxaqueña llamada "Pescado mojado". Jane entra a ese lugar y la cámara muestra aquello en lo que Jane posa su mirada. Se escuchan risas de mujeres. Jane abre una cortina y aparece un PC de unas mujeres huaves en la cocina, quienes están hablando en su lengua: la imagen que se representa es de tres mujeres de espaldas a Jane y, por ende, a la cámara. Ésta se va acercando a las mujeres y una de ellas gira su cabeza hacia ésta y hacia Jane —supuestamente.

Secuencia despedida de amigas/duración 1: 35'14"-1: 37'20". PD de letrero de un autobús que indica el destino al que se dirige. En este caso se trata de Oaxaca. PM de Elizabeth y Jane, que están al lado del autobús. Se están despidiendo porque Jane se irá en búsqueda del paraíso de las mujeres oaxaqueñas. Elizabeth tiene en sus manos la figura de Juan Soldado. PP del rostro de Jane. Su mirada se dirige a algo que el espectador todavía no ve. Segundos después, aparece en PM una mujer joven cargando jaulas de pájaros en sus espaldas. Jane no puede quitarle la mirada de encima. PC de la mujer pajarera al lado de un autobús que va rumbo a Tabasco. A un lado está un niño, quien también está mirando los pájaros. PP de la pajarera. PP del niño mirando a los pájaros. PP de Jane extasiada ante todo lo visto. Y pregunta a Liz: "¿Tabasco queda muy lejos?".

Las referencias visuales de Elizabeth

Secuencia de Elizabeth como artista/duración: 4'23"-5'20". Plano americano (PA) de Elizabeth en una galería. Se escucha un video en

inglés que dice: “si hablo en español, tú me odias/si hablo en inglés, ellos me odian/si hablo en ‘Spanglish’”... se interrumpe esa voz, y Elizabeth dice: “el tracking está mal”. Por el acento que se escucha, se deduce que el español no es su primera lengua. PA de Elizabeth y Jane que se abrazan. En el fondo se halla un cuadro de Frida Kahlo. No es casualidad que en este cuadro se represente solamente una especie de *close up* de los ojos de Frida, como si éstos atestiguaran el reencuentro de las dos amigas.

Secuencia de la señora de las iguanas/duración 41’23”-42’27”. PC de Elizabeth y Jane caminando por el camellón, cerca de la playa. Jane le muestra un libro con unas fotografías de mujeres indígenas mexicanas. PD de las fotografías mientras se escucha la siguiente conversación:



Cartel de *El jardín del Edén*

Jane: “Estas mujeres sí que están en el Paraíso”.

Elizabeth: “¿Y por qué abandonan el Paraíso, Jane?”.

PM de las dos amigas.

Jane: “¿Cuál eres tú?”.

Elizabeth: “Ésta” [PD de una fotografía de una mujer con iguanas en la cabeza. Elizabeth dice] “Quisiera arrancar esas iguanas de mi cabeza”.

Secuencia de la instalación *Las dos Fridas*/duración 1:8’53”-1:10’02”. PD de un plato con iguanas vivas. PC de personas que están en un set de filmación. Se observa a Elizabeth vestida de Frida y en el fondo a Margarita Luna, quien será la otra Frida. Música: “La zandunga”. Cámara fija. PA de Elizabeth y Margarita —que representan a *Las dos Fridas*—. El plato con iguanas está al lado derecho de Margarita. PD de mano derecha de Margarita: tiene una imagen de Juan Soldado.

Preámbulo

En “La frontera como tema en el cine mexicano”, Rafael Hernández Rodríguez afirma que ésta “representa la confrontación, el encuentro, el cruce de culturas, de manera física o simbólica”.¹ Por otra parte, Norma Iglesias, al hablar sobre cine de frontera, señala que “the border functions as a symbol or cultural barrier rather than a geopolitical line”.² En otro de sus artículos, Iglesias presenta una taxonomía de los diversos tipos de cine que han representado la frontera. Éstos son el *mainstream* de Hollywood, el cine fronterizo (mexicano y comercial), el nuevo cine mexicano, el cine chicano y el cine y el video realizados en la frontera.³

¹ “La frontera como tema en el cine mexicano”, en Susanne Iglar y Thomas Stauder, eds., *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008), 25.

² Norma Iglesias, “Reconstructing the Border: Mexican Border Cinema and Its Relationship to Its Audience”, en Joanne Hershfield y David Maciel, eds., *Mexico’s Cinema. A Century of Film and Filmmakers* (Wilmington, Delaware: Scholarly Resources, 1999), 234.

³ Norma Iglesias, “Frontera a cuadro. Representaciones y autorrepresentaciones de la frontera México-Estados Unidos en el cine”, *Revista Todavía* (2009), en <<http://www.revistatodavia.com.ar/todavia15/notas/prieto/txtprieto.html>>, 20 de julio de 2010.

La Frontera (*The Border*, 1982), de Tony Richardson, y *Tráfico* (*Traffic*, 2001), de Steven Soderbergh, son ejemplos del *mainstream* hollywoodense, donde la frontera es lo exótico, lo incivilizado, lo impredecible e inhóspito. El cine fronterizo se refiere a las producciones de “bajo presupuesto y de baja calidad técnica y narrativa” y que, por lo general, reproducen los estereotipos de esa zona fronteriza. Algunos títulos en los que la frontera se representa como una ciudad de paso son *Pito Pérez se va de bracero* (1947), *Tres veces mojado* (1989) y *La pizca de la muerte* (1990), entre otros. La ilegalidad es otra forma de mostrar la frontera en películas como *Frontera Norte* (1953), *Contrabando y traición* (1976) o *Tijuana caliente* (1981). La frontera también se ha llegado a caracterizar como lugar de cuestionamiento y pérdida de la identidad cultural en textos fílmicos, como *Primero soy mexicano* (1950) o *Soy chicano y mexicano* (1973). Por último, en esta clasificación de cine fronterizo, la frontera es un lugar desolado y sin ley. Véase, por ejemplo, *La frontera sin ley* (1964) o *El último cartucho* (2000).

En cuanto al nuevo cine mexicano, Iglesias señala que las películas “plantean una reflexión mucho más compleja de las dinámicas fronterizas sin que se haya resuelto totalmente el problema de los estereotipos y de la autorrepresentación de la frontera”.⁴ Algunos ejemplos de esta etapa son *Santitos* de Alejandro Springall (1999), *Bajo California, el límite del tiempo* de Carlos Bolado (1998) y *El jardín del Edén* de María Novaro (1994).

Por su parte, Alexandra Jablonska considera que Tijuana “fue construida por el imaginario colectivo [...] como un espacio de paso para quienes desean cruzar la frontera con [...] Estados Unidos para trabajar del ‘otro lado’ [y] como un lugar en el que muchos sujetos se asientan de manera temporal o definitiva para emprender ahí un proyecto de vida nuevo”.⁵

⁴ *Ibid.*

⁵ Alexandra Jablonska, “Identidades en redefinición: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo”, *Estudios sobre las culturas contemporáneas* XII, no. 26 (diciembre de 2007): 51.

En *El jardín del Edén*⁶ se narra la vida de diversos personajes y, a la vez, la frontera —lugar de cruce de culturas— se ve desde la mirada de casi todos ellos. Se cuentan fragmentos de vida de Serena (la viuda), quien se va a Tijuana con sus tres hijos; estando allá conocerá a Elizabeth (la pintora), quien está en búsqueda de su identidad cultural; Elizabeth tiene una amiga llamada Jane, que se maravilla, se asombra y toma nota en sus cuadernos del espectáculo que le ofrece Tijuana; Jane se entusiasmará con Felipe (el campesino que desea cruzar la frontera), y ella lo ayudará para que él y Julián (el incipiente fotógrafo, hijo de Serena) ingresen a Estados Unidos. Raciel Martínez Gómez menciona que bajo “el método de secuenciación dramática que combina ficción y registro realista/documental, María y su hermana deciden [...] engarzar una serie de historias unidas por un eje”: la búsqueda identitaria.⁷ Sin embargo, Hernández Rodríguez considera que Elizabeth es el único personaje “que parece tener una verdadera crisis de identidad [...] por el hecho de que es chicana y no se identifica con México porque no habla bien español [...]”.⁸ Pero hay que considerar que para María Novaro los procesos identitarios se ubican en varios elementos de la cultura, entre otros, en el lenguaje; por ello afirma:

Yo era congruente con una serie de cosas con las que trabajo y la gente iba a hablar de lo que habla, unos iban a hablar en inglés, otros en español y otros en *spaninglish*, otros no hablan, como la hijita de Liz ha optado por no hablar porque se ha hecho bolas con los idiomas. Alguien habla en mixteco, alguien habla en zapoteco, y por qué no en el lenguaje de las ballenas.⁹

⁶ *El jardín del Edén*. Dir. por María Novaro (1994; México: Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/Instituto Mexicano de Cinematografía/Macondo Cine Video/Ministère de la Culture de la République Française/Ministère des Affaires Étrangères/Société Générale des Industries Culturelles du Québec [Sogic]/Téléfilm Canada/Universidad de Guadalajara/Verseau International, 1994).

⁷ Raciel Martínez Gómez, *Arráncame la iguana: desafíos de la identidad en el cine mexicano* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009), 80.

⁸ Hernández, “La frontera como tema...”, 32.

⁹ Novaro, citada en Martínez, *Arráncame la iguana...*, 85.

A través de la búsqueda de esos rasgos identitarios, Novaro recurre a la presentación y representación de la frontera desde la mirada de diversos personajes, para lo cual utiliza también otros elementos visuales, como la fotografía, las artes plásticas, los letreros en las calles, los graffitis. Con estos mecanismos, es posible que el espectador recorra Tijuana y cree su propia perspectiva de esa ciudad fronteriza.

Una mirada teórica

El análisis de la mirada o punto de vista en el texto filmico se lleva a cabo en tres aspectos: el visual, el narrativo y el ideológico. En el primero, las interrogantes apuntan hacia el lugar desde el cual se mira, desde dónde se toman las imágenes y en dónde se sitúa la cámara. El narrativo tiene que ver con quién narra, quién ve y desde qué punto de vista se narra. El último aspecto, el ideológico, es la interpretación y manifestación de la mirada del director a través de sus personajes.

Jacques Aumont y Michel Marie consideran que el punto de vista “es el lugar desde el cual se mira [...] es el modo en que se mira”.¹⁰ En el texto filmico, el punto de vista se asigna a uno de los personajes (o varios), o al responsable de la instancia narrativa. Analizar *El jardín del Edén* en términos de puntos de vista o miradas nos remite a hablar del concepto manejado por André Gaudreault y François Jost: “mostración”.¹¹

Por otra parte, Robert Stam señala que la *monstration* o “mostración” es el gesto que crea el mundo ficcional, y la *narration* o “contar” es la parte en que la edición y otros procedimientos cinematográficos inscriben las actividades de un narrador cinematográfico que evalúa y comenta sobre el mundo ficcional. Las películas cuentan historias (*narration*) y las ponen en escena (*monstration*).¹²

¹⁰ Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film* (Barcelona: Paidós, 1990), 154.

¹¹ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología* (Barcelona: Paidós, 1995).

¹² *Teoría y práctica de la adaptación* (México: UNAM-Sepancine, 2009).

Gérard Genette, en su estudio sobre el “modo”, propone retomar las cuestiones de la información narrativa —¿quién ve? o ¿quién percibe?—. Los problemas del saber narrativo (saber del narrador en relación con sus personajes) es lo que Genette denomina “focalización”.¹³ Así, es posible distinguir relatos con narrador omnisciente (según Genette, “focalización cero o variable”); relatos que se construyen a partir de un punto de vista, entendido en este caso como restricción en la amplitud de la información facilitada al lector/espectador (“focalización interna, visión con”) o la visión desde fuera (“técnica objetiva, behaviorista o focalización externa”). La focalización remite únicamente al narrador y a sus relaciones con la historia.

Como continuación de los análisis de Genette, François Jost y André Gaudreault proponen separar los asuntos que afectan el campo de lo cognitivo (focalización) de los del campo perceptivo (punto de vista).¹⁴ La noción de punto de vista se reduce a la relación entre el lugar que ocupa el personaje y el que ocupa la cámara, de acuerdo con Zunzunegui. Teniendo en cuenta que el cine se compone de un nivel icónico y otro sonoro, Jost hablará de “ocularización” para caracterizar la relación existente entre lo que muestra la cámara y lo que se supone que el personaje ve.

Una mirada analítica

En el caso de *El jardín del Edén*, los primeros minutos se muestran a través de una “ocularización interna primaria”, en la que la mirada se construye mediante la interpretación de un *cache* que sugiere la presencia, “en perspectiva”, de un ojo. Esto puede ser a través del agujero de una cerradura, un catalejo, un microscopio o unos prismáticos como los que utiliza Felipe y luego se los pasa a otro paisano. Las miradas de ambos personajes se enfocan en los inmigrantes que desean cruzar el muro y en los enfrentamientos con la policía estadounidense.

¹³ Gerard Genette, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989).

¹⁴ Gaudreault y Jost, *El relato cinematográfico...*

Aproximadamente durante un minuto y medio, el espectador tiene una vista nocturna de una parte de la frontera México-Estados Unidos. Todo ello visto a través de los ojos de Felipe, quien únicamente se ríe de las peripecias de sus compatriotas, quienes, al igual que él, desean también transgredir los límites territoriales señalados directamente con el muro. Al mismo tiempo que se muestran las imágenes del muro, se escuchan ruidos y voces de las personas que intentan cruzar la frontera. Al llegar la Patrulla Fronteriza, una voz dice: “Estamos en México”, a lo que el policía estadounidense responde: “This is the USA. Adiós amigo. See you tomorrow”. El espectador deduce que este diálogo no es escuchado por Felipe, por lo que ya se vislumbra la presencia del narrador omnisciente filmico, que presentará la siguiente secuencia: la llegada de Elizabeth y Serena e hijos a Tijuana.

Raciel Martínez presenta algunos fragmentos de la entrevista hecha a María Novaro. La directora señala que “el muro [...] me disparó un montón de ideas; además, yo dije: “Esto lo tengo que filmar porque la gente no se imagina lo que es. Hay gente que cree que la barda no existe y me propuse construir historias alrededor de la barda. Finalmente, la frontera se manifestaba como una herida”.¹⁵

A lo largo de la película se ofrecen diferentes imágenes o puntos de vista de esta frontera que Novaro primero registró y luego ficcionalizó, según lo comenta Martínez Gómez.

Respecto de la secuencia “Serena y sus hijos llegan a Tijuana” (texto fílmico 1’43”-4’24”), Martínez acota que “esa muda de la familia implicaba la presentación de la ciudad fronteriza *tijuaneada*, llena de baches, coches destartados y de puntualizar el carácter híbrido de las manifestaciones culturales”.¹⁶ Es muy interesante que los créditos de la película coincidan con la llegada de Jane y Serena a Tijuana, porque el principio de *El jardín del Edén* constituye a la vez un comienzo (formal, temático, pragmático) y un arranque narrativo. Se diría, entonces, que la ciudad es una geografía de narraciones, y siguiendo la geografía de Tijuana como hilo conductor, se estructuran

¹⁵ Novaro, citada en Martínez, *Arráncame la iguana...*, 78.

¹⁶ Martínez, *Arráncame la iguana...*, 79.

otras historias fragmentarias, desatendidas e internas, con las cuales María Novaro fue construyendo su texto fílmico.



Gabriela Roel en *El jardín del Edén*

Jacques Aumont y Michel Marie distinguen cuatro concepciones del punto de vista: “mirada desde”, “imagen encuadrada”, “representación” y “enunciación”,¹⁷ las cuales, en todos los casos, responden a la jerarquía del establecimiento del punto de vista global: el “autor”, transformado en un ente ficticio, recorta una historia de un mundo irreal y la impregna con su juicio, ofreciendo a la mirada del espectador la suya propia, mediada por una tecnología que, a su vez, lo condiciona.

La huella más significativa que permanece del autor en el texto es, precisamente, su mirada, pues el artificio fílmico es una consecuencia de la aplicación de un punto de vista, de una percepción y concepción de mundo. La película es, en sí misma, una mirada sobre un universo imaginario —ficcional— que arrastra tras de sí todo un bagaje cultural y social, pero dentro de aquélla, fruto de su condición polisémica, se establecen otros juegos de miradas que responden a

¹⁷ Aumont y Marie, *Análisis del film...*, 76.

múltiples entes: narradores, personajes o la cámara misma. Un estudio sistematizado de estas “presencias” en el filme debe tener en cuenta la adscripción de la mirada como enunciación, como narrador, como personaje, pero también —en la relación con el espectador— en cuanto su constitución como “cámara” o como “ojo”; así, François Jost¹⁸ habla de “máscaras de la enunciación” para la ocularización cero, a través de la que se oculta el ente discursivo.

En “Semiótica y estética. La mirada del otro”,¹⁹ Pierre Ouellet considera cuatro formas de acción de la mirada en la relación percepción-alteridad. Solamente haré referencia a dos de éstas, las cuales son las que interesan para el presente trabajo. La primera es la mirada como experiencia del otro, en la que “el encuentro sólo es posible por la distancia entre el que mira y lo que es mirado”. Pensemos en la secuencia del restaurante en la que Elizabeth y la camarera (una mujer huave) se encuentran una frente a la otra y la última la saluda con un apretón de manos.

La segunda forma de acción es la mirada como sentido de la comunidad y de la socialización, la cual se vislumbra en la secuencia del juego de beisbol en la que una de las hijas de Serena forma parte del equipo: la inserción de las marcas de enunciación a través del mostrador fílmico (puesta en escena) y, en específico, por medio del juego de miradas. En primer lugar, el mega-narrador muestra una patrulla avanzando por la carretera en el lado estadounidense y que pasa justo frente a otra que está detenida. Se recurre a un plano general en el que se ve a dos policías recargados en su patrulla y que están observando hacia el lado mexicano. Se ve parte del muro y una valla metálica a través de la cual hay visibilidad. En la siguiente imagen, la cámara se posiciona del lado mexicano y el punto de vista es desde las gradas del campo de beisbol. Se ven las espaldas de varias personas y al fondo el campo, donde se lleva a cabo un partido. Se escuchan hurras y aplausos, y se pasa a la siguiente imagen. Aparece la hija de Serena —la que dibuja ballenas— en un plano americano que se convierte, segundos más tarde, en un plano medio. En

¹⁸ *El ojo-cámara. Entre film y novela* (Buenos Aires: Catálogos, 2002), 81-83.

¹⁹ Pierre Ouellet, “Semiótica y estética. La mirada del otro”, *Relatorias 1* (Puebla: BUAP, 2004), 8.

esa transición, la niña escucha un silbido que reconoce y le hace girar hacia afuera del campo. El narrador omnisciente utiliza un primer plano del rostro del hermano de Elizabeth —el estadounidense que vive en la playa mexicana y que graba los sonidos de las ballenas—, quien es la persona que le ha silbado a la hija de Serena y está de pie cerca de la valla que pone límites entre el campo y los espectadores. Éste, a su vez, será observado por Serena y su amiga, quienes están sentadas en las gradas. Una vez, se muestra un primer plano del gringo (así lo llama la amiga de Serena), quien observa a la pequeña y ésta le devuelve la mirada y asienta con la cabeza como si hubiera entendido el mensaje que el gringo le enviaba con su mirada. Se vuelve a mostrar a Serena con su amiga y esta última dice: “Ahora viene la buena”. La hija de Serena da un jonrón y la cámara vuelve a mostrar primero a los policías, luego a Serena y parte del público y, finalmente, al gringo. Todos están aplaudiendo, gritando y celebrando la hazaña de la pequeña. Toda esta secuencia dura aproximadamente dos minutos. Desde el punto de vista narrativo, puede analizarse que existe una circularidad en cómo se estructura la historia, ya que inicia y termina con la imagen de los dos policías estadounidenses que están recargados en su patrulla. Además, al final se realiza una especie de recopilación de miradas que coinciden en el momento en el que la niña logra un jonrón. Ese momento es de celebración para todos. Por ello es que la acción de la mirada da un sentido de comunidad y socialización, lo cual ocurre pocas veces a lo largo del texto fílmico.

Esta secuencia es muy interesante porque hay diversos tipos de fronteras que va mostrando el narrador omnisciente. Primero están las materiales (el muro, las vallas, el alambrado que está sobre el muro, así como el del campo de beisbol); luego están las sociales, en las que el gringo no interactúa con el público que está en las gradas (de la misma manera en que este hombre tampoco se relaciona con nadie en el mundo, excepto con las ballenas, y éstas sólo es a través de la distancia); posteriormente, están las fronteras de género, en las que él es mirado como posible objeto del deseo (la amiga de Serena dice que no está tan mal). Por ello se confirma que “la distancia se

presenta como una condición [...] la mirada es un sentido de la distanciaci3n que separa lo que es visto de quien ve”.²⁰

Ouellet afirma que “la visi3n no es ya el sentido de la identidad, sino que plantea la sensaci3n de la alteridad. La mirada pertenece al otro, viene del otro y se ofrece como otro [...] me percibo a m3 mismo siendo tan ajeno como ajena es la mirada del otro que me mira”.²¹ Es as3 como la mirada crea comunidad, seg3n la propuesta de Ouellet. En este caso es conveniente analizar al personaje Elizabeth, quien representa a una chicana (madre soltera) en b3squeda de sus ra3ces mexicanas. Ella mira en la televisi3n un video de Guillermo G3mez Pe3a, titulado *Border Brujo*, seg3n lo se3ala Concepci3n Bados-Ciria.²² La mirada de Elizabeth hacia el video realizado por G3mez Pe3a es “un catalizador visual y auditivo”, ya que G3mez Pe3a es el exponente de lo que suele llamarse “la autoconciencia del mexicano que vive en Estados Unidos”. Al mirar *Border Brujo*, Elizabeth, la espectadora, se ve a s3 misma y se sabe que ha vivido siendo “otra” y, a la vez, se da cuenta de las “otredades” “con y contra las cuales su identidad se ha definido y construido”, seg3n lo plantea Bados-Ciria.²³

El personaje de Elizabeth permite que la mirada presente sesgos de una intenci3n est3tica e ideol3gica por parte del narrador omnisciente. Ouellet considera que la mirada est3tica “permite que los ojos se fijen en lo desconocido, en lo que no se puede categorizar [...] es m3s un escudri3ar, un indagar, un explorar que descubre para poder admirar y contemplar, que un aprehender aquello que se observa”.²⁴ Por ello Elizabeth est3 en una b3squeda constante de su propia voz. La visi3n de la fotograf3a *Nuestra Se3ora de las Iguanas* (1980) de la artista Graciela Iturbide representa la mirada en lo desconocido y lo extraño, lo cual desencadena la experiencia est3tica. Elizabeth indaga en su ser, en su interioridad, en su b3squeda cuando

²⁰ *Ib3d.*

²¹ *Ib3d.*, 8-9.

²² Concepci3n Bados-Ciria, “La frontera en el cine mexicano m3s actual. *El jard3n del Ed3n: culturas locales vs. cultura global*”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 1 (1997): 54.

²³ *Ib3d.*, 55.

²⁴ Ouellet, “Semi3tica y est3tica...”, 12.

mira la fotografía y por eso dice: “Quisiera arrancar esas iguanas de mi cabeza”. Las iguanas son esa metáfora de sus propios miedos y temores por no saberse aceptada en Estados Unidos ni en México. Al final del texto fílmico, Tijuana será el lugar donde ella decidirá establecerse, porque es una frontera que, política y geográficamente, está dividida, pero que a su vez está abierta a lo híbrido y a lo multicultural.

La búsqueda de Elizabeth concluye al final del texto fílmico y se representa con la instalación y referencia explícita a *Las dos Fridas* (1939) de Frida Kahlo. Conviene señalar que la presencia de la pintora mexicana es evidente desde el inicio del texto fílmico, cuando se aprecia un cuadro con los ojos de Frida, el cual será testigo del reencontro de Elizabeth y su amiga Jane. Pero volviendo a la representación de *Las dos Fridas*, se observa que Elizabeth ha encontrado su voz propia y, por ende, es capaz de realizar su trabajo. En la propuesta de instalación, aparece ella junto con Margarita Luna, la indígena oaxaqueña. Ambas posan para los otros personajes dentro del texto fílmico, para la cámara y para el espectador. El punto de vista ideológico de María Novaro se presenta a través de dos elementos: 1) las iguanas en un plato como símbolo de que Elizabeth ha logrado arrancárselas de su cabeza y se ha encontrado a sí misma; 2) la imagen de Juan Soldado que Margarita Luna tiene en su mano. Ambos elementos son el toque personal de Elizabeth y, por ende, de María Novaro, ya que éstos no aparecen en el cuadro original de Kahlo.

La recurrencia a la imagen de Juan Soldado a lo largo del texto fílmico es resultado de la mirada de Novaro, que transformó su concepción de Tijuana y la vinculó con un elemento de los procesos culturales de la identidad mexicana. Al respecto, la directora comenta:

Me fui confrontando en los hechos a una enorme religiosidad en la frontera, el hecho de que los indocumentados se pongan esas camisetas con imágenes religiosas para que los cuiden, para que les cuiden las espaldas o el mismo Santuario de Juan Soldado que descubrí en el panteón de Tijuana —del cual la Iglesia no me sabía decir ni papa—. Vi con

mis propios ojos a la gente en peregrinación, dejando sus dólares puestos; el santuario de Juan Soldado lo filmé tal cual.²⁵

Pierre Ouellet nos recuerda que en la etimología de la palabra *mirada* —en español y en francés— hay una raíz común: “admirar”. Este concepto alude a la acción de sorprenderse, de maravillarse al ver que “sobre un campo visual hay algo que se destaca y es objeto de asombro”,²⁶ tal como se aprecia en la secuencia en la que Jane y Elizabeth se despiden en la estación de autobuses, ya que Jane emprenderá un viaje hacia el sur de México: Oaxaca. En esa secuencia, la mirada de Jane se centra en la joven que vende pájaros, pero no sólo la de Jane, sino también tenemos la mirada de un niño y de la propia vendedora de pájaros. Ouellet señala que este modo de mirar —la mirada de asombro— involucra dos dimensiones: 1) una dimensión ética, pues implica “cierto respeto, una atención especial”;²⁷ 2) una dimensión estética, ya que tiene que ver con el gusto, el éxtasis.

María Novaro menciona que “lo que le sucede a Jane con el deslumbramiento por la cultura mexicana, por ese universo de imágenes que repleta su necesidad de nutrirse para convertirse en escritora, surgió de una reflexión de una amiga suya, sajona, que tenía esa actitud ante México de iluminarse rendida [...] con mirada extranjera”.²⁸ Esa mirada extranjera, asombrada y descubridora, permite ver diferentes imágenes de Tijuana. Se observa la hibridación urbana a través de los diversos letreros escritos en inglés, español o *span-glish*; se adentra en la cocina de una fonda oaxaqueña; recorre la vida nocturna de la ciudad; acompaña a Felipe al santuario de Juan Soldado. Esa mirada distanciada de Novaro se vislumbraría como una propuesta de desarrollar el interés por las diversas formas de vida que ofrece Tijuana para ver lo que tiene de sorprendente, de inesperado.

²⁵ Novaro, citada en Martínez, *Arráncame la iguana...*, 81.

²⁶ Ouellet, “Semiótica y estética...”, 11.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Novaro, citada en Martínez, *Arráncame la iguana...*, 83.

Considero que el desplazamiento y la mirada se convierten en fundamentos de María Novaro. La geografía tijuanaense se construye a partir de los recorridos por las calles de esa ciudad. La mirada atenta a lo que pasa en la calle recalca el precepto de inspirarse en la vida. La directora exploró las calles de Tijuana y realizó diversas entrevistas para documentarse sobre esa ciudad fronteriza. La calle significa, por ende, continuo movimiento, cambios, transiciones, imprevistos, desorden e improvisación. Al pasear por Tijuana, la mirada se detuvo en todo lo que causara asombro.

Otra característica importante en *El jardín del Edén* es el hecho de que los personajes han emprendido un viaje en búsqueda de algo: ya sea la tierra prometida, otra vida o la indagación de sí mismos. Me parece importante retomar la idea del viaje como iniciación, como búsqueda, como experiencia. La raíz indoeuropea de la palabra “experiencia” es *per*, que se interpreta como “intentar”, “poner a prueba”, “arriesgar”. Muchos de los significados secundarios de *per* se refieren al movimiento: atravesar un espacio, alcanzar un objetivo e ir hacia fuera, tal como lo explica Francesco Careri.²⁹ En sí, considero que el texto filmico de Novaro atraviesa las diversas fronteras que se han ido construyendo en Tijuana. Sin embargo, algunos estudiosos de ese texto fílmico consideran que se presenta un espacio completamente mitificado. Por ejemplo, Elissa Rashkin ha dicho que: “In *El jardín del Edén*, Tijuana is less a city than the mythic setting for the exploration of the ‘borderlands’ of identity”.³⁰ En cambio, Rafael Hernández afirma que “la cinta sí logra transmitir con precisión la improvisación de la ciudad [pero que los personajes] aparentemente no tienen crisis existenciales: Felipe deambula por las calles riendo como un [ramplón]; un grupo de mujeres indígenas que atienden el restaurante “El pescado mojado” flotan etéreamente entre las cazuelas y el humo de la cocina sonriendo tranquilas y mudas [...]”.³¹

²⁹ Walkscapes. *El andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).

³⁰ Elissa J. Rashkin, *Women Filmmakers in Mexico. The Country of which We Dream* (Austin: Texas University Press, 2001), 190.

³¹ Hernández, “La frontera como tema...”, 33.

En líneas anteriores señalé que el análisis del punto de vista en el texto filmico se realiza en tres niveles: el visual, el narrativo y el ideológico. Los trabajos de Rashkin y Hernández tienen que ver más con el último de los niveles en el que se analiza la interpretación y manifestación de la mirada del director a través de sus personajes. Sin embargo, sus aportaciones soslayan reflexiones sobre la relevancia de las diversas miradas con las que se reconstruye Tijuana.

Desde mi punto de vista, diría que en el texto fílmico de Novaro hay una insistencia de mostrar tanto los espacios interiores como los exteriores, a través de los desplazamientos de las protagonistas como una manera de construir un espacio donde no está ausente lo político, sino que se hace política implícitamente, mediante la narración o la mostración (la *monstration*, según Gaudreault) de las actividades cotidianas (principalmente de las protagonistas), ya que el feminismo “remains very much a politics of everyday life. The edge is there: the sense of struggle, the weight of oppression and contradiction”, tal como proponía Teresa de Lauretis.³² Por ello, la importancia de mostrar fragmentos de vida de Jane, Elizabeth y Serena, en los que sí se vislumbran crisis existenciales muy claras. No han viajado a Tijuana por cuestiones de placer, sino que están allí por una búsqueda de sí mismas, de su identidad o de su deseo de hacer una nueva vida. Son mujeres en constante movimiento y que van encontrando su ser a través de esos recorridos por la urbe fronteriza.

Por todo lo anterior, conviene retomar la propuesta de analizar el largometraje desde las conceptualizaciones del punto de vista basado en lo visual, lo narrativo y lo ideológico. Tijuana es observada por el megamostrador desde una distancia claramente marcada no sólo en el inicio y final de la película, sino a lo largo de ésta. Se muestran vistas panorámicas de la ciudad y se centra, principalmente, en el muro fronterizo, pero visto desde lejos. Esa perspectiva se entremezcla con el elemento narrativo, en el que se da paso a mostrar otros rostros de Tijuana a través de los personajes. Piénsese en los

³² Teresa de Lauretis, *Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms and Contexts* (Londres: MacMillan, 1986), 12.

recorridos que hace Serena cuando está buscando a su hijo Julián, en los que el espectador vislumbra un ambiente nocturno.

También cabe recordar aquí el andar de Julián por esa ciudad a la que acaba de arribar. Él va tomando fotografías de otros personajes con los que se tropieza o con los que se encuentra. Otro fragmento de historia es cuando Jane y Felipe son testigos de un velorio de un inmigrante mexicano que tiene que ser devuelto a su tierra.

El aspecto visual y el narrativo se funden a través de la propuesta ideológica de María Novaro, presente en cada uno de los elementos seleccionados para la realización de su largometraje. El trabajo de Ouellet sobre la mirada del otro reafirma que Novaro se interesa en mostrar esa relación percepción-alteridad, en la que es relevante la mirada como encuentro con el otro y con la comunidad.

Como conclusión de este trabajo, retomo el título de *El jardín del Edén*, cinta en la que hay un entrecruce de diversas miradas que se encuentran y se reencuentran en un lugar común: la frontera. Este espacio se convierte en el detonador de diversas búsquedas, lo que conlleva a que no exista una mirada única, sino múltiples. Señalé la relevancia de la mirada como experiencia del otro y como sentido de la comunidad, así como de la mirada como asombro. Todas culminan en una visión estética en la que queda siempre algo por descubrir, indagar y escudriñar, ya que, como menciona Ouellet, “hay siempre un recorrido que rebasa las fronteras y que conduce hacia cierto fondo que siempre se aleja”.³³ En resumen, el entrecruce de miradas nos hace salir de nosotros mismos e ir a la búsqueda y encuentro del otro.

³³ Ouellet, “Semiótica y estética...”, 10.

Fuentes complementarias

CARMONA, RAMÓN

1991 *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Filmografía

El jardín del Edén. Dir. por María Novaro. México: Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Instituto Mexicano de Cinematografía / Macondo Cine Video / Ministère de la Culture de la République Française / Ministère des Affaires Étrangères / Société Générale des Industries Culturelles du Québec (Sogic) / Téléfilm Canada / Universidad de Guadalajara / Verseau International, 1994.

La línea al sur del norte, dos películas fronterizas canadienses

GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE*

El surgimiento de un estereotipo

En 1941, la pareja de británicos Michael Powell y Emeric Pressburger produjeron y dirigieron una modesta película clásica de la segunda guerra mundial, propagandística a favor de los aliados y contra los alemanes, *49th Parallel*, en la cual los sobrevivientes del naufragio de un submarino alemán en las costas del Atlántico canadiense se lanzan en una aventura a lo largo de la zona que da título a la película, esperando primero que los rescaten, luego que no los descubran. La maldad, la cerrazón y la violencia de los alemanes contrastan con la diversidad, la tolerancia y el pacifismo de los canadienses que pueblan la línea fronteriza,¹ iniciando, probablemente, un estereotipo fílmico: el del pueblo canadiense que debe confrontarse con algún “enemigo” o adversario, por lo general, estadounidense, prejuicioso, intolerante y suspicaz frente a cualquiera que parezca diferente.

La frontera más larga y pacífica

Durante décadas, la frontera sur de Estados Unidos ha producido un cuerpo tan robusto de películas que puede reunirse en un género;

* Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Universidad Nacional Autónoma de México. La autora desea agradecer a los dictaminadores por sus pertinentes observaciones que permitieron la reestructuración de este trabajo, <zalce@unam.mx>.

¹ Un altísimo porcentaje de la población canadiense vive en ciudades establecidas muy cerca de la inmensa línea fronteriza con Estados Unidos, cuya longitud es de alrededor de 3600 kilómetros.

no sucede lo mismo con su frontera norte. La retratan producciones estadounidenses —como las parodias políticas *Canadian Bacon* o *South Park: Bigger, Longer and Uncut*— o independientes —como *Niagara*, *Niagara* o, más recientemente, *Frozen River*—, además de unas pocas canadienses, como *Bordertown Cafe* de Norma Bailey o *Highway 61* de Bruce McDonald.

Tal vez aún es válido decir que la frontera entre Canadá y Estados Unidos es la más larga y menos vigilada en el mundo, pero lo cierto es que en el paralelo 49 las cosas han cambiado. Desde enero de 2008, por ejemplo, es necesario presentar un pasaporte para cruzarla. Konrad y Nicol afirman que, a partir de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001, la región se transformó más en un lustro que a todo lo largo del siglo XX; sin embargo, dado que la interacción económica es tan intensa e importante, la seguridad fronteriza ha tenido que hacer posible que los dos países no sólo coexistan, sino que sigan prosperando, mediante la política de “goods come first”, que da prioridad al paso de bienes, dejando en segundo lugar el cruce de personas.²

En este artículo se analizarán *Highway 61* de Bruce McDonald y *Bordertown Cafe* de Norma Bailey, ejemplos de cómo la frontera geográfica situada en el paralelo 49 implica, sobre todo, un límite simbólico entre lo anglocanadiense y lo estadounidense y cómo, a diferencia de lo que sucede en la frontera sur de Estados Unidos, existe en los productos culturales canadienses un elemento de ironía y comedia que rara vez se encuentra en sus similares mexicanos.

La diferencia como frontera definitoria

El ensayista W.H. New, en su libro seminal *Borderlands. How We Talk About Canada*, afirma que, a pesar de lo que se piense, la frontera Canadá-Estados Unidos no es tan sólo un artificio político, puesto que ésta ha configurado y lo sigue haciendo, distintos campos

² Véase Victor Konrad y Heather Nicol, *Beyond Walls: Re-inventing the Canada-United States Borderlands*, Border Regions Series (Aldershot, Reino Unido: Ashgate, 2008), 8.

de posibilidad y expectativas sociales, es decir, diferencias culturales.³ Cabría añadir que, hoy día, además, está el tema de la seguridad.

W.H. New añade que existen dos fronteras: la línea y la zona fronteriza. La primera nombra y divide; la otra es psicológica e indeterminada.⁴ Debido a ello, concluye, lo que Canadá es en tanto imaginario resulta impensable sin su frontera con Estados Unidos, ese espacio donde algo se detiene y al mismo tiempo algo empieza para hacerse presente: la diferencia, que hasta los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 había sido tratada con ironía en el cine.⁵

El camino y la frontera se encuentran

Puesto que en el género fronterizo los personajes se desplazan para llegar a las fronteras, para cruzarlas o para alejarse de ellas,⁶ existen

³ William Herbert New, *Borderlands. How We Talk about Canada* (Vancouver: UBC Press, 1998), 40.

⁴ *Ibid.*, 4.

⁵ Ejemplo de ello, como se señaló, son las producciones estadounidenses *Canadian Bacon* del director Michael Moore, y *South Park: Bigger, Longer and Uncut*, de Matt Stone y Trey Parker (en un obvio intertexto con la anterior), donde la frontera tiene que ver con la definición del otro como enemigo y donde la ironía en la primera y la parodia en la segunda radican en que ese otro es Canadá, un país habitado por un pueblo que, por tradición, se ha considerado no sólo antibélico sino también pacífico. Desde una perspectiva crítica, hasta ácida, ambas películas se basan en el sentido del “nosotros contra ellos” para definir, de manera ferozmente irónica, el orgullo nacional estadounidense y para cariñosamente burlarse del orgullo nacional canadiense respetuoso-de-la-otredad. Después del estreno de *Canadian Bacon*, Michael Moore fue nombrado ciudadano canadiense honorífico por la revista *McLean's*. Parker y Stone no recibieron tal honor, aunque su objetivo fuera similar al de Moore. Sería exagerado decir que se trata de películas de tesis, pero un humorístico discurso pacifista subyace en ambas. Las dos desean resaltar el pacifismo de Canadá mediante la construcción del más obvio de los absurdos: culpar a Canadá, el siempre amigo país del norte (no al gobierno o las instituciones canadienses) de un hecho ominoso con el fin de no asumir la realidad que, por culpa de su idiosincracia y de sus instituciones, vive el pueblo estadounidense. He explorado ampliamente este tema en “El enemigo en la frontera: *Canadian Bacon* y *South Park: Bigger, Longer and Uncut*”, *Sociológica*, no. 61 (mayo-agosto de 2006): 207-233. *Canadian Bacon*. Dir. por Michael Moore (1995; Estados Unidos: Dog Eats Dog Films/Propaganda Films/PolyGram Filmed Entertainment/Maverick Films, 1995). Y *South Park: Bigger, Longer and Uncut*. Dir. por Matt Stone y Trey Parker (1999; Estados Unidos: Paramount Pictures/Warner Brothers, 2000).

⁶ En mi texto “Instrucciones para vivir en el limbo” he hecho un listado de películas mexicanas, estadounidenses y canadienses donde los dos géneros se entrecruzan. Alejandro Mercado y Elizabeth Gutiérrez, eds., *Fronteras en América del Norte, estudios multidisciplinares* (México: CISAN-UNAM, 2004).

varios casos en los que el cine fronterizo⁷ se intersecta con el *road movie*.⁸ *Highway 61*, escrita y protagonizada por Don McKellar y dirigida por Bruce McDonald,⁹ es una versión canadiense de esta intersección.

Las fronteras, en primera instancia, aparecen para separar. Difícil límite para el Canadá anglohablante, cuya cultura popular se ha visto siempre avasallada por la que se produce en Estados Unidos. En *Highway 61*, el detonador de la acción está íntimamente relacionado con la influencia estadounidense. De ello da cuenta la vocación musical del protagonista Pokey Jones, quien debe cruzar la frontera para poder descubrirse. La crítica ha señalado que el matiz canadiense radica en que la revelación sobre sí mismo tendrá que ver con el rechazo de eso estadounidense que, tras cruzar la frontera, va encontrando.

Cerca de la frontera, en Pickerell Falls, Ontario, en el patio de la peluquería de Pokey Jones, aparece el cuerpo de un hombre que murió congelado en una bañera vacía. Jackie Bangs, una *roadie* que ha robado una bolsa de droga, finge que el cadáver es de su hermano. Lo rellena y consigue tanto un permiso para cruzar con él la frontera como un aventón con Pokey, quien durante años se había subido todas las noches al carro con su maleta para ir al encuentro de “América” y todas las noches se había bajado de él sin siquiera echar a andar el motor.

Pickerell Falls, Ontario, significativamente es el destino final de la línea camionera. Y Pokey representa al fronterizo inmóvil,¹⁰ quien conoce profundamente la cultura popular estadounidense y sus

⁷ En este trabajo la definición de “cine fronterizo” es la que Norma Iglesias desarrolla en su texto seminal *Entre yerba, polvo y plomo* (México: El Colegio de la Frontera Norte, 1991).

⁸ Tanto Jack Sargeant y Stephanie Watson como Susan Hayward hablan de la relación del protagonista del *road movie* con el pionero fronterizo, uno de los héroes míticos de la cultura estadounidense. Véanse Sargeant y Watson, *Lost Highways. An Illustrated History of Road Movies*. Cinema Collection no. 15 (Londres: Creation Books, 1999); Hayward, *Cinema Studies. Key Concepts* (Londres: Routledge, 1996).

⁹ Segunda de la trilogía conformada también por otras dos películas rockeras: *Roadkill* (1989), con guión también de McDonald y McKellar, y *Hard Core Logo* (1996), basado en el texto de Michael Turner y con guión de Noel S. Baker.

¹⁰ Tal estereotipo aparecerá, como ya se verá más adelante, también en la película de Norma Bailey.

manifestaciones y que, a pesar de vivir a un lado de ella, nunca ha ido a la ciudad ni ha cruzado la frontera. Entonces, pasar al otro lado tiene mucho de rito de iniciación. El viaje al sur, por la legendaria y dylaniana carretera 61,¹¹ a ese tan lejano y tan cercano país vecino, implicará para el protagonista volverse dueño de su destino, seguir un sueño, una vocación.

La simbolización de la frontera se da, de entrada, en la segunda escena, a través de las rayas diagonales azules, blancas y rojas que, como efecto de transición, llenan la pantalla y que, al abrirse la toma, leeremos como el primero de los muchos signos irónicos. Las rayas diagonales no pertenecen a la bandera estadounidense que arropa a Canadá y que se utiliza como cortinilla, son tan sólo parte del poste que anuncia la peluquería, el pretexto que ha mantenido al protagonista anclado al pueblo toda su vida.

Gittings¹² hace una minuciosa interpretación de esta escena, a partir de la cual propone la visión descolonizadora de la imaginación canadiense de Bruce McDonald: el acercamiento, junto con la *voice-over* de Satanás y su arenga relacionada con la cultura de consumo estadounidense, y luego el corte y la relación del poste con la identidad de Pokey como peluquero pueblerino, son una alegoría de la seducción, tanto económica como cultural, que Estados Unidos ejerce sobre Canadá; lo cual nos devuelve a la afirmación de New acerca de que el imaginario canadiense es impensable sin su frontera con Estados Unidos.

Debido al casi sarcasmo que la caracteriza, la secuencia del cruce del puesto de migración y aduana es interesante porque difícilmente la podríamos ver resuelta de igual manera en alguna película mexicana. Los guardias estadounidenses referenciales son amenazantes;¹³

¹¹ Pokey dice: "New Orleans, the birthplace of jazz [...], a chance to drive down the highway, hear the music, meet the people, see America. A dream come true".

¹² Christopher E. Gittings, *Canadian National Cinema* (Londres: Routledge, 2002), 156-157.

¹³ No concuerdo con Rochelle Simmons, quien en su artículo "Border Crossings: Representation of North American Culture in Bruce McDonald's *Highway 61*" opina que en *Highway 61*, la película, si lo son. Rochelle Simmons, "Border Crossings: Representations of North American Culture in Bruce McDonald's *Highway 61*", *Cine Action*, en <http://findarticles.com/p/articles/mi_nb3148/is_61/ai_n29022350/>, consultada en noviembre de 2009.

en el contexto del relato también deberían serlo, dadas las circunstancias. Pokey es inocente porque es ignorante y la vista de migración duda de su reputación porque no está casado ni tiene hijos. Jackie Banks es culpable y tiene una larga lista de antecedentes penales; sabe que en el toldo del Galaxie lleva el cadáver de un desconocido atiborrado de droga y, con gran cinismo, acepta el sermón del guardia, quien le dice que en Canadá puede tener la conducta que le parezca y le pregunta si recibiría en su casa a un delincuente, y, a pesar de ello, la deja pasar con su predecible epílogo: “Bienvenida a América”. El personaje que debería infundir respeto en tanto encarna la autoridad responsable de filtrar el ingreso de extranjeros a Estados Unidos resulta ridículo a causa de su absurdo interrogatorio y de su pose.

La escena del cruce tiene un desenlace irónico: un espectacular donde se lee: “Sign up for America’s Drug Free Decade”. La toma nos presenta un paisaje distinto: hay basura; una gran bandera estadounidense reina sobre la decadencia industrial, y la música deja de ser acústica para convertirse en el ruidoso acompañamiento conectado de Los Ramones. Es la transición a la narrativa de la carretera que transformará a los personajes conforme vayan avanzando por ella.

Los ingredientes del *road movie* son el sexo, las drogas, el rock and roll y la muerte. Como en las clásicas del género, el automóvil es de gran importancia en la película, pero aquí se ironiza con un toque sentimental: es la única herencia de los padres de Pokey, y el huérfano protagonista no lo ha utilizado nunca para trasladarse o para ligar; le ha servido de recámara y confesionario, y ha retardado su gran partida, la búsqueda de su destino: ver el mundo, es decir, viajar a Estados Unidos, el lugar ideal para convertirse en músico. Considera, entonces, que llevar el ataúd atado al capote le dará dignidad, además, a un viaje que de otra forma podría considerarse frívolo.

Esta comedia de humor negro juega con la mitología —correspondiente al cine fronterizo— del contrabando, aunque involuntario en este caso. Pokey, el protagonista, se convierte en un delincuente por ignorancia.

Al igual que en otras películas fronterizas, hay estereotipos y éstos tienen que ver tanto con el crimen como con una definición de nacionalidad aparejada al concepto de frontera como límite que confina a un país. Los dos protagonistas son canadienses, pero uno más que la otra. El pueblerino peluquero aspirante a músico es deslumbrado por la citadina *roadie*, inescrupulosa, ligera de cascos, cínica y tan conocedora de Estados Unidos que podría pasar casi por oriunda de allá. Mientras que Pokey corresponde al estereotipo de canadiense que inicia *49th Parallel* (desprejuiciado, tolerante, inocente). La figura de Jackie Bangs es un primer punto de confrontación, en tanto corresponde a los estereotipos de la *femme fatale*: es una narcotraficante que no tiene escrúpulos ni en profanar un cuerpo con tal de lograr su objetivo comercial ilícito. Gittings apunta: “she is a Canadian character (self)constructed from American materials”.¹⁴

Debido a que en esta película la frontera nacional es tan importante en tanto divide a dos culturas diferentes, el persecutor es un estadounidense, Satanás: el antagonista supremo y una hipérbole del gringo malvado o del plan estadounidense de apoderarse de los anglocanadienses, robándoles su espíritu a cambio de nimiedades.

El demonio es, pues, el estereotipo supremo encarnado en un cumplidor de deseos al que nadie, en realidad, toma en serio al “entregarle su alma” por medio de un contrato firmado con sangre. Con respecto a este personaje existe una ambigüedad, gracias a la cual el guión funciona de manera muy inteligente. El guión deja que el espectador crea que Satanás es de verdad el diablo: un pregonero que va ofreciendo fama, tarjetas de residencia en Estados Unidos, riquezas materiales, y que sella el contrato con una instantánea Polaroid. A pesar de que el propósito inmediato de la fotografía es preservar el momento, el hecho de que, en este caso, se trate de instantáneas es un indicio de la falsedad de este demonio: con el paso del tiempo, este tipo de impresión fotográfica pierde el color y la imagen termina por desvanecerse, como el pacto firmado con este personaje desaparece en el desenlace de este relato.

¹⁴ Gittings, *Canadian National Cinema*, 155.

El diablo viaja a Ontario porque quiere recuperar el cadáver que considera de su propiedad, el que apareció en el patio de Pokey. Y los espectadores sólo sabremos ya muy entrado el relato que Satanás es nada más un fanático habitante de un suburbio muy al sur, en el delta del Misisipi, cuando, en una ceremonia que es más show que rito, va a quitarle, en el patio trasero de su muy humana casa, el alma al único cuerpo que ha podido recuperar (el del hombre, muerto de una muy canadiense hipotermia, que Pokey y Jackie llevaban en el ataúd y por el cual Satanás ha perseguido a la pareja en su ruta), a la vista de sus divertidos vecinos, a quienes nosotros nos sumamos. Las paredes de su casa están tapizadas por las fotografías de los firmantes del pacto.¹⁵

Ahora bien, si el espacio se constituye a partir de las relaciones sociales que en los lugares se intersectan, en el camino no sólo importa el paisaje sino también los personajes que lo habitan.

La crítica ha señalado que la sociedad al sur de la frontera se representa de manera poco favorecedora. Katherine Monk escribe: “the passionate Canadians who wrote the script —infuse every frame with a distinctly Canadian perspective that gently pokes fun at the American ideal. The [...] people are downright creepy”.¹⁶ Steve Gravestock dice: “McDonald and McKellar paint a bleak portrait of America”.¹⁷ George Melnyk, por su parte, señala: “Along the way, American society is presented as a psychotic, fame-obsessed, and gun crazy culture in which money and drugs destroy happiness”.¹⁸

Forma parte de la sucesión de esperpentos la familia Watson, conformada por un padre psicótico y sus sosas hijas —niñas morbosas y

¹⁵ Entre ellos están los que hemos visto. ¿Por qué firmaron? El amigo músico, francocanadiense, de Pokey, por una anforita de bourbon; un limosnero, por veinte dólares; la niña Louise Watson, para ser famosa y bella cuando crezca. Hay otras fotos de alguien que intercambió su alma por un paquete de cigarros, otro por memorabilia de Elvis. Y, además, el cadáver congelado, por un boleto de camión.

¹⁶ Katherine Monk, *Weird Sex and Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena* (Vancouver: Raicoast, 2001), 101.

¹⁷ Steve Gravestock, “Outlaw Insider: the Films of Bruce McDonald”, en William Beard y Jerry White, *North of Everything. English-Canadian Cinema since 1980* (Toronto: University of Alberta Press, 2002), 247.

¹⁸ George Melnyk, *One Hundred Years of Canadian Cinema* (Toronto: University of Toronto Press, 2004), 213.

sin gracia—, que viajan en un camión que los lleva de pueblo en pueblo presentando un show que, según él, les dará fama y fortuna. El vestuario de las niñas fue cosido por el padre con la tela de un vestido de la madre, que no murió, sino que decidió abandonarlos. Aparecen, además, los amigos de Jackie, músicos profesionales, ricos y famosos, adictos a las drogas, el alcohol, las pistolas y el sexo, que viven en una mansión amueblada con motocicletas y que sólo pueden divertirse mirando obsesivamente videos musicales donde ellos son las estrellas o matando pollos a balazos para merendárselos después. Y los dueños fílmicos de la carretera: los motociclistas rudos que recorren los caminos. Los estadounidenses que pueblan el espacio del camino que Pokey recorre responden al estereotipo de la violencia gratuita¹⁹ y la locura.



Don McKellar, Valerie Buhagiar y otros en *Highway 61*

Mientras el camino cambia, como ya dijimos, Pokey también, y lo va anotando en postales que, junto con el auto, son su nexa con el hogar. En tono humorísticamente ingenuo, señala que todo es dife-

¹⁹ La violencia gratuita va, por supuesto, acompañada de la portación de pistolas o rifles. Aquí podemos tender un puente con el documental anti-Bush que volvió tan notorio a Michael Moore, *Bowling for Columbine*, donde el cineasta critica intensamente la pasión que sus compatriotas sienten por las armas de fuego. *Bowling for Columbine*. Dir. por Michael Moore (2002; Estados Unidos: United Artists/Alliance Atlantis/Saltes Street Films/VIF2/Dog Eat Dog Films/MGM DVD, 2002).

rente *nomás* cruzando: “It’s hard to believe that everything you hear about America is true”. Y el sueño que comienza con la visita a la casa de infancia de Bob Dylan en Minnesota, “Hard to believe, eh?”, pasando por diferentes hitos de la música popular, se convierte en un rito de iniciación donde Pokey pierde la inocencia como un estereotípico forajido fronterizo: robando, echando balas y teniendo sexo al aire libre.

Bruce McDonald ha escrito algo que Pokey le explicará a su compañera de viaje, Jackie, al inicio del camino:

La carretera 61 es la línea de una canción que corre a través del centro de América; su punta norte es Thunder Bay, Ontario, Canadá, y su punta sur es Nueva Orleans, Luisiana, EUA. La línea de la canción traza la historia de la música popular, de sus raíces a sus encarnaciones contemporáneas.

Pero aclara:

Por supuesto, la música es sólo el subtexto de *Highway 61*; dibuja el mapa del viaje. Mi verdadera preocupación son las almas de los personajes principales: Pokey Jones, Jackie Bangs y el Sr. Skin (alias Sata-nás), y cómo cada uno descubre lo que es valioso y moral.²⁰

Y como dice el dicho en inglés, hay que tener cuidado con lo que se desea, porque puede convertirse en realidad. Mientras el sueño de Pokey se cumple, descubrir “América” poco a poco se convierte en pesadilla; mientras el protagonista goza aquello quintaesencialmente estadounidense que caracteriza al *road movie*,²¹ se desbarranca.

²⁰ Nota del director en la edición de la película en formato DVD de 2006. La traducción es mía.

²¹ Entre las características formales que los especialistas atribuyen al género están, por ejemplo, el automóvil como elemento iconográfico, las tomas panorámicas de espacios abiertos e inhabitados; y, en el nivel ideológico, los mitos estadounidenses por excelencia: el individualismo y el populismo; el camino se utiliza para imaginar tanto la cultura como la identidad nacional. Los rasgos característicos del *road movie* se han tomado, básicamente, de tres textos: Steven Cohan e Ina Rae Hark, eds., *The Road Movie Book* (Londres: Routledge, 1997); Jack Sargeant y Watson, *Lost Highways...*; Hayward, *Cinema Studies...*

La simbolización suprema del cambio de piel es la escena en la que el diablo incendia el auto, la única herencia de Pokey, para robar el cadáver.

Entonces, al quedarse sin la extensión de su hogar, decide repudiar a Jackie y su estilo de vida “criminal”. La respuesta que recibe de ella, en calidad de insulto, lo devuelve a su realidad: no eres un músico, eres un peluquero, un canadiense.

Las diagonales azules, blancas y rojas dan paso a otra transición, al epílogo de purificación donde, luego de la inmolación del diablo, Pokey se transforma en músico y toca su trompeta en el funeral acuático que Jackie le da al cadáver. El viaje llega a su fin en la punta sur de la carretera. Los protagonistas quedan convertidos en peatones y rechazan la identidad “americana” que el camino les había impuesto. He ahí lo que la crítica denomina la subversión del género y la apropiación que el equipo canadiense hace de éste.

Zigzagueando en la frontera

Tal vez la única película que verdaderamente pueda incluirse en el género fronterizo en Canadá sea *Bordertown Cafe*, dirigida por la documentalista Norma Bailey,²² donde asombra, sobre todo, la similitud del paisaje de Warren, Manitoba, con algunos otros que retratan espacios fronterizos en los estados sureños de Estados Unidos y norteños de México.²³ Un pueblo con una calle principal, el

²² No existe casi crítica sobre esta película, de la cual hay una copia en VHS, adquirida directamente en el NFB en Montreal para la biblioteca del CISAN de la UNAM. Yo he analizado más profundamente el concepto de nación y región en ella en “Espacio, territorio, representación: los cómo del cine fronterizo norteamericano”, en Alejandro Mercado, Miriam Alfie y Graciela Martínez-Zalce, coords., *Norteamérica: construcción de espacios regionales* (México: AMEC-UAM-Eón Sociales, 2007), 261-282.

Claudia Sadowski-Smith la menciona en su libro más reciente sobre la ficción fronteriza en Norteamérica, en el capítulo llamado “A Border Like No Other”, pero tan sólo como una referencia a la obra de teatro de la cual ésta procede. Véase *Border Fictions. Globalization, Empire and Writing at the Boundaries of the United States* (Charlottesville, Va.: University of Virginia Press, 2008).

²³ La secuencia de créditos de esta película es asombrosamente similar a la de *Gas, Food, Lodging*, dirigida por Allison Anders, la cual sucede en Arizona. Véase filmografía.

campo abierto, la planicie, solamente una señal que marca la frontera, idéntica de ambos lados. La protagonista es una mujer sola con un hijo. El padre ausente, trailero, estadounidense.

Una vez más, la frontera entre Estados Unidos y Canadá pesa más en lo imaginario que en lo territorial. La confrontación de culturas se hace presente en los personajes canadienses que, a pesar de convivir intensamente con los estadounidenses, nunca se sienten completamente a gusto alrededor de ellos, por ruidosos y poco discretos.

La primera escena, acompañada de música country, es una toma abierta, en plano general de un campo de trigo dorado y un cielo muy azul. Más que una barrera entre dos países, la línea, según esta introducción, podría ser la del horizonte, que divide a la toma en dos. El foco de escena es un tractor que transita, lentamente, por el campo. La cámara se mueve, acercándose al tractor que viaja rumbo a tres señales. La primera indica, sobre un decorado de un sol con pájaros: “Welcome to Canada”; la segunda nos invita: “Linger on the line”; la tercera, continuación de la anterior, anuncia: “At the Bordertown Café”, donde una bandera canadiense entrelaza su asta con otra de Estados Unidos.

En esta película, la línea es una estrecha carretera rural que no interrumpe el flujo de los habitantes de un lado a otro de una frontera segura y poco vigilada.

La frontera aquí se relaciona con lo que Ganser, Pühringer y Rheinhof han denominado el cronotopo del lugar donde se queda uno atrapado.²⁴ La visión del espacio al que tenemos acceso como espectadores se limita al café fronterizo y sus alrededores inmediatos. Ni Manitoba ni Dakota del Norte o Minnesota, menos aún el resto de Canadá o Estados Unidos, forman parte de los escenarios.

La primera frontera que los personajes cruzan es la que se vive al interior del café donde se escucha una voz de mujer que pregunta:

²⁴ Alexandra Ganser, Julia Pühringer y Markus Rheindorf, “Bakhtin’s Chronotope on the Road: Space, Time and Place in Road Movies since the 1970s”, *Facta Universitatis, Series Linguistics and Literature* 4, no. 1 (2006): 1-17.

- First time in Canada, folks?
- Yeah [contesta una pareja de personas mayores, con camisetas floreadas, chillonas, y con gorras que denuncian su calidad de turistas].
- You better prepare not to know how fast you're drivin', how hot or cold it is outside, how hard the wind is blowin' or how much gas you're getting with the so called dollar.
- What's she talking about? [objetan los parroquianos locales].
- I'm American myself. I'm a direct descendant of Daniel Boone, John F. Kennedy and Cher...

La introducción que Bailey hace para ingresar en el café fronterizo se inscribe en una descripción de lo canadiense, en varios niveles, como sucedía en la película de McDonald. Está, por un lado, la presentación del paisaje; la bienvenida explícita que implica el ingreso al país, junto con el emblema más obvio, la bandera; pero, sobre todo, el discurso de los personajes donde quien habla define a los canadienses como se ha hecho en una larga tradición ensayística: por oposición a lo estadounidense.²⁵ Es interesante que la enumeración de las diferencias la haga una estadounidense migrante, de tal modo que el canadiense —quien está en su patria— resulte ser “el otro”, aun estando de su lado de la frontera.

Ésta es una línea temática que se desarrollará a lo largo de la película, en la cual hay una toma de posición con respecto a lo estadounidense, que representa el poder y la fuerza, pues, aunque sin violencia, siempre trata de imponer su punto de vista sobre lo que es diferente. De la misma forma que en el texto de McDonald, la sociedad del otro lado tampoco queda muy bien parada.

Durante el desarrollo de la película, la otredad será fundamental para la definición, tanto hereditaria como identitaria, de los personajes. La protagonista, por ejemplo, es hija de una estadounidense que migró por haberse casado con un canadiense. A su vez, ella se fuga

²⁵ Para ello, se pueden consultar los textos emblemáticos (aunque, por ello, también ampliamente criticados) de Northrop Frye, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* (Ontario: House of Anansi Press, 1995), y de Margaret Atwood, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (Ontario: House of Anansi Press, 2013).

con un estadounidense que la embaraza y regresa al otro lado de la frontera. El hijo de ambos vive encabalgado entre uno y otro lado.

En tanto definición de región, la frontera se presenta como un lugar donde las culturas vecinas se mezclan y enfrentan. El proceso que la película subraya más ampliamente es el de la confrontación: los canadienses desprecian a los estadounidenses por ruidosos, por poco discretos —al menos así lo sienten ellos—. Una vez más, estamos ante el estereotipo del canadiense que se generó en *49th Parallel*.

El espacio sigue siendo el de la frontera pacífica. Sin embargo, sigue siendo también el de la línea divisoria entre dos países, dos culturas y, debido a que estamos ante el cronotopo del lugar en donde los personajes se quedan atrapados, también lo es entre dos formas de convivir, de comportarse.

Resulta importante señalar cómo la frontera en tanto límite entre dos países distintos se puede cruzar sin ningún impedimento, mientras que la ideológica parece infranqueable; curiosamente, entonces, en la película de Bailey la frontera es un límite más cultural que gubernamental. Esto es obvio en las escenas que suceden en la garita de migración, lugar emblemático del discurso fronterizo. Tanto autos como tráilers pasan, tocan el claxon, y los guardias, que se dedican a pintar o a tomar el sol en tumbonas en su tiempo libre, saludan a los viajantes con la mano y no los hacen detenerse para la que en otros lugares sería la rutinaria inspección (ya sea humorística, ya crítica), presente en casi todas las películas pertenecientes al género fronterizo.

La película de Bailey recrea la región fronteriza canadiense como un espacio semivacío, en el cual la vida parece suspendida, debido a que la escasa población es casi toda flotante. Las actividades que se desarrollan en la línea tienen que ver con el viaje, las relaciones inestables o intermitentes que el tránsito constante produce, los migrantes, que por circunstancias particulares se instalan en ella. Pero también con el sueño del viaje de los que allí nacieron y crecieron y que sufren en el cronotopo de haberse quedado detenidos en ese atolladero.

Ahora bien, aunque el viaje es un leitmotiv en esta película, como el retrato de la vida cotidiana fronteriza es el motivo del relato, los sucesos en el interior del café son tan importantes que el café da título a la película.

Lugar de trabajo y hogar al mismo tiempo, donde la frontera entre lo público y lo privado se diluye por las dinámicas establecidas entre los personajes, el café es a su vez un microcosmos de la vida en la frontera. Por ejemplo, en el cuarto del hijo de la protagonista, un adolescente, la simbolización de lo fronterizo está en las paredes: una bandera estadounidense y un cartel de hockey; en su vida, el conflicto: elegir entre la madre y el padre, entre la vida del café en la frontera canadiense o la estabilidad de una casa con madrastra en el sur. El café es el lugar de paso donde paran todos los viajeros. La protagonista sueña con el viaje. Pero parece ser que detenerse en la frontera, nacer, crecer y permanecer en ésta es una maldición.

Porosa y amenazante, a manera de conclusión

Mientras los estadounidenses piensan hoy en día que la frontera canadiense es peligrosa porque su porosidad puede permitir el ingreso de terroristas, los canadienses tienen una larga tradición de defensa, aunque estén en guardia por otros motivos.

Las etiquetas, entonces, sirven para diferenciar. Una vez más, identidad y frontera aparecen de la mano en la confrontación.

Ahora bien, “Existe una frontera [*borderline*] [...] y existe una zona fronteriza [*borderland*]. Una nombra y divide; la otra es psicológica, indeterminada, McLuhanesca”.²⁶ Y es en este sentido que, tal como lo señala New, Canadá, hacia adentro, puede definirse a partir de una retórica de los límites, donde la nación se construye como un lugar que incluye (clara referencia al mosaico multicultural que se ha construido con base en la migración intensísima a partir de la segunda mitad del siglo XX y que continúa); un lugar dividido

²⁶ New, *Borderlands...*, 4.

(y aquí nos hace pensar en los “Canadá” de la modernidad: el anglohablante, el quebequense y el de las primeras naciones); un lugar que distribuye los recursos y el poder, y un lugar que abraza un principio recurrente de negociación de límites.

Y, sin embargo, como se planteó en un inicio, New cree que es también indispensable pensarlo hacia fuera:

*Canadá es impensable sin su frontera con los Estados Unidos. Es cierto. El paralelo 49 —que en sí mismo es una sinécdoque, una parte retórica por el todo retórico— une y divide, a la vez, a dos Estados-nación, permite el contacto, la influencia, la elección, el comercio (hipotéticamente en ambas direcciones), y también la diferencia [...]. Para la geografía política, es una línea imaginaria entre dos naciones, que separa, en el imaginario, los derechos de uno de los derechos del otro.*²⁷



Don McKellar y Valerie Buhagiar en *Highway 61*

Las fronteras señalan la diferencia. En *Highway 61*, el tono irónico de la película salva a los personajes de la caricaturización o el maniqueísmo: a lo largo del camino, Pokey aprende a disfrutar del sexo y los disparos, Jackie se va ablandando y dejando el cinismo de lado y el diablo asume su humanidad y se autoinmola al aceptar su frac-

²⁷ *Ibid.*, 6. Las cursivas son mías.

so como encarnación del mal. En *Bordertown Cafe*, los personajes fronterizos —las meseras, los agentes aduanales, los viejos— están atorados; entonces, la frontera es lo inamovible y, a diferencia de Pokey, que convierte su relato en el del camino, la protagonista aquí decide simplemente quedarse en esa paz desquiciante y aburrida.

Esa diferencia ha sido fundamental para la producción de películas fronterizas y *road movies* canadienses; aunque la línea fronteriza entre Canadá y Estados Unidos se ha transformado tanto que es difícil pensar que existan todavía estos parajes, ironizables como en la película de McDonald o idílicos como en la de Bailey.

Fuentes complementarias

IGLESIAS PRIETO, NORMA

1985 *La visión de la frontera a través del cine mexicano*. México: Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, col. Cuadernos.

PRATT, ANNA y SARA K. THOMPSON

2008 “Chivalry, ‘Race’ and Discretion at the Canadian Border”. *British Journal of Criminology*, no. 48: 620-640.

WHITE, PATRICK

2009 “Predator Drones Bring Controversy to U.S.-Canada Border”, *Toronto Globe and Mail*, en <<http://www.scrippsnews.com/node/41068>>, <<http://www.cbc.ca/theborder/>>, <<http://www.portalfornorthamerica.org/>>, consultada en febrero de 2009.

2008 “More Security, No More Safety”, *The Leader-Post (Regina)*, en <<http://www.canada.com/reginaleaderpost/news/viewpoints/story.html?id=e7b81d93-0195-4d31-bc86-144ef5c3c916>>, consultada en febrero de 2008.

Filmografía

- 49th Parallel*. Dir. por Michael Powell y Emeric Pressburger. Reino Unido: Ortus Films, 2007.
- Bordertown Cafe*. Dir. por Norma Bailey. Canadá: Cinexus/Flat City Films, 1991.
- Bowling for Columbine*. Dir. por Michael Moore. Estados Unidos: United Artists/Alliance Atlantis/Salter Street Films/VIF2/Dog Eat Dog Films/MGM DVD, 2002.
- Canadian Bacon*. Dir. por Michael Moore. Estados Unidos: Dog Eats Dog Films/Propaganda Films/ PolyGram Filmed Entertainment/Maverick Films, 1995.
- Frozen River*. Dir. por Courtney Hunt. Estados Unidos: Harwood Hunt Productions/Cohen Media Group/Offhollywood Pictures/Inbal Winberg/Sony Pictures Classics, 2008.
- Gas, Food, Lodging*. Dir. por Allison Anders. Cineville/Columbia Tristar DVD, 2003.
- Hard Core Logo*. Dir. por Bruce McDonald. Canadá: Ed Festus Productions/Telefilm Canada/British Columbia Film/Time Medienvertriebs/City TV, 1996.
- Highway 61*. Dir. por Bruce McDonald. Canadá/Estados Unidos: Telefilm Canada/Ontario Film Development/Shadow Shows Productions, 2006.
- Roadkill*. Dir. por Bruce McDonald. Canadá: Mr. Shack Motion Pictures, 1989.
- South Park: Bigger, Longer and Uncut (South Park, la película)*. Dir. por Matt Stone y Trey Parker. Estados Unidos: Paramount Pictures/Warner Brothers, 1999.

Memorias de una frontera: campos de concentración nazis

ALMA DELIA ZAMORANO ROJAS*

Introducción

En la actualidad, el discurso sobre la historia de la humanidad nos insta cada vez más a romper con el olvido y a rescatar un pasado que presenta problemas para su conocimiento, explicación, y a veces para representarlo; pareciera que una característica común a los grupos humanos es convertirlo en relato, construir y echar mano de la memoria, la cual evoca tiempos, hombres y acontecimientos que han transfigurado la faz del mundo y los límites de sus fronteras.

Por ello, el concepto de frontera ha sido clave en los relatos y descripciones que tienen que ver con los procesos culturales. Hablar de frontera es evocar simultáneamente lugar y metáfora, una división de territorios y un límite simbólico, lo que implica que lo que se encuentra a un lado de ese borde racial, social, imaginario, político, económico, histórico o real es diferente de lo que se halla del otro lado, y que esta distinción de realidades entaña, a través de la penetración de la mirada, la posibilidad de representar espacios, formas de vivir, de pensar, de sentir y de creer, pero también de morir.

De aquí que la noción de frontera de la que surge este trabajo se construya a partir de la teoría de las fronteras des-bordadas o fronteras en riesgo. En ellas, la frontera se concibe como demarcación, como límite que señala una separación entre un adentro y un afuera, entre un “nosotros/as” y un “otros/as”, con base inicialmente en soberanías territoriales y estatales. La teoría de las fronteras des-bordadas

* Facultad de Filosofía y Ciencias Sociales, Universidad Panamericana, <azamoran@up.edu.mx>.

abunda en los efectos materiales y simbólicos de la fijación de límites entre los Estados-nación, pero también analiza los dispositivos culturales y las consecuencias sociales de la frontera al interior de cada país.

Dentro de esta misma teoría, A. Basail Rodríguez ha analizado la configuración de los límites fronterizos: sus atribuciones de sentido, su atrincheramiento, su desdibujamiento y su corrimiento cultural y social, pues las fronteras renuevan su vigor, se anclan o refuerzan mientras que, paradójicamente, el tradicional respeto por ellas se convierte en disociación sistemática, lo que las hace monumentos parodiados. Basail afirma que una de las figuras que legitima esos cambios es el riesgo de que lo que está a ambos lados se salga de control. Así se constituyen los ámbitos de sombras, en donde se desencadenan los riesgos para el equilibrio social, afligido por amenazas reales o inventadas, y surgen narrativas distópicas sobre zonas grises de corrupción, maldad y muerte.

Partiendo de esta conceptualización, en este estudio se pretende exponer a través del cine —con su capacidad de representación y narración— el adentro y el afuera de una de las fronteras históricas más viles en la historia de la humanidad: las líneas divisorias que alzaron los campos de concentración nazis, las cuales arrojan luz para una lectura que intenta atisbar los pliegues del discurso cultural desde la posguerra hasta nuestros días, a través de la memoria. Esta perspectiva supone evidenciar, por medio de las representaciones cinematográficas, una realidad que por sus dimensiones superó cualquier interpretación, pues los campos de exterminio como frontera, entrañaron la realización de lo inimaginable e inexplicable en la Europa culta y civilizada del siglo XX.

De esta manera, los campos de concentración nazis representados en el cine encarnan un adentro y un afuera. Su representación logra —ya sea por medio del documental o de la ficción— mostrar la barbarie y el genocidio y ayuda a construir el imaginario colectivo. “Más que participar de la euforia general ante el verdadero fin de la guerra, se siente la necesidad de mirar atrás, hacia esos años de angustia, hacia la época sombría en la que los regímenes nazi y comunista

alcanzaban su poder máximo, y hacia su institución ejemplar: los campos”.¹

Asimismo, es a través de las representaciones de los campos de concentración que los espectadores se acercan a estos territorios marcados por la frontera real: la alambrada, y por muchas fronteras simbólicas: las que ponen de manifiesto un nuevo ámbito de “cautivos” en donde habitaron “héroes” y “traidores” en medio de un universo dominado por tormentos, silencio, oscuridad, así como un corte brutal con el afuera —apenas separado por una línea demarcatoria—, con la arbitrariedad de los victimarios —señores de la vida y la muerte—, y la voluntad de convertir a la víctima en animal, en cosa, en nada.

La reflexión ofrecida por el cine en infinidad de películas sobre el tema no se detiene ahí: profundiza en las relaciones entre el campo de concentración y sus afueras —que le corresponden— convertido ese pequeño mundo —el del interior— en un territorio concentracionario manipulado por el terror y la maldad.

De aquí que el análisis de la producción cinematográfica sobre el tema no obedece a acotaciones categoriales, sino a sus distintas representaciones que hicieron manifiesta a la frontera como el conocimiento de sus límites, pero también de la transgresión de dichos confines. Esos límites tuvieron como punto de referencia la alambrada, que definió la división, la separación permanente entre una y otra cosa, la no pertenencia, la jurisdicción, la desnaturalización y la falsedad.

También es por ello que las películas que se desarrollan dentro/ fuera de los campos de concentración nazis constituyen un muestrario de vidas o, mejor dicho, de fragmentos de vidas de niños y niñas, hombres y mujeres que se hacen presentes en este trabajo, el cual nace justo cuando se discute cada vez menos la realidad y la magnitud del drama que representaron los campos de concentración y de exterminio nazis. El genocidio y la eliminación sistemática de seres humanos existió —en un espacio y tiempo determinados— en sociedades avanzadas, y la reclusión en una única dimensión individual

¹ Tzvetan Todorov, *Frente al límite* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1993), 17.

y temporal subrayó esos confines. “Es preciso remover, una vez más, aquel pasado y buscar en él las huellas en unos tiempos en que los huevos de serpiente, las fobias —judías, cristianas e islámicas— continúan criando y creciendo desde Occidente a Oriente”.²

Buscando estirpes

Las instalaciones de control y cumplimiento de correctivos y condenas que existían en Alemania antes del Tercer Reich no se ajustaban a los objetivos del nazismo. Fue coherente para el nazismo, por tanto, la creación de otros centros de detención, para personas que escapaban a las decisiones de los tribunales de justicia o que eran transferidas después de haber cumplido una pena de prisión y a las que no se quería liberar.

La arbitrariedad en los centros de detención improvisados desde la subida al poder de los nazis, instalados en recintos múltiples —fábricas abandonadas, fortalezas, centros de prisioneros de guerra de la primera guerra mundial, espacios deportivos—, cedería el paso a un sistema organizado y racionalizado, los campos de concentración:

un mecanismo del mal, un elemento superfluo según el entendido común que, sin embargo, se convierte en el centro de un discurso controlador, disciplinario y represivo. Los campos de concentración son [...] lugares altamente reglamentados, prácticamente sólo nichos institucionales donde no existe el devenir de la interacción, de las relaciones humanas, sino únicamente reglas, normas y leyes [...] el campo de concentración es un cúmulo radical de las ideas pedagógicas, institucionalizadas y sanitarias nacidas, ensayadas y evolucionadas desde el siglo XIX.³

² Rosa Torán, *Los campos de concentración nazis. Palabras contra el olvido* (Barcelona: Península, 2005), 8.

³ José Luis Anta, “Moral y cotidianidad en los campos de concentración del nazismo”, *Athenea Digital*, no. 6 (otoño de 2004): 9.

En la historia del Tercer Reich existieron veinte campos centrales y unos mil doscientos anexos o comandos. La mayoría de ellos estaban situados en Alemania y no fue hasta que se consumó la ocupación de gran parte de Europa que se crearon campos con aplicaciones determinadas: exterminio o prisión, que, sin embargo, sufrieron modificaciones según las prioridades en las políticas de exterminio o de explotación de la mano de obra y según la evolución de los frentes de guerra:

Sin nombre y sin habla, ésa ha sido la esencia maldita de los campos de exterminio; no una simple máquina para asesinar seres humanos; algo más atroz se oculta detrás de ese engranaje infernal. Se trata literalmente del fin de lo humano, de su borramiento, de la nada, de la existencia de aquellos cuerpos primero marcados, luego martirizados y finalmente convertidos en humo que sale por las chimeneas para perderse en un cielo que nada sabe de redención.⁴

Asimismo, el antisemitismo fue uno de los bastiones de la ideología y la práctica política del nazismo que, además de que impuso a grupos étnicos como los judíos la catalogación de plaga que infestaba la sociedad alemana y que suponía un obstáculo para su desarrollo, lanzó invectivas políticas contra ellos. “En marzo de 1942, Goebbels escribía en su diario que del total de los judíos deportados sólo el 40 por ciento eran útiles y que el 60 por ciento restante tenía que ser eliminado: los judíos deben hacer frente a un juicio que, aunque bárbaro, es totalmente merecido”.⁵

Los gitanos, los homosexuales, los enfermos mentales y los disminuidos psíquicos y físicos fueron otros de los grupos enviados a las deportaciones y condenas a muerte, pues se pensó que era necesaria la destrucción de “vidas sin valor”, de “existencias superfluas”, de “espíritus muertos”, de “envoltorios humanos vacíos”. Esta concepción condujo al exterminio de “seres inferiores”: alcohólicos,

⁴ Joan-Carlos Mélich, *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del holocausto* (Barcelona: Anthropos, 2001), 40.

⁵ *Ibíd.*, 13.

epilépticos, psicópatas, enfermos, débiles de espíritu, inválidos y enfermos incurables:

el verdugo en el nazismo es un elemento muy poco diferenciado o reconocible [...] porque la forma de matar era nueva: en masa, se mata a individuos en grandes cantidades, de manera que forma un único cuerpo, pero también la forma de morir era nueva: se moría por abandono, por degradación, por ignorancia [...] se mataba y se moría en cadena, de forma mecánica.⁶

Así, quienes eran deportados a los campos de concentración comenzaban una forma de vida marcada por la rutina disciplinaria que podía finalizar con la muerte: el abandono de los hábitos de la vida anterior y la pérdida de cualquier signo de identidad formaba parte del proceso de deshumanización inherente a la vida “concentracionaria”, concebida para castigar, explotar y matar; la población de los campos estaba reducida a la categoría de subhumanos.

De esta forma es posible reconocer en la Europa en guerra, un avivamiento del odio y del resentimiento, simultáneo a los inmorales pasos para purificar la sociedad y eliminar las voces de los otros, así como iniciar un exhaustivo recorrido mostrando los caminos largos, cortos y diversos que conducían a los campos de concentración y exterminio, denominados “lugares del mal absoluto” donde no existía la razón.

Ni vida ni muerte. No hay nombres propios en los campos. A los prisioneros se les desnuda, se les quita todo objeto personal, se les corta el pelo, se les reduce a objetos, a masa impersonal y amorfa. En el fondo se trata de cubrir la persona moral con la presencia física, se trata de impedir el enfrentamiento de la fuerza y el rostro. El prisionero es un número, una cifra.⁷

⁶ Anta, “Moral y cotidianidad...”, 9.

⁷ Mélich, *La ausencia del testimonio...*, 41.

Memoria y representaciones cinematográficas

Los campos de concentración alemanes fueron un mundo aparte, un Estado aparte, un orden en el que fue enclaustrado el hombre, quien, con todas sus virtudes y defectos, luchaba por su existencia y su supervivencia. En el cine, encontramos dos géneros que abordaron la temática, el primero conocido como “cine del holocausto”, en el cual se intentó poner de manifiesto el genocidio cometido por los nazis, y el llamado “cine del Shoah”, término que quedó establecido luego de la película homónima de Claude Lanzmann, de 1985.

El debate abierto entre ambos términos estriba principalmente en que en el llamado “cine del holocausto” se llevan a cabo representaciones en las que se muestra y recrea gran parte de lo que fue el nazismo, por lo que sus detractores hablan de un exceso de representaciones cinematográficas que han logrado deshumanizar la verdad y trivializar la violencia, la maldad y la realidad. Por ello, el llamado “cine del Shoah” manifiesta su miedo a que “el acontecimiento” deje de ser lo que realmente fue para convertirse en lo representado a través de los medios, es decir, representa una singular línea antirrepresentativista.

Lanzmann, en su película *Shoah*, rechaza el uso de imágenes históricas, de una narrativa cronológica, de una documentación convencional, de narradores externos y, también, de cualquier tipo de recreación o dramatización con actores. Ante la falta de rasgos convencionales, en *Shoah* se manifiesta la fuerza de la memoria personal y la inmediatez de la oralidad:

es como si el desastre mismo se resistiese a su representación. ¿Dónde podemos hallar ahora la virtualidad de lo filmico?, ¿en la memoria y en la oralidad?, ¿son estos últimos elementos patrimonio exclusivo de la representación cinematográfica? o, por el contrario, ¿constituyen acaso el rasgo distintivo básico de la obra literaria de autores como, por ejemplo, Primo Levi, fundamentales en todo lo que tenga que ver con “escribir después de”? Pensemos por un momento en la relación que establece Benjamin entre narrar y la oralidad o valoremos las palabras del propio

Lanzmann al respecto: una película dedicada al holocausto puede sólo ser una investigación entre los testigos presenciales, una investigación del pasado de quienes tienen las heridas demasiado frescas y demasiado vivamente inscritas en su conciencia, presentes en una obsesiva atemporalidad.⁸

En este sentido, la búsqueda de la forma de representación más adecuada para el genocidio más grande del siglo pasado habría sido reemplazada por la supuesta diseminación entre ambos términos, cuyo reconocimiento entre la realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen no implica en absoluto que cualquier representación resulte aceptable, sino que sitúa el campo de tensión epistemológica en el umbral entre la memoria del trauma y los medios comerciales, como indican también las polémicas entre Georges Didi-Huberman y Claude Lanzmann (además de Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux), por un lado, y Carlo Ginzburg y Hayden White, por el otro.

Así pues, en las representaciones cinematográficas de cualquiera de ambos géneros, se ha puesto de manifiesto la vida rutinaria detrás de los barrotes en medio del terror: una jungla de embrutecimiento a la que se disparaba desde el exterior, de la que se salía para ser ejecutado a la horca, en la que se envenenaba, gaseaba y golpeaba, en la que se torturaba hasta la muerte, en la que se intrigaba por la vida, por las influencias y por el poder, en la que se luchaba, se engañaba y se estafaba para conseguir una mejor posición material, en la que se formaron nuevas clases y estratos, donde los contenidos de la conciencia se transformaban; donde las escalas de valor moral se torcían hasta quebrarse, donde tenían lugar orgías y se celebraban misas, donde se mantenía la lealtad, se daban muestras de amor y se babeaba de odio; en pocas palabras: donde se ejemplificaba la tragedia humana de la manera más singular.

⁸ Anton Kaes, "Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema", en Saul Friedlander, ed., *Probing the Limit Representation: Nazism and the Final Solution* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 320.



Ben Kingsley, en *La lista de Schindler*

El vasto listado de películas sobre el tema —muchas en el sentido documental, otras más, la mayoría, desde el ámbito de la ficción— han contado infinitas historias que tienen como referente el año de 1945, cuando se filmó la liberación de los campos. La filmación supuso una ruptura con los umbrales que hasta entonces habían definido lo que era mostrable o no en las pantallas cinematográficas, exhibiendo las montañas de cadáveres como muestrario de la barbarie absoluta.

De aquí que han sido muchas las perspectivas en las que el cine ha tratado el Holocausto; la más famosa es *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), sobre un hombre que salvó a miles de judíos de morir en manos del régimen. Hay otras visiones, como *La tregua* (Francesco Rossi, 1997), autobiografía del pensador Primo Levi. En otros casos se plantea la vida de los prisioneros desde el punto de vista de sus ocupaciones en los campos, como en *La zona gris* (Tim Blake Nelson, 2001), que habla de ese espíritu de conservación de la

vida, que recuerda *La decisión de Sophie* (Alan J. Pakula, 1982), en ese mismo contexto histórico.

Otros personajes actúan al servicio del Reich, como los reclusos de *Los falsificadores* (2007), de Stefan Ruzowitzky. Roman Polanski aportará su mirada sobre el genocidio en *El pianista* (2002), donde el protagonista habrá de ejercer su extraordinario talento ante el piano para solaz de sus torturadores. La Iglesia y su entorno también estarán en las distintas visiones que se han hecho sobre el tema; así, en *Amen* (Costa Gavras, 2002), un sacerdote italiano se verá impelido a llevar hasta el papa Pío XII la verdad sobre lo que está ocurriendo en los campos de concentración; en *El noveno día* (Volker Schlöndorff, 2004), otro sacerdote, internado en un campo para católicos, será chantajeado por los nazis para recuperar su libertad. Y aunque pueda parecer mentira, también hay resquicios para el humor, como en *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1998), *Jacob el mentiroso* (Frank Beyer, 1975), o *El tren de la vida* (Radu Mihaileanu, 1998).

En el ámbito documental se puede hablar de *Noche y niebla* (1955), de Alain Resnais, *Nuestro Hitler* (Syberberg, 1977), *El proceso* (Eberhard Fechner, 1984), o los trabajos de Marcel Ophüls, como *The Sorrow and the Pity* (1969). Hay otros muchos filmes sobre el holocausto, incluyendo historias colaterales. Así, en *El juicio de Nuremberg* (Stanley Kramer, 1961), se pone en escena el tribunal que juzgó a criminales de guerra nazi; en *Los niños del Brasil* (Franklin Schaffner, 1978), aparece Josef Mengele —famoso médico autor de atrocidades en los campos de concentración—; Costa Gavras aportaría *La caja de música* (1989), que plantea las dudas de una mujer cuando se entera de que su padre fue un criminal de guerra nazi.

No se trata, pues, de hacer un recuento exhaustivo, sino de dar algunas pinceladas sobre cómo el cine ha representado este acontecimiento. Lo que aquí interesa principalmente es revisar el concepto de frontera de los campos de concentración, pues a ambos lados de la alambrada lo que fracasa es la capacidad del discurso para estar a la altura de los hechos referidos. Ante la conciencia que el hablante tiene de esta insuficiencia, el cine ha otorgado una particularidad a los campos de exterminio nazi: su carácter de nombrarles, evitando

el silencio que dominó en todas partes: el cambio de nombres y de lugares para tornarlos irreconocibles —principalmente en la literatura— germanizándolos en muchos casos, los eufemismos burocráticos, la destrucción de huellas y, todavía hoy, la negación de la masacre. Todos estos fenómenos participaron del borrado sistemático de la memoria e hicieron extremadamente ardua la verbalización de los actos.

Por ello, la producción cinematográfica sobre los campos de concentración ha resultado sorprendente, teniendo en cuenta la importancia crucial del cine en la memoria, así como la abundancia de las representaciones de campos en la pantalla. En las películas se muestran o describen escenas que se querrían olvidar, no por su crueldad sino por la declaración del mal que manifiestan:

El episodio histórico del holocausto es uno de los primeros en ser registrado masivamente en imágenes, fijas o en movimiento, en géneros documentales/periodísticos o de ficción. Los géneros que más controversia han generado respecto a los límites de la representación del hecho histórico, son los que han incurrido en narrativas de ficción cinematográfica [...] Su discusión se desplaza de reducidos círculos intelectuales para situarse firmemente en el debate público cotidiano. En este sentido [las películas sobre los campos de concentración nazis] representarían el triunfo de una versión de la historia transmitida por la cultura popular y el eclipsamiento progresivo de una memoria y un discurso histórico discutido por historiadores profesionales en ámbitos académicos.⁹

Asimismo, a través de las representaciones cinematográficas de los campos de concentración nazis, podemos responder a la pregunta de ¿cómo fue en realidad la vida bajo el terror? Se podría caracterizar con los barrotes, los golpes y los miedos mortales o con las instituciones especiales que el terror produjo para conservar su dominio arbitrario; para un control permanente y amplio, un sistema organizado de vigilancia de todos los sectores de la vida social; para

⁹ Alejandro Baer Mieses, “Imagen, memoria e industria cultural: el holocausto y las propuestas de su representación”, *Arte, Individuo y Sociedad*, no. 11 (1999): 114.

la continua exclusión, difamación y aniquilación de los enemigos, aparatos secretos de policía con poderes especiales, tribunales extraordinarios para “casos especiales” cuyas vistas públicas debían tener efectos intimidantes.

Así, a través del cine se han creado representaciones y recreaciones de toda clase de campos de prisioneros y de sus fronteras, marcando lo que sucedía dentro y fuera. En ellos, la arbitrariedad llegó hasta la desmesura más extrema y gradualmente sirvieron de semillero de formación y práctica del terror en el afán de someter la oposición y coaccionar a los colaboradores a través del prendimiento de rehenes y de la responsabilidad familiar, con lo que se consiguió que los hombres temieran por la suerte y la existencia de sus mujeres e hijos, las mujeres por las de sus maridos y los niños por las de sus padres o hermanos:

Triste paradoja que el campo de concentración sea el modelo casi absoluto, la idea casi imperativa, del encierro, de la separación, de la descontaminación, de la limpieza social, en definitiva, la idea conceptual de educación, de reinserción y de enclaustramiento, origen y final de nuestras modernas cárceles, psiquiátricos y escuelas. Porque lo que allí ocurrió, la manera en cómo ocurrió, los cuáles y los quiénes, no son una metáfora: son una metonimia de un ejercicio de poder muy determinado, reconocido y estructurado [...].¹⁰

Como ya se comentó, el fin principal de los campos de concentración era eliminar a los enemigos del dominio nacionalsocialista. Apartar, difamar, deshonar, quebrantar y aniquilar eran las formas con las que el terror se hacía efectivo y que han sido reproducidas por la cinematografía mundial, cuanto más drásticamente mejor; cuanto más concienzudamente, más eficaz.

En las muchas formas del terror generalizado, el valor de la justicia nunca importó, resultaba mejor mandar inocentes a las alambradas que perder de vista a enemigos reales y como éstos tenían

¹⁰ Anta, “Moral y cotidianidad...”, 5.

que volverse inofensivos, se les exterminó: se les fue debilitando poco a poco con el trabajo, para enviarlos después a la muerte de mil maneras distintas: maltratándolos, ahorcándolos, fusilándolos o gaseándolos:

lo atroz reside en que esta visión se aleja de la víctima y la desnaturaliza, la aséptica presentación del relato [...] imponiendo la atrocidad, el miedo al mal. Si pensamos que tras la segunda guerra mundial aquello que es o no normal no puede ser delimitado con certeza, que aquello que establecía un criterio diferenciador no tiene un mayor sentido que el que ese momento, ese lugar, le dé. La normalidad de matar no puede ser vista nunca igual [...] La muerte, toda la muerte se instaló entre nosotros para no saber nunca más cuál era buena y cuál mala.¹¹

Asimismo, con el establecimiento de los campos de concentración se persiguieron distintos fines. En primer lugar, los cuerpos de protección alemanes recibían en ellos su educación de endurecimiento. A este fin, se despertaron todos los instintos de odio, poder y opresión, excitados al máximo a través de la práctica y las experiencias en campos de concentración. Los personajes que recibieron esta educación aparecen en la cinematografía mundial como verdugos sin ética y moral, pues el entrenamiento psicológico que han experimentado hace que desahoguen su doble rabia: la que sienten contra el reglamento de instrucción y la rabia contra los que se oponen al nacionalsocialismo. Quienes se mostraban especialmente aplicados en la práctica de la dureza ascendían rápidamente:

Lo atroz de la normalidad impuesta en el modelo mental del Oficial de la SS, era que la ideología racista y xenófoba del Estado nazi no permitía ver a los hombres y así se acabó con la humanidad en la agenda de la modernidad. Además permitió demostrar que era sólo una ilusión que creaba monstruos. [El campo de concentración] era el lugar que ciertos oficiales consideraban un ideal. Era el lugar ideal del Estado. Era el

¹¹ Ibid.

invento más sofisticado, refinado y eficaz jamás creado por el Estado contemporáneo.¹²

Otro fin era la acumulación y utilización de los esclavos de trabajo, por lo que se podían permitir reclutar nuevas masas cuando las que había no eran suficientes o estaban ya agotadas. En ese contexto, ninguna brutalidad cometida por los alemanes se dejó de asociar con ideas sublimes y por eso también se aprovecharon los campos para favorecer el supuesto progreso de la humanidad con experimentos científicos de envergadura, como se manifiesta en películas como *El experimento Goebbels: diario de un nazi* (2005), de Lutz Hachmeister.

Los campos de concentración representarían, pues, fronteras cerradas herméticamente de adentro hacia afuera, de cualquier fantasía de sentimientos humanitarios para actividades fuera del control de científicos celosos y libres de problemas de voluntad. En realidad, estos espacios cumplieron a la perfección, junto con otros motivos y circunstancias, la misión que se les había encomendado: la oposición general de sectores reacios de la población que fue debilitándose cada vez más.

Allí, en ese territorio interior, delimitado por la cerca o la alambrada, cobra sentido la función represiva que se despliega para controlar, apresar, incluir a todo lo que se fuga de ese modelo pretendidamente total, pues la exclusión no es más que una forma de inclusión de lo disfuncional en el lugar que se le asigna.

Por eso, los mecanismos y las tecnologías de la represión se revelan en el cine como la índole misma del poder, la forma en que éste se concibe a sí mismo, la manera en que incorpora, en que refuncionaliza y en que pretende colocar aquello que se le escapa, que no considera constitutivo. Y por ello también, los campos de concentración marcados por las fronteras significaron el “afuera” como lo mostrable, lo que aparecía en los desfiles, en el sistema penal, en el ejercicio legítimo de la violencia; mientras que el “adentro” guardaba

¹² *Ibid.*, 5.

un universo “vergonzante”, que desaparecía con el control ilícito de correspondencias y vidas privadas, en el asesinato, en las prácticas de tortura, en la crueldad; pues siempre el poder muestra y esconde, y se revela a sí mismo tanto en lo que exhibe como en lo que oculta.



Asa Butterfield y Jack Scanlon, en *El niño con el pijama de rayas*

Asimismo, es necesario puntualizar que los primeros campos de concentración fueron planeados y construidos como unidades inseparables: campos de concentración, cuarteles y colonias. Dachau, cerca de Munich; Buchenwald, en las cercanías de Weimar, y Sachsenhausen, en las proximidades de Berlín, elementos que se muestran recurrentes en las películas con esta temática, en donde se observan desplazamientos en auto desde y hasta las ciudades. Un ejemplo de esta cercanía se encuentra en el filme *El niño con el pijama de rayas* (Mark Herman, 2008). Más tarde vinieron Gross-Rosen, cerca de Striegau; Flossenbürg, en los alrededores de Leiden; Neuengamme, cerca de Hamburgo; Ravensbrück, en Mecklenburg, y Mauthausen, en las cercanías de Linz.

En estas unidades, “ciudades”, “naciones”, “estados”, que conformaron los campos de concentración con sus respectivas líneas demarcatorias y leyes políticas y sociales, se mantenía la organización jerárquica, basada en las líneas de mando, traídas de afuera, pero en una estructura que se superponía con la preexistente. En consecuencia,

solía suceder que alguien con un rango inferior, por estar asignado a un grupo de tareas, tuviera más información y poder que un superior jerárquico dentro de la cadena de mando convencional. Por ello, se buscó una extensa participación de los cuadros en los trabajos represivos para ensuciar las manos de todos de alguna manera y comprometer personalmente al conjunto con la política institucional.

Los campos de concentración estaban clasificados en tres tipos: el grado I (campo de trabajo) representaba la forma más benigna; el grado II, un endurecimiento de las condiciones de vida y de trabajo; el grado III, los “molinos de huesos” de los que sólo en casos muy raros se salía con vida y en los que el cine ha mostrado mayor interés.

¿Quién debía estar en un campo de concentración? Preferentemente enemigos políticos, miembros de las razas inferiores desde un punto de vista racial-biológico, los criminales y los asociales. Todos los grupos de prisioneros tenían que llevar distintivos exteriores: un número y un triángulo equilátero de un determinado color que se cosían debajo del hombro izquierdo y en el pantalón del lado derecho. Colores, marcas y distintivos especiales: todo el campo de concentración era, en este aspecto, una casa de locos.

No era sólo una cuestión de convertirlos en un único cuerpo, como hacía el uniforme a rayas, de incluirlos en una red de desinfección/contaminación, como hacían las duchas y otros métodos sanitarios radicales, e incluso de convertirlos en objetos, como hacía la total admisión de una normativa contra sus vidas; era, sobre todo, la capacidad de mecanizarlos, de hacer de ellos unas máquinas conductuales.¹³

Contornos de la frontera

Los campos de concentración se conformaron, pues, como diminutos territorios en donde grupos contrarios coexistían —con ambivalencias y conflictos superpuestos, no resueltos—, en donde

¹³ *Ibid.*, 10.

la confrontación se resolvía por la separación, clasificación y eliminación de lo disfuncional. Al mismo tiempo, eran universos aislados en donde se retenía al hombre y todo lo que representaba esa humanidad, en donde se encontraba el mayor grado de aislamiento, compartimentos que separaban lo que estaba profundamente interconectado.

Los planos de los campos de concentración parecen graficar la idea de la compartimentación como antídoto del conflicto que permea todo el proceso. Largas secuencias de compartimentos; depósitos ordenados y separados en la arquitectura, en las etapas del proceso desaparecedor —captura, tortura, asesinato, desaparición de los cuerpos—, entre los servicios que obtienen y procesan la información —del campo mismo como un compartimento separado de la realidad.

También los hombres aparecen fragmentados, compartimentados interna y externamente, creando en su propia mente una frontera simbólica, mientras que en su realidad se les despoja de identidad: cuerpos sin sujeto. Todo sin entrar en colisión aparente, subsistiendo gracias a una separación cuidadosa, esquizofrénica, que atraviesa a la sociedad, al campo de concentración y a los sujetos.

Las escuadras de protección alemanas elegían para la instalación de los campos de concentración lugares apartados en las proximidades de grandes ciudades. Con ello se perseguía un doble propósito: los campos debían estar aislados del mundo exterior, pero con acceso a los abastecimientos y a los alicientes de las ciudades. Para erigir los campos de concentración se solía cercar un terreno de extensión suficiente para acoger a los alemanes y a sus prisioneros. A los presos se les reservaba sólo una parte muy reducida. Primero se instalaban los alojamientos de la SS; los prisioneros, en cambio, eran llevados a barracas y sólo cuando se instalaban los jefes se procedía a la construcción del campo de prisioneros. Todo campo tenía tres sectores: el campo rodeado por la alambrada, el terreno de la comandancia y la colonia de la SS.

En profundo contraste con la comandancia y con las colonias, figura en el cine la representación del sector de la alambrada, la frontera

física que delimita y demarca el territorio, donde la impresión predominante es triste y desoladora. Una superficie desnuda, en terrenos en los que no hay árboles y los cuales se hallan rodeados por una alambrada de varios metros de altura, electrificada casi siempre, con torres de vigilancia, en las que se hallaba un puesto circular abierto con una ametralladora que apuntaba al campo.

Entre la alambrada y las torres discurría la vida alrededor del campo, una franja de terreno que servía para la instalación de las ametralladoras y el portalón, que constituía la entrada al campo: una edificación alargada, por lo general de un piso, que tenía en medio una torre. Del portalón partía una explanada que se adentraba en el sector de la alambrada: el patio de revista. Ahí no crecía la hierba, estaba sucio, agrietado, seco y polvoso casi siempre.

Asimismo, vale la pena mencionar las inscripciones a la entrada de los campos de concentración, que se han puesto en evidencia en galardonadas películas, como en *La lista de Schindler* o en *La vida es bella*.

El Infierno de Dante
A través de mí se va a la ciudad doliente
A través de mí se va al eterno dolor
A través de mí se va al pueblo de los perdidos
El trabajo hace libre
Con justicia o sin ella ¡mi Patria!

Al interior de la estacada

Para experimentar la hiriente y brutal ironía de estas palabras no bastó en el cine con la reconstrucción de la descripción esquemática exterior de un campo de concentración, sino que fue necesario entender la realidad de su organización.

Es así que el campo de prisioneros se representa cinematográficamente subordinado a los jefes de campo, quienes se relevan diariamente en la dirección y quienes, bajo el control de la comandancia,

determinan las medidas necesarias. En la práctica, son los años absolutos de los prisioneros.

Ingreso

Uno de los momentos importantes en el que la cinematografía se detuvo a escudriñar los campos de concentración fue cuando los personajes ingresaron a este territorio delimitado y demarcado por la frontera de la alambrada. Antes de su entrada, a la mayoría le embarga un miedo indeterminado, unos han oído hablar de los horrores de los campos de concentración y procuran prepararse para lo peor. Pero estas ideas son siempre nebulosas, pues la realidad siempre las supera. Incluso en el ámbito del documental, muchas de las narraciones inician en este momento.

El transporte generalmente se lleva a cabo utilizando las vías férreas con un gran suplicio: hambre, sed, estrecheces, sueño, calor y frío. La mayoría de los grandes transportes son una serie de degradaciones: en un solo vagón de mercancías se comprimían cientos de prisioneros, de tal modo que no era raro que a la llegada al campo y al abrir el vagón, se desplomasen treinta o más, que habían perecido ahogados o aplastados.

Rutinas

Un segundo momento en la vida de los campos de concentración, el cual parece importante destacar en las representaciones cinematográficas —tanto en el ámbito de la ficción como a través de testimonios puntuales, en el caso del documental— son las rutinas, la vida diaria en los campos de concentración, derivados de esas fronteras que han marcado un territorio en donde se desarrolla una cotidianeidad con escenas de baño, comidas, dormitorios y los trabajos forzosos que pretendían martirizar y se creaban por diversión, como obligar a construir muros que al día siguiente tenían que derribarse, sólo para

volver a construirlos y así sucesivamente. Conviene destacar que gran parte del trabajo exigido en los campos era ineficaz, organizado superficialmente o de modo miserable, por lo que había que repetirlo dos o tres veces.

Asimismo, lo que ocurre dentro de los campos de concentración está lleno de curiosidades psicológicas, tanto en los cuerpos de seguridad alemanes, como en los mismos prisioneros. En general, puede decirse que las reacciones de los cautivos parecen más comprensibles que las de los opresores, pues siguen en el terreno de lo humano, mientras que en muchas representaciones fílmicas se retrata a los miembros de las élites alemanas como seres profundamente insatisfechos, fracasados, postergados por cualquier circunstancia e ineptos. Véase el caso del personaje de Amon Göeth (Ralph Fiennes) en *La lista de Schindler*.

A diferencia del mundo de los nazis, la psicología de sus prisioneros es rica en diferencias, en sorpresas, en fascinantes experiencias del laberinto de las reacciones. El universo de los “cautivos”, con sus fronteras simbólicas, manifiesta un desmoronamiento producido por la falta de fuerza y de resistencia que sobrevinía en forma de un decaimiento rápido o paulatino que acababa en muerte por agotamiento o en el suicidio; así, el que no estaba a la altura del trabajo o del ambiente, se derrumbaba rápidamente y quien caía en la desesperación no veía ningún motivo para considerar en la vida algo digno de seguir viviendo; sin embargo, y como es comprensible, en los relatos cinematográficos, los personajes principales de los filmes—casi superhéroes— desarrollan una gran capacidad de resistencia después de la destrucción de su mundo y en la mayoría de los casos emergen con nuevas fuerzas para seguir adelante y manifiestan un espíritu inquebrantable.

Así, la vida rutinaria dentro de los campos de concentración es—cinematográficamente hablando— donde se hace patente la deshumanización de aquellos espíritus reacios a dejar de existir, donde morir es el bocado de cada día, donde la vida depende de la decisión sumaria de quienes tienen el poder. Por lo tanto, no se sabe cuándo puede llegar ese día. Cuando deben abandonar sus hogares para irse

a vivir primero a guetos —uno de los tantos intentos nazis de despersonalización— o son despojados de sus pertenencias, o humillados durante las revisiones médicas, o cuando les hacen construir caminos con las lápidas de cementerios judíos para que tengan que caminar por encima de ellas tanto hombres como mujeres desnudos, todos se exponen al veredicto de vida o muerte. En todas estas acciones los nazis sabían perfectamente el carácter simbólico que esto representaba para sus oprimidos.

el referente del cine de la *Shoah* es tanto el propio acontecimiento histórico como las representaciones audiovisuales previas del mismo, que han quedado ancladas en la memoria visual de las audiencias [... Esto] plantea también interrogantes, compartidas con otros géneros, en torno al relato elegido para representar la tragedia [, lo que] propone una narrativa que baila sobre el delgado filo de la transgresión interpretativa y las siempre cuestionables teleologías de la *Shoah*.¹⁴

Trabajo

El trabajo en los campos de concentración no era la satisfacción normal del impulso humano de actividad, un medio de educación o un descanso espiritual. Estaba subordinado al fin principal de los campos y era por ello un castigo, el cual no sólo se limitaba al trabajo: en algunas piezas cinematográficas se hace evidente la tortura psicológica y moral que ahí se padecía, como en el caso de *Campos de esperanza* (*Fateless*, dir. por Lajos Koltai, 2005).

Condiciones sanitarias

La enfermedad en los campos de concentración era una catástrofe y su proliferación en las películas también se ha vuelto ya una imagen

¹⁴ Alejandro Baer, *Holocausto, recuerdo y representación* (Madrid: Losada, 2006), 132.

recurrente. Los personajes, arrancados de las condiciones de vida a las que estaban acostumbrados y trasladados de pronto a un medio miserable, acentúan la conciencia de haberse convertido en seres completamente superfluos y sin valor, y se hace patente el destino que aguardaba a toda persona enferma: caía sobre ella la sentencia de muerte. Un caso ejemplar está en la película *Bosques de Dios* (Algimantas Puipa, 2005), en donde la enfermería encarna un campo de experimentación para los médicos.

Asimismo, otro ícono importante en la cinematografía internacional con respecto a las condiciones sanitarias en los campos de concentración es la necesidad de deshacerse de los cadáveres. Generalmente, los altos mandos alemanes ordenan la cremación, pero las cantidades son tan grandes que hay dificultades para depositarlos hasta que se proceda a su calcinación, o se hace evidente la cantidad de cuerpos cremados mientras algunos personajes hacen comentarios sobre la ceniza o el mal olor.

Cámaras de gas

En realidad sólo muy pocos campos de concentración tenían instalaciones propias para matar con gas; en caso de necesidad, los otros campos se servían de cámaras de gas móviles. Ésta es, en particular, la imagen recurrente y eternizada por el cine internacional de todos los tiempos y países. Las grandes instalaciones de gas en Auschwitz comprendían modernos crematorios y cámaras de gas construidas bajo tierra con grandes capacidades. La instalación de gas era sencilla y, sin embargo, refinada. Tenía el aspecto de un baño y eso les decían a las víctimas que era. En un vestidor aparecía escrito, en los principales idiomas europeos, que había que colgar cuidadosamente la ropa y atar un zapato a otro para que no se perdieran. El camino conducía del vestidor al baño, donde al cerrarse las puertas comenzaba a salir gas de las duchas y de los ventiladores, como se ejemplifica en cintas como *Amen* o en *La vida es bella*:

Las cámaras de gas, emblemas de los campos de la muerte, en realidad fueron medidas excepcionales. Veinte millones de víctimas desarmadas es el trágico balance del régimen nazi; de ellas, más de seis millones fueron exterminadas en los campos, pero acabaron con la vida del resto de personas las armas de fuego y dinamitaciones y las muertes por privaciones extremas. Las víctimas más numerosas fueron subhombres eslavos, polacos y rusos, y los judíos significaron una tercera parte del total.¹⁵

El desenlace de la guerra

Por último, hay que detenerse en un momento por demás importante en la historia de la humanidad, y al cual el cine ha tratado de representar también en innumerables películas: el fin de la guerra como promesa de sobrevivencia y culminación del sufrimiento.

Generalmente en el cine, dentro del territorio que constituía el campo de concentración, se presenta a los prisioneros como preparados ante las distintas posibilidades del fin del campo. Unos, por ejemplo, esperan el acontecimiento con una considerable dosis de miedo, pues estaba generalizada la opinión de que se daría la orden de que fuesen liquidados todos los ocupantes de los mismos, así que se pensaba en el envenenamiento, la muerte por gas, el fusilamiento y el bombardeo con aviones alemanes; otros más, la gran mayoría, continuaba con la esperanza de salir con vida del infierno.

Mientras tanto, al exterior de esa frontera —que delimitaba al campo concentracionario del mundo—, la noticia del fin de la guerra dio a conocer el terror del genocidio y el descubrimiento de una de las mayores atrocidades contra la humanidad; aunque en realidad era una verdad conocida, pues los campos de concentración nazis, por su cercanía física, por estar, de hecho, en medio de la sociedad, “del otro lado de la pared”, sólo pudieron existir en medio de una sociedad que eligió no ver, por su propia impotencia, una sociedad “desaparecida”, tan anonadada como los verdugos mismos. A su

¹⁵ Torán, *Los campos de concentración...*, 8.

vez, la parálisis de la sociedad se desprendió directamente de la existencia de estos territorios separados, mundos aparte demarcados por rejas y alambradas, con lo que se alimentó y se formó parte del dispositivo concentracionario.

Es así que, desde una perspectiva humana, singular y excepcional, las obras cinematográficas reportan los mejores y más brutales retratos del mecanismo de mutilación nazi, posiblemente una de las experiencias más amargas de la historia de la humanidad, pues al interior de la frontera la vida sin ver ni oír, la vida sin moverse, la vida sin los afectos, la vida en medio del dolor casi como la muerte hace ver —una vez transgredida la frontera— que el hombre aún está vivo; la superposición enloquecida de los “muertos que caminan”.

De esta forma, los lugares y las acciones que acontecieron en los campos de concentración nazis con sus fronteras, que marcaban un adentro y un afuera, son reconstruidos y reproducidos con todo detalle: los atestados trenes que ruedan hacia los campos de exterminio, las ejecuciones, incluso las chimeneas humeantes que se defienden al mostrar lo ahí acontecido como una llamada a la verdad, ya que lo que ocurrió debe ser mostrado.

La frontera que marcó el adentro y el afuera de los campos de concentración inició, a partir de la liberación de los mismos, el difícil camino de crear memoria; la memoria que obsesionó a los que sobrevivieron y a los que murieron con un solo objetivo: dar testimonio de aquellos diminutos territorios que se configuraron en dispositivos de absorción, desaparición y olvido; demarcaciones que desde dentro supusieron el olvido del sujeto, el olvido del mundo exterior, sus leyes y normas. Desde afuera, el olvido de los desaparecidos “para siempre”, del campo de concentración, de todas las formas de la resistencia.

Así pues, hablar de frontera desde la frontera implica no solamente el referente inmediato a la línea que divide lo interior de lo exterior, sino, además, una representación de los universos ocultos tras esas líneas reales y simbólicas que desubicaron, desplazaron y descolocaron a los seres que ya no tenían lugar en otros lados, pues las fronteras separan, unen, delimitan, marcan la diferencia y la similitud,

pero también producen espacios intersticiales, nuevos territorios que inauguran relaciones. Los campos de concentración fueron burlados, acatados, cruzados, transgredidos, reinventados y destruidos. Confinaron, liberaron e hirieron... pero, sobre todo, son hoy en día una invitación al cruce a través de la mirada cinematográfica.

Fuentes complementarias

AGAMBEN, GIORGIO

1998 *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-Textos.

APPADURAI, A.

2001 *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ARENDT, HANNAH

1999 *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

AVISAR, ILAN

2003 *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*. Indianápolis: Indiana University Press.

BASAIL, RODRÍGUEZ A.

2005 *Fronteras Des-bordadas. Ensayos sobre la frontera sur de México*. México: Juan Pablos/UNICACH.

BETTELHEIM, BRUNO

1983 *Sobrevivir: el holocausto una generación después*. Barcelona: Crítica.

COMITÉ CENTRAL ISRAELITA DE MÉXICO

1963 *El holocausto, dos décadas después: recordando a nuestros héroes y mártires*. Ciudad de México: Imprenta Moderna.

HUYSSSEN, ANDREAS

2002 *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

LOZANO, ARTURO

2001 *La lista de Schindler*. Barcelona: Paidós.

PRATS, LLUIS

2005 *Cine para educar*. Barcelona: Belacua.

SCHMUCLER, HÉCTOR

1997 “Spielberg y el escándalo de estetizar el horror”, en *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Biblos.

WIESEL, ELIE

“The Trivialization of the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction”, *The New York Times*, 16 de abril de 1978.

Filmografía

Amen. Dir. por Costa-Gavras. Francia/Alemania/Estados Unidos: Canal + / K.G. Productions / KC Medien / Katharina Renn Productions / TF1 Films Production, 2002.

Bosques de Dios. Dir. por Algimantas Puipa. Lituania: Baltic Film Group / IMS 6 LLP, 2005.

Campos de esperanza (Fateless). Dir. por Lajos Koltai. Hungría: Hungarian Motion Pictures/A-film Distribution, 2005.

El experimento Goebbels: diario de un nazi. Dir. por Lutz Hachmeister. Alemania: BBC, 2005.

El juicio de Nuremberg. Dir. por Stanley Kramer. Estados Unidos: Roxlom Films, 1961.

El niño con el pijama de rayas. Dir. por Mark Herman. Irlanda/Reino Unido/Estados Unidos: Miramax Films, 2008.

- El noveno día.* Dir. por Volker Schlöndorff. Alemania: Kino International, 2004.
- El pianista.* Dir. por Roman Polanski. Alemania/Francia/Estados Unidos/Polonia: Studio Babelsberg/Canal+/StudioCanal+, 2002.
- El proceso (Der Prozeß).* Dir. por Eberhard Fechner. Alemania: Norddeutscher Rundfunk (NDR), 1984.
- El tren de la vida (Train de vie).* Dir. por Radu Mihaileanu. Francia/Bélgica: Belfilms / Canal+ / Centre National de la Cinématographie (CNC) / Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique / Eurimages / Hungry Eye Lowland Pictures B.V. / Noé Productions / PolyGram Audiovisuel / RTL-TVI / Raphaël Films / Sofinergie 4, 1998.
- Jacob el mentiroso.* Dir. por Frank Beyer. Alemania: Deutsche Film, 1975.
- La caja de música.* Dir. por Costa-Gavras. Estados Unidos: Carolco Pictures, 1989.
- La decisión de Sophie.* Dir. por Alan J. Pakula, Estados Unidos: ITC Entertainment, 1982.
- La lista de Schindler.* Dir. por Steven Spielberg. Estados Unidos: Amblin Entertainment/Universal Pictures, 1993.
- La tregua.* Dir. por Francesco Rosi. Italia: 3 Emme Cinematografica / Stéphan Films / UGC Images / DaZu Film / T&C Film AG, en colaboración con Radiotelevisione Italiana (RAI) / France 2 Cinéma / Filmstiftung Nordrhein-Westfalen / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / Canal+ / Capitol Films, 1997.
- La vida es bella.* Dir. por Roberto Benigni. Italia: Miramax, 1998.
- La zona gris.* Dir. por Tim Blake Nelson. Estados Unidos: Millennium Films/The Goatsingers/Killer Films, 2001.
- Los falsificadores.* Dir. por Stefan Ruzowitzky. Alemania/Austria: Magnolia Filmproduktion/Babelsberg Film/Beta Cinema/Filmförderung Hamburg/Josef Aichholzer Filmproduktion/Studio Babelsberg Motion Pictures/ Zweites Deutsches, 2007.
- Los niños del Brasil.* Dir. por Franklin Schaffner. Estados Unidos: Incorporated Television Company/Lew Grade/Producers Circle, 1978.

Noche y niebla (Nuit et brouillard). Dir. por Alain Resnais. Francia: Argos Films, 1960.

Nuestro Hitler (Hitler - ein Film aus Deutschland). Dir. por Hans-Jürgen Syberberg. Alemania: TMS Film GmbH; coproductoras: Solaris Film / Westdeutscher Rundfunk (WDR Köln) / Institut National de l'Audiovisuel (INA París) / British Broadcasting Corporation (BBC Londres), 1978.

The Sorrow and the Pity (Le Chagrin et la pitié). Dir. por Marcel Ophüls. Francia: Télévision Rencontre / Norddeutscher Rundfunk (NDR) / Télévision Suisse-Romande (TSR), 1969.

Migración e identidad en el cine fronterizo

Deslocografía, o el cine que construye el imaginario en proceso

MARIA IGNÊS CARLOS MAGNO*

VICENTE GOSCIOLA**

Introducción al universo teórico y fílmico de la deslocografía

El cine brasileño siempre ha abordado las historias sobre migraciones y los migrantes en varias épocas. El *sertón* con sus paisajes áridos también es un escenario que aparece constantemente en las películas que retratan la vida de los migrantes, marginados o soñadores que van en dirección de las ciudades grandes. Ciudades imaginadas en los sueños y en el deseo de un determinado futuro, incluso cuando el hecho de irse del lugar de nacimiento signifique dejar atrás los orígenes, las tradiciones, los lazos y todo lo que puede significar pertenencia; lugares que en la actualidad no son solamente antropológicos, sino condición y apoyo de las relaciones globales;¹ para quienes se van, aquellos lugares se transforman a lo largo de los años en sitios de la memoria, de la nostalgia, de la pérdida o de la transfiguración de la identidad. Todas las referencias y los sentimientos que se perciben en las películas trabajadas en la presente investigación se tornan visibles en los diálogos de los personajes, en los recuerdos, en las cartas o incluso en los letreros de las calles.² El fenómeno de la migración

* Programa de posgrado en Comunicación de la Universidad Anhembi Morumbi, Brasil, <unsigster@gmail.com>.

** Programa de posgrado en Comunicación de la Universidad Anhembi Morumbi, Brasil, <vicente.gosciola@gmail.com>.

¹ Milton Santos, *Da totalidade ao lugar* (São Paulo: Edusp, 2005).

² Las películas de guerra que tratan directamente sobre las fronteras y desplazamientos por territorios no vienen al caso, porque esas fronteras son definidas y organizadas por las instituciones políticas, en tanto que las cintas que aquí estudiamos tratan de los desplazamientos sociales por iniciativa individual o de pequeños grupos de civiles.

en sí mismo es importantísimo, pero la cuestión del desplazamiento es fundamental, porque es durante éste cuando el migrante se va al nuevo territorio o regresa al de origen, cuando describe su utopía o antiutopía, imaginándola individual o colectivamente.

Una de nuestras propuestas es investigar las diferentes formas de representación en el cine de la realidad social de la migración, su tránsito por los territorios y fronteras. La otra es discutir la forma en que el cine brasileño contemporáneo representa el imaginario de sus personajes en tránsito hacia un nuevo territorio o su regreso al de origen. Para ello, optamos por algunas películas en las que la calle y el desplazamiento son preponderantes en función del escenario y la acción; la calle como el espacio de los flujos, de lo huidizo, de lo efímero, de las sociabilidades, de los descubrimientos, de la construcción de los imaginarios.

En ese periodo también surgió una corriente teórica interesada en un multiculturalismo³ que busque las evidencias de una filmografía del hemisferio sur y demás países periféricos; Robert Stam recuerda uno de los nombres que se han dado a tal filmografía: “tercer cine”.⁴ El concepto, como surgió por primera vez, fue creado por los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, del Grupo Cine Liberación, en el manifiesto “Hacia un tercer cine” publicado en 1969 en la revista *Tricontinental* de la Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América (OSPAAAL). De manera conjunta con el Grupo Cine Liberación, el manifiesto incluyó el movimiento Cine de la Base del cineasta argentino Raymundo Gleyzer, el *Cinema Novo*, el movimiento del cine revolucionario cubano y al director boliviano Jorge Sanjinés. El manifiesto afirma que el modelo de producción basado en la estructura de Hollywood sería el primer cine, entre cuyas características está la espectacularidad que provoca un desvío de la realidad y los personajes individualistas; se dirige a público pasivo. El segundo cine sería el cine de arte, especialmente el europeo, que no es comercial como el primero, y se centra en el director-autor. El tercer cine entiende al director como

³ Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema* (Campinas: Papyrus, 2003), 294-307.

⁴ *Ibid.*, 308.

integrante de un colectivo de técnicos y artistas que realiza películas para las masas, de inspiración activista.

De cierta manera, el proceso de globalización fomentó una mayor movilidad y visibilidad de los pueblos y naciones, anteriormente aislados cada cual dentro de sus líneas fronterizas y, en parte, fomentó exilios de pequeños grupos sociales por medio de las diásporas. Son obras de realizadores, formados en escuelas cinematográficas muy diversas e, incluso, estas cintas han sido producidas por quienes experimentan el desafío diaspórico, conforme recuerda Hamid Naficy.⁵ En este panorama particular se incluyen las películas en las que investigamos la deslocografía. Naficy estudia las películas diaspóricas y, en 2001, empieza a llamarlas *accented cinema*, entendidas como reflejos de la subjetividad liminar y de la localización instersticial en la sociedad y en la industria cinematográfica.⁶

Robert Stam afirma que el concepto de tercer cine ha llegado a quedar inscrito en la teoría poscolonial, la cual es más compleja porque constituye un campo interdisciplinar que permite identificar una filmografía de “identidades y subjetividades complejas y con muchas facetas, lo que da como resultado una proliferación de términos asociados a varias formas de mestizaje cultural”.⁷ Stam opina que esta filmografía está más allá de la posmodernidad, la cual centraba su atención en lo “eurocéntrico, narcisista, alardeando sobre la eterna novedad de Occidente”.⁸ Y, en términos de movimientos sociales, los desplazamientos no son exclusivos de la actualidad, como lo define apropiadamente el mismo autor:

El énfasis en el mestizaje en los textos poscoloniales llama la atención hacia las identidades múltiples, ya existentes en el tiempo del colonialismo, pero ahora complicadas por los desplazamientos geográficos característicos de la era de la postindependencia, y presupone un marco

⁵ Hamid Naficy, *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place* (Nueva York: Routledge, 1999), 142.

⁶ Ídem, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 10.

⁷ Stam, *Introdução à teoria...*, 320.

⁸ *Ibíd.*, 324.

teórico, influido por el antiesencialismo posestructuralista, que se niega a practicar una vigilancia identitaria conforme a las líneas puristas de la índole de “o eso o aquello”. Al mismo tiempo, sin embargo, en que reacciona contra las fobias colonialistas y el fetiche de la pureza racial, la teoría contemporánea del hibridismo se contraponen también a las líneas excesivamente rígidas de las identidades diseñadas por el discurso tercermundista. La celebración del hibridismo (por medio de un cambio de valor en lo que antes eran términos con connotaciones negativas) confiere expresión, en la era de la globalización, al nuevo momento histórico de los desplazamientos postindependentistas, responsables de las identidades dobles o incluso con guiones múltiples (franco-argelino, indo-canadiense, palestino-libanés-británico, indo-ugando-americano, egipcio-libanés-brasileño).⁹

Mientras tanto, experimentamos hoy tales eventos sociales de un modo mucho más presente en nuestra vida cotidiana, gracias a las nuevas condiciones de comunicación posibilitadas por los avances tecnológicos que generan nuevas configuraciones sociológicas, como entiende Robert Stam: “La teoría poscolonial trata de modo bastante eficiente las condiciones y los sincretismos culturales generados por la circulación global de los pueblos y de los productos culturales en un mundo mediatizado e interconectado, que da como resultado una forma de sincretismo cosificado o mediatizado”.¹⁰

Avanzando un poco más en ese universo, la presente investigación observa la filmografía que discute desde la idea de la internacionalización hasta la idea de la globalización. Vale la pena recordar las definiciones que establece Milton Santos de internacionalización (el proceso de mundializar las relaciones económicas, sociales y políticas a partir del inicio del siglo XVI) y globalización (una nueva ordenación político-social a partir del final de la segunda guerra mundial).¹¹ Así podemos entender que el mayor campo de este estudio son los nuevos panoramas sociales promovidos por las alteraciones

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, 325.

¹¹ Milton Santos, *Metamorfosis del espacio habitado* (Barcelona: Oikos Tau, 2005), 15-23.

económicas y políticas en periodos que se caracteriza por la “especialización desenfrenada de los elementos del espacio —hombres, empresas, instituciones, medio ambiente”.¹² En ese sentido, hay temas recurrentes en las películas de los más distintos países que basan los conflictos en el proceso de establecimiento de nuevas espacialidades, de comunidades que se constituyen por espacios imaginados —de villas a naciones—, por sentimientos comunes sobre territorios contruidos por los sentidos, o territorios sensibles en palabras de Andréa França.¹³ Así, en las películas en las que buscamos conocer el proceso de deslocografía, lo transitorio es país, es paisaje, es lo que articula las instancias de conocimiento y de pertenencia, exactamente porque en ellas se acelera la capacidad de asociación entre las informaciones y las experiencias, y entre las personas que están y las que pasan. Más allá del cine de arte existe un cine fundado en tierras imaginadas, en el nomadismo o en desplazamientos continuos, por el deseo de futuro, de nuevas trayectorias de vida, de esperanza; en este cine se exigen visibilidades más complejas, densas y paradójicas.

Para la cuestión más importante que se trata en la presente investigación —¿cómo construyen las narrativas la realización de cada plano y el encadenamiento entre los planos de los personajes que se desplazan?—, tomamos dos planteamientos teóricos. El primero es un enfoque más orientado a la materialización fílmica del desplazamiento de los personajes como sustrato constitutivo de la narrativa, entendido como aquello que constituye cada plano y cada secuencia de planos. Cada película se estudia aquí en su *materialidad* “por sus condiciones concretas de articulación y transmisión”.¹⁴ En este sentido arroja luz el estudio no hermenéutico de la *materialidad de la comunicación* elaborado por Hans Ulrich Gumbrecht,¹⁵ orientado por la *forma material de la expresión*, definida por este autor como la

¹² *Ibid.*, 24.

¹³ Andréa França, *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003), 8.

¹⁴ Bernadette Lyra y Gelson Santana, *Cinema de bordas* (São Paulo: A Lápis, 2006), 10.

¹⁵ Hans Ulrich Gumbrecht, *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica* (Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro —UERJ—, 1998), 142-151.

“cualidad física” de la expresión y no por la condición “metafórica y relacionada con el discurso”. El segundo planteamiento teórico imprescindible —y que no es intencionalmente desarrollo del primero— es la herramienta de la *tecnología y estilo fílmico* elaborada por Barry Salt.¹⁶ Esta teoría considera que las películas difieren una de otra en su forma y que las variables usadas para estudiar ésta deben basarse en conceptos que empleen realmente los cineastas, mediante la recopilación y análisis de datos concretos y específicos sobre su trabajo. La tecnología se entiende aquí como el conjunto de todos los instrumentos físicos de registro y edición de imagen y sonido que por sí solos potencian la expresión fílmica. El estilo se entiende como el conjunto de procedimientos específicos del cine, como la compo-



Árido movie

sición de la imagen, la escala del plano, el ángulo del plano y el movimiento de cámara, la iluminación, la edición, la dirección, etc. El modo de configuración del estilo y de la tecnología aplicado a un plano y a toda la película es lo que organiza todo aquello a lo que verá el espectador durante la proyección.¹⁷ Entre sus herramientas de estudio utilizamos el *average short length* (ASL), también llamado

¹⁶ Barry Salt, *Film Style and Technology History and Analysis* (Londres: Starword, 1992).

¹⁷ *Ibid.*, 24-25; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Londres: Routledge, 1985), 49-51; Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico* (Río de Janeiro: Paz e Terra, 2005), 192.

cuttingrate,¹⁸ considerado aquí como la media de la duración del plano (MDP).¹⁹

Selección de las películas

Buscamos películas brasileñas a partir del periodo llamado “de la Retomada” (cuando se recuperó la producción cinematográfica, a principios de la década de los años noventa), que tuvieran un fuerte componente narrativo durante los desplazamientos de los personajes. En principio, seleccionamos todas las siguientes: *Carlota Joaquina*, *Tierra extranjera*, *Baile perfumado*, *Estación Central*, *Netto pierde su alma*, *El camino de las nubes*, *Dios es brasileño*, *Lisbela y el prisionero*, *Árido movie*, *La máquina*, *Juego subterráneo*, *Cine, aspirinas y buitres*; *El cielo de Suely*, y *Não por acaso*.²⁰

En esta lista encontramos dos películas cuyas narrativas se construyen por desplazamientos, pero dentro de la ciudad de origen (las dejamos para un estudio futuro): *Não por acaso* y *Juego subterráneo*, ambas con una intensa narrativa que se desarrolla prácticamente por el desplazamiento de los protagonistas. Encontramos otra donde los desplazamientos se realizan en países de Europa (por lo que también la dejamos para un estudio futuro): *Tierra extranjera*, en la que los protagonistas salen de Brasil y luego van de Portugal a España. Otras de las cintas en la lista no construyen las narrativas durante los trayectos de los personajes; se sabe que éstos transitan, pero los vemos ya instalados en sus espacios nuevos. Cuando se presentan en tránsito, se ubican en planos prácticamente sin habla y sin ninguna acción significativa para el desarrollo de su vida; esto ocurre en

¹⁸ Salt, *Film Style...*, 146.

¹⁹ La MDP se calcula mediante la división de la duración de la película entre el número de planos. El método es fundamental para permitir la exploración crítica de elementos vitales de la estructuración narrativa audiovisual de una película. A pesar de que, a primera vista, parece un análisis estadístico, va más allá de la medición burocrática del tiempo de una película, porque de ninguna manera quiere decir que el director y el editor tuvieron como punto de partida para la realización de una película la duración final de cada plano.

²⁰ Véanse en la filmografía, al final del artículo, los datos completos de cada película.

Carlota Joaquina, Baile perfumado, Netto pierde su alma, Lisbela y el prisionero, La máquina y El cielo de Suely. Entonces, las películas que presentan narrativas construidas durante los desplazamientos en el sertón brasileño producidas a partir de la Retomada son *Estación Central* (locaciones en el Raso de Catarina-Bahía y Río de Janeiro), *El camino de las nubes* (locaciones en Juazeiro do Norte, Ceará, Puerto Seguro, Bahía y Río de Janeiro), *Dios es brasileño* (locaciones en la isla de Itaparica, Jalapão, Tocantins, Maragogi, Alagoas y Recife, Pernambuco), *Árido movie* (locaciones en Pernambuco y São Paulo) y *Cine, aspirinas y buitres* (locaciones en Cabaceiras, Patos, Picote, Pocinhos, Paraíba).

Las narrativas en las carreteras que atraviesan los pasajes del sertón

Puede seguirse la trayectoria de las cartas, los mensajes, las imágenes de nostalgia, de desafectos, de amor, de dolor y de búsqueda de alguien de la familia que quedó en algún lugar, o incluso de un pariente que nunca se conoció, a partir de la secuencia de apertura de la película *Estación Central*. El filme cuenta la historia de una mujer, Dora, que escribe cartas por encargo de los analfabetos en la estación de tren Central de Brasil en Río de Janeiro. Ella conoce a Josué, un niño que después de que su madre fue atropellada, intenta encontrar al padre que nunca conoció y que vive en el interior del noreste de Brasil. Aunque *Estación Central* (*Central do Brasil*), de entre las cinco películas aquí estudiadas, es la única del siglo XX, nos interesa exactamente porque es un ejemplo en el cine brasileño de las películas que en la década de los noventa voltearon la mirada a Brasil como fuente de inspiración y de conocimiento o de un nuevo reconocimiento del país y de su pueblo.

El paisaje es “todo aquello que vemos, aquello que nuestra vista alcanza”; puede “definirse como el dominio de lo visible” y “no está formado sólo de volúmenes, sino también de colores, movimientos,



El camino de las nubes

olores, sonidos”.²¹ Vemos en este cuerpo cinematográfico calles que atraviesan los paisajes del *sertón*, las narrativas que presentan las tramas de una fina dialéctica entre hombres, territorios y fronteras. Si los estudios tradicionales de etnología explicaban que los nómadas tenían “sentido del lugar, del territorio y del tiempo, así como del regreso”,²² Romão y su familia, personajes de *El camino de las nubes*, sirven para iniciarnos en algunas reflexiones sobre las complejas relaciones entre los hombres y sus territorios, sean éstos físicos o imaginados; sobre el concepto tradicional de nomadismo y el concepto actual de movilidad; sobre movilidades e identidad. *El camino de las nubes* cuenta la historia de Romão y su sueño: conseguir un empleo que le pague mil reales por mes para que pueda mantener a su familia. Para hacerlo realidad, Romão, su mujer Rose y sus cinco hijos comienzan un viaje en bicicleta en dirección a Río de Janeiro. Antes, sin embargo, precisan pasar por Juazeiro para pagar la promesa hecha al Padre Cicero. El viaje comienza en una plaza llamada “La plaza en medio del mundo” que, a diferencia de lo más usual, no queda en el centro de una ciudad o pueblo, sino a la orilla de la carretera, la cual es, al mismo tiempo, escenario de la película y de la vida de esos migrantes casi nómadas en dirección de un

²¹ Santos, *Da totalidade...*, 61.

²² Marc Augé, *Por una antropología de la movilidad* (Barcelona: Gedisa, 2007), 15.

sueño. Todo lo que poseen lo llevan cargado en sus bicicletas. Se paran sólo para descansar, dormir, comer, bañarse en los ríos y lagos que también se encuentran a las orillas de las carreteras. Las veces que entran en las ciudades o pueblos no permanecen por mucho tiempo. No se adaptan, o más bien, Romão no se adapta ni consigue quedarse y parten siempre. La carretera es la casa, el lugar donde acontecen los conflictos familiares, los descubrimientos y el descubrimiento de cuán difícil es entrar a la adolescencia en plena calle, como ocurre con Antonio, el hijo mayor. La carretera es también el lugar de los encuentros efímeros, de las angustias, de las sociabilidades transitorias, de la alegría siempre mecida por la música de Roberto Carlos (conocido compositor y cantante de música popular brasileña), de los afectos y de la conciencia de que no pertenecen a ningún lugar. En palabras de Rose: “pertenecían los unos a los otros. No pertenecían al lugar, sino a ellos mismos”.

Según Marc Augé,²³ el no lugar no posibilita la constitución de identidades. A la movilidad social, principalmente las migraciones poblacionales y el inmenso flujo de bienes, información y servicios los acompaña la producción de no lugares, espacios efímeros que ocupan provisionalmente personas en tránsito y, muchas veces, solitarias. No lugares son los aeropuertos, las vías rápidas o autopistas, las salas de espera, los centros comerciales, las estaciones del metro, los campos de refugiados, los supermercados, los espacios ocupados por los sin techo, etc. El no lugar es el escenario de la construcción de una individualidad, justificada por la lucha por la supervivencia, y de la pérdida de la identidad local. Todavía, por lo que demuestran las películas, podemos percibir que el no lugar tiene potencial socializador. Cada personaje, en su desplazamiento, aunque centrado en el objetivo de su búsqueda, desarrolla relaciones en su recorrido que, a su vez, integran la temática misma de las narrativas en proceso.

Sin embargo, la película también muestra que la carretera principal es atravesada por otras carreteras que podrían llevar a otros caminos, a otros destinos. En ese deambular de la familia, uno de

²³ Marc Augé, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (São Paulo: Papirus, 1994), 83-84.

los lugares donde paran es el estado de Espírito Santo. En esa parada se presentan otros aspectos y uno de ellos es el de la separación, el “tal vez nunca más”. El otro es el de la condición de migrante en los grandes centros. En Espírito Santo, Romão y Antonio consiguen empleo como ayudantes de albañil. El padre no se adapta y deja el empleo; el hijo se queda porque, a diferencia de sus hermanos que se desplazan sin entender por qué, Antonio, incluso en sus silencios, cuestiona aquel deambular. El sueño es de su padre y no el suyo. El chico quiere un lugar, quiere echar raíces, aunque para eso sea necesario separarse de la familia. En la despedida, la madre habla: “La gente va a perderse en ese mundo y puede que nunca más se encuentre”, otra cara de la historia de las migraciones.

En Río de Janeiro, después del susto de Rose al percibir que va a vivir en un lugar exactamente igual al de donde salió: una *favela*, la familia va hasta el Cristo Redentor, lugar turístico y no de romerías como el de Juazeiro. Cuando observan y admiran el paisaje de un mar sin fin, Romão mira la inmensidad de aquel paisaje e intenta querer continuar su caminata. Rose impide el deseo nómada de su marido. De regreso a casa, la televisión presenta el espectáculo de Roberto Carlos. Parados frente a la televisión, oyen la música que siempre cantaban cuando estaban en la calle. Antonio también ve el mismo programa. Separados, el vehículo que permite el recuerdo y la continuidad de los lazos es la televisión: tele-ver o ver de lejos. En ese no lugar que existe se encuentra la posibilidad del rencuentro. Por la pantalla de la televisión, los lazos se restituyeron en la memoria.

Ya en *Dios es brasileño*, un brasileño común, Taoca, es convencido por “Dios” de que lo lleve del mar al *sertón* en busca de su sucesor inmediato: Quinca das Mulas. La ironía y el tono de la película proviene, principalmente, del cuento “El santo que no creía en Dios” de João Ubaldo Ribeiro.²⁴ El Creador pide a alguien que lo ayude a encontrar a su sucesor porque quiere tomar vacaciones. El nombre del escogido es Quinca das Mulas, un santo según Dios. Es verdad que el pescador se resistió a creer que estaba hablando con

²⁴ João Ubaldo Ribeiro, *Já podeis da pátria filhos* (Río de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2009).



Dios es brasileño

Dios, pero los efectos especiales, o milagrosos, demostrados por Dios, convencieron a Taoca de que lo llevara por el sertón en busca de Quinca. En una de las localidades donde probablemente estaría el elegido —Dios y Taoca encuentran a Madá, quien efectivamente consigue llevarlos al encuentro de la persona que buscaban y conquista el corazón de Taoca—. El encuentro entre Dios y Quinca das Mulas es el momento culminante de la película. Dadas las negativas de Quinca de aceptar el puesto, Dios insiste con milagros violentamente persuasivos, y aun así, el elegido finaliza con que no acepta porque “Dios no existe”. Dios desiste, pero dice que regresará.

La televisión es el local de trabajo de Jonás, el personaje central de *Árido movie*. Como periodista de *Tempo* en una gran red televisora situada en São Paulo, Jonás se mueve en dirección a su ciudad natal ubicada en el estado de Pernambuco. La causa de su retorno es el asesinato de su padre, a quien no veía desde que era niño, cuando su madre se lo llevó a Recife. En el reencuentro con su madre, Jonás trata de entender el porqué de la exigencia de la abuela paterna de enterrar al hijo hasta que Jonás llegue; a fin de cuentas, éste sólo había tenido contacto con su familia hasta los cinco años y nunca más los había visto. A la extrañeza de Jonás contesta la madre, a quien éste llama por su nombre, Stella. Ella explica que, aunque había partido hacía tanto tiempo, la familia se reunía diariamente para verlo por televisión. La televisión hacía de él no sólo una estrella, sino un “fantasma que aparecía sin aparecer”; ausencia que se materializaba en la pantalla. Y si los lazos de Jonás con la familia se habían roto, su regreso representaría el mantenimiento de una de las tradiciones del *sertón*: la venganza de la muerte del padre. Después

de la conversación con Stella, Jonás inicia un viaje difícil de regreso a su ciudad de origen y a un universo de tradiciones que no formaban parte de su *ser* en el mundo. A partir de ese momento, la calle y los paisajes del árido *sertón* del norte de Brasil son los escenarios de viaje de un grupo de amigos que resuelven ir al encuentro de Jonás; de Soledad, una productora de videos, que está haciendo un documental sobre el agua en el *sertón* y le da un aventón hasta Rocha, y de Jonás y su doble viaje: el de retorno y el de rencuentro.

A diferencia de los amigos que están en la calle para disfrutar la vida y de Soledad que está trabajando en la región, Jonás vive y relata a Soledad durante su viaje la contradicción que experimenta: sentirse “extranjero en su territorio, en cualquier lugar, incluso hasta en sus sueños”, y la extrañeza de saber que aunque había “dejado su lugar de nacimiento a los cinco años de edad, se sentía como si hubiera perdido algo que nunca tuvo, una historia en la cual nunca tuvo un papel, no se sentía extraño en aquel mundo”.

Alejado de su historia y lugar de origen por su madre, fue traído de regreso por la fuerza de la tradición y es llevado ahora por una persona descendiente de indios al lugar donde todo comenzó: un vasto territorio que pertenecía a éstos hasta que perdieron el agua y las tierras, antes de “consumirse como raza” cuando “dejaron de ser indios”. En el paisaje que alcanza la vista, el indio muestra a Jonás las formas, los colores, los movimientos, los olores, los sonidos y las marcas de todo lo que allí siempre había estado y que bastaba mirar para reconocer y reconocerse en aquel paisaje e historia.

Un lugar es donde todo comienza, donde se inician todos los viajes. Las carreteras que atraviesan regiones y territorios poniendo en contacto personajes reales y ficticios producen historias singulares como la de Ranulpho y Johann en la película *Cine, aspirinas y buitres*. El año es 1942, el lugar se encuentra en medio del *sertón* del norte de Brasil. Los personajes son Johann, fugitivo alemán de la segunda guerra mundial, que conduce un camión y vende aspirinas por el interior del país, y el otro, Ranulpho, un hombre humilde que siempre ha vivido en el *sertón* y quiere ir a Río de Janeiro. Después de que Johann le da un aventón, empieza a trabajar para él como su



Cine, aspirinas y buitres

ayudante. Viajando de poblado en poblado, exhiben películas promocionales sobre este remedio “milagroso” a personas que jamás habían tenido la oportunidad de ir al cine. Al poco tiempo surge entre ellos una fuerte amistad y la historia de cada uno se va revelando en las conversaciones que entablan durante los viajes.

Ranulpho es de un poblado llamado Bonanza, al que describe como un lugar con cinco casas y una cruz en el centro. Ya había salido antes de ahí, pero regresó cuando el hambre golpeó fuerte. Ahora iba a Triunfo y luego a Río de Janeiro, a probar suerte. Iba hacia el lugar de donde había partido Johann en su camión, en dirección al interior de Brasil. En el camión hay un mapa de Brasil, *La cartografía de carreteras y lugares*. Para Ranulpho, Johann es “un alemán auténtico venido del otro lado del mundo para traer el futuro”; traer el futuro a “un pueblo atrasado”, a un país tan “atrasado que ni la guerra llegaba por ahí”. Ranulpho salió de su tierra por no soportar aquella vida, la vida del pueblerino y la sequedad de la región. Salió porque no le gustaba nada de aquello y quería vivir en una ciudad grande; sin embargo, registró en un diario los viajes, los poblados, la zona geográfica del noreste de Brasil, la amistad, los personajes que conoció y las historias propias de cada lugar por donde pasó hasta llegar a Río de Janeiro. Ranulpho sólo cambió la manera de imprimir

los lugares y las historias que ya estaban grabados en la gramática de su ser.

Johann había salido de Alemania porque no soportaba la guerra. Huyó de una situación con la que no estaba de acuerdo. En las conversaciones con Ranulpho, quien renegaba de la situación de su país y el atraso del pueblo, Johann decía que el viaje por el interior de Brasil era la “mejor parte porque no caían bombas del cielo”. Como Ranulpho, quería probar suerte en otro lugar. Sólo quería vivir en paz. Al contrario de Ranulpho, que no llevaba nada que le recordara el lugar de donde había salido, Johann llevaba consigo documentos de identidad y fotografías; imágenes de casa, imágenes de su lugar de origen. Orígenes que resultan significativos en dos momentos del viaje: cuando lo muerde una cobra y en el momento en que Brasil entra a la guerra y los alemanes son declarados enemigos de Brasil y del pueblo brasileño.

Cuando lo muerde la serpiente, después de ser curado con un remedio casero y regional, en el delirio de la fiebre sueña en alemán, habla en alemán. Ranulpho, al lado del amigo, inicia una conversación consigo mismo; habla de su origen pueblerino y da la imagen que todos tienen en la capital del norteño, “como si todos fueran iguales”. En tono de monólogo (ya que Johann no está escuchando), Ranulpho, contrariamente a su discurso anterior en que ha dicho que esa tierra “es una tierra sin nostalgia”, confiesa que la primera cosa que hará cuando llegue a la ciudad, “al día siguiente”, será “escribir una carta a mi madre”.

El otro momento para los orígenes de Johann es el de la entrada de Brasil a la guerra. Los dos amigos oyen por radio que a partir de aquella fecha, 18 de agosto de 1942 se considera a todos los alemanes enemigos de Brasil. En silencio, los dos dirigen la mirada hacia el interminable paisaje del noreste de Brasil. ¿Cómo podrían ser enemigos? Después del silencio, Johann recuerda que oyó en la radio que estaban reclutando personas para trabajar en la extracción del caucho en el Amazonas y decide ir allá, decisión que exigía que se deshiciera de todo lo que pudiera identificarlo como alemán. Con ayuda de Ranulpho, Johann quema todos sus documentos y fotografías, y

parte en el tren que lleva a los azotados por la sequía y la miseria al interior del Amazonas. Ahí Johann precisaría ser otro, reinventarse como persona y construir una nueva identidad. Ranulpho, que se queda con las llaves del camión de Johann, parte en dirección a Río de Janeiro. En esta ciudad, Ranulpho, aunque brasileño del *sertón*, tampoco sería ya el mismo. Como Johann, la ciudad-lugar imaginada y, después real, exigiría que él también, de alguna manera, viniera a ser otro. Bonanza, Triunfo y todos los pasajes que le eran familiares se transformarían en poco tiempo en lugares de la memoria. Lugares de la memoria y de la nostalgia que en las cartas tendrían una forma para recordar y no olvidar.

Críticas a las primeras conclusiones de la materialización cinematográfica de la deslocografía

En *Estación Central*, Josué y su madre piden a Dora que escriba una carta al papá de Josué. Éste es el punto de encuentro inicial que definirá el destino de los tres personajes. Enfrente de la estación, Josué ve morir a su madre atropellada. Al verse solo ya no se va de la estación hasta que pide ayuda a Dora, quien acaba llevándose a su casa. La escena sucede en los veinte minutos iniciales de la película, con imágenes ficticias y documentales, en planos cortos encadenados por una edición muy rápida. Ese inicio —veinte minutos de un total de ciento doce, apenas una sexta parte del filme— que sella el vínculo entre Josué y Dora, tiene doscientos treinta y un planos que corresponden al 33 por ciento de los seiscientos noventa y un planos de toda la película. Utilizando la metodología de Barry Salt descrita al principio, verificamos que la MDP de toda la película es de 9 segundos por plano mientras que la MDP de los veinte minutos iniciales es 4.9 de donde se desprende que hay, al inicio de la película, un esfuerzo extremo por articular las narrativas y los personajes prácticamente sólo dentro de la estación, con el fin de prepararlos para planos más alargados en que la cámara registra el desplazamiento de los personajes en una edición más lenta, para volver más intenso el

diálogo entre ellos. La materialización de la deslocografía en *Estación Central* se observa en planos que registran las actividades y sentimientos comunes que integran y sensibilizan a los personajes —Dora, especialmente, es resensibilizada, y se redescubre como una mujer deseante, seductora y protectora—, y en planos en los cuales los personajes describen sus ideales y esperanzas durante su desplazamiento del mar hacia el *sertón*. El tiempo de la película en que Josué y Dora se hallan en desplazamiento —entre la huida de Río de Janeiro hasta la entrada a la casa de los hermanos de Josué en Vila do João, en el *sertón* del noreste brasileño— es de 48.26 minutos, poco más del 45 por ciento de la duración total. Prácticamente, la deslocografía está presente en la mitad de la película. En todo el periodo del desplazamiento —en taxi, a pie o de aventón en el camión—, los protagonistas se deslizan de derecha a izquierda, o del mar hacia el *sertón*. Es entre tanto que Dora se descubre deseante e intenta seducir al camionero César, quien huye por desconocer sus propios sentimientos. El proceso de redescubrimiento personal vivido por Dora fue despertado por el sentimiento de protección hacia Josué y ella lo comprendió plenamente, lo que la llevó a tener la idea de dejarlo con su familia. Desde el instante de la separación entre Dora y César, los desplazamientos se invierten, son todos de izquierda a derecha, del *sertón* al mar: el origen de Dora.

La película *El camino de las nubes* está orientada por el sueño de Romão de viajar en bicicleta en dirección a Río de Janeiro, conseguir un empleo que le pague mil reales, mantener a su mujer Rose y a sus cinco hijos. Las relaciones y el destino de toda la familia ya están definidos antes de que inicie la película, y permanecen en desplazamiento durante toda ella. La materialización de la deslocografía por los planos no se da en las villas o ciudades, sino en las carreteras, a través de planos en los que los personajes durante el trayecto descubren sus ideales y esperanzas. Hay puntos narrativos demarcados por las separaciones de los integrantes de la familia, la cual sigue desplazándose entre actividades que revelan los sentimientos comunes, integrándola y sociabilizándola. La MDP de toda la película es de 5.37 segundos por plano, una media muy pequeña para la filmografía

brasileña. El hecho de que la película tenga una edición muy ágil puede ser consecuencia de la necesidad de mantener la narrativa bastante descriptiva en cuanto a las relaciones entre los familiares pero, al mismo tiempo, demuestra plenamente su evolución entre tantas calles recorridas por los protagonistas. El tiempo de la película en que la familia de Romão se desplaza es de 69.15 minutos, lo que corresponde a más del 89 por ciento de toda su duración. Los desplazamientos son de izquierda a derecha, del *sertón* al mar, pero, en los últimos planos de la película, la familia que llegó a Río de Janeiro decide regresar al interior, sólo que ahora pretende seguir hacia Brasilia, cuando la cámara alza el vuelo, de derecha a izquierda.

Dios es brasileño y busca al escogido para sustituirlo porque quiere “tomarse unas vacaciones”. Para ello, Dios elige a Taoca como su guía, quien ironiza al principio, pero rápidamente Dios lo convence, aunque aquél aún esté motivado a convencer a Dios de que lo escoja a él. Madá intenta seducir a Dios para que la lleve lejos de su casa. Dios y Taoca se sienten conmovidos por Madá. Estas relaciones se desarrollan durante todo el trayecto recorrido por ellos hasta el momento en que Dios encuentra a Quinca das Mulas y recibe la negativa de éste para ser su sucesor. La materialización de la deslocografía se constituye con las actividades y sentimientos comunes que integran y sociabilizan a los personajes. La película tiene también casi la totalidad de su duración dedicada a describir el desplazamiento: 88 minutos, que equivalen al 83 por ciento. La MDP también es muy rápida: 5.54 segundos por plano, lo que denota una edición elaborada, necesaria para cubrir todo el territorio recorrido. En los desplazamientos, los personajes intentan cambiar su vida, reconsideran sus ideales y renuevan las esperanzas. Todo el desplazamiento es de derecha a izquierda, del mar al *sertón*, excepto el último, cuando todos regresan a la isla de Itaparica, el punto de encuentro y de despedida entre Dios y Taoca, que ahora está con Madá.

Árido movie es la ruta que lleva a Jonás a su destino: su ciudad natal, Rocha. Su desplazamiento, con el único objetivo inicial de enterrar a su padre, arrastra consigo a sus amigos y le brinda una compañera y su futuro hijo. La materialización de la deslocografía

se da en los numerosos planos en que los personajes intentan descifrar su vida y describir sus ideas y esperanzas. Los puntos narrativos en las escenas de desplazamiento muestran a los personajes desarrollando determinadas actividades en que se aprecian sus sentimientos comunes, lo cual los lleva hacia una socialización más perenne que la que antes vivían. La totalidad de la duración de las partes dedicadas a describir el desplazamiento de los personajes en esta cinta es la menor de entre las estudiadas aquí: 34 minutos o el 30 por ciento, dado que el periodo que Jonás pasa en Rocha, a pesar de ser corto si se lo compara con toda su vida, no es nada pasajero y dejará profundas marcas en él y en sus compañeros. A pesar de que es un lapso breve, es en el desplazamiento donde se transforma el destino de los protagonistas. La MDP de toda la película es de 11.95 segundos por plano, una media mucho más alta entre las películas brasileñas actuales, pero justificable por tratarse de una cinta construida por planos largos y contemplativos de muchos paisajes del *sertón*. El desplazamiento de los personajes en los planos es absolutamente del mar al *sertón*, o de derecha a izquierda, precisamente para registrar que Jonás, a pesar de que al final ya había regresado a São Paulo, ahora está completamente ligado a Rocha.

En *Cine, aspirinas y buitres* se organiza el espacio, el tiempo y el trayecto que siguen Johann y Ranulpho en la misma dirección, pero en sentidos opuestos. La materialización de la deslocografía se obtiene mediante los planos que no muestran villas ni ciudades, sino calles, donde los personajes intentan olvidar su vida anterior. Los puntos narrativos se desenvuelven mediante hablas muy específicas en cada nuevo desplazamiento. El tiempo de la película que describe el desplazamiento de los personajes es el más largo entre las películas estudiadas aquí: 86 minutos o 91 por ciento. En cambio, la MDP es de 18.88 segundos por plano, la media más alta entre los cinco filmes de que hemos hablado. No hay todavía una discrepancia entre el tiempo de desplazamiento en esta película y la MDP; al contrario, se justifica plenamente mantener a los protagonistas en un desplazamiento continuo, sensación corroborada exactamente por los largos planos que elevan la MDP a tal altura. El desplazamiento se da

del *sertón* al mar, siguiendo el deseo de Ranulpho, quien al final conduce, solitario, el camión de Johann.

Filmografía

A Máquina (A máquina). Dir. por João Falcão. Brasil: Diler & Associados / Globo Filmes / Labo Cine do Brasil Ltda. / Miravista / Quanta Centro de Produções Cinematográficas, 2005, 89 min.

Árido movie. Dir. por Lírío Ferreira. Brasil: Cinema Bradil Digital, 2004, 100 min.

Baile perfumado. Dir. por Paulo Caldas y Lírío Ferreira. Brasil: Riofilme, 1997, 93 min.

Carlota Joaquina. Dir. por Carla Camurati. Brasil: Copacabana Filmes e Produções, 1995, 100 min.

Central do Brasil (Estación Central). Dir. por Walter Salles. Brasil/Francia: Canal+ / mact Productions / Ministère des Affaires Étrangères / Riofilme / Sagepacq / VideoFilmes, 1998, 113 min.

Cinema, aspirinas e urubus (Cine, aspirinas y buitres). Dir. por Marcelo Gomes. Brasil: Dezenove Filmes / Rec Produtores Associados Ltda., 2005, 101 min.

Deus é Brasileiro (Dios es brasileño). Dir. por Carlos Diegues. Brasil: Columbia TriStar Filmes do Brasil / Globo Filmes / Luz Mágica Produções / Quanta Centro de Produções Cinematográficas / Rio Vermelho Filmes Ltda. / Teleimage, 2003, 110 min.

Jogo Subterrâneo (Juego subterrâneo). Dir. por Roberto Gervitz. Brasil: Grapho Producoes Artisticas / Miravista / Vagalume Producoes Cinematograficas, 2005, 109 min.

Lisbela e o Prisioneiro (Lisbela es un prisioneiro). Dir. por Fúel Arraes. Brasil: Estúdios Mega / Globo Filmes / Natasha Filmes, 2003, 106 min.

Não por Acaso (No por casualidad). Dir. por Philippe Barcinski. Brasil: Buena Onda / Fox Filmes do Brasil / Globo Filmes / O2 Filmes, 2007, 90 min.

- Netto Perde Sua Alma (Neto pierde su alma)*. Dir. por Beto Souza y Tabajara Ruas. Brasil: Piedra Sola Produções, 2001, 102 min.
- O Caminho das Nuvens (El camino de las nubes)*. Dir. por Vicente Amorim. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas / Filmes do Equador / Miravista / Globo Filmes / MegaColor / Riofilme / Quanta Centro de Produções Cinematográficas / Lereby Productions, 2003, 85 min.
- O Céu de Suely (El cielo de Suely)*. Dir. por Karim Ainouz. Portugal/Alemania, Francia/Brasil: Celluloid Dreams / Fado Filmes / Shotgun Pictures / VideoFilmes, 2006, 90 min.
- Terra Estrangeira (Tierra extranjera)*. Dir. por Walter Salles y Daniela Thomas. Brasil/Portugal: VideoFilmes, 1996, 100 min.

Contra el choque entre Oriente y Occidente: *Crossing the Bridge.* *The Sound of Istanbul*, de Fatih Akin

JOACHIM MICHAEL*

Introducción: las nuevas fronteras

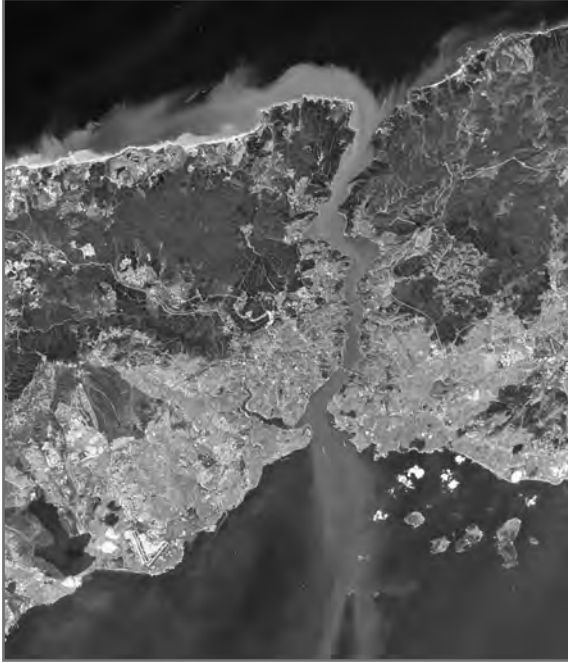
Con sus famosas tesis sobre el “choque de las civilizaciones”, Samuel Huntington se opone, a mediados de los años noventa, a la idea de que la historia hubiera llegado a su fin.¹ Contra Francis Fukuyama,² Huntington argumentaba que la caída del Muro y el triunfo del liberalismo no extinguieron los conflictos políticos (a que ambos sucesos reducen el concepto de la historia). En el mismo sentido, contradecía nociones triviales de que la globalización superaría las fronteras internacionales en función del establecimiento de una única comunidad integrada a nivel planetario.³ Huntington habla de nuevos conflictos y traza nuevas fronteras; de alguna forma, da expresión a la percepción del mundo posterior a la guerra fría como un nuevo desastre. Las nuevas fronteras son transnacionales: es la “civilización” la que asciende a factor histórico y actor político. Es decir, las culturas se convierten en los nuevos campos de batalla. Tal sería el nuevo mapa político del mundo.

* Departamento de Filología, Universidad de Hamburgo, <joachim.michael@uni-hamburg.de>.

¹ Samuel Phillips Huntington, “The Clash of Civilizations?”, *Foreign Affairs* 72, no. 3 (verano de 1993): 22-49; *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (Nueva York: Simon and Schuster, 1996).

² Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (Londres: Penguin, 1992).

³ William Scheuerman, “Globalization”, en Edward N. Zalta, ed., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2006 Edition)*, <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2006/entries/globalization/>>, consultada el 9 de mayo de 2010.



Estambul

No se trata, aquí, de si las tesis de Huntington sirvieron (aun parcialmente) a describir una nueva realidad o a crearla. Lo que sí me interesa es la frontera —o la construcción de ésta o el discurso sobre la misma— que (en muchos países) vino a imponerse violentamente en las políticas de seguridad interna y de seguridad exterior. Lo que está en cuestión es el conflicto entre lo que el conocido politólogo llamaba “la cultura occidental” y “el mundo musulmán”, evidentemente un *remake* del clásico Oriente *versus* Occidente. Esa frontera y su refutación es lo que me parece estar en el centro de las preocupaciones del documental *Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul* del director alemán de ascendencia turca, Fatih Akin. Para que aquello que se denomina “cultura” o “civilización” se convierta en un concepto político y combativo, es imprescindible definirlo como una identidad con base en una dialéctica de inclusiones y exclusiones. El primer requisito o el primer resultado de esa operación conceptual es la solidificación y el cierre de las fronteras.

Estambul y la música entre las músicas

Como muchos otros cineastas, Fatih Akin tiene una gran afinidad a la música. Otros ejemplos conocidos serían Wim Wenders o Alejandro González Iñárritu.⁴ Akin incluso es DJ y pone *remixes* y mezclas turco-griega-yugoslavo-gitanas, así como música de cine, hip-hop o Prince, de quien se declara admirador desde la infancia.⁵ Por supuesto, en *The Sound of Istanbul*⁶ Akin hace destacar sus grupos musicales preferidos en Estambul y los da a conocer a un público fuera del contexto cultural y lingüístico turco.⁷ Pero la película obviamente pretende mostrar algo más. Ya el título lo indica: se trata de la travesía del puente sobre el Bósforo que une la parte europea de Estambul con la asiática. Estambul es muy especial: es la única ciudad grande que se localiza en dos continentes al mismo tiempo. La megalópolis incorpora Oriente y Occidente, Asia y Europa, cristianismo e islam (y diversos mundos más). La ciudad ciertamente se divide, pero al mismo tiempo conecta sus disparidades, de lo cual el puente es práctica y símbolo a la vez. Sólo para recordar la posición geográfica de Estambul.⁸

De por sí, la urbe contradice la tesis de la negación mutua de las culturas. Estambul constituye una zona de contacto y de intercambio entre una multiplicidad de mundos. *Crossing the Bridge* retrata a Estambul como una región intercultural que se ubica *entre* las culturas.

⁴ Respecto de Wenders mencionamos, sólo como ejemplo, el documental musical *Buena Vista Social Club* (1999). Una muestra de la preocupación por la música de parte de González Iñárritu es la banda sonora de *Amores perros* (2000), cuidadosamente producida por Gustavo Santaolalla; cuenta con la participación de una gran cantidad de prestigiados músicos y fue lanzada en dos CDs en el año de estreno de la película.

⁵ Fatih Akin, "Meine Eltern hatten Angst, dass ich schwul werden könnte. Entrevista con Rainer Gansera", *Süddeutsche Zeitung*, 8 de junio de 2005; Rainer Gansera, "Ich rocke, also bin ich. Fatih Akins Film: *Crossing the Bridge*", en *ibid.*

⁶ Fatih Akin, dirección y guión, *Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul*. Cámara: Hervé Dieu; Alemania/Turquía, 2005. Es el primer documental largometraje de Akin.

⁷ Christiane Langrock-Kögel y Hans-Jürgen Jakobs, "Ich hab' die deutschen Türken nicht ins Kino bewegt-das bricht mir das Herz", *Süddeutsche Zeitung*, 5 de noviembre de 2004.

⁸ En <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Istanbul_and_Bosporus_big.jpg>, consultada el 9 de mayo de 2010.



El puente Bósforo

En ese espacio intermediario, Oriente y Occidente se cruzan y se mezclan. Un músico entrevistado en el documental lo deja muy claro: “Estambul es a la vez Asia y Europa, Este y Oeste”.⁹ Al mismo tiempo, sin embargo, Estambul no es ni uno ni otro, sino algo distinto: un intersticio, un intervalo en que los extremos se compenentran. O sea, Estambul es el puente sobre el Bósforo.¹⁰

El cantante de una banda de música de la calle explica que Estambul “es un puente que fue atravesado por setenta y dos naciones”.¹¹ La interculturalidad, el espacio de ósmosis civilizacional, es el gran tema, no la mera coexistencia multicultural.¹² La película la explicita y la ejemplifica en el campo de la música. *The Sound of Istanbul* no es una introducción general a la escena musical de Estambul, más bien demuestra por medio de la música que la cultura es un movimiento transgresor que se nutre de diferencias y oposiciones. Otro músico entrevistado en el filme describe la música de Estambul como

⁹ Akin, *Crossing the Bridge...*, 00:06:18.

¹⁰ *Ibid.*, 00:54.

¹¹ *Ibid.*, 0:0:41.

¹² El concepto de interculturalidad deriva de la creciente dificultad de definir el concepto de la cultura. En la medida en que se le entiende cada vez más como una pluralidad, se percibe que cada cultura se constituye de diversas culturas que se interpenetran. Como se verá también a lo largo del análisis del documental de Akin, la cultura es necesariamente *intercultural*. Para el concepto de la interculturalidad véanse Alexander García Düttmann, *Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung* (Frankfurt: Suhrkamp, 1997), 19; Stefan Rieger, Schamma Schahadat y Manfred Weinberg, “Interkulturalität-zwischen Inszenierung und Archiv. Vorwort”, en Stefan Rieger, Schamma Schahadat y Manfred Weinberg, eds., *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv* (Tubinga: Gunter Narr, 1999), 9-26.

música entre las músicas: “Quien crece entre Zeki Müren [célebre cantante turco] y Pink Floyd, acaba por no entusiasmarse ni por el uno ni por el otro. Ahora encontramos el medio entre los dos”.¹³ La interculturalidad musical se pone en evidencia (aunque no con ese término) en las intervenciones verbales de varios músicos. Pero, en primera instancia, el documental demuestra cómo la práctica musical es resultado de transgresiones de todo tipo. El filme presenta la música de dieciocho bandas o músicos e incluye, además, las opiniones de algunas personalidades que están en contacto directo con la música de Estambul. Por supuesto, el cuadro es muy heterogéneo y abarca un vasto espectro de los más variados estilos: va desde el “*underground* psicodélico”, el *grunge*, el *rock* y pos *rock* experimental, el *crossover* étnico electrónico, el hip-hop, el *breakdance*, el *pop* turco y canciones de protesta cantadas en la calle hasta las tradiciones místicas sufíes, la música folclórica, la música gitana y finalmente la música kurda (dicho sea aparte: el documental construye un panorama musical encantador). El denominador común de estos grupos y músicos tan dispares es que todos —cada cual a su manera— desobedecen los límites y dichas fronteras “culturales”. Un ejemplo emblemático es el grupo Baba Zula. Su música, llamada *oriental dub*, mezcla psicodélicamente las más diversas tradiciones orientales con estilos electrónicos. En el documental tocan en un barco en medio del Bósforo para expresar físicamente el entre-lugar entre el Oriente y el Occidente del cual su música es fruto. La banda parece sintetizar la propuesta intercultural del documental: abre y cierra cíclicamente la película.

Es notable que el grupo distorsiona ligeramente la canción tradicional. La interpreta con instrumentos modernos como el bajo eléctrico y el teclado. Sin embargo, el instrumento que sobresale es el saz —una especie de laúd usado, por ejemplo, en la música otomana clásica—, pero que aquí aparece en versión eléctrica y que el líder del grupo toca (en parte) como si fuera una guitarra eléctrica. Con esa

¹³ “Wer zwischen Zeki Müren und Pink Floyd aufwächst, findet weder das eine noch das andere richtig gut. Nun haben wir die Mitte gefunden!”. Akin, *Crossing the Bridge...*, 00:01:26. Todas las traducciones son del autor, y traducen los subtítulos alemanes del original turco.



Brenna MacCrimmon, cantante del grupo Baba Zula

interpretación, Baba Zula disuelve lo que se entiende por esencia cultural en diferencias y desplazamientos. El grupo desprende la canción de sus orígenes, ya no es turca, en el sentido estricto: en la interpretación, el elemento posiblemente más fiel al origen de la canción es la voz de la cantante. No obstante, no es una voz *turca* en términos de origen y esencia. La intérprete se llama Brenna MacCrimmon. Ella es canadiense y es reconocida internacionalmente como cantante *turca* de música folclórica.

Todo eso es interesante, sin duda. El documental somete a los espectadores a grandiosas experiencias musicales. ¿Pero cuál es el sentido de insistir todavía a principios del siglo XXI en la destrucción del concepto identitario y esencialista de la cultura? ¿Lo que se trata en el documental no sería aquello que se discute en Latinoamérica desde hace varias décadas? ¿No se trataría de aquella dinámica cultural que se describe con términos como mestizaje, sincretismo o *miscigenação*? ¿Las *culturas híbridas*, a final de cuentas?¹⁴ Sin embargo, *Crossing the Bridge* tiene un sentido muy actual. Estrenada en 2005, al destacar la hibridez y la excentricidad de la cultura, el documental niega el fundamento cultural del nuevo conflicto global entre lo que se llama Oriente y Occidente y que se proclama como guerra santa o como guerra contra el terrorismo islamista.¹⁵ Un músico lo

¹⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990).

¹⁵ Hay que recordar que estas nuevas “guerras” se caracterizan por su estructura asimétrica, lo que, en realidad, cuestiona la formación de grandes bloques opuestos como los proponía

dice con todas las palabras: “La idea de que el Este es el Este y que el Oeste es el Oeste, y que jamás se encontrarán en medio, eso es *bullshit*. Es una mentira histórica, que ha sido propagada durante siglos, por las estructuras de poder que existen [...] No creo que el Este empiece en Estambul y se extienda, sabes, hasta China o lo que sea. Y que el Oeste empiece en Grecia y se extienda hasta L.A.”.¹⁶ El documental derrumba la frontera entre Oriente y Occidente en el momento de su remilitarización.

El falso guía y la frontera interna

El documental se propone socavar, además, una frontera un poco distinta.¹⁷ Si el propósito de la película es llamar la atención al entre-lugar híbrido de la cultura, ¿por qué no se detiene en él, como lo quiere Baba Zula? Para el líder de la banda, “lo que constituye Estambul es

Huntington. De un lado, se encuentran *networks* no estatales como Al Qaeda y sus visiones de la yihad y, del otro, gobiernos como el estadounidense de George W. Bush y su *war on terror* (véase, en ese sentido, el fin de esa última guerra, anunciado por la administración de Barack Obama: Dana Priest, “Bush’s ‘War’ on Terror Comes to Sudden End”, *The Washington Post*, 23 de enero de 2009. La noción de frontera se transforma en la medida en que los conflictos se globalizan y en que los Estados son desafiados por actores no gubernamentales. En estos conflictos, las fronteras nacionales pierden (en gran parte) su función de demarcar las confrontaciones. Como en esos casos, la frontera se convierte de nacional a cultural, se desterritorializa y se disloca junto con los migrantes. La frontera cultural, de esa forma, ya no es lineal sino puntual y se prende al cuerpo del migrante que se “infiltra” en el *homeland* en cuestión. Sin embargo, como reacción a la idea de la omnipresencia de aquella frontera cultural, los Estados intentan reterritorializar la frontera nacional (o supranacional, como en el caso de la Unión Europea), con la intención de detener los flujos migratorios.

¹⁶ “The idea that the East is the East and the West is the West, and never in between shall meet, that is bullshit. That is a historical lie, that has been promulgated through the centuries on and off, by the power structures that exist [...] I don’t believe, the East starts in Istanbul and goes to, you know, China or whatever. And the West starts in Greece and goes to L.A.”. Akin, *Crossing the Bridge*..., 00:09:34.

¹⁷ Por supuesto, los conceptos de la cultura y de la interculturalidad no eliminan la noción de la frontera. La posibilidad de diferenciar entre las culturas y de ubicar un entre-lugar cultural presupone la idea de la frontera y de la limitación cultural. No obstante, la frontera cultural estará siempre abierta: nada más señala la zona de encuentro y de transgresión: Rieger *et al.*, eds., *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung*..., 11. Como enfatiza Jurij Lotman, la frontera es ambivalente: separa y conecta al mismo tiempo. La frontera ordena un espacio y al mismo tiempo promueve procesos que lo superan. Yuri Lotman, “The Notion of Boundary”, en *The Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture* (Londres: Tauris, 1990), 131-142.

el Bósforo. El estrecho conecta dos continentes. A lo mejor surgió con el diluvio, pero tal vez no...”.¹⁸ Sin embargo, hablando en un nivel simbólico, el filme destaca más el puente que el estrecho. En realidad, como lo indica el título —*Crossing the Bridge*—, más que por la conexión y por la porosidad entre los extremos aparentemente irreconciliables, el documental se interesa por lo que sería el *pasaje* entre los opuestos. Se trata, por lo tanto, de una travesía, a lo mejor de la experiencia del movimiento de la transgresión. Por supuesto, se cuestiona la transgresión de la frontera. Pero me parece que el sujeto del pasaje no incluye solamente a los músicos radicados en Estambul. Hay una subjetividad que el documental enfatiza hasta los límites del *kitsch*; se trata del yo narrador de la película. La función de yo narrador que conduce a los espectadores por el filme y por las calles de Estambul no la asume alguien llamado Fatih Akin sino Alexander Hacke. ¿Quién es Alexander Hacke? Hacke es el bajista del grupo alemán Einstürzende Neubauten, banda de música experimental que tiene sus raíces en el *punk* y el *post-industrial*. O sea, Alexander Hacke es un conocido artista que viene del *underground*, como dice Akin, es un “intelectual musical”,¹⁹ que se mueve entre los más diversos estilos. Ya había trabajado con Akin en *Gegen die Wand* (*Contra la pared*, 2004), y en aquel tiempo surgió la idea del documental sobre la música de Estambul. Hacke, por lo tanto, asume la exploración del universo cultural de Estambul como proyecto personal: “Desde entonces [desde *Contra la pared*] estoy fascinado totalmente por la ciudad y su música. Para mí, Estambul fue y sigue siendo un misterio. Por eso, me metí en la cabeza captar el *sound* de la ciudad para, a lo mejor, decodificarlo de esa manera”.²⁰ Es decir, Alexander Hacke invita al espectador a participar en sus

¹⁸ “Was Istanbul ausmacht, ist der Bosphorus. Die Meerenge verbindet zwei Kontinente miteinander. Womöglich ist sie durch die Sintflut entstanden, vielleicht aber auch nicht...”. Akin, *Crossing the Bridge*..., 00:04:29.

¹⁹ Gansera, “Ich rocke, also bin ich...”.

²⁰ “Seitdem [seit *Gegen die Wand*] bin ich von der Stadt und ihrer Musik total angetan. Für mich war Istanbul und ist es immer noch, ein Geheimnis. Also habe ich mir in den Kopf gesetzt, den Sound der Stadt einzufangen, um ihn so vielleicht zu entschlüsseln”. Akin, *Crossing the Bridge*..., 00:020:21.

descubrimientos musicales, lo guía, le presenta los grupos que encuentra y le muestra cómo graba la música. Visto de otro ángulo, *Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul* exhibe la toma de contacto del yo narrador con la música de dicha ciudad; eso significa que no se trata solamente de la música, sino de su exploración por el yo narrador. Desde luego, la película muestra no sólo cómo Hacke registra y presenta las canciones, también deja ver cómo busca adentrarse en ellas: en parte, no únicamente las graba, sino que también participa en ellas como bajista. Es el caso de la arriba mencionada canción de Baba Zula: el melenudo que toca el bajo es él, Hacke.



Alexander Hacke, quien participa en el grupo Baba Zula

Si el yo narrador también coproduce lo que pretende documentar, la película demuestra una vez más que la música es un espacio de encuentro y no una delimitación que protege lo propio de lo ajeno. Al mismo tiempo, vemos que Hacke es quien cruza el puente. Su travesía hacia lo que sería, tal vez, el Oriente turco es el segundo tema del filme. Se revela, así, que la película sobrepasa la narración del yo narrador. El bajista, por ejemplo, presenta la gran mayoría de los grupos a los espectadores, pero a no todos. Quiere decir que, aunque Hacke asuma la autoría de la narración, no cuenta todo lo que pasa en el documental; al mismo tiempo, no se manifiesta ningún otro narrador a su lado. La figura de Akin, por ejemplo, se abstiene por completo aunque aparezca en los créditos como director y

guionista. Concluimos que la película insiste en que la travesía cultural es de Hacke y no de Akin. Lo que está en cuestión quizá podríamos describirlo provisionalmente como la experiencia de una subjetividad “alemana” al descubrir la (inter)cultura “turca”.²¹ ¿Cómo se expone esta subjetividad “alemana”? La cámara adopta constantemente la dirección de la mirada del yo narrador y con frecuencia exhibe el acto mismo de mirar del personaje. Tal mirada tiende a fijarse en el Bósforo que divide y une a Europa y a Asia.

Hay otros indicios. Uno de ellos es el barrio en que Alexander Hacke se instala y de donde parte para explorar la ciudad. Se trata de Beyoğlu, situado en la parte europea de Estambul. De hecho, Beyoğlu constituye una de las zonas más antiguas de la metrópoli: se edificó como barrio de Constantinopla en la antigüedad y en la Edad Media sirvió de base a los comerciantes europeos, principalmente genoveses y venecianos; hasta hoy, forma el centro europeo de Estambul.²² O sea, el yo narrador escoge como punto de partida justamente la parte europea de la megalópolis; el hotel en que se hospeda parece personificar la europeidad del lugar: el Grand Hotel de Londres. El personaje narrador no oculta su fascinación por el barrio: “Mi hotel se encuentra en Beyoğlu. Beyoğlu es, cómo diré... en Beyoğlu empezó todo. Creo que fue con Beyoğlu que pasé a descubrir Estambul”.²³ Hacke, en otras palabras, se instala al oeste del Bósforo y nos damos cuenta de que mira hacia el Oriente. Le espera la travesía a Asia y a la Turquía musulmana.

²¹ Llama la atención que la película efectivamente oculta al realizador. Akin no aparece y su nombre no se menciona ni una vez. En su entrevista al periódico *Süddeutsche Zeitung*, en cambio, Akin habla de su mirada hacia Estambul, la cual subyace al documental: “Mi mirada hacia Estambul tiene algo de turístico. Al mismo tiempo es de alguien de quien esta ciudad es la segunda patria” (“Mein Blick auf Istanbul hat etwas Touristisches, ist aber auch gleichzeitig der von einem, dessen zweite Heimat diese Stadt ist”). Akin en Langrock-Kögel y Jakobs, “‘Ich hab’ die deutschen Türken nicht...”.

²² Véase la página web del distrito de Beyoğlu: <http://en.beyoglu.bel.tr/beyoglu/beyoglu_guide.aspx?SectionId=1674>, consultada el 9 de mayo de 2010.

²³ “Mein Hotel befindet sich in Beyoğlu. Beyoğlu ist, wie soll ich sagen... in Beyoğlu hat alles angefangen. Ich glaube, ich habe Istanbul mit Beyoğlu erst entdeckt”: Akin, *Crossing the Bridge...*, 00:10:36.

De eso se deduce que el yo narrador, en realidad, no es un guía al laberinto musical de Estambul;²⁴ su figura más bien sirve para escenificar una inmersión en ese laberinto desde Europa. Por supuesto, Hacke fracasa al intentar entender a la ciudad: “No logré descifrar la magia de esa ciudad. Sólo llegué a rascar la superficie. Sin embargo, una cosa es cierta: me enamoré de la música de Estambul”.²⁵ *Crossing the Bridge*, por consiguiente, es la historia de un enamoramiento. En ese sentido, el documental es una película *turca-alemana*. El fracaso cursi, pero respetuoso de Hacke, pone en evidencia que la diversidad y la fluidez de la cultura musical de Estambul necesariamente escapan a visiones identitarias. Es decir, lo que está en juego es, en última instancia, la visión “alemana” de la cultura “turca”, no propiamente la de Hacke, sino la del público al que la película se dirige; Hacke, en esa perspectiva intermedia entre la visión que la película produce de Estambul y Turquía por un lado, y las nociones de ese país que prevalecen en la opinión pública en Alemania por el otro. Así, *Crossing the Bridge* confronta a los espectadores con lo que serían sus ideas preconcebidas respecto de Turquía.

¿Cuál es esa visión dominante en la imagen alemana de Turquía? Se manifiesta en otra mirada de Hacke: el bajista cruza el Bósforo al lado asiático de la ciudad, toma un taxi y mira hacia fuera. Lo que ve en un determinado momento, cuando el vehículo tiene que parar por causa de un semáforo rojo, es un grupo de mujeres con un pañuelo en la cabeza que va a cruzar la calle.

Parece que el supuesto símbolo de la otredad musulmana obstaculiza el avance del yo narrador. Por lo visto, la noción de la Turquía oriental y musulmana se confirma. ¿Pero qué hace la película ante esa confrontación imaginaria? Lo subvierte y lo pone en duda, ya que,

²⁴ Muy al contrario de la figura de Ry Cooder en *Buena Vista Social Club*, véase Wim Wenders, *Buena Vista Social Club*. Dirección y guión: Wim Wenders; cámara: Jörg Widmer y Robby Müller; Alemania/Estados Unidos/Inglaterra/Francia/Cuba; 1999. O sea, aunque Alexander Hacke, como aquél, se propone grabar la música local y aunque los dos tengan mucho en común en las respectivas películas, Hacke acaba por ser —en lo que concierne a su función narrativa y su postura discursiva— una especie de anti Cooder.

²⁵ “Ich konnte die Magie dieser Stadt nicht entschlüsseln. Ich habe nur die Oberfläche angekratzt. Doch eines ist sicher: ich habe mich in die Musik Istanbuls verliebt”. Akin, *Crossing the Bridge*...

justo en la parte asiática, Hacke va a encontrar la “música negra” de Estambul, la que tanto parece prestarse al rótulo de la americanización: el hip-hop y el *breakdance*. Parecería que Oriente y Occidente se excluyen, pero Estambul prueba constantemente lo contrario. Se podría decir que Oriente y Occidente como entidades claramente demarcadas no existen: al tomar contacto la una con la otra, las culturas se alteran: los *rappers* no imitan al *hip-hop* estadounidense, sino que lo sincretizan con sus circunstancias locales y existenciales.



Mirada de Hacke

Las ideas preconcebidas que la mirada de Hacke insinúa y su cuestionamiento posterior evocan la otra frontera, cuya transgresión el documental también escenifica: se trata de la frontera cultural al interior de Alemania, entre lo que se considera alemán y lo que se considera turco. Esa frontera, igualmente, se asume con demarcaciones implacables entre dos culturas supuestamente opuestas: la una (cada vez menos) cristiana y (cada vez más) secularizada, y la otra, (cada vez más) islámica y (cada vez más) teocrática; la una moderna y la otra tradicional, la una rica y la otra pobre, la una democrática y liberal y la otra autoritaria y nacionalista, la una occidental y la otra oriental. *Crossing the Bridge* muestra que tal frontera no resiste la toma de contacto con la realidad intercultural en Estambul. De esa forma, el documental habla no solamente de Turquía, sino también de Alemania y del derrumbe de su *orientalismo* contemporáneo respecto de aquel país.

La otra Turquía

Todos los ejemplos musicales revelan una Turquía inesperada. ¿Qué Turquía es ésta, a final de cuentas? Es una Turquía que se podría describir como plural y —más que moderna— posmoderna. No se niega la Turquía autoritaria y nacionalista;²⁶ la película no desmiente la intolerancia respecto de las minorías ni el tradicionalismo religioso y rencoroso que espera su oportunidad para derrumbar al odiado régimen secularizado. Pero el filme se opone a la idea de que se reduzca a Turquía a estas imágenes. La sociedad turca se encuentra en un proceso de cambio en que se distinguen las múltiples luchas por modelos alternativos. La ya destacada diversidad de los estilos musicales en el documental es expresión de ese enorme esfuerzo. Desde mi perspectiva, sobresalen tres características, que obviamente se entremezclan: resistencia, recuperación de tradiciones marginadas e hibridez posmoderna.

Prácticamente, todos los músicos y toda la música del documental exponen por lo menos algunos rasgos de resistencia cultural y social. Una de las bandas que más llama la atención en ese sentido es Siya Siyabend. El grupo toca en las calles de Estambul. Interpretan sus canciones de protesta con instrumentos de cuerda como la guitarra y la cítara, y con tambores. Estos artistas se oponen a la sociedad de mercado y entienden la música como forma lúdica de transformar el sistema social. No evitan la brutal exclusión social que atacan en sus canciones, y por eso optan por la calle como el escenario

²⁶ El golpe militar de 1980 reafirmó el etnonacionalismo y el autoritarismo como doctrinas de Estado, lo que se refleja en la constitución dictada por los militares en 1982. La Constitución prescribe el *nacionalismo de Atatürk*. Mustafa Kemal Atatürk, el fundador de la república turca moderna (1923), inició un proceso de modernización forzada que buscó romper con el pasado musulmán: el Estado fue proclamado como laico y la sociedad fue sometida, no sin violencia, a un proceso de secularización que eliminó instituciones como el califato y prohibió costumbres como el uso del fez (para los hombres) y del velo (para las mujeres). El nacionalismo de Estado admitía sólo una identidad étnica, la turca, y se proponía *turquizar* a los demás grupos. Es decir, las diversas poblaciones no turcas en esa sociedad se convirtieron en amenaza para la seguridad interna. La construcción de un Estado monoétnico en un territorio pluriétnico tuvo como consecuencia necesaria el autoritarismo. Joost Jongerden, “Resettlement and Reconstruction of Identity: The Case of the Kurds in Turkey”, en *The Global Review of Ethnopolitics* 1, no. 1 (septiembre de 2001): 80-86.

de su arte. La calle es el lugar del abandono social al que se exponen (y que sufren, expulsados por la policía de algunas zonas céntricas). Pero, al mismo tiempo, Siya Siyabend intenta resguardar una condición democrática de la calle que consiste en aproximar a la gente de clases sociales muy diversas. Los músicos aprovechan el hecho de que la calle pone a los individuos “al mismo nivel”, en contraposición a la jerarquía social, que los divide.

Como al documental le interesa no sólo la música, sino la dimensión conceptual que conlleva, los músicos cantan y tocan, pero también hablan: “La calle —explica un integrante de Siya Siyabend— es plana, por eso junta a la gente, ¿entiendes? No importa a qué clase perteneces, la calle pone a todos al mismo nivel. Eso es lo que hace especial a la calle”.²⁷ Otro músico complementa la filosofía del grupo sobre la calle: “El niño que inhala resistol se sienta para escucharnos, y al mismo tiempo tocamos para alguien que está pasando con su *lap*. Juntamos a los dos. Y a veces nos alejamos y los dejamos para que se las arreglen entre ellos mismos. Los dos tienen una cuenta pendiente y se miran a los ojos”.²⁸

La resistencia también envuelve la música de Aynur Doğan, aunque sea de índole muy distinta. La cantante es kurda e interpreta canciones kurdas. Como ella misma dice, lo que singulariza la música kurda es el dolor, y siempre es un dolor sufrido personalmente: “Desgracias, guerras, separaciones, amores, destrucciones. En esto se basan [las canciones]”.²⁹ En la canción que interpreta en la película, “Ehmedo”, da expresión a un dolor abismal. Aynur canta y toca el saz y un músico toca el laúd. Pero es como si cantara a

²⁷ “Die Straße ist ebenerdig, deshalb bringt sie die Menschen zusammen, verstehst du? Welcher Klasse du auch immer angehörst, sie bringt alle Menschen auf denselben Nenner. Das ist das Besondere an der Straße”, un músico de Siya Siyabend en Akin, *Crossing the Bridge...*, 52’25”-52’39”.

²⁸ “Der Klebstoffschnüffler setzt sich zu uns, gleichzeitig berühren wir jemanden, der gerade mit einem Laptop vorbeigeht. Wir bringen sie zusammen. Und manchmal entfernen wir uns und überlassen die beiden einander. Die haben miteinander eine Rechnung offen und sehen sich in die Augen”, otro miembro de Siya Siyabend en Akin, *Crossing the Bridge...*, 52’49”-52’58”.

²⁹ “Schicksalsschläge, Kriege, Trennungen, Liebschaften, Zerstörungen. Darauf basieren sie”, Aynur Doğan en Akin, *Crossing the Bridge...*, 1:00’16”-1:00’22”.

capela, ya que los instrumentos acompañan la grandiosa voz de forma muy sutil. Se escucha (casi) sólo la voz, una voz sola, una voz que encarna la soledad, una voz de la soledad. Ella se funde con la tristeza estremecedora de la letra. Su lirismo parece condensar la tristeza de todos los tiempos. El dolor del que habla ya no proviene de pérdidas identificables y se agranda asombrosamente más allá de una vida negada: “Mi dolor es el dolor de Dios. Una lluvia de primavera. No es ni mayo ni abril ni marzo. Sufro en el pecho de Dios”.³⁰ Casi durante todo el siglo XX, los kurdos en Turquía lucharon por su derecho de ser, el cual el Estado no admitía. Al contrario, éste negaba su cultura y prohibía su lengua, su música, todas sus expresiones. Innúmeras rebeliones fueron la consecuencia, y todas fueron reprimidas. Desde 1984, el Partido de los Trabajadores de Kurdistán (PKK) combate el Estado turco con las armas. El PKK logró una movilización masiva entre la población kurda, a lo que el Estado turco contestó con una campaña de contrainsurgencia indiscriminada que también se dirigía contra la población civil kurda. Para acabar con el apoyo popular al PKK, se realizaron evacuaciones forzadas y destrucciones de pueblos en áreas rurales pobladas por kurdos. La estrategia contrainsurgente de las fuerzas armadas turcas tenía como objetivo no sólo destruir vidas, sino también modos de vida. O sea, el Estado turco buscaba eliminar la cohesión social y cultural de los kurdos para asimilarlos por la fuerza como turcos.³¹

En varios momentos, el documental denuncia la violencia de Estado contra los kurdos y contra la diversidad cultural. Un ejemplo es la alternancia de la canción y los comentarios de Aynur con imágenes de archivo que muestran soldados del ejército turco en la calle. Las imágenes en blanco y negro se acompañan con la voz de

³⁰ “Mein Schmerz ist der Schmerz Gottes. Ein Frühlingsregen. Es ist weder Mai noch April noch März. Ich leide an der Brust Gottes...”. Aynur Doğan en Akin, *Crossing the Bridge...*, 58':30" - 58':53".

³¹ Los siguientes datos se refieren al periodo de la guerra hasta el año 2000. Hasta esa fecha, 1779, pueblos kurdos fueron evacuados o destruidos por las fuerzas armadas turcas. Entre tres y cuatro millones de personas fueron desplazadas por el conflicto. Se calcula que la guerra costó la vida a aproximadamente treinta y cinco mil personas. Jongerden, “Resettlement and Reconstruction...”, 80.

Hasan Saltik, un productor de música kurda. En seguida se verá a Saltik, y su presencia en el documental refuerza la crítica contra la represión de la cultura y música kurdas. Las imágenes históricas del ejército remiten al golpe militar de 1980, con el que se inicia la fase más reciente y más violenta del conflicto entre el Estado turco y los kurdos. Saltik cuenta que inmediatamente después del golpe, los militares prohibieron la música kurda y de otras minorías. La situación era absurda: se permitía la música en inglés, francés y alemán, pero no la música interpretada en las diversas lenguas maternas en Turquía.³² Un poco después, el productor explica que, diez años más tarde, en 1990, la prohibición de la lengua kurda fue derogada, pero nadie se atrevía a exhibir videos musicales en kurdo. Aynur, a su vez, cuenta que aún después de que ya se había permitido la música kurda, las personas la agredían cuando cantaba canciones kurdas. Esto sólo empezó a cambiar “en los últimos meses”.³³

¿Qué pretenden canciones como “Ehmedo” en un presente que aún no ha superado la guerra entre turcos y kurdos?³⁴ “Los kurdos quieren mantener viva su propia lengua, quieren vivir libremente su cultura, quieren poder recordar su historia”.³⁵ Canciones como la que el documental muestra afirman la cultura y la música kurdas; pero la identidad a que dan expresión se consume en el dolor de la no existencia. No se puede decir que el documental de repente asuma la causa kurda contra el nacionalismo turco;³⁶ la música kurda, más bien,

³² Akin, *Crossing the Bridge...*, 57':38"-58':54".

³³ Aynur también cuenta que, incluso cuando ya se permitió hablar kurdo, las personas la agredían cuando cantaba canciones kurdas. Saltik atribuye ese cambio a las negociaciones concernientes a la integración de Turquía a la Unión Europea: “Esto no debería haber pasado sólo como consecuencia del proceso de adaptación a las normas de la Unión Europea”. Hasan Saltik en Akin, *Crossing the Bridge...*, 1:02'20"-1:02'36".

³⁴ Todavía no reina la paz en las relaciones entre el Estado y la comunidad kurda en Turquía, mucho menos en el momento en que se filmó la película, sobre todo en lo que concierne a los desplazamientos forzados de los kurdos durante la guerra, como comprueba un informe de Human Rights Watch. Los desplazados todavía no pueden regresar a sus antiguos pueblos y son obligados a seguir viviendo bajo condiciones adversas en las ciudades. Véase <http://www.hrw.org/reports/2005/turkey0305/3.htm#_Toc97005223>, consultada el 8 de mayo de 2010.

³⁵ Aynur en Akin, *Crossing the Bridge...*, 57':17-57':23".

³⁶ Parece muy característico de la película que el local de la grabación de la “Ehmedo” sea un baño *turco* del siglo XVII, ya que ese baño posee la acústica adecuada para esa canción, como

remite al aún mayor desafío para los turcos de aceptar la diversidad cultural que, de hecho, constituye el país. En la canción de Aynur, la voz nada más afirma su soledad —y su derecho de resonar.

Todas las propuestas musicales presentadas en el documental resisten al modelo identitario de lo que sería la cultura turca, pero en algunos ejemplos destaca además otra peculiaridad: el rescate de las tradiciones soterradas. Eso significa que la tradición no existe de por sí, sino que es un patrimonio que el presente busca en el pasado. Por lo tanto, la tradición se perfila como un concepto conflictivo y plural. Una muestra es el trabajo de Brenna MacCrimmon y Selim Sesler. La ya mencionada MacCrimmon no es sólo intérprete, también es investigadora de música folclórica turca. Selim es un clarinetista que ya había trabajado con Hacke en *Contra la pared*. Vemos y escuchamos a los dos, Brenna y Selim, reunidos con otros dos instrumentistas (cítara, tambor), ensayando una canción popular titulada “Su ventana mira hacia la calle”.³⁷ La canción irradia ligereza y alegría, aunque también encontremos un tono melancólico, reflejado en la letra que habla de la “amante con las cejas más bellas”. El ambiente relajado del ensayo revela el deleite que la música inspira a sus intérpretes. MacCrimmon, entonces, empieza a contar cómo descubrió ésa y otras canciones. Resulta que la investigadora sabía que existían grabaciones de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, hechas por músicos turcos que vivían en Bulgaria. MacCrimmon fue a aquel país para buscarlas y, en un pueblo, de hecho, encontró varios discos enterrados bajo gruesas capas de polvo. En seguida se juntó con Sesler para reinterpretar algunas de las canciones y darles una nueva vida: “¡Esas flores necesitan volver al sol!”.³⁸ Con esa escena, el documental presenta una parte de la tradición turca de la música popular que hoy se sigue tocando. Pero esta tradición no es resultado de una continuidad lineal desde el pasado al presente, que

explica Hacke. O sea, una vez más, la película se opone al juego de las identidades de decidirse por un lado o por el otro.

³⁷ En los subtítulos alemanes, “Ihr Fenster schaut zur Straße”.

³⁸ “Sie müssen wieder an die Sonne, diese Blumen”. Brenna MacCrimmon en Akin, *Crossing the Bridge...*, 35':22”.

contribuyera a formar lo que sería la identidad cultural turca, la escena, más bien, nos remite a las rupturas de las tradiciones culturales turcas. Canciones populares como las que Brenna y Selim interpretan son ecos de una cultura marginada: un estilo musical turco que se cultivaba hasta hace medio siglo, no en la patria, sino en Bulgaria, y que desde entonces a nadie interesaba, hasta que una extranjera lo vuelve a sacar a la luz. Visto así, el ejemplo habla de la excentricidad de lo que parece radicar en la base de la nación: la cultura popular.



Kaan Tangöze, cantante del grupo Duman

Finalmente, lo que también caracteriza *El sonido de Estambul*, aparte de su lucha contra la homogeneidad, decretada por la intolerancia y el olvido de la riqueza de sus tradiciones, es la hibridez posmoderna de estilos contemporáneos como el rock. O sea, el rock es fruto de la occidentalización de la cultura musical en Turquía. Esa modernización tal vez sea una sorpresa para alguien no familiarizado con la sociedad turca actual (el gran público del documental). Hacke, por ejemplo, insiste en que “Estambul es, a final de cuentas, una verdadera ciudad del rock. Existen decenas de bares donde bandas jóvenes interpretan la música occidental”.³⁹ Pero *The Sound of Istanbul*

³⁹ Hacke en Akin, *Crossing the Bridge...*, 12':10-12':16. Mientras Cooder en *Buena Vista Social Club* descubre lo supuestamente exótico (la tradición) en Cuba, Hacke se encuentra con lo que no se pensaba que iba a encontrar en Estambul (una posmodernidad no idéntica).

revela que, al mismo tiempo que tal modernidad es considerada la base irrevocable de la vida contemporánea, los músicos de esta ciudad pasan a cuestionar la ausencia de alternativas que ella postula. Otra vez está en cuestión, por lo tanto, la aniquilación de las tradiciones locales que el proceso modernizador del Estado turco promovió en su afán de secularizar y desarrollar al país. Lo que las bandas proponen, en otras palabras, es lo que se podría llamar la desoccidentalización de la música occidental. No obstante, *turquizar* el rock, por ejemplo, no nace de aspiraciones nacionalistas sino de experiencias excéntricas como la del cantante del grupo Duman. El músico tuvo una prolongada estancia en Estados Unidos. Allá, sin embargo, no aprendió a cantar rock, sino a cantar *rock turco*. Si en Turquía cantaba en inglés, en Estados Unidos se puso a cantar en turco “por nostalgia”.

La búsqueda de raíces turcas en el rock no significa antioccidentalismo; más bien, se asume la modernidad, pero simultáneamente hay interés por aquellas tradiciones que se negaron en el momento en que la modernidad se impuso como modelo triunfador. Por lo tanto, la modernización pasa a perfilarse no sólo como camino hacia el desarrollo, sino también como erradicación violenta de un pasado plural considerado como obstáculo al ingreso acelerado al futuro. El rock turco, por consiguiente, retoma la herencia moderna y la funde con las tradiciones locales. La música explora el entre-lugar entre Occidente y Oriente y escenifica los desplazamientos continuos que se dan a raíz de las intervenciones de un pasado (nunca extinguido por completo) en un presente moderno (que jamás cumplió todas sus promesas). Un ejemplo es el grupo Replikas, cuyos integrantes hablan del esfuerzo de romper el cerco de la occidentalización durante mucho tiempo incuestionable: “Vivimos realmente en una ciudad muy rara. Tal como fuimos educados aquí, crecimos, de hecho, como adolescentes occidentales. Sólo hasta que cumplimos diecinueve años comprendimos la música de aquí. Sólo hasta entonces empezamos a cuestionar nuestra ignorancia frente a la música turca y nos sumergimos por completo en ella”.⁴⁰

⁴⁰ “Wir leben wirklich in einer sehr seltsamen Stadt. So, wie wir hier erzogen worden sind, sind wir wirklich wie westliche Jugendliche aufgewachsen. Erst als wir 19 waren, haben wir

En suma, la Turquía que el documental retrata es una sociedad marcada por innumerables marginaciones y represiones. En ese sentido, la herencia moderna destaca con su violencia homogeneizadora. Pero en la música hay muchas tradiciones de protesta y rebeldía que pugnan por la diversidad y por la tolerancia. Al mismo tiempo, la música ofrece alternativas a las guerras de identidades al no optar por un lado ni por el otro, y al preferir la zona intermedia en que los dos lados se mezclan y se pierden. *Crossing the Bridge*, por supuesto, no pretende que toda Turquía sea igual a Estambul. Pero el caso de la metrópoli testimonia que no todo el país es igual. En fin, el documental somete a sus espectadores al paso hacia un Oriente que no lo es.

Fuentes complementarias

HUNTINGTON, SAMUEL PHILLIPS

1996 *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Nueva York: Simon and Schuster.

1993 "The Clash of Civilizations?", *Foreign Affairs* 72, no. 3 (verano): 22-49.

Filmografía

Amores perros. Dir. por Alejandro González Inárritu. México: Alta-vista Films/Zeta Film, 2000.

Buena Vista Social Club. Dir. y guión por Wim Wenders; cámara: Jörg Widmer, Robby Müller. Alemania/Estados Unidos/Inglaterra/Francia/Cuba: Road Movies Filmproduktion / Kintop Pictures / Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) / Arte / Channel Four Films, 1999.

die Musik von hier begriffen. Erst dann haben wir unsere Ignoranz gegenüber türkischer Musik in Frage gestellt und sind richtig in sie abgetaucht", integrantes del grupo Replikas en Akin, *Crossing the Bridge...*, 15':32"-16':00".

Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul. Dir. y gui3n por Fatih Akin; c3mara: Herv3 Dieu. Alemania/Turqu3a: Coraz3n International / NFP Marketing & Distribution / Norddeutscher Rundfunk (NDR) / Panfilm / Pictorion Pictures GmbH / entrevista digital media, 2005.

Gegen die Wand. Dir. y gui3n por Fatih Akin; c3mara: Rainer Klausmann. Alemania/ Turqu3a: Arte / Bavaria Film International / Coraz3n International / Norddeutscher Rundfunk (NDR) / Panfilm / W3ste Filmproduktion, 2004.

Fronteras, heterotopía y comunidades translocales en la película *Río helado*, de Courtney Hunt

WILFRIED RAUSSERT*

El paisaje “constituye un discurso por medio del cual grupos sociales identificables se han autoenmarcado y a sus relaciones, tanto en donde viven como con otros grupos humanos, y este discurso se encuentra estrechamente relacionado de manera epistémica y técnica con las formas de observar”.¹

A diferencia de las simples ubicaciones geográficas, que existen en forma objetiva, los lugares no existen hasta que se les verbaliza, primero en el pensamiento y la memoria, y después mediante la palabra oral y escrita. Sólo cuando se han fusionado en la mente y han logrado después su expresión narrativa, los lugares pueden tener más que una existencia privada idiosincrática. A su vez, sólo cuando un lugar ha conseguido que se le exprese verbalmente puede tener algún tipo de permanencia y establecer con seguridad su significado.²

En la década de los años noventa, los discursos fronterizos han logrado una repercusión tremenda en los estudios culturales, los estudios sobre migración y los estudios sobre los medios de comunicación, en el contexto de la globalización y su investigación científica desde el punto de vista del espacio. En este tiempo, se dio un renovado interés sobre los temas del espacio y el lugar en las ciencias sociales. Con respecto al continente americano, se ha puesto mayor énfasis en la frontera entre México y Estados Unidos tanto para

* Estudios Interamericanos, Universidad de Bielefeld, Alemania, <wilfried.raussert@uni-bielefeld.de>.

¹ Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, 2ª ed. (Madison: University of Wisconsin Press, 1998), xiv.

² Kent C. Ryden, *Mapping the Invisible Landscape: Folklore, Writing, and the Sense of Place* (Iowa City: University of Iowa Press, 1993).

teorizar sobre ésta³ como para analizar su dimensión transcultural y política.⁴ Sin embargo, recientemente, la frontera entre Estados Unidos y Canadá ha llamado la atención de los críticos debido a una intensificación en los procesos de los cruces fronterizos y por las nuevas formas de construir la comunidad a lo largo de dicha demarcación.⁵

De esta manera, la crítica general aborda la migración masiva interamericana que produce profundos cambios demográficos tanto en el norte como en el sur, fenómeno que provoca cada vez mayor diversidad entre comunidades translocales y transnacionales. Esta migración tiene también mayor influencia política y económica tanto en los países receptores como en los de origen. En las primeras etapas de la Modernidad, la noción de vivir juntos en sociedad determinaba y, por ende, confinaba la comunidad imaginada de la nación.⁶ La nación misma se definió en ese entonces como un territorio, una concepción que circunscribió la identidad nacional dentro de fronteras espaciales. Dicho paradigma naturalizó la separación de lo que estaba afuera y limitó la posibilidad del intercambio y del diálogo. Sin embargo, el periodo contemporáneo se asocia al paradigma de lo transnacional y lo transcultural. Los procesos sociales de la globalización promueven la deconstrucción de las fronteras y territorios espaciales. Dentro de estas transformaciones, se pueden crear nociones paradójicas de lo que significa vivir juntos. No se tiene que vivir en el mismo lugar para vivir juntos. Por otra parte, la existencia en el mismo lugar no significa necesariamente que las personas vivan juntas. Como resultado de estas reubicaciones, se yuxtaponen, cuestionan

³ Gloria Anzaldúa, *Borderlands: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987).

⁴ José David Saldívar, *Border Matters: Remapping American Cultural Studies* (Berkeley: University of California Press, 1997).

⁵ Emmanuel Brunet-Jailly, "Cascadia in Comparative Perspective: Canada-U.S. Relations and the Emergence of Cross-Border Regions", *Canadian Political Science Review* 2, no. 2 (2008): 104-124; Emmanuel Brunet-Jailly y Patrick Smith, "Introduction: Constructing a Cross-Border Cascadia Region", *Canadian Political Science Review* 2, no. 2 (2008): 1-5; Stephen G. Tomblin, "Conceptualizing and Exploring the Struggle over Regional Integration", en Stephen G. Tomblin y Charles S. Colgan, eds., *Regionalism in a Global Society: Persistence and Change in Atlantic Canada and New England* (Peterborough, On.: Broadview Press, 2004), 79-105.

⁶ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres: Verso, 1991).

y clasifican los sistemas de valores. En un espacio cada vez más globalizado que sugiere multiplicidades sin fronteras y sin unidad, parecen omnipresentes las diferencias culturales y los conflictos de valores. La ubicuidad de lo transnacional y lo transcultural se muestra en la esfera de lo cotidiano. La televisión, la Internet y el cine han convertido lo transnacional en una parte integral de nuestra vida cotidiana. Si bien estos aspectos de la globalización adquieren una aceptación general, otros como el tráfico de humanos, el narcotráfico y el comercio de armas crean tensiones y contradicciones a escala mundial, que penetran en la vida de las comunidades y de los individuos por igual.⁷

Uno de los fenómenos más significativos dentro del movimiento global es la migración masiva interamericana. El postfordismo globalizado, con su flujo libre de capital, la movilidad de los sitios de producción, la producción ajustada organizada transnacionalmente y el trabajo inmaterial también tienen sus profundas repercusiones en la vida de la población trabajadora tanto del norte como del sur, e influyen en la organización de la lucha laboral de manera transnacional. Tomando en cuenta lo que dice Benedict Anderson sobre la estrecha relación entre las comunidades imaginadas y los medios de comunicación dominantes en el momento en que se funda la nación a principios del siglo XIX, surgen las preguntas: ¿cómo la semántica política de la migración y la integración produce narraciones de nuevas identidades regionales y transnacionales “interamericanas” o “comunidades imaginadas”?, y ¿cómo se dará forma a dichas identidades colectivas mediante el predominio de nuevos medios de comunicación, incluido el cine, en la época contemporánea de la visualización?⁸

En las recientes investigaciones hollywoodenses en la zona fronteriza, el planteamiento anterior sobre la frontera como una clara línea divisoria ha cedido su lugar a estrategias discursivas más complejas. La zona de contacto de la transfrontera que describe

⁷ Wilfried Raussert y R. Isensee, “Transcultural Vision of Identities in Images and Texts. Transatlantic American Studies”, en W. Raussert y R. Isensee, eds., *Transcultural Visions of Identities and Texts*, *Transatlantic American Studies* (Heidelberg: Winter Verlag, 2008), 1-12.

⁸ Me refiero aquí a los comentarios de Sebastian Thies y Joseph Raab en su ponencia inédita de apertura a E. Pluribus Unum en el Centro para la Investigación Interdisciplinaria ZIF (Zentrum fuer interdisziplinäre Forschung) en Bielefeld, octubre de 2009.

Zaldivar,⁹ resultado de la migración y de la dinámica intercultural, se ha convertido en un tropo clave para la comprensión de la condición humana diaspórica en las sociedades contemporáneas. Como han señalado críticos como Greenblatt y Clifford,¹⁰ la movilidad geográfica, al igual que la social, llevan a nuevas zonas de contacto espacial para la formación de identidades; las rutas remplazan cada vez más a las raíces en un intento por definir la posicionalidad de la persona en el mundo acelerado de la globalización y la medialización digital. Las experiencias del desplazamiento y la reubicación se tornan en una vida cotidiana para cada vez más individuos, conforme se acelera la movilidad. De ahí que no sea sorprendente que la frontera también se convierta en un tropo clave en las reflexiones estéticas del cineasta sobre experiencias de liminalidad y desterritorialización en películas recientes como *Bordertown Cafe*, *Bordertown (Verdades que matan)*, *Babel*, *Tráfico (Traffic)*, *Crash: Al otro lado*, *Los tres entierros de Melquiades Estrada* y *Río helado*, de las cuales la última fue la primera película de Courtney Hunt, se estrenó en 2008 y fue premiada con un Gran Premio del Jurado por dirección dramática en el Festival Sundance de 2008, el festival de cine independiente más importante de Estados Unidos.

La película de Courtney Hunt, *Río helado*, narra, dramatiza y visualiza una serie de cruces fronterizos entre Canadá y Estados Unidos.¹¹ En esta cinta encontramos una trama dramática impulsada por la tensión que surge de una yuxtaposición de la tradición indígena del territorio mohawk que no tiene fronteras y los territorios definidos geopolíticamente de Estados Unidos y las provincias canadienses. *Río helado* reflexiona sobre la inmigración ilegal a lo largo de la frontera entre Canadá y Estados Unidos mediante la narración de la historia de dos aguerridas madres solteras que luchan

⁹ Zaldivar, *Border Matters...*

¹⁰ James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge: Harvard University Press, 1997); Stephen Greenblatt, "Culture" en Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, eds., *Critical Terms for Literary Study* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 225-232.

¹¹ *Río helado*. Dir. por Courtney Hunt (2008; Estados Unidos/Canadá, 93 min.)

por sobrevivir por medio del tráfico de inmigrantes de Canadá a Estados Unidos a través del territorio mohawk. Ray Eddy, una trabajadora pobre de raza blanca, es una empleada que lucha por educar a dos hijos junto con su marido, un jugador compulsivo que ha desaparecido con el dinero que ella había ahorrado para financiar la compra de una casa móvil. Mientras lo busca, conoce a Lila Littlewolf, madre soltera y empleada del salón de bingo mohawk, que trata de resolver sus problemas financieros y volver a obtener la custodia de su hija. En el momento de su primer encuentro, Lila conduce el automóvil del marido de Ray; Lila asegura que encontró el auto abandonado y encendido, con las llaves puestas, en la estación local de autobuses. Después de un primer encuentro violento por la propiedad del auto, las dos mujeres, que se encuentran igualmente atrapadas en situaciones económicas difíciles, forman una alianza económica provocada por la tensión y comienzan a traficar a inmigrantes ilegales de Canadá a Estados Unidos ayudándoles a cruzar el congelado río San Lorenzo. Puesto que la ruta de las mujeres las lleva por un espacio intermedio que va de una reserva india en Estados Unidos hasta una reserva india en Canadá, esperan evitar ser detectadas por las autoridades locales.

La elección que hizo Hunt de la locación ilustra la compleja configuración espacial que impregna la trama. La película *Río helado* está ambientada en el condado norte de Nueva York, cerca de la reserva St. Regis de los indios mohawk de Akwesasne y la frontera canadiense. Esta reserva colinda con la reserva de Akwesasne en Ontario y Quebec. La población mohawk, según los términos del tratado Jay (1794), puede cruzar libremente la frontera internacional que separa a Estados Unidos de Canadá. Los mohawk consideran la reserva como una “nación soberana”, a pesar del hecho de que comparte jurisdicción con el estado de Nueva York, Estados Unidos y el pueblo de Bombay, en el que está ubicada. Geográficamente, las dos partes de la reserva están separadas por el río San Lorenzo y, en términos de tráfico, por el paralelo 45, ambos presentes de manera importante en las escenas de cruces fronterizos de *Río helado*. Hunt alude tanto a la posición geopolítica como a la legal de la reserva

mohawk cuando sitúa su narrativa en la intersección de las fronteras tribales, regionales y nacionales, y cuando ubica a sus protagonistas femeninas Ray Eddy y Lila Littlewolf en una compleja red de conflictos y contradicciones legales y espaciales.

Estudios interamericanos, la transculturalidad y las fronteras en *Río helado*

Integraré mi análisis de la película en un paradigma de investigación interamericano. La necesidad de que se realicen estudios interamericanos se presenta en un momento en el que tanto los estudios estadounidenses como los latinoamericanos muestran signos de un cambio tremendo, como se manifiesta en el giro a los estudios post-americanos (Pease, Kaplan, Rowe) y los debates sobre el supuesto fin de los estudios culturales latinoamericanos (Mignolo, Mato, Yúdice)¹² en la conferencia de la Asociación de Estudios Latinoamericanos de 2003. Según entiendo, el término interamericano se refiere aquí a una investigación académica sobre la dinámica y las tensiones que caracterizan los procesos del encuentro, conflicto e intercambio cultural en el continente americano de una manera relacional. “Interamericano” alude también a un imaginario transcultural que sugiere múltiples interconexiones y, por consiguiente, requiere modelos dialógicos de investigación. Necesitan reajustarse los parámetros de los estudios de las culturas nacionales hasta convertirse en parámetros de espacios progresivos que se traslapen y se intersecten. Dentro de dicho planteamiento, las relaciones entre la producción, distribución y recepción cultural en el continente americano se tiene que considerar desde una perspectiva transcultural, más allá de la noción de culturas nacionales separadas y marcadas.

Un uso dialógico, contextualizador y performativo de la teoría en los estudios interamericanos transculturales nos permite “comprender los contactos, la traducción, el intercambio, la negociación,

¹² George Yúdice, “Los estudios culturales en la encrucijada de la incertidumbre”, *Revista Iberoamericana* 69, no. 203 (abril-junio de 2003): 449-464.

el conflicto y otras dinámicas que ayudan a la constitución de las relaciones sociales a través de fronteras culturales y nacionales”.¹³ Además, nos pone en una posición en la que se puede recurrir a los trabajos teóricos recientes sobre los “estudios americanos postnacionalistas” (John Carlos Rowe, Donald E. Pease), sobre la dialógica de los estudios culturales americanos transnacionales (Günter H. Lenz) y sobre las nociones de transdiferencia (Helmbrecht Breining), así como sobre conceptos de un transnacionalismo transgresivo (Rüdiger Kunow), ampliarlos y aplicarlos críticamente. La “transculturalidad”, como modelo crítico, parece útil para capturar y analizar la dialógica de los contactos culturales dentro del continente americano y dentro de sus conexiones transatlánticas. Interpreto “transculturalidad” como una teoría de la construcción de la identidad literaria y cultural, puesto que éstas emergen dentro de un mundo globalizado cada vez más interconectado. Mi planteamiento, entonces, coloca los discursos fronterizos en el continente americano dentro de un imaginario transcultural. La “transculturalidad” como crítica proporciona una amplia variedad de posibilidades analíticas. Metodológicamente, permite la deconstrucción de las concepciones nacionalistas de la identidad americana, que reducen las diferencias raciales, étnicas y de género al reinscribir un espacio cerrado y homogéneo de la nación estadounidense basado en ideas de esencia y la creación de lazos afectivos. Además, la “transculturalidad” amplía nuestro vocabulario crítico para explorar las zonas de contacto y las diferencias entre las regiones, áreas y naciones, y dentro de ellas. Al poner en duda la noción de los espacios nacionales cerrados, las perspectivas transculturales nos ayudan a explorar Estados Unidos y el resto del continente americano como entidades interconectadas de manera múltiple con otros continentes dentro de procesos históricos de migración, así como en los procesos contemporáneos de globalización.

Al fusionar el discurso público y el privado, la película *Río helado* abre una serie de perspectivas para concebir las fronteras como

¹³ Mae M. Ngai, *Impossible Subjects: Illegal Aliens and the Making of Modern America* (Princeton: Princeton University Press, 2005), 60.

multidimensionales en el contexto de las relaciones humanas, la jurisdicción legal y el poder geopolítico. Con base en la concepción de heterotopía de Foucault¹⁴ e interpretándola con el concepto de espacio progresivo de Massey,¹⁵ el presente artículo tiene como objetivo explorar el río en el territorio mohawk como un sitio en el que se reúnen potencialmente la utopía y la heterotopía, como una frontera que es tanto estática como fluida, y como una frontera en la que se intersectan aspectos psicológicos, legales y geopolíticos. El análisis de la película tiene la intención de exponer los efectos sinérgicos de la técnica cinematográfica, la estructura narrativa y las concepciones multidimensionales de la frontera, con el fin de interpretar el principal subtexto de la película en lo que se refiere al tema de la inmigración ilegal, es decir, la profundidad psicológica de la lucha humana por superar la demarcación, la separación y el aislamiento en el contexto de una movilidad económicamente impuesta y políticamente controlada.



Río helado

Río helado comienza con una visualización vigorosa del paisaje. Desde que comienza la película, se presenta al espectador una imagen general del paisaje en el estado de Nueva York, cerca de la frontera canadiense. Aunque es invierno y el paisaje está cubierto de

¹⁴ Michel Foucault, "Of Other Spaces", *Diacritics* 16, no. 1 (primavera de 1986): 22-27.

¹⁵ Doreen Massey, "A Global Sense of Place", *Space, Place and Gender* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), 146-156.

nieve y hielo, el espectador encuentra todo gris. La nieve gris refleja el cielo gris que se encuentra sobre ella. Con dicho comienzo la tierra y el cielo apenas se pueden separar, ya que ambos están cubiertos por un blanco grisáceo. La línea fronteriza entre los dos se desmantela visualmente, pues la toma de la cámara crea una visión en la que se desdibujan la tierra y el cielo. Desde el principio, la cámara se enfoca en el río helado puesto que la frontera presenta un tropo visualmente complejo y ambivalente. El río representa tanto una frontera natural como la construida geopolíticamente. Sin embargo, en su visualización como “río helado”, paradójicamente se vuelve un sendero y un paisaje blancos, y así se convierte en un espacio para la movilidad y para la vista. Como “río helado”, la frontera equivale a un significante móvil y cambiante. Esto se torna más evidente cuando los protagonistas presentan diferentes posturas sobre cómo interpretar la frontera. Para la mujer blanca y pobre, Ray, la frontera es parte de un imaginario nacional y representa la línea divisoria entre dos Estados-nación, a saber, Estados Unidos y Canadá. También es ella la que señala la presencia de los automóviles de la Patrulla Fronteriza y las líneas fronterizas cuando viajan por el paralelo 45. La mujer mohawk, Lila, por el contrario, se aferra a un imaginario indígena de un territorio sin fronteras, pues para ella el territorio mohawk se extiende a ambos lados del río. La postura de Lila se basa en su imaginario indígena de dicho espacio sin fronteras, y para ella el territorio mohawk se extiende a todo el espacio nacional circundante. Dicha concepción del espacio también funciona como un medio para legitimar el tráfico humano entre Canadá y Estados Unidos; donde no hay fronteras, no se puede romper ninguna ley. La frontera natural literalmente se ha convertido en un sendero congelado para cruzar fronteras, y en la concepción del territorio mohawk de Lila desaparece literalmente una frontera geopolítica.

Heterotopía y un sentido progresivo de lugar: visualizaciones de los espacios que están más allá

Como señala Foucault en “Of Other Spaces, Heterotopia”, “nuestra época es aquella en la que el espacio adopta para nosotros la forma de relaciones entre los sitios”.¹⁶ Dentro de dicha concepción del espacio, Foucault define las heterotopías como contrasitios en los que los verdaderos sitios “que se pueden encontrar dentro de la cultura se representan, impugnan e invierten”.¹⁷ El territorio mohawk en *Río helado* representa precisamente la heterotopía en el sentido foucaultiano, porque funciona como un contrasitio en el cual los conceptos espaciales de frontera y Estado-nación no sólo se reflejan, sino que se cuestionan al mismo tiempo. Como explica Foucault, “las heterotopías siempre presuponen un sistema de apertura y cierre, que tanto las aísla como las hace penetrables”.¹⁸ Una vez más, esto queda reflejado en el territorio mohawk que está separado al mismo tiempo de los Estados-nación Canadá y Estados Unidos y, no obstante, funciona como un camino para que los inmigrantes crucen la frontera. Mientras que el concepto básico de Foucault torna el espacio en una red de líneas geográficas en la que se encuentran vinculados diversos espacios, no proporciona un paradigma que explique la movilidad dentro del espacio. Sin embargo, los cruces fronterizos se hallan a lo largo de toda la trama, al igual que la visualización del espacio en *Río helado*. El concepto de heterotopía de Foucault adquiere una noción ligeramente más amplia cuando se reinterpreta en el contexto del sentido progresivo de lugar de Doreen Massey. En resumen, Massey afirma que los “lugares son procesos [...] no tienen fronteras [...] no tienen identidades solas y únicas; están llenos de conflictos internos [...] La especificidad del espacio se reproduce continuamente, pero no es una especificidad que sea el resultado de una historia internalizada durante un tiempo prolongado”.¹⁹ Massey

¹⁶ Foucault, “Of Other Spaces”, 2.

¹⁷ *Ibid.*, 2-3.

¹⁸ *Ibid.*, 5.

¹⁹ Massey, “A Global Sense...”, 155.

separa el lugar de la geografía, vinculándolo, en cambio, de manera discursiva, dentro de la conciencia, en vez de relacionarlo con las fronteras físicas. (Esto se torna importante cuando pensamos en las fronteras mentales que separan las vidas individuales en la trama de la película). En dicha interpretación, el sitio de la heterotopía representa un lugar localizado que nunca está estático, y se caracteriza siempre por un proceso continuo. Para entrar a un estado heterotópico, un lugar particular debe estar sujeto a una ruptura con la realidad. Este sitio es un lugar de disyunción, que yuxtapone espacios y discursos que no son compatibles o armoniosos y que, con frecuencia, también son el resultado de un proceso cognitivo.



Frontera Estados Unidos-Canadá en *Río helado*

El territorio mohawk se vuelve un espacio intermedio, un tercer espacio en el que, según los conceptos de Bhabha, ocurren procesos de transformación y a menudo dan como resultado manifestaciones híbridas de identidad y cultura. Los espacios hibridizados son omnipresentes en las demografías cambiantes de las naciones reales; son producidos, como dice Bhabha, por “los pueblos errantes que [...] son ellos mismos la marca de una frontera cambiante que aliena las fronteras de la Nación moderna”.²⁰ El tropo crítico de Bhabha de un espacio que se encuentra más allá nos proporciona un imaginario

²⁰ Homi K. Bhabha, “DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation”, en ídem, ed., *Nation and Narration* (Londres: Routledge, 1990), 315.

transcultural que proyecta las zonas de contacto cultural como una matriz para el cambio. Dentro de un espacio donde chocan y se traslapan las culturas, posiblemente pueden surgir nuevos conceptos translocales y transnacionales de formación de identidad. Cuando vemos las escenas iniciales de la película, nos enfrentamos a imágenes de fronteras nacionales en un sentido ortodoxo. Encontramos planos de cercas, alambre de púas y letreros que anuncian la frontera nacional que separa a Estados Unidos de Canadá, y vemos automóviles y camiones que bajan la velocidad conforme se acercan a la frontera de camino a Estados Unidos. El movimiento presentado en la primera escena es lineal, lo que sugiere el cruce fronterizo controlado de una nación a la otra. Cuando observamos los cruces fronterizos que se realizan dentro del territorio mohawk encontramos movimientos multidireccionales o en zigzag más complejos, marcados por huellas y senderos, en vez de caminos. No sólo Ray Eddy y Lila Littlewolf se mueven de acá para allá a lo largo de la línea fronteriza que pasa por el territorio mohawk, sino que su movilidad, al cruzar la frontera, también está marcada por paradas repentinas, intersecciones y retornos. Dos escenas cruciales en *Río helado* vienen a la mente de inmediato; ambas, a la larga, significan un cambio del interés personal a una preocupación por el otro: comienza un proceso de autorreflexión cuando Ray y Lila empiezan a ver los riesgos violentos y peligrosos que implica el traficar con humanos, mientras ayudan a una pareja de inmigrantes paquistaní a cruzar la frontera durante la noche. El otro momento es cuando Ray Eddy deja caer en la nieve del territorio mohawk una bolsa en la que ella no sabe que se encuentra el bebé de la pareja, porque tiene miedo de que en la bolsa haya una bomba; aquí, Hunt alude explícitamente a la paranoia norteamericana después del 11 de septiembre, y en esta escena conecta el miedo hacia los inmigrantes con el miedo al terrorismo. Al enfrentarse a los desesperados padres paquistaníes después de haber cruzado la frontera con éxito, las dos mujeres regresan a buscar la bolsa perdida en la tierra fronteriza. Logran encontrarla, siguiendo las huellas en la nieve, y la escena concluye cuando el niño regresa a la vida y se lo entregan a sus padres.

Un segundo ejemplo es cuando Ray Eddy decide volver al tráiler de Lila Littlewolf, después de haber sido perseguida por la Patrulla Fronteriza durante su último viaje traficando con humanos. Hunt visualiza esta escena de nuevo como un cruce fronterizo nocturno. En la narración y visualización de la frontera en la película, el territorio mohawk no sólo representa un espacio separado, sino también permeable que representa una zona de contacto, permite la transgresión, pide una negociación. El río que pasa por ese espacio sugiere fluidez, flujo y permeabilidad. En su estado congelado se convierte en una puerta a la tierra prometida para los migrantes, pero en el nivel metafórico, su naturaleza helada equivale a la relación fría y formal entre los individuos que vimos en las primeras escenas de la película. La apariencia visual de la frontera se vuelve incluso más vaga y borrosa con los cambios de la cámara, que van de la luz diurna a la nocturna—sin duda, la película juega con la noción de las fronteras visibles e invisibles—, y se presenta la sustancia material de la frontera como siempre en proceso e inevitablemente sujeta al cambio de hielo a agua y viceversa. Por consiguiente, aparece como una consecuencia lógica de la narrativa de la película el momento final de catarsis de Ray Eddy, cuando reconoce a Lila Littlewolf no sólo como “el otro”, sino como una persona en la que tiene que pensar y preocuparse por ella, suceda o no en el territorio mohawk, que representa un tercer espacio con potencial para el cambio y nuevos comienzos.

El viaje final de Ray Eddy y Lila Littlewolf en el negocio del tráfico de humanos se convierte en una catástrofe cuando las descubren y las persigue la Patrulla Fronteriza. Buscan refugio en la reserva india; sin embargo, las negociaciones legales entre la reserva y la ley nacional requieren el sacrificio de una de las acusadas. Si bien Ray, al principio, prefiere su propia libertad y huye en la oscuridad, se da cuenta de que el castigo arruinará la vida de una persona étnicamente marginada como Lila. Ésta sería expulsada de la comunidad mohawk mientras que, para Ray, sólo significaría una breve sentencia en prisión. Es en ese momento que Ray Eddy toma la decisión de regresar al tráiler de Lila para enfrentarse a la policía y a los tribunales e ir a prisión en lugar de Lila. Lo que ocurre en el tercer espacio

del territorio mohawk es una breve realización de la utopía. Lo que presenta la película de Hunt es una espacialización de la utopía que encontramos cada vez más en las críticas, así como la producción cultural, como nos recuerda Winfried Fluck en su reflexión sobre la resistencia en los estudios americanos recientes:

Por algún tiempo, los estudios americanos pusieron toda su esperanza en que habría una resistencia en los grupos marginados y en las subculturas étnicas, hasta que la crítica del esencialismo destruyó la ecuación grupos minoritarios sin derecho a voto igual a resistencia, y dejó sólo la idea de un potencial negado de las identidades flexibles y múltiples. Todo esto es resultado de un análisis de poder cada vez más radical y generalizado. Si el poder sistemático es omnipresente, la esperanza de que se presente la resistencia sólo se puede colocar en los márgenes de ese sistema e incluso si los márgenes ya no pueden poseer una oposición cuasi integrada, entonces, sólo una identidad flexible puede funcionar como recurso de última esperanza. Esta nueva utopía a menudo se basa en el espacio o en el territorio, por ejemplo, en el énfasis en las zonas fronterizas, diásporas o espacios intermedios, porque, como dice el argumento, dichos espacios fuerzan a sus habitantes a adoptar varias identidades y, de esta manera, parecen idealmente adecuados para crear modelos de resistencia.²¹

Como sugieren los comentarios de Fluck, la creación de Hunt de un tercer espacio con filiaciones cambiantes va de la mano con los replazos recientes de los espacios utópicos. En la película de Hunt, estos cambios también se conectan con los cambios en el tiempo. Las tomas nocturnas de la cámara hacen que las fronteras en la película sean literalmente invisibles. Este efecto se une a la técnica general de presentar al paisaje en Estados Unidos y el lado canadiense como idéntico y cambiante. En ambos casos encontramos un paisaje invernal con casas rodantes destartadas y deshuesaderos cubiertos con

²¹ Winfried Fluck, "Theories of American Culture (and the Transnational Turn in American Studies)", en Winfried Fluck y Thomas Claviez, eds., *REAL Yearbook of Research in English and American Literature* 23 (Tubinga: Gunter Narr, 2003), 70.

nieve grisácea que subrayan que a ambas zonas las rige la pobreza. La luz de la cámara nunca se hace borrosa ni suaviza las imágenes del paisaje invernal. Tampoco la oscuridad proyectada en estas escenas lleva a efectos de dramatización excesiva. Lo que los efectos de cámara logran, sin embargo, es narrar los cruces fronterizos como movimientos espaciales tanto como mentales, que oscilan entre la luminosidad y la oscuridad.

Un espacio que está más allá, para tomar prestado un término de Bhabha de nuevo, despliega su potencial para el cambio precisamente en las escenas nocturnas, las cuales crean un sentido temporal de otra realidad que recuerda lo que Braudillard denomina “lo hiperreal”. Como este último autor explica, la hiperrealidad denota un paso en el proceso histórico en el que las imágenes se liberan de los grilletes de lo real. El último de estos pasos es “lo hiperreal, un estado donde las películas no son mapas, dobles o espejos de ningún dominio considerado como ‘lo real’, sino donde las visiones de un mundo parecen más legítimas, más creíbles y más valiosas que lo real”.²² Dentro de ese momento de lo hiperreal el elemento utópico entra a la narrativa, se transgreden las fronteras humanas y Ray Eddy decide sacrificar su libertad para proteger la existencia futura de Lila. Es preciso aclarar que no quiero sugerir que la película de Hunt produce una hiperrealidad como tal ni mucho menos, pero la técnica cinematográfica que proporciona los acercamientos de Ray Eddy en la escena nocturna cambian el foco de la luz a la oscuridad, del exterior al interior, del cuerpo a la mente. Dichas escenas marcan una reevaluación de los valores e impregnan la sombría realidad de la existencia de las mujeres y los migrantes con vislumbres de esperanza.

Para regresar a la concepción de Massey sobre los sitios alojados en la conciencia más que en la geografía, como ilustran estas escenas, los cruces fronterizos, tienen también una dimensión psicológica en *Río helado*. Las diferentes concepciones de frontera son parte de una memoria colectiva, así como de las diferencias individuales. Donde Ray ve una frontera, Lila no ve ninguna. Ambas mujeres, a la larga,

²² Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies* (Londres: Routledge, 2007), 103.

participan en diversos procesos de cruces fronterizos que tienen consecuencias geográficas, legales, psicológicas y emocionales. Al principio, su reacción se manifiesta en la lucha por tener acceso a la movilidad, simbolizada por el automóvil del marido desaparecido de Ray Eddy; la movilidad puede entenderse tanto espacial como socialmente. Ambas mujeres se encuentran en la parte más baja de sus respectivas sociedades, y ambas luchan por sobrevivir económicamente. El automóvil, entonces, no es el único medio para cruzar la frontera, sino también el vehículo para pasar de contrabando a inmigrantes ilegales y el medio de transporte necesario para mejorar las condiciones de vida, al tomar parte en el comercio y tráfico de humanos. De lo que somos testigos en la película es de una serie de cruces fronterizos que también dan forma y caracterizan la relación entre las dos protagonistas. En resumen, las mujeres pasan de un encuentro violento y una interacción basada en la necesidad económica, a una relación socialmente consciente y, por último, a una relación emocionalmente solidaria. En un nivel personal y psicológico, las mujeres cruzan diversos umbrales para crear vínculos con consecuencias sociales más importantes, como lo sugieren las tomas cinematográficas finales de una naciente familia interracial temporal.

Fronteras y zonas de contacto en una perspectiva histórica

Las perspectivas diacrónicas y sincrónicas en las fronteras se fusionan en *Río helado*. Diacrónicamente, la película trae a la memoria las zonas de contacto de los encuentros coloniales entre los pueblos indígenas y los colonos europeos en el continente americano. Mary Louise Pratt, en *Ojos imperiales*, un estudio sobre las narraciones de viaje en situaciones coloniales y poscoloniales, define el concepto de zona de contacto como el “espacio de los encuentros coloniales, el espacio en que pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto y establecen relaciones duraderas, relaciones que normalmente implican condiciones de coerción, desigualdad radical y

conflicto insuperable”.²³ El contacto cultural en ambos contextos se sirve de los mitos fundadores de la cultura occidental posmedieval: el primer encuentro entre dos culturas representadas por descubridores europeos y los habitantes de un mundo “completamente nuevo”. Adoptado de la lingüística, el término “contacto” parte de una metáfora espacial que concibe las culturas como sistemas lingüísticos y culturales bastante homogéneos, cuya homogeneidad queda en peligro por el triple cronotopo del encuentro, la conquista y el descubrimiento, y sucumbe a los procesos continuos de transculturación. Se centra en los procesos interactivos de comprensión y práctica cotidiana, que conciben tanto al colonizador como al colonizado, al viajero y a los receptores del viaje (*travelee*), como sujetos. El encuentro inicial de Ray Eddy y Lila Littlewolf, precisamente, vuelve a poner en escena dicho primer encuentro colonial en el contexto de la migración e inmigración contemporáneas. Además, las escenas en las que las paredes de las casas rodantes de Ray Eddy y Lila Littlewolf son amenazadas por las balas y el fuego recuerdan imágenes de encuentros violentos en la conquista de América.

Como demuestra el paradigma cambiante de la interacción entre las dos protagonistas, el territorio mohawk y sus alrededores son “espacios en disputa”, en cuanto que representan ubicaciones geográficas “donde los conflictos en forma de oposición, confrontación, subversión o resistencia involucran a actores cuya posición social se define por el diferencial de recursos y el acceso al poder”.²⁴

Se puede considerar tanto a Ray como a Lila agentes con grados cambiantes de poder. Su acceso al poder está vinculado claramente al lugar. La película narra momentos de ejercicios de poder cambiante no sólo mediante la lucha de las mujeres por obtener un acceso a la movilidad, es decir, el automóvil, sino también mediante el control del otro por medio de la posesión de la pistola. Simbólicamente, Ray y Lila consiguen apoderarse de la pistola en diferentes lugares.

²³ Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. de Ofelia Castillo (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997), 26-27.

²⁴ Setha Low y Denise Lawrence-Zúñiga, *The Anthropology of Space and Place* (Oxford: Blackwell, 2003), 18.

Dentro del territorio mohawk, Lila se encuentra en una posición de poder que se expresa simbólicamente cuando fuerza a Ray a llevar el automóvil a un lugar oculto donde se cambia a los inmigrantes ilegales por dinero y donde éstos esperan que los ayuden a cruzar la frontera. De esta manera, Lila literalmente fuerza a Ray a que se involucre en el comercio global del tráfico de humanos. Una vez que cruzan la frontera y entran en territorio estadounidense, Ray logra apoderarse del arma y el control de la situación. Ahora ella es la que controla el automóvil como un espacio simbólicamente en disputa y decide qué dirección tomar. El automóvil, como una entidad espacial móvil, también tiene un significado sobre territorios geopolíticos más grandes. Como Low y Lawrence señalan: “los espacios se impugnan precisamente porque concretizan los marcos fundamentales y recurrentes ideológicos y sociales, pero por lo demás no examinados, que estructuran la práctica”.²⁵

Las transacciones ilegales en el contexto del comercio humano no sólo se reflejan en el fenómeno global actual de las migraciones múltiples. Mediante la representación de las transacciones ilegales desde la perspectiva de la protagonista, la narración que hace la película sobre la frontera, el espacio y el lugar cuestiona los imaginarios culturales que se tienen desde antiguo. Una vez más, el río helado como frontera figura como un significante múltiple. Por una parte, roza las relaciones humanas frías y distantes a lo largo de todas las fronteras; por otra, simboliza la fluidez potencial, como el río San Lorenzo que cambia de hielo a agua en un punto y también funciona como una frontera que se puede cruzar. Sin duda, la película de Hunt cuestiona cualquier territorialización del espacio que vincula los territorios cerrados, como las casas móviles, el Estado-nación y la reserva, a estados de aislamiento y exclusión.

Sincrónicamente, la película se refiere al tráfico de humanos en la época contemporánea de la globalización, ya que Ray y Lila, a la larga, cooperan en el contrabando de los migrantes de India, Pakistán y China entre Canadá y Estados Unidos. Puesto que ambas

²⁵ *Ibid.*

protagonistas forman parte de lo más bajo de los estratos sociales de sus respectivas sociedades, también se encuentran económicamente vinculadas a los inmigrantes sin techo de China, India y Pakistán. Espacialmente también, podemos asociar a Ray y Lila con imágenes de nómadas y gente sin techo, pues ambas viven en casas rodantes deterioradas. *Río helado* atraviesa, tanto espacial como temporalmente, diferentes discursos fronterizos y, al sintetizar las perspectivas diacrónicas y sincrónicas sobre las ramificaciones de los cruces fronterizos, nos hace conscientes de que las concepciones espaciales no se pueden separar del tiempo. Si bien, el giro espacial en la década de los noventa confirma la afirmación de Foucault de que “la época presente quizás estará por encima de toda la época del espacio”,²⁶ y muchos teóricos han empezado a argumentar que “en la actualidad [...] quizás sea más el espacio que el tiempo el que nos oculta las consecuencias, ‘el hacer geografía’ más que el ‘hacer historia’, lo que proporciona el mundo táctico y teórico más revelador”.²⁷ La película de Hunt reintroduce lo temporal a lo espacial, como lo ilustra la coexistencia de las perspectivas diacrónicas y sincrónicas en *Río helado*. Los cambios en la percepción del lugar están vinculados a los cambios temporales del día a la noche. Por último, la escena en la que el bebé de la pareja de pakistaníes regresa a la vida recuerda que el escenario temporal general de la película se encuentra alrededor de Navidad, lo que subraya que los cruces fronterizos están vinculados mítica e históricamente con nuevos inicios.

La película termina con tomas que regresan al espectador a las primeras escenas de *Río helado*. Encontramos de nuevo una vista similar de un hoyo azul en el cielo sobre el camino que conecta a Estados Unidos con Canadá, de la que ya habíamos sido testigos antes. Regresamos también a una toma que enfoca un camión que lleva una casa móvil y volvemos a ver las imágenes del carrusel en el patio del tráiler de Edna Ray que habíamos visto al principio de la cinta. Sin embargo, aunque el regreso a estas imágenes implica una estructura

²⁶ Foucault, “Of Other Spaces”, 22.

²⁷ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertions of Space in Critical Social Theory* (Nueva York: Verso, 1989), 1.

circular detrás de la organización general de la película que se intensifica aún más por un carrusel en acción, no podemos evitar darnos cuenta de cambios evidentes en la escena final. Mientras dominan la escena inicial imágenes de fronteras nacionales ortodoxas (como son las cercas, los alambres de púas y los postes indicadores), el final de la película pone énfasis en imágenes de movilidad. Lo más obvio en este contexto es el cambio de la representación de un carrusel estático e inánime a uno en movimiento y lleno de vida, con los jóvenes integrantes de una nueva familia. Cuando vemos la escena final encontramos una imagen de una nueva comunidad translocal y transétnica. Mientras Ray Eddy se encuentra en prisión cumpliendo su sentencia por contrabando de inmigrantes a través de la frontera, Lila no sólo recuperó la custodia de su propio hijo, sino que también cuida a los dos hijos de Ray, de los cuales el mayor ha logrado reparar el carrusel. Las imágenes de movilidad aluden al tema general de la migración en el continente americano y sus relaciones globales, y la imagen de la familia integrada indica los cruces fronterizos entre grupos regionales y étnicos, y recuerda, a una mayor escala, a todos los migrantes de diversas partes del mundo que se mudan al continente americano y dentro de éste.

En su artículo “Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography”, Arjun Appadurai describe un espacio social donde los migrantes y las minorías continúan entrando a los Estados-nación, poniendo en peligro la estabilidad de la coherencia étnica y los derechos legales. En la descripción de Appadurai sobre este mundo, se aprecia que existe cada vez más presión por proteger al Estado-nación en términos territoriales, al mismo tiempo que se vuelve cada vez más obvio que el territorio, en el sentido de la identidad regional, étnica y nacional, se está desintegrando y convirtiéndose en una translocalidad.²⁸ La comunidad translocal que surgió recientemente es similar a las familias integradas espontáneamente y amenaza el dominio del Estado-nación. Todos los fenómenos

²⁸ Arjun Appadurai, “Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography”, en P. Yeager, ed., *The Geography of Identity* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996), 40-44.

relacionados con los procesos de migración transnacional tienen repercusiones profundas en la sociedad civil en todas partes del hemisferio, lo que transforma la manera en que la gente se relaciona con las comunidades locales, nacionales y regionales imaginadas, así como la forma en que construyen las identidades culturales en lo que se refiere a estos horizontes de interacción. La construcción de nuevos espacios privados y públicos, y la producción de narrativas identitarias afirmativas o contrahegemónicas desempeñan un papel clave en la definición de los procesos de integración política y económica del continente americano y el futuro de los Estados-nación. Estos nuevos espacios y narrativas se encuentran estrechamente vinculados a nociones de hibridez y heterogeneidad que han cuestionado en gran medida los conceptos de comunidades nacionales homogéneas y esencialistas en las últimas décadas en todo el continente americano.

Los planos finales de la película muestran la integración de un nuevo tipo de familia interracial temporal y los niños en el carrusel recién reparado simbolizan una movilidad espacial así como interracial que proporciona esperanza a las nuevas formas de comunidad. Aunque el camión que pasa con la casa móvil al final de la película sugiere que no hay un hogar estable para la nueva familia translocal y transétnica, la escena del carrusel representa las líneas fronterizas disueltas dentro de la interacción humana, sin negar las sombrías condiciones económicas que propulsan mucha de la movilidad espacial en *Río helado*.

Fuentes complementarias

ALPER, DONALD K.

1996 "The Idea of Cascadia: Emergent Transborder Regionalisms in the Pacific Northwest-Western Canada", *The Journal of Borderlands Studies* 9, no. 2: 1-22.

CASTELLS, MANUEL

1997 *The Power of Identity*, vol. 2, *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Oxford, Mass.: Blackwell.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

2001 *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*, traducido y con introducción de George Yúdice. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GREENBLATT, STEPHEN

1995 "Culture", en Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, eds., *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press, 225-232.

KADIR, DJELAL

2003 "America and Its Studies", *PMLA* (Publications of the Modern Language Association) 118, no. 1 (enero): 9-24.

LOW, SETHA y DENISE LAWRENCE-ZÚNIGA

2003 *The Anthropology of Space and Place*. Oxford: Blackwell.

SADOWSKI-SMITH, CLAUDIA

2008 *Border Fictions: Globalization, Empire, and Writing at the Boundaries of the United States*. Charlottesville, Va.: University of Virginia Press.

TOMBLIN, STEPHEN G.

2004 “Conceptualizing and Exploring the Struggle over Regional Integration”, en Stephen G. Tomblin y Charles S. Colgan, eds., *Regionalism in a Global Society: Persistence and Change in Atlantic Canada and New England*. Peterborough, Ont.: Broadview Press, 79-105.

Filmografía

Al otro lado. Dir. por Gustavo Loza. México: Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) / Matatena Films, 2004.

Babel. Dir. por Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos/Francia/México: Paramount Pictures / Paramount Vantage / Anonymous Content / Zeta Film / Central Films / Media Rights Capital, 2006.

Bordertown Cafe. Dir. por Norma Bailey. Canadá: National Film Board (NFB), 1992.

Bordertown (Verdades que matan). Dir. por Gregory Nava. Estados Unidos: Möbius Entertainment / El Norte Productions / Nuyorican / Mosaic Media Group, 2006.

Crash. Dir. por Paul Haggis. Estados Unidos: Bob Yari Productions / DEJ Productions / Blackfriars Bridge Films / Harris Company / ApolloProScreen Filmproduktion / Bull's Eye Entertainment, 2004.

Frozen River (Río helado). Dir. por Courtney Hunt. Estados Unidos: Harwood Hunt Productions / Cohen Media Group / Offhollywood Pictures / Inbal Winberg / Sony Pictures Classics, 2008.

The Three Burials of Melquiades Estrada (Los tres entierros de Melquiades Estrada). Dir. por Tommy Lee Jones. Estados Unidos: EuropaCorp / Javelina Film Company, 2005.

Traffic (Tráfico). Dir. por Steven Soderbergh. Estados Unidos: Bedford Falls Productions / Compulsion Inc. / Initial Entertainment Group (IEG) / Splendid Medien AG / USA Films, 2000.

El cine y la frontera Estados Unidos-México

JULIO VALDÉS*

Este artículo versa sobre una serie de filmes de reciente producción que comparten algunas características tales como a) la atención en temas relacionados con los efectos de la globalización en la región fronteriza entre Estados Unidos y México; b) el uso de locaciones a ambos lados de la frontera como espacios narrativos y c) la participación de profesionales estadounidenses y mexicanos en el proceso de producción del filme. Consideraré sólo tres cintas que responden a estos rasgos distintivos: *Tráfico* (*Traffic*, 2000), *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (*The Three Burials of Melquiades Estrada*, 2005) y *Bordertown* (*Verdades que matan*) (2006).¹ No obstante, existen otras películas que también pueden inscribirse dentro de esta serie, por ejemplo, *El jardín del Edén* (dir. por María Novaro, 1994), *Estrella solitaria* (*Lone Star*, dir. por John Sayles, 1996), *Fast Food Nation* (dir. por Richard Linklater, 2005) y *Babel* (dir. por Alejandro González Iñárritu, 2006).

Mi propósito es demostrar que, considerados como un cuerpo fílmico, estas cintas reflejan la operación de dos procesos opuestos en la región fronteriza: la erosión y el reforzamiento de las fronteras nacionales y las perspectivas nacionalistas.² También me propongo explicar la forma en que estos filmes funcionan como mediadores de nuestra percepción de estos procesos. Para ello quiero considerar

* Center for Interdisciplinary Studies in Society and Culture (CISSC), Concordia University, <valdes.jover.14@gmail.com>.

¹ El capital mayoritario que participa en estas películas es estadounidense, pero fueron producidas, sobre todo, para el mercado de ese país y el transnacional.

² Claudia Sadowski-Smith, "Introduction: Border Studies, Diaspora, and Theories of Globalization", en Claudia Sadowski-Smith, ed., *Globalization on the Line: Culture, Capital, and Citizenship at U.S. Borders* (Nueva York: Houndmills, 2002), 5.

primero los debates académicos en torno al concepto de “cine nacional”, que se han venido desarrollando desde hace casi dos décadas en la disciplina de estudios cinematográficos (*film studies*); específicamente, me interesa llamar la atención sobre las perspectivas teóricas encaminadas a redefinir la forma de entender el “cine nacional” y aquellas asociadas al desarrollo del concepto de “cine transnacional”. Luego, quiero efectuar un análisis de *Tráfico*, *Los tres entierros de Melquiades Estrada* y *Bordertown* en relación con hechos históricos ocurridos en la región fronteriza, los cuales, a su vez, se encuentran relacionados con los procesos generados o intensificados por los efectos de la globalización. Este análisis de los filmes considerará la interrelación entre los recursos formales y la perspectiva geopolítica de los mismos.

La historia de la producción de *Los tres entierros de Melquiades Estrada* es tan interesante como el propio filme. El proyecto tuvo su génesis en una reunión entre Guillermo Arriaga, Tommy Lee Jones y el productor Michael Fitzgerald, la cual ocurrió en el rancho del segundo durante una jornada de caza.³ En aquel momento, Arriaga solamente había concebido una idea básica: la misteriosa muerte de un “espalda mojada” en un valle al norte de la frontera. El guionista compartió su idea con Jones, quien se mostró tan encantado que decidió involucrarse de lleno en el proyecto. Visto el interés de Jones, Arriaga regresó a su domicilio en la Ciudad de México para comenzar a escribir el guión del filme. Mientras tanto, Fitzgerald retomó a sus contactos en Europa Corp. para asegurar un mayor financiamiento. A raíz de su labor, Fitzgerald terminó compartiendo el crédito de productor con Jones —propietario de Javelina Film— y con los franceses Luc Besson y Pierre-Ange LePogam —propietarios de Europa Corp.— Jones terminó desempeñándose además, como actor y director, e incluso colaboró activamente en la elaboración del guión.

Pese a las múltiples fuentes de financiamiento, Tommy Lee Jones y Guillermo Arriaga fueron las principales fuerzas creativas asociadas

³ Anthony D'Alessandro, “Michael Fitzgerald”, *Variety* 289, nos. 57-58, 16 de diciembre de 2005, 33.

a *Los tres entierros de Melquiades Estrada*. Existe suficiente evidencia de una fuerte conexión intelectual entre ambos, así como de su continua colaboración durante el proceso creador del filme. En su artículo acerca de Tommy Lee Jones y *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, publicado en *Time Magazine*, Richard Corliss escribió que “el filme surgió de la amistad entre Jones y Guillermo Arriaga. Para el texano y el mexicano, realizar un filme acerca de la Patrulla Fronteriza despertó intereses comunes”; Corliss también citó a Jones diciendo: “Quiero hacer filmes acerca de mi país desde mi punto de vista, y Arriaga tiene la misma perspectiva”.⁴ En su perfil sobre Guillermo Arriaga publicado en *Daily Variety*, Amy Dawes escribió que la amistad entre el texano y el mexicano nació de la admiración de Jones por el trabajo de Arriaga. Refiriéndose a Jones, Arriaga expresó: “compartimos los mismos temas y obsesiones”. Arriaga escribió la primera versión del guión para *Los tres entierros de Melquiades Estrada* y luego participó en sucesivas reescrituras junto a Jones y un traductor; según Amy Dawes, Jones quería dar a la pieza un “sabor texano”. Además, Dawes citó a Arriaga diciendo que Jones



Los tres entierros de Melquiades Estrada

⁴ Richard Corliss, “Tommy Lee Jones”, *Time* 167, no. 3, 16 de enero de 2006, 122.

había sido responsable de los toques de humor y de la crítica hacia ambas sociedades (Estados Unidos y México).⁵

Esta breve revisión del proceso de producción de *Los tres entierros de Melquiades Estrada* evidencia una conexión de carácter comercial o industrial entre distintos agentes localizados en México, Estados Unidos y Francia. Otro ejemplo de esta conexión es el trabajo de los profesionales involucrados en el filme, muchos de ellos mexicanos. Quizás el caso más destacable (por lo visible) sea el de Julio César Cedillo, quien interpretó el personaje de Melquiades Estrada y quien, curiosamente, tuvo un breve papel en *Bordertown* al año siguiente. Teniendo en cuenta estas características, puede argumentarse que la producción de *Los tres entierros de Melquiades Estrada* requirió de un flujo temporal de personas y capital a través de la frontera Estados Unidos-México. Lo mismo sucedió con *Tráfico* y *Bordertown*. Aunque ambos filmes contaron con fuentes de financiamiento localizadas en Estados Unidos, es también cierto que contaron con elencos multinacionales y con locaciones a ambos lados de la frontera —por ejemplo, El Paso, La Jolla, Ciudad de México, Nogales y Ciudad Juárez—. En este sentido, resulta curioso el hecho de que *Los tres entierros de Melquiades Estrada* se filmara totalmente en el estado de Texas. El propósito de esta decisión fue abaratar los costos de producción.

El proceso de producción de *Los tres entierros de Melquiades Estrada* evidencia otros dos aspectos estrechamente relacionados: a) una conexión de carácter cultural entre individuos de distinta procedencia nacional y cultural, y b) la disposición de estos individuos para deliberar sobre temas relevantes para las comunidades de la región fronteriza. Las declaraciones de Tommy Lee Jones y de Guillermo Arriaga ofrecen evidencia suficiente para afirmar que tanto el director como el guionista se involucraron directamente con distintos contextos culturales —por ejemplo, algunos pueblos del norte de México y del oeste de Texas— y que ambos tuvieron, al menos, un peso similar en el proceso creativo del filme. Por tanto, es posible

⁵ Amy Dawes, “Guillermo Arriaga”, *Daily Variety* 289, no. 59, 19 de diciembre de 2005, A-15.

argumentar que *Los tres entierros de Melquiades Estrada* es, en parte, resultado de un intercambio cultural sin restricciones a través de la frontera Estados Unidos-México.

Tráfico y *Bordertown* son casos similares a *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, aunque también más complejos. Los principales creadores de *Tráfico* comparten la misma nacionalidad y, en buena medida, una cultura semejante. El director Steven Soderbergh y el guionista Stephen Gaghan son ciudadanos estadounidenses de clase media, nacidos y criados en aquel país. Para crear *Tráfico*, ambos recontextualizaron la serie homónima inglesa al escenario de la región fronteriza y eliminaron los elementos culturales de carácter local presentes en el material de base.⁶ Sin embargo, el proceso creativo del filme también los puso en contacto con las realidades culturales de la región fronteriza. Ya fuera por medio de sus investigaciones previas o de la experiencia más directa durante la filmación en las locaciones mexicanas, Soderbergh y Gaghan no pudieron evitar la interacción con una cultura ajena y, en cierta medida, desconocida. En el caso de *Bordertown*, los principales creadores del filme fueron el director y guionista Gregory Nava y la estrella y productora Jennifer López. Al igual que Soderbergh y Gaghan, Nava y López son ciudadanos estadounidenses, nacidos y criados en aquel país; sin embargo, debe recalcarse que ambos tienen una herencia cultural de fuerte carácter híbrido (mexicoamericano en el caso de Nava; “nuyorrican” para ser geográficamente precisos, o “latina de origen puertorriqueño”, en el caso de López), la cual ha sido muy relevante dentro de sus respectivas carreras como profesionales del cine. Tanto o más importante aún resulta el hecho de que la relación creativa entre ambos implicó el contacto directo con realidades culturales e históricas relativas a un lugar específico situado al sur de la frontera: Ciudad Juárez. Por todas estas razones, también puede afirmarse que *Tráfico* y *Bordertown* son, en parte, el resultado de un intercambio cultural a través de la frontera.

⁶ Las locaciones de *Tráfico* incluyen escenas en Washington D.C. (o supuestamente), los barrios de clase media de San Diego y las áreas pobres de Tijuana.

Los procesos sociales, económicos y culturales relacionados con la producción de estos filmes evidencian los efectos de la globalización sobre las prácticas cinematográficas que actualmente ocurren a ambos lados de la frontera. Algunos rasgos característicos de la globalización quedan patentes de forma clara; por ejemplo, la creciente integración de las economías del sistema global de estados y la creciente interdependencia entre lugares y regiones de todo el planeta.⁷ Estas características complican la categorización de estos filmes en relación con su nacionalidad. De igual modo, se hace más difícil comprender *Tráfico*, *Los tres entierros de Melquiades Estrada* y *Bordertown* como expresiones transparentes de una industria cinematográfica nacional o de una cultura nacional. Estas características también establecen una relación entre los procesos asociados con la globalización —por ejemplo, la integración económica y la hibridación cultural— y la categoría de “cine nacional”. Esto nos permite asociar los filmes a los recientes debates acerca de la utilidad de esta categoría, en vista de los desafíos planteados por los efectos de la globalización sobre la función del Estado-nación como la más importante formación política del presente.

Al hablar sobre los conceptos de cine nacional, Stephen Crofts escribió: “Históricamente, los años ochenta y noventa han puesto gran presión sobre ‘lo nacional’, con la expansión global del capital corporativo [...], la consolidación de los mercados globales, la rapidez y el alcance global de las comunicaciones, y el mayor debilitamiento de las barreras nacionales en materia de cultura y economía, el cual sucedió a la desintegración del comunismo soviético y de la *pax americana*”.⁸ En la disciplina de estudios cinematográficos, estas circunstancias generaron extensas investigaciones acerca de la categoría de “cine nacional” en relación con las características del Estado-nación y del nacionalismo en la era de la globalización. Algunos académicos, como el propio Stephen Crofts, intentaron reformular el concepto

⁷ Paul Knox, Sallie A. Marston y Alan E. Nash, eds., *Human Geography: Places and Regions in Global Contexts* (Pearson, Prentice Hall Toronto, 2007), 83.

⁸ Stephen Crofts, “Concepts of National Cinema”, en J. Hill y P. Church-Gibson, eds., *World Cinema: Critical Approaches* (Nueva York: Oxford University Press, 2000), 2.

de “cine nacional” para describir mejor las disímiles prácticas cinematográficas que podían observarse en aquel momento.

Crofts es un buen representante de esta tendencia. En el ensayo citado, este académico observó que existía “una creciente incongruencia entre las naciones y los Estados”,⁹ por lo cual le parecía más conveniente hablar de “cines de Estado-nación” en lugar de “cines nacionales”. Esta distinción le permitió centrarse en filmes y contextos de producción confinados a los límites jurisdiccionales de un sistema federal o autonómico como, por decir algunos ejemplos, Estados Unidos, Hong Kong o el País Vasco. Crofts centró su atención principalmente en el análisis de la relación entre el Estado como agente regulador de la producción económica y cultural, y múltiples factores, como los discursos y representaciones de la nación y los procesos de producción, distribución y recepción. De acuerdo con esta perspectiva, Crofts definió ocho tipos de “cine de Estado-nación”: el *mainstream* estadounidense, los cines comerciales de Asia (Hong Kong y Japón), otros cines de entretenimiento, los cines totalitarios, los “cines de arte” (estadunidense, socialista y tradicional), las coproducciones internacionales, el cine tercermundista y los cines de Estado no oficiales (definidos con base en características étnicas y asociados a grupos aborígenes, diásporas, etcétera).

Por otra parte, desde hace algunos años se desarrolla un nuevo modelo para el estudio y la descripción de ciertas prácticas cinematográficas influenciadas en gran medida por los efectos de la globalización. Los académicos que actualmente desarrollan el “cine transnacional” como un campo de estudio concuerdan en un aspecto: la categoría de “cine nacional” (en todas sus variantes) no permite describir aquellas prácticas en toda su complejidad. Este problema los ha llevado a elaborar un enfoque basado en el concepto de “lo transnacional”.

Aplicado originalmente al estudio de procesos sociales y económicos, el concepto de “lo transnacional” puede entenderse, en su forma más simple, como las fuerzas globales que conectan a personas

⁹ *Ibid.*, 2.

o instituciones a través del planeta.¹⁰ Al igual que Stephen Crofts, Elizabeth Ezra y Terry Rowden percibieron el debilitamiento global de las fronteras nacionales en relación con la economía y la cultura. A diferencia del primero, Ezra y Rowden también percibieron un importante cambio en las condiciones de financiamiento, producción, distribución y recepción a escala global. Ezra y Rowden observaron que “la circulación global de dinero, mercancías, información y seres humanos está dando lugar a filmes cuya dinámica estética y narrativa, e incluso los modos de identificación que promueven, reflejan el impacto del capitalismo avanzado y de las nuevas tecnologías de comunicación como componentes de un sistema mundial cuya interconectividad se vuelve cada vez mayor”.¹¹ Debe notarse que redes de producción de carácter transnacional (como la anteriormente descrita en relación a *Los tres entierros de Melquiades Estrada*) funcionan, desde el punto de vista industrial, como un buen complemento a esta observación.

Andrew Higson es uno de los académicos que ha desarrollado un modelo de análisis basado en el concepto de “lo transnacional”. Al analizar lo limitado del concepto de “cine nacional”, Higson observó que las distintas variantes del concepto/categoría de “cine nacional” compartían el mismo error de base, a saber: el hallarse fundamentadas sobre supuestos teóricos muy cuestionables en vista de las circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales asociadas a los procesos de globalización en el presente. Como botón de muestra, Higson analizó el popular concepto de nación elaborado por Benedict Anderson y señaló algunos argumentos que, en vista de las realidades actuales, ya no podían sostenerse. Higson observó que resultaba ya casi imposible el suponer que la cultura y la identidad nacionales fuesen conceptos completamente coherentes y homogéneos, herméticamente encapsulados dentro de los límites territoriales de la nación. Al contrario, podía decirse que ambos se encontraban en perpetuo estado de transformación, producto de los procesos de

¹⁰ Elizabeth Ezra y Terry Rowden, “General Introduction: What Is Transnational Cinema?”, en ídem, eds., *Transnational Cinema: The Film Reader* (Nueva York: Routledge, 2006), 1.

¹¹ *Ibid.*, 1.

hibridación cultural, y operaban no sólo a través de las fronteras nacionales, sino también dentro de ellas.¹² Sin embargo, Higson también hace notar: “al describir los cines nacionales, existe una tendencia a favorecer únicamente los filmes que narran la nación como un espacio finito y limitado, cuyos habitantes forman una comunidad bien integrada, coherente y cerrada a la influencia de otras identidades distintas a la nacional. O más bien, se favorecen los filmes que ameritan semejante interpretación”.¹³ El mismo autor consideraba que los “cines nacionales” eran raramente autónomos; la mayoría se encontraba influenciada por prácticas comerciales (la operación de corporaciones transnacionales) y culturales (procesos de hibridación cultural), originadas fuera de la nación. A su vez, estas prácticas terminaban ejerciendo una influencia significativa sobre la estructura industrial y el contexto cultural de la nación. Por tanto, cuando se trataba de analizar la constitución económica y la diversidad cultural de las prácticas cinematográficas influenciadas en gran medida por los procesos asociados a la globalización, el concepto de “lo transnacional” resultaba más útil que el concepto de “lo nacional”.¹⁴

En su artículo acerca de Tommy Lee Jones y *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, publicado en *Time Magazine*, Richard Corliss citó a Jones diciendo: “No puedes pasar mucho tiempo en el Valle del Río Grande sin percatarte de que esos países (se refería a Estados Unidos y a México) son uno”.¹⁵ Esta declaración indica, cuando menos, la perspectiva de Jones ante la realidad que, junto con Guillermo Arriaga, representó en el filme. También indica un énfasis en la colectividad de la experiencia en el nivel regional sobre la función divisoria de las fronteras nacionales.

Al analizar cómo reflexiona el cine estadounidense sobre su frontera sur con una visión que trasciende lo artístico, Elena dell’ Agnese

¹² Andrew Higson, “The Limiting Imagination of National Cinema”, en Ezra y Rowden, eds., *Transnational Cinema...*, 19.

¹³ *Ibid.*, 18.

¹⁴ *Ibid.*, 23.

¹⁵ Corliss, “Tommy Lee Jones”, 122.



Los tres entierros de Melquiades Estrada

escribió: “La frontera es un lugar de encuentro y un paradigma del intercambio intercultural y del cruce y la mezcla transculturales. Vivir en la frontera significa experimentar la hibridación en un territorio donde pueden coexistir distintas formas y normas visuales, pero que no puede evitar un estado de ‘lo intermedio’ (*inbetweeness*)”.¹⁶ Los dos últimos enunciados hacen eco de las declaraciones de Jones y son un buen punto de partida para el análisis del filme en términos de su perspectiva geopolítica.

El uso del lenguaje es uno de los elementos formales más interesantes de la cinta. El lenguaje funciona de forma implícita como un signo de diferencias culturales. Esto resulta evidente en la escena que protagonizan Melquiades y Lou Ann (interpretada por la actriz January Jones) en la habitación del motel. La incapacidad de ambos personajes para hablar el lenguaje del otro los define como ciudadanos de México y Estados Unidos, respectivamente. Del mismo modo, la mayoría de los personajes que residen en el pueblo de Midland, al

¹⁶ Elena dell’ Agnese, “The U.S.-Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective”, en Marcus Power y Andrew Crampton, eds., *Cinema and Popular Geopolitics* (Nueva York: Routledge, 2007), 23.

norte de la frontera, no hablan español. Sin embargo, el filme prefiere enfatizar otras ideas respecto al lenguaje.

Pese a la “barrera idiomática”, Melquiades y Lou Ann hacen un esfuerzo por comunicarse. Él balbucea algunas palabras en inglés, ella hace lo mismo con el español y ambos terminan sosteniendo un conmovedor intercambio. De igual forma, el desconocimiento de una u otra lengua no impide que los cuatro vaqueros mexicanos vean un programa televisivo en inglés o que un anciano ciego estadounidense disfrute de la programación radial en español desde su aislado rancho. La región representada en el filme también se encuentra habitada por una serie de personajes que hablan inglés y español fluidamente. Pete Perkins (interpretado por Tommy Lee Jones) es el ejemplo más notable al norte de la frontera. Las chicas de la tienda de El Tostón son un buen ejemplo en el lado sur (resulta curioso que la actriz Maya Zapata, quien compartió el papel protagónico con Jennifer López en *Bordertown*, interprete a una de las muchachas). Por estas razones, *Los tres entierros de Melquiades Estrada* enfatiza intencionalmente tres importantes aspectos acerca del lenguaje: a) no tiene por qué ser una barrera infranqueable para la comunicación entre los habitantes de Estados Unidos y México; b) los procesos de hibridación cultural que operan en la región pueden franquear la barrera idiomática y c) los habitantes de la región se sienten cada vez más cómodos hablando las dos lenguas.

En su crítica de *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, publicada en *Sight and Sound*, Jim Kitses observó que el título de la película, presentado simultáneamente en inglés y español durante los créditos iniciales, enfatizaba la intención de los creadores de abogar por una paridad cultural.¹⁷ Esta observación está fundamentada en la idea de que el filme realiza claras distinciones entre la cultura estadounidense y la cultura mexicana; sin embargo, el uso de la lengua en la cinta sugiere justamente lo opuesto. El programa de televisión en inglés se ha convertido en un importante artefacto cultural para los jornaleros mexicanos, y lo mismo ha sucedido con las transmisiones radiales

¹⁷ Jim Kitses, “Days of the Dead”, *Sight and Sound* 16, no. 4 (2006).

en español respecto del anciano ciego estadounidense. Las muchachas de El Tostón hablan inglés porque trabajan “al otro lado”, y Pete ha aprendido español producto de su frecuente contacto con personas de habla hispana. La creciente interconectividad entre los habitantes y los lugares de la región ha contribuido a que ciertos artefactos culturales definidos por el lenguaje trasciendan las fronteras nacionales y se conviertan en nuevos componentes de identidades culturales híbridas, las cuales pueden definirse como locales o transnacionales en lugar de nacionales.

En este sentido, conviene hacer referencia a otras realidades palpables que corroboran las ideas del filme. Aquí podemos citar las actividades promovidas por varios movimientos sociales durante los años ochenta en torno a causas como la defensa del medio ambiente y de los derechos humanos. Estos grupos lograron franquear los obstáculos planteados por fronteras e instituciones nacionales y forjaron conexiones transnacionales de apoyo financiero, político y cultural.¹⁸ También se señala el proyecto de una comunidad norteamericana propuesto por teóricos como Robert A. Pastor y Jerry M. Rosenberg, y por entidades tales como el Consejo de Relaciones Exteriores estadounidense.¹⁹

Desde los inicios del siglo XXI, Robert A. Pastor consideró el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) como una oportunidad potencial, aunque desaprovechada hasta entonces, para llevar a cabo un extenso proceso de integración social, económica, política y cultural entre los tres países firmantes. Convencido de los beneficios de semejante integración y del contexto favorable por el que atravesaba cada país en aquel momento, Pastor propuso una serie de argumentos en favor de la transformación de los países signatarios del TLCAN en una comunidad de naciones ligeramente similar a la Unión Europea. Poco después, el Consejo de Relaciones

¹⁸ Sadowski-Smith, “Introduction: Border Studies...”, 4.

¹⁹ Robert A. Pastor, *Toward a North American Community* (Washington, D.C.: Institute for International Economics, 2001); Jerry M. Rosenberg, *The New American Community* (Nueva York: Praeger, 1992); Council of Foreign Relations, *Building a North American Community: Report of an Independent Task Force* (Nueva York: Council of Foreign Relations, 2005).

Exteriores estadounidense organizó una comisión investigadora para considerar la posibilidad de impulsar una comunidad norteamericana durante la siguiente década. Este esfuerzo contó con el patronazgo adicional del Consejo Canadiense de Ejecutivos en Jefe y del Consejo Mexicano de Asuntos Internacionales. En el informe de esta comisión, sus autores consideraron igualmente que la experiencia del TLCAN apuntaba al enorme potencial de una mayor integración entre las naciones de Norteamérica, y propusieron una serie de medidas para lograrlo, pasando sobre los múltiples obstáculos existentes en aquel momento.

Al comparar las investigaciones de Robert A. Pastor y de la comisión investigadora organizada por los estadounidenses, resulta evidente que ambas favorecen, en última instancia, un enfoque nacionalista. No obstante, esta perspectiva se encuentra altamente matizada por el repetido énfasis en una serie de elementos transnacionales de diversa naturaleza. Uno de ellos, presente en ambas investigaciones, es la recomendación de fortalecer o modificar las estructuras gubernamentales de cada país para crear entidades “supranacionales”, capaces de lidiar eficazmente con problemas de carácter transnacional como disputas comerciales o amenazas a la seguridad de la región.

Por otra parte, conviene citar otras realidades que contradicen las ideas presentes en *Los tres entierros de Melquiades Estrada*. Aquí podemos citar el despliegue de miles de efectivos de la Guardia Nacional estadounidense a lo largo de la región fronteriza en 2006. El objetivo de este operativo, según las palabras del entonces presidente George W. Bush, fue garantizar la seguridad de la frontera ante el creciente influjo de inmigrantes indocumentados provenientes de México.²⁰ También podemos señalar el trabajo de las académicas Jill Norgren y Serena Nanda acerca del posible impacto del TLCAN sobre la identidad cultural en Estados Unidos: analizaron el lenguaje como una fuente de conflicto en relación con el ideal de la “identidad estadounidense”, el cual aparece amenazado por las actividades de

²⁰ Silvia Moreno y Ann Scott Tyson, “Bringing in Guards Raises Concerns of Militarization”, *The Washington Post*, sección A, p. 8, 16 de mayo de 2006.

varios grupos culturales dentro del país, por ejemplo, las comunidades de inmigrantes latinos:

Un lenguaje compartido es el principal medio para expresar la identidad personal y cultural, y para expresar la intimidad de las relaciones sociales dentro de un grupo o comunidad étnica [...] Pese a que Estados Unidos no posee un lenguaje oficial, ha habido varios conflictos legales en torno a la aceptación y el reconocimiento público de lenguas distintas al inglés, las cuales han sido, y continúan siendo utilizadas por diversos grupos culturales dentro de los Estados Unidos.²¹

Norgren y Nanda realizaron un examen de este tipo de conflictos en múltiples escenarios, por ejemplo, escuelas, tribunales y comités electorales. Atendiendo a la tendencia general de sus resultados, las académicas determinaron que la respuesta a la pregunta planteada en el título de su ensayo sólo podía ser negativa. En general, sostuvieron las autoras, prácticamente toda la sociedad estadounidense se encuentra comprometida en pro de la preservación de una identidad claramente definida, cuyo cambio sólo puede ocurrir de forma muy gradual.²²

En *Los tres entierros de Melquiades Estrada* hay varios episodios que ilustran esta perspectiva nacionalista en relación con la identidad y la cultura. Las secuencias relacionadas con las operaciones conjuntas entre la oficina del sherif y la Patrulla Fronteriza para mantener a los migrantes ilegales fuera del país y para evitar su asentamiento en suelo estadounidense constituyen buenos ejemplos de la función reguladora del Estado. El patrullero Mike Norton (interpretado por Barry Pepper) y el sherif Belmont (interpretado por Dwight Yoakam), dos representantes de las autoridades estadounidenses, personifican esta ideología de contención —respecto a los migrantes ilegales provenientes de México— y de preservación de

²¹ Jill Norgren y Serena Nanda, "Cultural Identity in the United States: Will NAFTA Change America?", en Dorinda G. Dallmayer, ed., *Joining Together, Standing Apart: National Identities After NAFTA* (Londres: Kluwer Law International, 1997), 94.

²² *Ibid.*, 107.

la pureza cultural estadounidense por medio de su comportamiento represivo e intolerante hacia los mexicanos. Sin embargo, *Los tres entierros de Melquiades Estrada* critica estas nociones y favorece una perspectiva de intercomunicación y de diversidad cultural ejemplificada en el viaje penitente de Mike Norton hacia México: el represivo e intolerante patrullero se ve obligado a experimentar en carne propia las vicisitudes del migrante ilegal, como vía de redención.



Cartel de *Tráfico*

Tráfico y *Bordertown*, en cambio, ofrecen diversas representaciones de la perspectiva nacionalista descrita por Norgren y Nanda. En términos de geopolítica, estos filmes representan la frontera no sólo como el límite de la soberanía nacional, sino también como una línea divisoria entre naciones muy diferentes.²³ La región fronteriza

²³ Agnese, "The U.S.-Mexico Border...", 23.

se convierte, por tanto, en escenario de procesos de diferenciación. Existen dos aspectos formales de gran relevancia al respecto: a) la representación de estos conflictos está estructurada sobre múltiples dicotomías y b) los conflictos sociales, económicos, culturales y políticos siempre se encuentran representados en relación con el Estado y sus límites jurisdiccionales.

Andrew Grant Wood opina que

Tráfico ha recibido multitud de elogios por su complejidad y su realismo social; sin embargo, el filme representa a México en gran medida como una tierra maldita. Las escenas de Tijuana, fotografiadas con un tono sucio, amarillento y “fronterizo”, trasladan al espectador a un escenario cinematográfico descrito como mexicano pero repleto de arquetipos: capos del narcotráfico, paramilitares, policías corruptos, prostitutas y lenonas [...]. Desde las altas instancias del poder hasta los rateros y los intermediarios, el retrato que hace Soderbergh de la vida en la región construye a México (y, por extensión, a Latinoamérica) como un territorio completamente roído por la corrupción.²⁴

Los comentarios de Wood acerca de las connotaciones creadas por el aspecto de las escenas en Tijuana son cuestionables. También lo es su afirmación de que el filme utiliza la “realidad” mexicana para hacer una generalización en torno a la situación de Latinoamérica. Sin embargo, no por ello es menos cierto que la cinta ofrece una representación simplista de la realidad mexicana. *Tráfico* no exagera los problemas de corrupción que afectan al país, pero sí limita su descripción del país a esos problemas. Este procedimiento justifica las críticas de Wood respecto de una falta de objetividad o una excesiva simplificación en la representación de la realidad mexicana, lo cual se vuelve más evidente cuando se comparan dichas representaciones con las de Estados Unidos. Aunque se dan algunos chispazos irónicos acerca de políticos ambiciosos, abogados cínicos y

²⁴ Andrew Grant Wood, “How Would You Like an ‘El Camino’?: U.S. Perceptions of Mexico in Two Recent American Films”, en idem, ed., *On the Border: Society and Culture between the United States and Mexico* (Lanham, Md: SR Books, 2004), 290.

empresarios corruptos, el filme termina favoreciendo la imagen de un esfuerzo colectivo por parte de Washington y las fuerzas del orden en relación con el problema del tráfico de drogas. A manera de contraste, los únicos personajes mexicanos que muestran algún interés en solucionarlo son dos policías, Javier y Manolo (interpretados por Benicio del Toro —un actor boricua— y Jacob Vargas —mexicoamericano—, respectivamente).

Otros teóricos comparten estas observaciones básicas. Richard Porton, por ejemplo, escribió que

[Soderbergh] filmó las escenas de México a través de un “filtro amarillento” y luego sobreexpuso el filme para lograr un aspecto sobresaturado. México se convierte, de esta forma, en un reino evanescente como un espejismo, donde la vida vale poco y la moralidad es infinitamente prescindible. Como la analista de cine y especialista en Latinoamérica, Benamou, afirma, la cinta establece una jerarquía entre los posmodernos Estados Unidos —país que debe recuperar sus fundamentos morales y valores familiares— y el premoderno México, país que, aparentemente, todavía no ha sido capaz de establecer distinciones entre lo legal y lo ilegal.²⁵

La escena donde Robert Wakefield, el político estadounidense a cargo de la guerra antidrogas (interpretado por Michael Douglas), se reúne con el general Salazar, su homólogo en México (interpretado por Tomás Milián —actor cubano—), sintetiza la perspectiva nacionalista del filme. En su ensayo, Andrew Grant Wood describió la escena de forma excepcional:

La llegada de Wakefield a la Plaza del Zócalo está filmada desde ángulos de cámara no centrados, los cuales sugieren que el burócrata ha entrado en la morada de la bestia del narcotráfico [...]. En un segmento de diálogo que enfatiza el contraste entre las respuestas de ambos gobiernos a la crisis (y, por extensión, la actitud ante la vida fomentada

²⁵ Richard Porton, “Traffic”, *Cinéaste* 26, no. 3 (verano de 2001): 42.

por ambas culturas), el general informa con cinismo a su huésped que México no tiene programas para el tratamiento de la adicción [...]. Más bien, le dice sin tapujos, “los adictos terminan muriendo de sobredosis... y entonces hay uno menos de quien preocuparse”.²⁶

Además de definir a Estados Unidos y a México como dos países muy distintos, esta escena comunica otras dos ideas centrales para la articulación de un discurso nacionalista en relación con la cultura y la identidad: a) las decisiones más importantes acerca de la estrategia y las medidas necesarias para solucionar el conflicto dependen de la acción concertada de dos Estados soberanos con límites jurisdiccionales claramente demarcados; y b) la trayectoria norte-sur (México-Estados Unidos) descrita por el tráfico de drogas sugiere que los males causados por el narcotráfico en la cultura mexicana pueden extenderse a Estados Unidos.²⁷ Por tanto, *Tráfico* termina construyendo un argumento en favor del poder del Estado y de sus instituciones como los únicos protectores de la identidad y la cultura estadounidenses —concebidas como entidades fijas y homogéneas—. El filme describe el proceso de protección como un proceso de contención de los efectos perniciosos del narcotráfico dentro de los límites del territorio mexicano (y, por tanto, fuera del territorio estadounidense).

Bordertown comparte el estilo visual de *Tráfico*. La crítica de la revista *Variety*, por ejemplo, describe el estilo visual del filme como “sucio, lleno de tonos desaturados recogidos por los lentes de una cámara digital de alta definición”.²⁸ Combinada con los aspectos narrativos del filme, esta opción estética crea enormes diferencias entre las pocas escenas situadas en Estados Unidos y las muchas en que vemos a Ciudad Juárez. Para ilustrar estas diferencias, sólo es necesario comparar las escenas que se desarrollan en las oficinas de los dos periódicos, el *Chicago Sentinel* y *El Sol de Juárez*. El set del

²⁶ Grant Wood, “How Would You Like...”, 292.

²⁷ En su ensayo “Placing *Touch of Evil*, *The Border*, and *Traffic* in the American Imagination”, James M. Beckham II explora ampliamente la última idea.

²⁸ Leslie Felperin, “Bordertown”, *Variety* 28, no. 52, 27 de febrero de 2007, 29.

primero es un rascacielos con grandes ventanas y habitaciones espaciaosas. El amueblado es completamente nuevo, cada escritorio está muy ordenado y provisto de modernas computadoras. La iluminación es muy balanceada y la imagen favorece colores fríos como el azul, el blanco y el púrpura. El filme asocia este escenario con características personales tales como el arribismo, los intereses corporativos y la conducta inmoral aunque, curiosamente, también connota estabilidad, seguridad y confort. A modo de contraste, la primera imagen que vemos de las oficinas en Juárez es una pared llena de agujeros de bala. Las habitaciones de este viejo edificio también son espaciaosas pero el amueblado es anticuado y en los escritorios se aprecia un gran desorden. Las imágenes de este escenario tienen el mismo tono amarillento presente en las escenas situadas en Tijuana que se ven en *Tráfico*, y la iluminación es desigual, lo cual crea grandes secciones de sombras en las habitaciones. Este escenario connota peligro, inestabilidad e incomodidad; si bien, en contraste, se asocia a características tales como el altruismo, el profesionalismo y la dignidad. Estas escenas sugieren un esquema de representación basado en múltiples dicotomías y no en la exploración de ambigüedades o de procesos de hibridación cultural. Por tanto, *Bordertown*



Bordertown (Verdades que matan)

guarda más semejanzas con *Tráfico* que con *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, a pesar de que los tres filmes contienen elementos suficientes para catalogarlos como ejemplos de un “cine transnacional”.

Bordertown asocia los homicidios de cuatrocientas trabajadoras, empleadas en las maquiladoras, al poder regulador del Estado y a sus límites territoriales. A diferencia de *Tráfico*, el filme plantea esta relación de forma negativa. El reportaje de Lauren (interpretada por Jennifer López) acerca de los homicidios se transforma en una acusación hacia el TLCAN, las corporaciones transnacionales y, especialmente, los gobiernos de Estados Unidos y México, a los cuales responsabiliza por los crímenes. La cinta establece la relación entre estas entidades y agentes durante la escena de la fiesta organizada por Teresa Casillas (interpretada por Sonia Braga, actriz brasileña) en honor de la hija de la familia Salamanca, una de las más ricas de México. En la mansión de Teresa, Lauren observa a un senador estadounidense, un gobernador mexicano y varios representantes de las transnacionales. Lauren también descubre que la familia Salamanca mantiene estrechas relaciones con estos invitados y que el TLCAN no hubiera podido implementarse sin su determinante colaboración. Considerando el hecho de que la mayoría de las víctimas trabajaban en las maquiladoras, Lauren —y, a su vez, el filme— concluye que los homicidios se hallan directamente vinculados a la presencia de las maquiladoras en la región y que, por tanto, los gobiernos de Estados Unidos y México deben tomar medidas en mutuo acuerdo con los propietarios (las transnacionales). Sin embargo, la cinta sugiere que ambos gobiernos no tienen interés alguno en solucionar el problema; más bien, ambos se esfuerzan en ocultarlo. Por medio de estos elementos, *Bordertown* establece una relación entre intereses estatales afines y los homicidios en Ciudad Juárez. Este procedimiento describe el problema como un asunto “internacional” (es decir, entre naciones) en lugar de explorar los aspectos transnacionales del mismo.

¿Podemos hablar, pues, de un “cine transnacional” con perspectivas nacionalistas? La contradicción implícita en esta pregunta nos

remite a la idea de una tensión entre dos procesos opuestos que operan en la región fronteriza entre Estados Unidos y México. Estos procesos son la erosión y el reforzamiento de las fronteras nacionales y las perspectivas nacionalistas. Esta situación se halla reflejada, desde el punto de vista teórico, en los debates sobre la utilidad del concepto de “cine nacional” para el análisis de la constitución económica y la diversidad cultural de las prácticas cinematográficas más influenciadas por los efectos de la globalización. La comparación entre el modelo de Stephen Crofts (“cines de Estado-nación”) y el del “cine transnacional” se convierte en un ejemplo, en el nivel conceptual, de la tensión entre los procesos anteriormente mencionados.

Considerados como parte de un cuerpo filmico definido por una serie de características afines, las tres películas analizadas en este ensayo ejemplifican dicha tensión en un nivel menos abstracto. Para demostrarlo, basta identificar las contradictorias connotaciones de sus elementos compositivos y establecer una relación entre éstas y algunos hechos históricos o fenómenos visibles en la región. Las historias de producción de los tres filmes evidencian conexiones transnacionales de carácter económico y cultural, pero únicamente *Los tres entierros de Melquiades Estrada* enfatiza con claridad “lo transnacional” como aspecto distintivo de la realidad de la región fronteriza entre Estados Unidos y México. La crítica del lenguaje como barrera idiomática o elemento diferenciador es uno de los recursos formales que connotan este punto de vista. A su vez, la perspectiva de la cinta se halla fundamentada en hechos históricos ocurridos a lo largo de las dos últimas décadas; por ejemplo, el proyecto de una comunidad norteamericana descrito por Robert A. Pastor y otros investigadores.

Por otro lado, *Tráfico* y *Bordertown* ejemplifican una perspectiva nacionalista respecto a la realidad de la región fronteriza. La representación de los conflictos narrativos mediante claras dicotomías es uno de los recursos formales que connotan este punto de vista. También se plantea que esta perspectiva se fundamenta en hechos concretos, por ejemplo, la movilización de efectivos de la Guardia Nacional estadounidense en 2006. En general, estos elementos ilustran

cómo el cine puede mediar nuestra percepción de la realidad de la región fronteriza entre Estados Unidos y México.

Filmografía

- Bordertown* (*Bordertown [Verdades que matan]*). Dir. por Gregory Nava. Estados Unidos: Möbius Entertainment / El Norte Productions / Nuyorican Productions / Mosaic Media Group, 2006.
- The Three Burials of Melquiades Estrada* (*Los tres entierros de Melquiades Estrada*). Dir. por Tommy Lee Jones. Estados Unidos: EuropaCorp / Javelina Film Company, 2005.
- Traffic* (*Tráfico*). Dir. por Steven Soderbergh. Estados Unidos: Bedford Falls Productions / Compulsion Inc. / Initial Entertainment Group (IEG) / Splendid Medien AG / USA Films, 2000.

Frontera y género

Señorita extraviada: reflexiones sobre la *nuda vida* en los feminicidios de Ciudad Juárez, Chihuahua

MIGUEL J. HERNÁNDEZ M.*

La *Muerte* de cualquier hombre me disminuye,
porque soy una parte de la *Humanidad*.
Por eso no quieras saber nunca por quién *doblan las campanas*;
¡están doblando por ti...!
JOHN DONNE¹

Introducción

La finalidad de este artículo es descubrir y analizar en el documental *Señorita extraviada* (*Missing Young Woman*, 2001) de la cineasta Lourdes Portillo un diagnóstico de las características de la *nuda vida* objetivadas en los feminicidios de Ciudad Juárez.

A diez años de distancia de la producción del documental de Lourdes Portillo, el incremento de los feminicidios en esta parte de la frontera de México con Estados Unidos y la complejidad de las situaciones de violencia e impunidad para detenerlos parecen rebasar los datos y las circunstancias temporales en las que fueron registrados; no obstante, hay otra dimensión vigente del documental que pretendemos recuperar en este trabajo: los síntomas que en él se exponen del ejercicio de un poder soberano que quita la vida a las mujeres por el hecho de ser mujeres.

De entrada aclaramos al lector y al especialista en estudios cinematográficos que en este escrito no hallará un análisis de las caracte-

* Centro de Estudios Rurales, El Colegio de Michoacán, <miguelh5613@yahoo.com.mx>.

¹ Epígrafe con el que Ernest Hemingway inicia y en el que se inspiró para el título de su libro *Por quién doblan las campanas* (México: Tomo, 2005).

terísticas y contenidos del documental en su calidad de producción artística visual. Ello se debe a que nuestro interés, ubicado en la sociología política, es el de aprehender en *Señorita extraviada* lo que nos pueda aportar sobre el objeto de estudio de este trabajo. Dado que la lectura heurística propuesta se origina en una preocupación teórica, el artículo se organiza en dos partes, siendo la primera la exposición del argumento que orienta la definición del problema de la *nuda vida* en el documental, y la segunda, el análisis de sus imágenes y narrativas en función de la metodología que será sugerida.

El feminicidio en Ciudad Juárez, una objetivación de la *nuda vida*

La nuda vida como problema

La *nuda vida*, vida al desnudo, es en la obra y pensamiento del filósofo italiano Giorgio Agamben el tema que expresa en el mundo contemporáneo “la vida, aquella a la que se puede dar muerte y al mismo tiempo es insacristificable”.²

Agamben rastrea el uso de este término en el derecho romano arcaico, donde se incluía como una “oscura forma” en el orden jurídico, según la cual la posibilidad absoluta de que cualquiera mate a otro era la manera de garantizar, por exclusión, el carácter insacristificable del *homo sacer*.³ Pero en las sociedades contemporáneas esta figura de exclusión se inserta de manera positiva en los dispositivos de poder del Estado soberano moderno, disfrazando ideológicamente la posibilidad de quitar la vida a cualquiera en función de la definición de un sujeto con ciertas características genéricas, de ahí que Agamben considere necesario interrogar temáticamente, como lo sugirieron Walter Benjamin y Michel Foucault, la relación entre la

² Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. y notas de Antonio Gimeno Cuspinera (Valencia: Pre-Textos, 2006).

³ *Ibid.*, 18.

nuda vida y la política para hacer visible el régimen encubierto de las ideologías de la modernidad, aparentemente más alejadas entre sí.⁴

Agamben aborda el problema en contextos donde el Estado soberano opera en condiciones que favorecen su ejercicio extremo de poder para justificar ideológica y jurídicamente el exterminio de sujetos que comparten atributos étnicos, religiosos o de raza. Auschwitz es un ejemplo sintomático que antecede a los varios conflictos de exterminio étnico que caracterizaron al siglo XX.⁵

Pero la cuestión básica requiere todavía de otros niveles de investigación que ayuden a comprender la relación entre *nuda vida* y política en un mundo donde las formas jurídicas y el Estado tienden a diluirse y reemplazarse por otras formas de territorialización del poder. Es en esta coyuntura en la que el fenómeno actual de los feminicidios resulta relevante para entender cuáles son las nuevas objetivaciones de la *nuda vida*.

La justificación de este enfoque del problema se sustenta en el debate emergente entre las feministas que, en la última década del siglo XX, se preocuparon por definir los rasgos clave de los asesinatos cometidos contra las mujeres y que superaban el significado simple de “feminicidio” en contraste con el de “homicidio”, que es el asesinato de hombres.⁶ La importancia de encontrar el léxico adecuado para describir y conceptualizar este fenómeno llevó a investigadoras, como la antropóloga Rita Laura Segato, a descubrir que el sentido de unidad de estos asesinatos lo proporciona la dimensión política del patriarcado, en tanto “institución que se sustenta en el control del cuerpo y la capacidad punitiva sobre las mujeres”.⁷

A raíz de sus investigaciones comparativas en México, Argentina y Brasil, Rita Laura Segato define feminicidio como

⁴ *Ibid.*, 13.

⁵ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III* (Valencia: Pre-Textos, 2005).

⁶ Jane Caputi y Diana E.H. Russell fueron las primeras en tratar el tema de la definición de los asesinatos de mujeres en su artículo “Femicide: Speaking the Unspeakable”, *Ms. Magazine*, septiembre/octubre de 1990, publicado después en Jill Radford y Diana E. H. Russell, *Femicide: The Politics of Woman Killing* (Nueva York: Twayne, 1992).

⁷ Rita Laura Segato, “Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente”, en *Série antropología*, no. 401 (2006): 3.

El asesinato de una mujer *genérica*, de un tipo de mujer, sólo por ser mujer y por pertenecer a este tipo, de la misma forma que el genocidio es una agresión genérica y letal a todos aquellos que pertenecen al mismo grupo étnico, racial, lingüístico, religioso o ideológico. Ambos crímenes se dirigen a una categoría, no a un sujeto específico. Precisamente, este sujeto es despersonalizado como sujeto porque se hace predominar en él la categoría a la cual pertenece sobre sus rasgos individuales, biográficos o de personalidad. Pero hay, me parece, una diferencia entre estos dos tipos de crímenes que debería mejor examinarse y discutirse. Si en el genocidio la construcción retórica del odio al otro conduce a la acción de su eliminación, en el feminicidio la misoginia por detrás del acto es un sentimiento más próximo al de los cazadores por su trofeo; se parece al desprecio por su vida o a la convicción de que el único valor de esa vida radica en su disponibilidad para la apropiación.⁸

Aun cuando esta definición proporciona una delimitación clara del objeto, su propia autora reconoce la necesidad de precisar los niveles de interacción en la violencia contra la mujer, proponiendo atender la dimensión expresiva y no solamente instrumental de los mismos, así como la conexión entre estructuras verticales y horizontales para hacer visible a interlocutores tanto o más importantes que la propia víctima.⁹

En este sentido, lo que proponemos realizar a continuación es una lectura del documental *Señorita extraviada* orientados por el concepto de feminicidio antes citado, con el fin de descubrir y analizar en él esos niveles de interacción de la violencia contra las mujeres en un contexto específico como el de Ciudad Juárez.

No está de más aclarar dos aspectos importantes de nuestra propuesta. La primera es una hipótesis de trabajo según la cual sostenemos que el concepto de feminicidio de Rita Laura Segato tiende a objetivar las características del problema de la *nuda vida* formulado

⁸ Rita Laura Segato, "Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez", en *Série antropología*, no. 362 (2004): 13.

⁹ Rita Laura Segato, "Las estructuras elementales de la violencia: contrato y estatus en la etiología de la violencia", en *Série antropología*, no. 334 (2003).

por Agamben, en la medida en que describe y articula hechos sociales sobre un sujeto genérico “a quien cualquiera puede privar de la vida”. Las condiciones específicas en las que esto ocurre nos llevan a considerar el segundo aspecto aclaratorio sobre el uso orientador del concepto en la construcción del objeto de estudio “feminicidio”, con lo cual esperamos despejar la expectativa de tratarlo como concepto operativo de una teoría desde la óptica del razonamiento hipotético deductivo. Siguiendo a Hugo Zemelman,¹⁰ el enfoque orientador de un concepto desde un punto de vista heurístico es el de establecer un diálogo con los hechos para organizar el conocimiento en el movimiento de lo que está dándose y de su potencial para construir realidades. Los compromisos metodológicos de esta postura y de sus posibilidades de trabajarlos en el documental de Lourdes Portillo es lo que argumentamos a continuación.

Señorita extraviada: el cuerpo como imagen del feminicidio

Señorita extraviada fue rodada por Lourdes Portillo y su equipo entre 1999 y 2001, con el objetivo de indagar por qué estaban ocurriendo e incrementándose el número de desapariciones y asesinatos con signos de violencia extrema de jóvenes que tenían un patrón similar en su aspecto físico, estrato social y ocupación laboral en las maquiladoras de la frontera norte. A modo de pesquisa, la narrativa del documental entrecruza relatos de los familiares de las víctimas, entrevistas con funcionarios públicos y militantes de asociaciones civiles, con la recuperación y edición de fuentes fotográficas y hemerográficas.

Muchos otros documentales se han realizado después con información actualizada que, en consecuencia, introducen nuevas variables del entorno fronterizo y de interpretaciones sobre sus causas y efectos en la población, pero *Señorita extraviada* sigue siendo una

¹⁰ Hugo Zemelman, “La totalidad como perspectiva de descubrimiento”, *Revista mexicana de sociología* XLIX, no. 1 (enero-marzo de 1987): 53-86.

inagotable fuente de reflexión sobre la construcción de una experiencia inédita de sufrimiento social, ante la cual se borran las fronteras entre el espectador y el documental porque once años después de su producción nos damos cuenta, parafraseando a Hemingway, de que las campanas en Ciudad Juárez repican por igual por cualquier mujer y hombre en México.

La fortaleza de esta fuente documental cinematográfica radica en lo que sugerimos considerar como dos dimensiones de las imágenes. Una dimensión es la de las imágenes registradas por la cámara cinematográfica, editadas como documental, y en función del objetivo y proyecto de su directora, pero hay otra *imagen* más que aquella representativa de la realidad que, siguiendo a Walter Benjamin,¹¹ convoca a reflexionar sobre las posibles articulaciones de la memoria con las experiencias y que en el contexto de los feminicidios insinúan la generación de saberes por sus protagonistas, por más dolorosos que resulten.

Esta segunda dimensión de *imagen* requiere construirse por la mirada del investigador que rastrea en el documental respuestas a sus preguntas y, en este sentido, la *imagen pensada* tiene el estatus de una hipótesis de trabajo basada en la intuición sobre el potencial que tiene el documental para ofrecerlas.

¹¹ Walter Benjamin no hizo sociología en el sentido estricto de la disciplina, pero sus trabajos filosóficos, de análisis político y literario no se entramparon en la disquisición conceptual, pues como el marxista heterodoxo que era, se exigía mostrar en los hechos históricos el sustento de sus argumentos. De entre las varias vías metodológicas que Benjamin ensayó para construir con materiales empíricos los hechos históricos está la de *pensar en imágenes*. Como ocurrió con otros temas y problemas que trabajó a lo largo de su vida, el *pensar en imágenes* tuvo diferentes momentos de definición y transformación en lo que sus biógrafos intelectuales coinciden en identificar como las tres etapas de su desarrollo cuasidialéctico. Siguiendo a Susan Buck-Morss (2001) y a Sigrid Weigel (1999) nos interesa retomar la proyección metodológica que Benjamin realizó sobre pensar en imágenes en sus trabajos posteriores a 1924, cuando su proyecto de *Los pasajes* y su preocupación por rescatar los saberes de la experiencia lo llevaron a apreciar la calidad empírica de materiales como las narrativas populares, los grabados, fotografías y sus propias experiencias como *flâneur* (personaje que se deja captar por la sensación del momento) en el recorrido de pasajes, callejones y espacios urbanos de París. Véase Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de Medusa, 2001). También Sigrid Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin* (Barcelona: Paidós, 1999) y Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).

Continuando con Benjamin, la *imagen pensada* es susceptible de captarse mediante una mirada dialéctica para garantizar la aprehensión nómada de sus movilidades, posicionamientos y conexiones; la propuesta de Walter Benjamin coincide en este aspecto con la fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty en la necesidad de no predeterminar bajo ningún razonamiento teórico la percepción de la *imagen*.¹²

En esta tesis proponemos trabajar la *imagen* del cuerpo como fuente del significado subjetivo basado en la experiencia que en *Señorita extraviada* tiene una función convocante y detonadora para rastrear algunas, por supuesto no todas, las posibilidades de objetivación de la *nuda vida* en los feminicidios. Aun con este recorte metodológico del objeto de estudio consideramos que el ejercicio tendrá la virtud de aportar reflexiones importantes para comprenderlo en la escala observada.

Otro encuadre importante son los datos que tomaremos de las narrativas y testimonios articulados en el documental como fuente de análisis para rastrear en la *imagen* del cuerpo las objetivaciones que nos interesan. Este segundo recorte obedece a las limitaciones de extensión del artículo para integrar otro tipo de datos más relevantes y complejos como son las propias imágenes visuales del documental; no obstante esta segunda limitación, la atención a los discursos de los actores participantes en el documental es otra manera de rescatar en sus narrativas la etnografía visual generada por Lourdes Portillo.

La segunda parte de este trabajo se organiza en torno a cuatro temas que se convocan en la *imagen* del cuerpo, tratando de seguir el itinerario narrativo del documental como una construcción rizomática del feminicidio que Lourdes Portillo emplea.

¹² Aunque sería tema de otro ensayo, no está de más comentar la cercanía del planteamiento de Benjamin con el de Maurice Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1957) y el interés que esta posibilidad de diálogo ha provocado entre algunos investigadores para entender la complejidad de las imágenes en una era de la cultura visual y virtual. Véase Josep M. Catalá, *La imagen compleja, la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005).

“La vida a quien cualquiera puede dar muerte pero es a la vez insacrificable”

El cuerpo ausente: rastreando la huella de la Otra

El día cuatro de enero salimos yo y mi hija a buscar trabajo. Ella iba a ir a buscar trabajo allí donde yo estoy trabajando. Ella iba a entrar en la tarde y yo estaba en la mañana. Nosotras nos fuimos a las cinco y media de la mañana y yo me metí a hacer mi trabajo. Ella se quedó allí afuera haciendo línea para que la contrataran y entró, pero yo ya no supe a qué horas salió.¹³

Los familiares se percatan de la desaparición de sus hijas cuando el horario habitual de su llegada se ha rebasado y ha transcurrido mucho tiempo sin que haya señales de ellas. La rutina cotidiana se rompe y comienzan otros tiempos y recorridos de espacios insospechados para buscarlas a través del rastreo de sus huellas, porque nunca más estarán físicamente como eran.

Los años de rodaje del documental (1999-2001) formaron parte de la coyuntura en la que varios asesinatos y desapariciones ocurridos desde 1990 fueron denunciados por familiares y organizaciones civiles ante la opinión pública, hasta el punto de presionar a las autoridades estatales para realizar operativos policíacos en los que se aprehendió a diferentes “sospechosos” y se creó la Fiscalía Especial para la Investigación de Homicidios contra Mujeres (1996). Aunque ninguna de estas instancias frenó el incremento y regularidad de los feminicidios, en el documental quedaron expuestas varias interrogantes sobre la “ineptitud” o “complicidad” de numerosos funcionarios en la investigación de los crímenes. De lo que sí quedó constancia es del hecho de que fueron los familiares de las víctimas quienes asumieron las tareas de rastreo y reconstrucción de los escenarios donde ocurrieron las desapariciones.

¹³ Madre de María Isabel Nava, desaparecida en 2000. *SE*, 48:03- 48:88. En adelante la abreviatura *SE*, de *Señorita extraviada*, indicará la ubicación de la cita en el documental de acuerdo con el número de minutos que corresponda en el contador del reproductor de DVD.

En esta angustiante situación hay una especie de arqueología de las hijas desaparecidas inaugurada por las madres, principalmente. Comienza con el examen cuidadoso de la ropa hecha jirones, rescatada de cuerpos calcinados o sobrepuesta en osamentas que no correspondían a la complejión física de la víctima, descartando las pistas falsas, cuestionando el montaje dejado por los asesinos.

El día que mi hija desapareció era su día de descanso. Ese día yo le lavé su ropa, pues yo la saqué, la tendí, yo me sentía rara. Mi hija duró un mes desaparecida. El día nueve de septiembre encontraron una osamenta, pero se decía que era de una niña de doce años con seis meses de muerta. [...] Un señor me señaló hacia un rincón un costal de huesos, y luego le digo ¿qué?, entonces empieza a sacar. Sacó los tenis [...] sí era, luego sacó el pantalón, luego la blusa, la pantaleta y yo le decía “¡algo más!”, y sacó lo que es la cabecita, pero despegada como un hueso lavado, sin nada, nada, nada, completamente una calavera, pues, de mucho tiempo.¹⁴

Si no era ése el esqueleto de su hija, ¿de quién era y quién iba a ser la próxima víctima?¹⁵

Yo nunca he aceptado la muerte de mi hija, porque yo digo, yo pienso que es fácil sacar muertos y ponerles la ropa. Es que... es que hay muchas cosas, mire. Yo no puedo aceptar en un mes ¡puros huesos!¹⁶

Cuando las denuncias de las desapariciones recibían de las autoridades como toda respuesta “se ha de haber ido con el novio, luego aparece” o bien “cerramos el expediente porque se agotaron las líneas de investigación”, hubo madres que tuvieron la iniciativa de efectuar las averiguaciones previas.

Yo seguía terca, yendo, yendo, yendo, y le dije a Suly Ponce: “Oiga, yo quiero una copia del expediente”, pues en el expediente faltaban mu-

¹⁴ Madre de Olga Carrillo, desaparecida en 1995, *SE*, 10:53-12:10.

¹⁵ Lourdes Portillo, documentalista, *SE*, 12:48-12:53.

¹⁶ Madre de Guadalupe Río, *SE*, 38:86-39:47.

chas declaraciones de otras personas que según ellos habían declarado. [...] Si no hay líneas de investigación para seguir investigando, dije yo, entonces yo se las voy a traer. Entonces yo anduve preguntando así a personas que conocían a Silvia, fue cuando entonces ya me dieron todos esos nombres, de esa mentada Chatanele y de todos éstos que traigo en la libreta.¹⁷

Mi hija desapareció el martes, el miércoles pusimos la denuncia, el jueves yo estuve con el subprocurador, con el licenciado Escudillo, y allí yo conocí a Suly Ponce y hablé con ella del asunto, pero dijo: “No, apenas es el martes”, y entonces le digo yo “oiga, pues entonces ¿voy a esperar a que mi hija aparezca muerta para que se haga algo?”. “No, dijo, vamos a buscarla, pero vamos a esperar, allá anda con el novio y al rato viene”. No investigaron absolutamente nada. Tuvimos, según lo que dijo el doctor, que mi hija murió hace más o menos diez días, y si hace diez días que ella murió, tuvimos como catorce días para encontrarla. Quién sabe qué le tocaría vivir. Ni quiero pensarlo.¹⁸

Comenta Lourdes Portillo que, desesperados, los familiares de las víctimas organizaron rastreos en el desierto para buscar a sus hijas. Inútil búsqueda que sólo arrojó nuevos cadáveres días después, como si fuera un mensaje de advertencia. A falta de testigos, la ropa destrozada quedó como el único vestigio mudo del asesinato, lo más parecido a la huella de la Otra, que para algunos era mejor borrar y para otros utilizarla como arma para continuar amedrentando a las mujeres.

Justo antes de que Suly Ponce se hiciera cargo de la Fiscalía Especial, la policía mandó quemar más de quinientos kilos de ropa perteneciente a las víctimas y acumulada a lo largo de los años.¹⁹

¹⁷ Madre de Silvia Arce, desaparecida en 1998, *SE*, 40:41-41:32.

¹⁸ Padre de Isabel Nava, desaparecida en 2000, *SE*, 51:09-51:47; 60:42-61:04.

¹⁹ Lourdes Portillo, *SE*, 39:61-39:68.

Entonces ya me llevaron a una celda, detrás de la cocina, que está muy escondida. Entonces yo miraba, yo miraba así ropa de mujer, miraba pantaletas, brassieres, así, vestidos, así tirados en la misma celda como si fuera un basurero, y le digo a uno de ellos “¿y por qué tienen toda esa ropa allí?” “No, toda esa ropa es de las que les quitamos a las que metemos aquí y luego nos las llevamos pa’llá”.²⁰

Que aquí todo es muy raro. Por ejemplo cuando nosotros hacemos los rastreos, verdad, se hacen los rastreos y a los cuatro o cinco días aparecen muertas. Aunque sea el puro esqueleto, verdad, pero aparece en ciertos lugares. Y entonces digo ¿cómo está eso? si se hacen rastreos y hay vigilancia y todo eso, ¿cómo van y las tiran hasta allá o las dejan hasta allá?²¹

La obrera de la maquila: “...a quien cualquiera puede dar muerte pero es a la vez insaciable”

El empleo intensivo de mano de obra femenina en las maquiladoras es uno de los rasgos que ha caracterizado al crecimiento de este sector en Ciudad Juárez, durante los tres últimos decenios [...]. La preferencia de estas empresas por las mujeres jóvenes y menores de edad se explica porque se las considera una mano de obra más dócil, menos condescendiente de sus derechos y menos proclive a reclamarlos, así como más apta para tolerar el trabajo minucioso y tedioso que ahí se realiza durante duras jornadas. [...] La industria maquiladora ha atraído importantes contingentes de mujeres jóvenes y menores de edad que no encuentran mejores opciones en sus lugares de origen. Una parte de ellas, sin embargo, termina prestando servicios sexuales en la localidad, sobre todo cuando se dan cuenta de que, tras largas jornadas, no alcanzan a satisfacer sus necesidades con los 400 o 600 pesos semanales que les pagan, en especial cuando tienen hijos.²²

²⁰ Testimonio de María, detenida en la cárcel de Piedra, Ciudad Juárez, SE, 38:44- 38:48.

²¹ Anónimo, SE, 46:40-46:68.

²² Elena Azaola, “La explotación sexual de niños en las fronteras”, en Elena Azaola y Richard

¿En qué radica la paradoja del feminicidio en Ciudad Juárez? En que la vida de la mujer es objeto de muerte, pero el cuerpo de la trabajadora de la maquila es imprescindible, porque en ella se objetiva un tipo de sujeto laboral óptimo para las nuevas formas del capitalismo flexible: costo barato en la jornada productiva, desechable por la fuerte demanda de empleo, sin nexos legales para mantener relaciones laborales prolongadas, ni objeto de responsabilidad para su seguridad fuera del ámbito laboral.²³

En las etapas iniciales y consolidadas del capitalismo industrial fordista (siglo XIX y primera mitad del XX), organizado como un conjunto de redes de productores agrupados en torno del eje de la industria pesada y destinado al consumo en masa, el proletariado estuvo sometido a dispositivos que propiciaron el sedentarismo en los espacios laborales mediante el establecimiento de una jornada de trabajo, su residencia en guetos, los contratos y la competencia salarial baja, todo ello regulado por los ejércitos de reserva. A fines del siglo XX, la economía política transformada en posfordismo hizo de las tres formas básicas del capital: dinero, capital productivo y mercancías, objetos de circulación en un espacio transnacional y la variable fuerza de trabajo en un sujeto con características similares de movilidad.²⁴ Los objetos y los sujetos circulan por rutas que salvan distancias cada vez más grandes, pero también cada vez más veloces, sobre todo con el auge y las crecientes capacidades de las redes de información.²⁵

En *Señorita extraviada* se expone un inquietante síntoma, insinuado en la disolución de las fronteras que demarcan el rol del cuerpo femenino en su dimensión proletaria de venta de fuerza de trabajo y su potencial función de mercancía como objeto de consumo estético

J. Estes, coords., *La infancia como mercancía sexual. México, Canadá, Estados Unidos* (México: Siglo XXI, 2003), 246-247.

²³ *La corporación*. Dir. por Jennifer Abboit y Mark Achbar (2006; Canadá: Big Picture Media).

²⁴ Scott Lash y John Urry, *Economías de signos y espacios. Sobre el capitalismo de la posorganización* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998), 15.

²⁵ Lash y Urry, *Economías de signos...*; Manuel Castells, "La conexión perversa: la economía criminal global", en *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Fin de milenio*, vol. III (México: Siglo XXI, 1999), 193-234.

y simbólico en ámbitos donde la economía criminal organizada la reclama.

A la maquila no se le toca. ¡No se le toca! Se sabe que se vende droga, que muchos jóvenes van drogados y eso le conviene a los empresarios, que vayan drogados porque producen más y no se cansan. En la maquila no se hacen las investigaciones porque es la mayor, se puede decir, inversión del gobierno mexicano.²⁶

¿Qué es lo que está perfectamente claro? En un principio mi hipótesis, la hipótesis nuestra era: detrás de esto está el narcotráfico. Está el narcotráfico porque no me importa el gobierno que sea ni lo honorable que sea el gobernante en turno, ahí hay una fuerza viva que forma parte muy activa de esta sociedad que se llama narcotráfico y que hay que sentarse a platicar con él, hay que invitarlo a la mesa. ¿Por qué? porque es más poderoso que tú.²⁷

Una de las incógnitas más fuertes es la desproporción entre el número de desaparecidas y la cantidad de cadáveres y osamentas encontradas, que es menor al de las primeras. ¿Dónde se hallan las desaparecidas? ¿Por qué son seleccionadas con tanto cuidado? ¿Por qué la mayoría de los cuerpos han sido mutilados, desfigurados y quemados para no ser reconocidos, vestidos con ropas que no eran de la propietaria? ¿Son acaso muchos de estos cuerpos los proveedores de órganos internos y por eso fueron conservados en frigoríficos antes de diseminarlos en el desierto?²⁸

En Juárez los asesinos encuentran con facilidad a sus presas. Lo único que se sabía con certeza es que las víctimas eran pobres, jóvenes, delgadas, morenas y de cabello largo.²⁹

²⁶ Judith Galarza, *SE*, 65:18-65:47.

²⁷ Irene Bravo, abogada defensora de Sharif Sharif, *SE*, 65:09-66:28.

²⁸ Véase Juan Jesús Aznárez, "El deshuesadero de Ciudad Juárez", *El País*, 3 de mayo de 2003.

²⁹ Lourdes Portillo, *SE*, 13:05-13:17.

Si tú revisas el caso de Sagrario, a Sagrario le sacaron varias fotos antes de que se la llevaran, probablemente. En la maquila es muy común que a ti vayan y te tomen foto de cuerpo entero; hay fotógrafos los viernes, cuando te pagan, que te sacan fotos y “a ver, ¡modelen!”. Revisa las fotos que le sacaron a Sagrario y parece una modelo. Entonces yo decía, por ese lado, porque hasta donde yo tengo entendido las escogen por fotografía.³⁰

*El cuerpo femenino: territorio y lenguaje
del poder soberano*

“¿Usted no tiene miedo?”³¹

Tres años después del rodaje de *Señorita extraviada*, desde el enfoque de las ciencias sociales se han producido análisis profundos sobre los feminicidios en Ciudad Juárez³² que nos sugieren buscar en las imágenes del documental los bosquejos de una forma de totalitarismo territorial a escala local en la que el feminicidio es una pieza clave de su expresión comunicativa.

Señorita extraviada, en su condición de documental, es un acto comunicativo que pondera el testimonio de las terceras víctimas del feminicidio: los familiares, personificados las más de las veces por las madres de las jóvenes asesinadas. Ellas exponen los significantes de un lenguaje de la violencia producido por un poder que ha fijado su expresión en el acto predatorio del cuerpo femenino. Pero estos significantes no son argumentados intelectualmente sino enunciados desde la experiencia subjetiva y es por ello que su valor testimo-

³⁰ Judith Galarza, *SE*, 23:67-24:46.

³¹ Madre de Silvia Arce, *SE*, 52:98-53:21.

³² Véase Sergio González R., *Huesos en el desierto* (Barcelona: Anagrama, 2002); ídem, “Una década de violencia y feminicidio”, *Metapolítica: Las muertas de Juárez*, no. especial (2003); Julia Monárrez, *Trama de una injusticia. Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez* (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2009); Julia Monárrez y María Socorro Tabuena, coords., *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México* (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2007).

nial arroja otro tipo de iluminación a las sombrías imágenes de este paisaje de incertidumbre y terror.

Remitiéndonos de nuevo al trabajo de Rita Laura Segato conviene destacar su propuesta de analizar los feminicidios de Ciudad Juárez no como consecuencia de la impunidad, sino imaginando que se comportan como *productores y reproductores de impunidad*. Esto es así porque la lógica horizontal y vertical en que se sustentan es la de sellar con “la complicidad colectivamente compartida en las ejecuciones horrendas, un pacto de silencio capaz de garantizar la lealtad inviolable a cofradías mafiosas que operan a través de la frontera más patrullada del mundo”.³³

El feminicidio es la muestra pública y dramatizada del poder soberano que se halla más allá de la ley. Al instalarse en la cotidianidad, su gramática violenta es muy difícil de eliminar porque cristaliza en un sistema de comunicación que interpela a otros hombres en sus roles de tutores o responsables de las víctimas, a las mujeres como víctimas potenciales, a los cómplices y competidores de otras fraternidades mafiosas, a los representantes del Estado; como escribe Segato, es un lenguaje que deja “absolutamente claro que Ciudad Juárez tiene dueños y que esos dueños matan mujeres para afirmar que lo son. *El poder soberano no se afirma si no es capaz de sembrar el terror*”.³⁴

Me traía por los panteones. Me traía en despoblado. Me le bajaba yo y me subía. Corría entre los arenales. Estaba toda espinada y ya luego me alcanzaba y me volvía a subir al carro, me aventaba y me subía al carro. [...] Duró toda la noche conmigo y no me decía nada. Cuando ya estaba saliendo el sol me dijo: “Dame bien tu dirección, dijo, porque ya te voy a llevar a tu casa. Y ten mucho cuidado, dijo, porque esta persona que me dijo que te llevara ya te vendió conmigo por quince pesos. Si hubiera sido otra persona ya te hubiera matado y te hubiera dejado por acá tirada, dijo, y quién se había dado cuenta que te había matado”. Pues digo, si eso me iba a pasar a mí, ahora le pasó a ella.³⁵

³³ Segato, “Territorio, soberanía y crímenes...”, 10.

³⁴ *Ibid.*, 12.

³⁵ Madre de Silvia Arce, *SE*, 1.34-2:46.

Entonces que ya lo tiene Suly Ponce, fui y le dije y le llevé ese libro que tengo y le dije: “aquí hay estas personas y éstas y éstas... traigan a la Chataneli, traigan a estas otras personas. No, si ustedes traen el caso de ellas ustedes pueden hacer muchas cosas, que no quieran eso es otra cosa. ¿O tienen miedo, a quién le tienen miedo?” [Suly Ponce respondió] “¿Usted no tiene miedo?”.³⁶

Y va y trae la cámara y pronto me empezó a tomar fotos, verdad. “Pero si tú dices algo, nos denuncias, aquí te tenemos, con estas fotos dondequiera te sacamos. Te puedas vestir como te vistas, donde quiera te sacamos. Y te vamos a matar, no nomás a ti, a tu familia también”.³⁷

El cuerpo mutilado es una especie de firma, una forma de enunciación del sujeto que ejerce el poder soberano en un medio donde “agresor y colectividad comparten el imaginario de género, hablan el mismo lenguaje, pueden entenderse”.³⁸ *Señorita extraviada* no registra la palabra de testigos de los asesinatos, pero sí el testimonio de una mujer que fue obligada a *mirar* las fotografías del ritual caníbalesco de violación tumultuaria de varias mujeres jóvenes y de su sacrificio final. “La lengua del feminicidio —escribe Rita Laura Segato— utiliza el significante *cuerpo femenino* para indicar la posición de lo que puede ser sacrificado en aras de un bien mayor, de un bien colectivo, como es la constitución de una *fratria* mafiosa”.³⁹

No puede ser posible que a las autoridades les haya pasado inadvertido que, al menos de las que nosotros tenemos registradas, trece mujeres tienen los mismos signos de violencia: manos atadas, una herida en forma de “V” inversa en la parte de atrás, entre la espalda y los glúteos y una herida con algo punzocortante en el abdomen. Entonces trece en esas mismas condiciones con los mismos nudos. Pero eso se desbarata, eso no hay que darle importancia, eso hay que desvanecerlo para que no

³⁶ Madre de Silvia Arce, *SE*, 52:98- 53:21.

³⁷ María. Testimonio de su detención en la cárcel de Piedra, *SE*, 39:73-40:34.

³⁸ Segato, “Territorio, soberanía...”, 6.

³⁹ *Ibid.*, 12.

se nos vuelva más difícil dar con esto, porque para esas fechas ya tenían a Sharif. Estando Sharif detenido aparecen mujeres con estas características.⁴⁰

[...] donde uno de los narcotraficantes que agarraron, de cadena, traía un pezón de una joven”.⁴¹

Cuando María contó por primera vez lo que le había sucedido en la cárcel no reveló todos los detalles por el miedo que tenía a la policía. Con el apoyo de su marido, Pedro, ahora es capaz de contarnos la historia completa.

María: Me dice uno de ellos “¿O quieres que te llevemos a Lomas de Poleo?”. Y se sale, se sale él y luego trae el portafolio y llega y me avienta el portafolio así y luego lo abre y me empieza a aventar las fotos así, así todas, todas. Entonces yo miraba las fotos, las miraba y luego dice “¡Míralas, perra!”, y me agarró de aquí del cabello “¡Míralas!”, así me tenía. Miré las caras de las muchachas, este, las de pelo largo, a las de pelo largo les agarraban así del pelo y luego se le enredaban en las manos y se las llevaban arrastrando. Todas las llevaban así arrastrando por los matorrales. Y luego se ponen así en rueda y luego la ponen a ella así, la acuestan y ahí la violan y luego se quita él y así el otro. Las golpean, las empiezan a golpear y luego ya las violaron, las voltean y las violan rectalmente y así, así entre todos y todos a risa y risa. Se miran en las fotos que están así a risa y risa, miran, como que miran abajo y se sueltan así a carcajadas. Se miran en las fotos que están riéndose por lo que está haciendo el otro y luego los otros les toman fotos, le están tomando fotos. Luego se mira cuando los pezones se los arrancan así a mordidas. Pero yo me imagino que están cerca porque se miraba muy clarito, así golpeadas y así se les miraba su cara así de sufrimiento y se les miraba la cara que lloraban, su cara se miraba así que reflejaba el dolor que estaban sintiendo por lo que les hacían. Y se miraban muy tristes. [...] Y a las otras muchachas les hacían lo que les hacían y luego les rociaban

⁴⁰ Irene Bravo, *SE*, 17:23-18:23.

⁴¹ Anónimo, *SE*, 66:42-66:88.

gasolina y les prendían el cerillo y se quemaban, pero ellas ya estaban muertas. Y ellos así burlándose en las fotos porque miraban cómo se quemaban las muchachas así. Bien feo, pobrecitas.⁴²

El cuerpo evocado: ¿dónde está el lugar de la justicia?

El derecho no tiende en última instancia
al establecimiento de la justicia.
Tampoco al de la verdad.
Tiende exclusivamente a la celebración del juicio,
con independencia de la verdad o de la justicia.
GIORGIO AGAMBEN⁴³

En los regímenes totalitarios de la primera mitad del siglo XX la supresión de la vida del Otro se fundamentó en una ideología racista y antisemita, paradójicamente remitida a fuentes religiosas judeocristianas.⁴⁴ ¿En Ciudad Juárez está presente alguna ideología que aliente el feminicidio?

Del análisis de Rita Laura Segato, que ha orientado gran parte de nuestros comentarios, inferimos una primera respuesta si consideramos el feminicidio como un acto comunicativo del poder soberano que hace de la mujer un *sujeto genérico* susceptible de ser asesinado o preservado. Pero, tomando en cuenta esta perspectiva, hace falta el ingrediente que convierte el discurso ideológico en un razonamiento plausible y accesible, que disfraza el deseo inconsciente por su objeto. Parafraseando a Slavoj Žižek, se trata de observar en el contexto de los feminicidios en Ciudad Juárez cómo la figura ideológica de *mujer* ha sido construida para eludir un punto muerto de nuestro inconsciente.⁴⁵ Una vía para sondear en las imágenes de

⁴² María, detenida en la cárcel de Piedra, SE, 54:13-57:19.

⁴³ Agamben, *Lo que queda de Auschwitz...*, 16-17.

⁴⁴ Emmanuel Levinas, "La filosofía del hitlerismo", *Nexos*, no. 245 (mayo de 1998): 43-49.

⁴⁵ Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología* (México: Siglo XXI, 1992), 79.

Señorita extraviada el telón de fondo de esta cuestión es el *rostro* de las desaparecidas, que, en el significado que le confiere el filósofo Emmanuel Levinas, comprende el cuerpo del Otro y no solamente el área facial.

Siguiendo a Levinas en su análisis sobre el *rostro*, Judith Butler plantea un problema inquietante: el rostro que me interpela reclama comprender la precariedad del Otro y, en este sentido, la situación vuelve al rostro parte de la esfera de la ética,⁴⁶ pero, y he aquí lo perturbador, Levinas escribe: “Para mí, el rostro del otro en su precariedad e indefensión constituye a la vez una tentación de matar y una apelación a la paz, el ‘No Matarás’”.⁴⁷ Ante este dilema Butler se pregunta:

¿Por qué la precariedad del Otro debería producir en mí la tentación de matar? ¿O por qué produce la tentación de matar *al mismo tiempo* que comunica la demanda de paz? ¿Hay algo en mi aprehensión de la precariedad del otro que me lleve a querer matarlo? ¿Es la simple vulnerabilidad del Otro lo que se me vuelve una tentación asesina? Si el Otro, el rostro del Otro, que después de todo es el que comunica el sentido de esta precariedad, me tienta a la vez con el asesinato y me prohíbe ejecutarlo, entonces el rostro sirve para producir una lucha en mí e instalarla en el corazón de la ética.⁴⁸

En *Señorita extraviada* las imágenes que nos remiten a examinar esta cuestión son las asociadas al problema de la divergencia entre derecho y justicia. En el lenguaje del feminicidio uno de los significados del cuerpo victimado es la impotencia y rencor de la comunidad que, “a falta de un soporte más adecuado para deshacerse de su malestar, le permite depositar en la propia víctima la culpa por la crueldad con que fue tratada”.⁴⁹ El deslizamiento de este malestar en el terreno de

⁴⁶ Judith Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. de Fermín Rodríguez (Barcelona: Paidós, 2006), 169.

⁴⁷ Citado por Butler en *ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Segato, “Territorio, soberanía...”, 13.

las acciones jurídicas se transforma en ideología cuando se expresa en un discurso moralizante y justificativo de las “razones” que dieron lugar al delito, delegando en el sujeto *mujer* las causas.

Cuando aparecieron los primeros ocho cadáveres, el gobernador [Francisco Barrio, 1992-1998] dijo: “Estas mujeres eran prostitutas. Llevaban doble vida y sus padres lo desconocían”.⁵⁰

Se ha encontrado un patrón muy parecido. Las muchachas se mueven en ciertos lugares [...] frecuentan a cierto tipo de gente y entran en confianza con malvivientes, con gentes de bandas que luego se convierten en sus agresores.⁵¹

En una entrevista, Jorge López Molinar, subprocurador del estado de Chihuahua, 1992-1998, dijo:

Que la comunidad, verdad, se autoaplicara un toque de queda. Todos los buenos, los que están en sus domicilios que estén con sus familias, y bueno, los malos, bueno, son los que andan en la calle.

Reportera: ¿Qué pasa en una ciudad como Ciudad Juárez en donde tenemos una industria tan grande, en donde 185 000, creo, trabajadores están en la industria maquiladora y muchos de ellos son gente muy joven, mujeres en su mayoría, que entran a las cinco o seis de la mañana salen en el segundo turno a las doce de la noche y que es gente que por necesidad de su trabajo, pues tiene que estar en la calle?

Subprocurador: Bueno, pero mire, yo creo que es cuestión de verlo. ¡Claro que el que tiene que trabajar y el que va a trabajar pues no se le puede imponer eso!, pero vamos haciéndolo con el resto que sí podemos, por lo menos. El que va a trabajar es muy clara la ruta del que va a trabajar y es muy clara la forma [en] que viste el que va a trabajar y es muy claro eso.⁵²

⁵⁰ Victoria Caraveo, activista, *SE*, 7:39-7:57.

⁵¹ Francisco Barrio, gobernador del estado de Chihuahua, *SE*, 8:08-8:35.

⁵² Jorge López Molinar, subprocurador del estado de Chihuahua, *SE*, 8:49-9:46.

Ni el PAN ni el PRI han resuelto esta problemática. Creo que tanto las autoridades anteriores como las actuales han cooperado para que se incremente la violencia contra la mujer, desde el momento que ellos manejaron que éramos responsables por andar de noche, por andar vestidas provocativamente y, bueno, hacernos responsables esto incrementó más.⁵³

La hipótesis de que la producción de impunidad y de la ineptitud como su dispositivo no es una causa sino un resultado del ejercicio del poder soberano propone otra óptica para entender por qué los operativos en los que han sido capturados posibles violadores y asesinos de mujeres no han solucionado el problema de los feminicidios en Ciudad Juárez. *Señorita extraviada* expone de manera clara las contradicciones que durante el periodo de su rodaje hubo en los aparatosos operativos policiales en los que aprehendieron a Sharif Sharif, acusado de ser el autor de hecho e intelectual de los asesinatos, incluso cuando estaba preso, de los integrantes de la pandilla “Los Rebeldes” y de varios choferes de autobuses a quienes se les comprobó que violaron a varias jóvenes en el trayecto de sus rutas. Sin emitir juicio alguno sobre la culpabilidad o inocencia de los aprehendidos, el tema de fondo que trata el documental es la función política e ideológica del operativo policial y de los medios de comunicación para colonizar a la opinión pública presentando los asesinatos como crímenes sexuales perpetrados por individuos o grupos que se desvían de la ley.

“Vamos a buscarla, pero vamos a esperar, allá anda con el novio y al rato viene”. Hasta ahorita hace 24 días que estamos esperando. [...] En el periódico *Norte*, salió una foto con todos los datos de mi hija diciendo que andaba con el novio. Compré *El Norte* y ahí venía en *El Norte* el nombre de mi hija, el nombre de nosotros, pero no era ella, no era su fotografía. Entonces llamé al *Norte* y dice esta información salió de Previas, entonces nosotros fuimos a reclamarle a Suly Ponce que qué

⁵³ Judith Galarza, *SE*, 10:02-10:30.

pasaba con eso, y dice que no, que los periodistas se equivocaron y era un error. Nos hicieron daño porque dejaron, nosotros no, porque dejó mucha gente de buscarla.⁵⁴

Nosotros no somos las personas de que se nos señalan culpables. Sí hay culpables, de hecho hay culpables afuera... pero no piensen que somos nosotros. Y yo doy un mensaje directo a la televisión, directo a las mamás de jovencitas que cuiden a sus hijas y que tengan mucho cuidado con ellas porque sinceramente los violadores o el violador anda suelto porque no somos nosotros.⁵⁵

Hasta este momento [2001] se reporta que 230 mujeres han sido asesinadas. ¿Quiénes son los asesinos? La pregunta sigue sin respuesta. ¿Acaso es culpable el egipcio? o ¿fueron quizás “Los Rebeldes”? o ¿los rutereros?, ¿la policía? o ¿los narcotraficantes? o ¿acaso son todos ellos culpables?⁵⁶

Ante la impunidad y la ineptitud, el dolor de los familiares sobrevivientes es el único espacio en el que la justicia es reclamada, no solamente para castigar a los culpables, sino para detener los feminicidios y exigir que en la vida cotidiana rota por la violencia “nuestras hijas regresen seguras a casa”.

Los familiares de las víctimas son los que continúan luchando día a día para que se haga justicia. [...] Durante los dieciocho meses que duró el rodaje de este documental más de 50 mujeres fueron asesinadas, algunas eran estudiantes, otras madres, otras niñas y algunas de ellas obreras en las maquiladoras [...]. *Señorita extraviada* se terminó en el año 2001 y ahora estamos en septiembre de 2003, en ese lapso de tiempo han sido asesinadas más de 300 jovencitas y casi 500 han sido reportadas como desaparecidas, así es que el número exacto de las jovencitas que han sido asesinadas se ignora, no sabemos cuántas son. La sociedad civil

⁵⁴ Padre de Isabel Nava, *SE*, 51:32- 52:31.

⁵⁵ Miembro de la banda “Los Rebeldes”, *SE*, 21:03-21:31.

⁵⁶ Lourdes Portillo, *SE*, 63:00-63:19.

sigue en su lucha por la justicia. “Voces sin eco”, que sale en *Señorita extraviada*, ya no existe, pero en su lugar hay muchas otras organizaciones aquí en México y en el exterior. Yo quisiera creer que entre los activistas, el público y el gobierno mexicano en conjunto puedan lograr parar esta atrocidad.⁵⁷

Conclusiones

Si en *Señorita extraviada* hay una *imagen* en la que se hallan convocadas todas las imágenes visuales y sonoras del documental ésta es la de la mirada al dolor de los demás.

Un primer elemento de esta mirada es la autoridad moral de las imágenes del documental, sustentada en la certidumbre de sus fuentes y en las relaciones entre observables y testimonios que dan cuenta de hechos concretos, a partir de los cuales se construye un punto de vista para mostrar y denunciar qué es el feminicidio. Lourdes Portillo no comete el error de suponer que las imágenes hablan por sí mismas, en *Señorita extraviada* nos dice “ven y mira, esto es el feminicidio”:

- El secuestro, tortura y asesinato cruel de mujeres jóvenes que han sido convertidas en víctimas por el solo hecho de ser mujeres.
- La mutilación de los cuerpos que alguna vez fueron de personas con identidades y de los cuales sólo quedan las osamentas desperdigadas en el desierto y huellas difíciles de reconocer en las ropas hechas jirones.
- La exhibición de una forma de poder que por encima de otros poderes configura su soberanía territorial en los cuerpos masacrados en tanto emblemas de su presencia.
- La formación de una gramática de terror cuyos signos son, además de las desapariciones y los asesinatos, el de la incertidum-

⁵⁷ Lourdes Portillo, *SE*, 69:90-70:02; 72:96-73:96.

bre cotidiana que cada mujer interioriza por el temor de sentirse víctima potencial.

- La fractura de las creencias en un sistema que ejercía la ley y protegía a los ciudadanos, porque es evidente que el feminicidio es un dispositivo en el que los asesinos son solamente uno de los varios elementos de redes en las que fluyen horizontal y transversalmente relaciones de complicidad con autoridades civiles de diferentes niveles, con miembros de los cuerpos policíacos, de los medios de información y de los intermediarios que controlan y administran los espacios de la economía criminal y de la economía legal.
- La relación esquizofrénica entre la ley y la justicia, porque ninguno de los crímenes es resuelto por las vías legales en tanto dispositivos laberínticos que disuelven el sentido de su normatividad, y la justicia es recuperada como demanda por los familiares y personas cercanas a las víctimas en movimientos sociales.
- La transgresión de las fronteras que contenían la cultura patriarcal de violencia doméstica contra las mujeres, al exhibir y fomentar el hábito y ritual del desprecio por sus vidas, subrayar lo prescindibles que son ante una manera de elogiar la muerte y la crueldad sin límites.

Todo esto se mira en *Señorita extraviada* mucho antes de que se hubiera teorizado sobre el feminicidio y fuera necesario comprenderlo con la creación de una nueva gramática sobre la *nuda vida*. Pero hay un segundo elemento igual de importante que el diagnóstico de los feminicidios: la mirada al dolor de los demás, convocada en el documental. Es la firme intención de no diluir el feminicidio en un acontecimiento trivial del mal, parafraseando a Hannah Arendt, ante el agobiante despliegue de las cifras, de la reproducción de los asesinatos y del bombardeo de imágenes televisivas que obligan al espectador a “ver el dolor de los demás” como parte del surrealismo informático del que Susan Sontag hizo una crítica implacable.⁵⁸

⁵⁸ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (México: Alfaguara, 2006).

Lourdes Portillo hace visible, en las imágenes y los relatos, la memoria de los familiares que atestiguan un proceso de sufrimiento, de búsqueda, de impotencia. Cada una de las jóvenes mujeres desaparecidas tiene nombre y lugar en la vida íntima de quienes dan testimonio de su búsqueda. En *Señorita extraviada* la repetición no es una rutina sino la singularidad del hecho vuelto a acaecer y, por eso mismo, imposible de trivializar.

Es por ello que la actualidad y aportación de *Señorita extraviada* para reflexionar el feminicidio y la *nuda vida* objetivada en este hecho no radican, como ya dijimos, en la actualidad o no de sus datos, en el análisis de la calidad cinematográfica o estética que tiene como documental, sino en esa mirada que convoca a un *nosotros* a cobrar conciencia sobre la muerte del otro: el asesinato de la Otra, en los términos que expresó Jacques Derrida:

La muerte del otro [...] no anuncia una ausencia, una desaparición, el final de *tal o cual* vida, es decir, la posibilidad que tiene un mundo (siempre único) de aparecer a *tal* vivo. La muerte proclama cada vez *el final del mundo en su totalidad*, el final de todo mundo posible, y *cada vez el final del mundo como totalidad única, por lo tanto irremplazable y por lo tanto infinita*.⁵⁹

Fuentes complementarias

AGAMBEN, GIORGIO

2008 *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-Textos.

BENJAMIN, WALTER

2007 “Experiencia y pobreza”, [1933], en *Obras. Libro II/Vol.1*, Madrid, Abada, pp. 216-222.

⁵⁹ Jacques Derrida, *Cada vez única, el fin del mundo* (Valencia: Pre-Textos, 2005), 11.

2007 “Hacia la crítica de la violencia”, [1921], en *Obras. Libro II/ Vol. 1*, Madrid, Abada, pp. 183-206.

Filmografía

El traspatio (Backyard). Dir. por Carlos Carrera. México: Argos Comunicación/Paramount Pictures, 2009.

La corporación (The Corporation). Dir. por Jennifer Abboit y Marck Achbar. Canadá: Big Pictures Media Corporation, 2006.

Señorita extraviada (Missing Young Woman). Dir. por Lourdes Portillo. Estados Unidos: Xochitl Productions/Women Make Movies, 2001.

El cine ante los feminicidios de Ciudad Juárez

YOLANDA MERCADER*

Los “feminicidios en Ciudad Juárez” es una expresión que hace referencia a la suma de asesinatos ocurridos en la mencionada ciudad del estado de Chihuahua, por lo general de mujeres jóvenes y pobres a quienes se ha torturado antes de matarlas (“las muertas de Juárez”). La población, ante esto, ha acusado de pasividad a las autoridades, puesto que, en muchos casos, no se ha esclarecido la responsabilidad de dichos delitos.

El cine, por su parte, ha denunciado la violencia de género a través de múltiples películas, apoyando a organizaciones e intelectuales en la lucha para lograr que las autoridades resuelvan los homicidios.

En este contexto, las producciones cinematográficas establecen como parte de su estrategia discursiva una relación con la realidad. Este vínculo prevalece con la idea de que el cine debe orientarse hacia lo real debido a su base fotográfica, lo que le permite convertirse en testigo y documento construido para registrar lo que se encuentra frente a la cámara. Y a la vez, es un instrumento reproductor cuyas imágenes resaltan la singularidad de lo que se reproduce, por lo que el cine tiene un valor eminentemente documental o, cuando menos, es una forma de interpretar lo representado.

Zavattini¹ parte de la idea de que la guerra y la lucha por la liberación han enseñado a todos a valorar la fuerza de la realidad. El cine intenta no inventar una trama que se parezca a la realidad, sino contarla como si fuera realidad y hacer significativas al grado máximo

* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y Universidad Panamericana, <yolanda.mercader@hotmail.com>.

¹ Cit. por Francesco Casetti, *Teorías del cine* (Madrid: Cátedra, 1994), 35-39.

las cosas, tal y como son, casi como si se contaran solas. El cine debe decir lo que ocurre. La cámara está hecha para mirar por nosotros.

El objetivo de la investigación es conocer las particularidades de la visualidad del feminicidio en Ciudad Juárez por medio del análisis de cinco películas que abordan el tema. Las producciones fueron realizadas entre 2001 y 2009, y todas presentan un argumento persuasivo que propone al espectador una visión del problema. Se intenta ofrecer un parámetro reflexivo sobre los planteamientos particulares de cada uno de los filmes y, a la vez, encontrar puntos de coincidencia entre ellos. Las películas seleccionadas son tres de ficción: *Las muertas de Juárez* (*The Virgin of Juarez*, dirigida por Kevin James Dobson, 2005), *Bordertown* (*Verdades que matan*) (dirigida por Gregory Nava, 2007) y *Backyard* (*El traspatio*) (dirigida por Carlos Carrera, 2009); así como dos de corte documental: *Señorita extraviada* (dirigida por Lourdes Portillo, 2001) y *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* (dirigida por Alejandra Sánchez, 2007). Se examinarán primero éstas y después las de ficción.

Cada una de estas películas cuenta con una parte descriptiva desde la óptica del director, quien tiene un papel central en la construcción de sentido del filme, por ello se hace una breve revisión de sus antecedentes y su obra antes de entrar en un análisis de las tendencias ideológicas y los argumentos expuestos en cada cinta. En seguida se hace un análisis de los personajes protagónicos. Por último, se concentran los elementos recurrentes y diferenciales de las películas y los resultados generales del análisis comparativo.

Descripción de las películas documentales

Señorita extraviada

Lourdes Portillo nació en Chihuahua, por ello conoce de cerca la situación fronteriza y los saldos de la violencia misógina. Estudió y vive en Estados Unidos, donde su labor como documentalista le valió una nominación al Óscar en 1986.



Señorita extraviada

La película claramente pertenece al género documental de corte social cuyo principal objetivo es la denuncia, con base en testimonios de mujeres y madres que han perdido a sus hijas, así como de especialistas y autoridades. La directora asume una posición en contra de los feminicidios.

El documental no responde a intereses comerciales, es un filme independiente con dejos de protesta, que se fundamenta en argumentos de voces diversas y muestra cómo la frontera divide a dos sociedades en las que las prohibiciones y represiones son diferentes.

Señorita extraviada expone la cifra de mujeres asesinadas entre 1993 y 2001 (más de trescientas) y el total de desaparecidas (que se eleva a quinientas). Detrás de estos crímenes se acumulan miles de casos de hostigamiento sexual, doméstico y laboral no denunciados, de violencia intrafamiliar no atendida y, sobre todo, de una misoginia institucional que, magnificada por la prensa local, sirve como estímulo a los perpetradores de lo que hoy se conoce ya como feminicidio. Esta situación criminal se relaciona con la violencia producida por el narcotráfico, el desempleo y la miseria fronteriza en tiempos de la globalización, causas del derrumbe de oportunidades y de la contratación de mano de obra femenina con una

pésima remuneración, que desplaza a buena parte de la fuerza laboral masculina.

Por ser uno de los primeros documentales realizados sobre el tema de los feminicidios, *Señorita extraviada* se instala en el campo de la denuncia pionera porque en el momento cuando se filmó, tales hechos no eran conocidos por toda la población juarense y menos por la del resto de la república mexicana, además de que el filme no se exhibió en los circuitos comerciales, de hecho se proyectó una sola ocasión en el Canal Once de la Ciudad de México cuya cobertura es limitada; aunque circuló en varios festivales y sólo después de varios años se pudo tener la posibilidad de verlo gracias a su distribución en DVD. Sin duda alguna, este filme muestra una problemática que, a pesar del tiempo transcurrido desde su realización, se siente actual.

Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas

La película fue dirigida por Alejandra Sánchez, quien elaboró el guión con José Antonio Cordero. Ambos fueron amenazados de muerte debido a este trabajo. El filme se basa en una investigación meticulosa realizada por medio de un seguimiento periodístico de varios años, por lo que el filme cuidó de no presentar la información de manera amarillista. El documental se realizó en 2007, cuando el tema ya había sido sobreexplotado; sin embargo, logró poner nuevamente en el panorama nacional a los feminicidios como un problema no resuelto.

Cabe señalar que la directora estaba plenamente volcada sobre el tema, ya que su hermana había sufrido violencia de género, lo cual fue una de sus motivaciones para realizar la película.

El filme contó con una campaña de distribución y publicidad importante, y se exhibió en el circuito comercial. Y gracias a que se ostentó como un filme de ficción la audiencia fue mayor. Sin embargo, la narración se basa en testimonios de mujeres agraviadas y de sus familias, así como de personas del gobierno. Tanto así que

Vanesa Bauche contó en una entrevista que le realizó Gustavo García, en la radio, que muchas de las personas que voluntariamente participaron en el documental más tarde desaparecieron de manera misteriosa.

La estructura narrativa es lineal y cronológica. En ella se entrecruzan testimonios que asumen posiciones diferentes: algunos pocos denuncian, otros muestran evidencias y otros enjuician. Las imágenes recrean el dolor de las madres y el cinismo de las autoridades que meten a inocentes en prisión, y exhiben los rostros de las mujeres muertas, con el fin de sensibilizar al espectador y provocar así una reflexión.

En *Bajo Juárez* se ponen en juego una serie de convenciones e identificaciones; por ejemplo, el papel protagónico lo tiene una madre que sufre y llora al pintar la tumba de su hija en busca de justicia. La idea de centrar los hechos en este personaje es un acierto, ya que permite que se identifique con ella el público mexicano, que es altamente sensible a la figura materna, la cual se refuerza con elementos simbólicos de origen religioso, como las numerosas cruces constantemente desplegadas en toda la narración.

Al igual que en *Señorita extraviada*, se muestra la vida de familias pobres, afectadas por los homicidios de mujeres, sólo que este filme es más intimista, ya que muestra los hogares de las personas afectadas. Pero la documentalista se inclina más a protestar contra los políticos mexicanos y menos a abordar cuestiones de la población de Ciudad Juárez. De tal forma que se da una mayor importancia a lo que sucede en la Ciudad de México y a las manifestaciones que se han hecho para transmitir la indignación y la falta de interés ante el caso de las muertas de Juárez. Por un lado, se denuncia a un gobierno local corrupto y se define a Juárez como una zona de impunidad y, por otro, se caracteriza a México por su gobierno federal incompetente y desinteresado de las problemáticas de las entidades federativas.

Otro aspecto importante es la música, compuesta especialmente para la película y que apoya el desarrollo dramático.

En suma, este documental pone de relieve la importancia que tiene el problema del feminicidio a nivel federal y regional. Si bien es un fenómeno que evidencia una misoginia brutal, también tiene que ver con el racismo, la desigualdad y la descomposición social que han devenido tras la apertura de fronteras para los productos, mas no para las personas.

Descripción de las películas de ficción

Las muertas de Juárez

Kevin James Dobson, director de origen australiano que ha trabajado en series de televisión, fue el encargado de realizar esta cinta melodramática. La película describe a Juárez como una ciudad de peligro y los hechos se presentan como en una película de género policiaco.



Las muertas de Juárez

La historia se desvía olvidando el tema de los feminicidios y se vuelca sobre el problema del fanatismo religioso: la protagonista “estigmatizada” provoca en los habitantes de Juárez un sentimiento

de salvación y esperanza ante la impunidad que los rodea y se vuelve para los chicanos un ícono de esperanza de la recuperación de su identidad. El final tiene un estilo hollywoodense con grandes efectos especiales, en el cual la protagonista aparentemente muere purificada en el fuego y con ello una periodista estadounidense queda como heroína. Pero la virgen no muere, se queda a vivir en el paraíso de Estados Unidos escondida y silenciada.

Bordertown (Verdades que matan)

Gregory Nava, director estadounidense de raíces mexicanas, realizador de *Selena*, produce esta película con la idea de hacer evidente un problema que él ha conocido por más de diez años. Con ello pretende hacer una contribución en apoyo a la toma de decisiones para evitar los feminicidios. Hablar de las muertas de Ciudad Juárez tuvo como consecuencia que Nava pusiera su vida en peligro: “Tuve varias amenazas de muerte por medio de notas tanto en México como en Los Ángeles. En los casos de las muertas de Juárez hay escondidos muchos intereses de por medio”.



Bordertown (Verdades que matan)

En comparación con el filme *Las muertas de Juárez*, *Bordertown*, (*Verdades que matan*) es más verosímil. La ciudad se describe como

un sitio industrial de maquilas imponentes y mecanizadas, rodeado de un ambiente de zona roja, donde los bares y prostíbulos son los lugares de entretenimiento: la ciudad anárquica y de extrema pobreza. El problema parece radicar en los diferentes grupos de poder que son los dueños de la ciudad; así, los homicidios de mujeres son parte de la “diversión” personal. El panorama es un gobierno mexicano inoperante, mientras las trasnacionales son dueñas del lugar, los gringos se hallan en zona libre y los empresarios se muestran ajenos al problema.

El filme deja a un lado la denuncia y se centra en desarrollar un *thriller*. Narra la historia de una periodista estadounidense obligada a cubrir los feminicidios de Ciudad Juárez, lugar donde encuentra a un viejo amor, un periodista también estadounidense, honesto, quien es el único que publica un diario que muestra las realidades de Juárez.

La mujer, para cumplir con el trabajo que le fue asignado, se involucra en el caso de una joven tabasqueña raptada por un conductor de camión, quien la lleva al desierto donde la viola y asfixia otro hombre, el cual la entierra al creerla muerta; sin embargo, logra sobrevivir y, convencida por la periodista, denuncia a su secuestrador sorteando todo tipo de ataques, ante lo que la estadounidense se convierte en su protectora. Tal acto la hace una heroína y deja los feminicidios en segundo plano.

La narración se ubica entonces en su amistad y su relación amorosa con el periodista estadounidense que lucha por la verdad, gracias a lo cual la protagonista extranjera se reencuentra con su verdadera vocación de reportera y concilia sus problemas de identidad reconociendo su origen humilde mexicano. Finalmente, el problema de las muertas de Juárez se diluye y todo se concentra en la periodista y en sus conflictos personales.

Este filme responde claramente al modelo de cine hollywoodense, amparado en un reparto estelar de actores hispanos: Jennifer López y Antonio Banderas, apoyados por Maya Zapata, quien representa a la mujer mexicana. La película se vale, además, del cantante de moda Juanes para atraer a una mayor audiencia.

Backyard (El traspatio)

Éste es el primer largometraje de Carlos Carrera después de *El crimen del padre Amaro*, filme controversial y taquillero. Fue producida por Argos, que cuidó que la cinta contara con una buena publicidad.

La historia, que le acarreó al staff amenazas durante la filmación, se centra en Blanca Bravo, una policía idealista recién llegada a Ciudad Juárez, que se enfrenta con la epidemia local de muertas: cada mes aparecen en promedio dos cadáveres femeninos, todas jóvenes y bonitas, la mayoría obreras de la maquila. La gente habla de un asesino serial.



Backyard (El traspatio)

Blanca se dedica a investigar los asesinatos con tesón. Esto la llevará a descubrir el centro de una sociedad en discordia donde el Estado falla y donde la sociedad —invadida de fatalismo e indiferencia— falla también. Pocos quieren abrir los ojos y ver qué sucede a su alrededor, la mayoría prefiere mirar a un lado y seguir con su vida como si no pasara nada. Pero Blanca mira lo que sucede y actúa en consecuencia. Esto le cuesta su destitución y su posterior desaparición. Al final, la historia se repite: Juanita Sánchez llega de Cintalapa, Tabasco, a trabajar en la maquila, tiene diecisiete años, es trabajadora

y divertida. En tres meses se vuelve una mujer dueña de sí misma, tiene un novio, Cutberto, y casa propia. En la maquila le enseñan una forma moderna de pensamiento; el futuro es amplio para ella. Sin embargo, su novio, instalado en el machismo, ayudará a su homicidio.

No hay salvación para las mujeres en Juárez.

Puntos coincidentes en los filmes

Las protagonistas

Las cinco películas se basan en hechos reales y todas presentan una denuncia sobre la violencia en Ciudad Juárez hacia las mujeres (migrantes, jóvenes, pobres, con poca educación y trabajadoras de las maquilas).

Las películas documentales, por una parte, se construyen por medio de testimonios, entrevistas a familiares de las víctimas y autoridades implicadas en los casos.

Por otra parte, el cine de ficción tiene como uno de sus fundamentos la construcción de personajes. Ellos deben cobrar vida dentro de la narración de forma natural; sus relaciones, sus diálogos, sus acciones y sus reacciones deben ser capaces de emocionar, es decir, tienen que multiplicar la dimensión humana. Sólo así el relato logra la eficacia planeada. Las tres películas de ficción tienen como protagonista central a una mujer.

Los tres filmes narran las historias cronológica y linealmente; la focalización es interna, así, el espectador conoce lo mismo que el personaje dentro de la historia. Además, en los tres casos, los personajes principales son mujeres.

En *Bordertown* son dos periodistas estadounidenses, y en *Las muertas de Juárez*, dos mujeres mexicanas. En *Las muertas de Juárez*, el personaje femenino representa a la mujer que trabaja en la maquila; sin embargo, no logra convencer al espectador: su imagen, su vestuario y su comportamiento no son los de una obrera, son artificiosos, carentes de naturalidad. El personaje no entabla complicidades o

intimidades con las otras trabajadoras. En contraste, en *Bordertown*, el *casting* fue elegido con esmero, todos los personajes son verosímiles: mujeres y hombres que reaccionan y manifiestan frustraciones, sensibilidades, anhelos de libertad, criterios y experiencias, en sintonía con el contexto de Ciudad Juárez.

En *Backyard*, la historia se centra en dos protagonistas mexicanas: la primera es policía investigadora y la segunda es la víctima, de origen tabasqueño; ambas reúnen una serie de características estereotípicas que permiten al espectador identificarse inmediatamente con los personajes —y con las actrices—, permitiendo que la narración fluya sin obstáculos. En *Señorita extraviada*, la protagonista es la directora que narra los hechos, transfigurándose ante los ojos del espectador. Esto da certidumbre al relato.

Los temas

La frontera. Es el escenario principal de todos los filmes, ahí se muestra la diferencia entre el lado de México y el de Estados Unidos. La franja fronteriza acumula el mayor número de cruces legales en el mundo y divide a dos países que tienen grandes contrastes económicos, políticos y sociales. Para Estados Unidos, la frontera representa un problema de seguridad nacional; por ello, y para evitar la migración, ha puesto en marcha una serie de medidas como la construcción de un muro y el aumento del número de efectivos de su Patrulla Fronteriza. Ciudad Juárez es el paso más importante a Estados Unidos; es fundamentalmente una vía comercial entre ambos países. Las películas muestran a Juárez como un lugar de miseria, donde priva la corrupción y la injusticia, exhiben imágenes de una ciudad descuidada y en desorden: calles sin pavimentar, basura, perros fámélicos, niños descalzos, comercio empobrecido, zona roja, repleta de bares de mala muerte. En los filmes, se destacan los paneos al ambiente desértico que rodea a la ciudad, lugar de muerte, pero también de esperanza, ya que cruzar la línea divisoria permitiría a muchos cambiar drásticamente de situación.

El Paso, Texas, se exhibe como una ciudad de bonanza económica, orden y confiabilidad: sus calles pavimentadas e iluminadas, tiene bellos centros comerciales, policías patrullando, familias conviviendo en áreas públicas, niños jugando libremente, personas trabajando en diversas actividades. Las películas enfatizan que El Paso es una de las ciudades más seguras de Estados Unidos. Todo ello obliga a reflexionar sobre dos formas de vida: una de conflicto y violencia, otra de bonanza y tranquilidad. Una misma franja territorial dividida por una frontera entre el caos y el orden.

El desierto. Sitio de nadie, donde todo puede suceder, lugar despoblado, no habitado por humanos ni por ser vivo alguno, ideal para ocultar los homicidios, depósito de las mujeres asesinadas. Su inmensa extensión hace nula su vigilancia, es el territorio de la delincuencia. La violencia parece ser de las pocas semillas que germinan en el desierto que circunda Juárez, mudo testigo de los feminicidios.

Ciudad Juárez. Lugar de tránsito, nadie piensa en quedarse permanentemente, es sólo “el paso del norte”. Es el terreno donde los mexicanos hacen alarde de sus desobediencias, donde no se reconoce a ninguna autoridad o norma; mientras, para los gringos, es la zona de diversión, prostitución y alcohol, saben que cualquier tipo de violación que realicen no tendrá consecuencias. Para las mujeres, es la parte del territorio nacional donde pueden conseguir trabajo remunerado, que les permite tener independencia económica y de esta manera apoyar a sus familias que se quedaron en sus lugares de origen. Esta situación contribuye a que las mujeres tengan una actitud diferente. Al encontrarse fuera del control familiar, se ven obligadas a responsabilizarse de su vida y su comportamiento cambia al ejercer su sexualidad sin culpas ni remordimientos. Es importante destacar que esta nueva actitud y este nuevo comportamiento femeninos se presentan en todos los filmes. Los personajes masculinos, en cambio, reaccionan negativamente; desean que las mujeres sigan bajo la dependencia del varón y anulan cualquier otra opción de vida para la mujer.

Las autoridades. En México, son corruptas: no hay diferencia entre criminales y policías. Los funcionarios mexicanos estatales y federales, divididos políticamente, se culpan uno al otro sin lograr llevar a cabo una investigación coherente, mientras que los gringos usan tecnología de punta y manifiestan un sentido innato de la justicia. Es notoria la incompetencia de la policía mexicana. Sus deducciones no tienen sentido común. Cuando hay alguno que por interés propio desea investigar, es separado de su puesto de inmediato. Los gobernadores de Chihuahua se exhiben como ineptos, corruptos, populistas, mujeriegos e interesados solamente en conservar el puesto. Incluso, se señala al propio ex presidente Fox como incompetente.

La Iglesia católica. Está presente en todos los filmes, pero, ante el problema, permanece inmóvil. Sólo observa, no intenta salvaguardar a sus feligresas. Sin embargo, hace un llamado a que tengan fe para alcanzar la salvación en caso de ser víctimas de asesinato. Los filmes destacan el nulo interés de la Iglesia por involucrarse en el problema de la violencia genérica por miedo a perder una posición cómoda frente a los grupos de poder, que prometen fomentar en la sociedad el catolicismo, pero sin comprometerse mucho con la Iglesia.

Clases sociales. En las cinco películas se hace énfasis en las diferencias sociales en Ciudad Juárez, donde los ricos tienen todas las comodidades y viven en condiciones privilegiadas y el resto de los mexicanos son míseros y se encuentran en los límites de la sobrevivencia, como si todo ello fuera algo natural y correcto. Cuando hablamos de estratificación social nos referimos a la disposición, división o diferenciación de los elementos y grupos sociales en capas, estratos, categorías o planos jerárquicos. Los estratos ricos, integrados por grandes empresarios y políticos, y los muy pobres, compuestos por los trabajadores de la maquila, mayoritariamente mano de obra femenina, condicionadas a quedarse fácilmente sin empleo, carente de conocimientos técnicos. La clase intermedia está compuesta por funcionarios públicos y privados que no quieren involucrarse por miedo

a perder su exigua condición o estatus social. Las mujeres en los filmes viven estas condiciones de clase como sobrevivientes de las divisiones sociales, esforzándose por salir en búsqueda de un mejor porvenir y por alcanzar sus metas.

Mujer mexicana. El cine, tradicionalmente, ha reflejado y reforzado las construcciones de género desde la perspectiva de la cultura patriarcal dominante, que sostiene la noción de la superioridad inherente del sexo masculino y justifica la relación desigual entre los sexos. La identidad de género no se funda en la naturaleza ni es parte de nuestra esencia, sino algo fluido que se forma y se reforma constantemente con la repetición de ciertos actos sociales, como los modos de vestir, los gestos, el lenguaje, etc., por los cuales comunicamos a los otros quiénes somos. Nosotros actuamos ciertos roles sociales, incluyendo los asociados con el género. A veces escogemos nuestros roles conscientemente y otras veces resultan de procesos inconscientes condicionados por la cultura.

La mujer en las cintas analizadas es presentada como abnegada, incapaz de defenderse por ella misma, dependiente de la fe religiosa para salir adelante o de algún estadounidense, ya que no cuenta con el apoyo de nadie más, mucho menos de las autoridades mexicanas. Este concepto de mujer corresponde a los estereotipos sexistas que se han desarrollado a lo largo de nuestra historia y que el cine nacional ha exhibido por medio de personajes femeninos que muestran actitudes y comportamientos en roles limitados y secundarios. Sus acciones dependientes del varón, lo cual señala la superioridad del sexo masculino, consolidan mitos, conductas y valores que en apariencia han evolucionado, pero que en realidad sólo se han sometido a un ajuste.

La crítica feminista hace énfasis en la postura patriarcal en el cine y en la repetición de esquemas estáticos, como la heteronormatividad. Estos análisis subrayan la idea de que las imágenes y los estereotipos que se asignan a los papeles femeninos están plasmados bajo el juego binario de imágenes positivas versus imágenes negativas: madre/prostituta, la *femme fatale*/ la chica buena. Así pues, las

mujeres pululan entre imágenes ancladas en el juego binario de la representación occidental. Esto es, el discurso cinematográfico, principalmente el llamado cine narrativo, tiende a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas) y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados.

En todos los filmes se muestra la debilidad de la mujer y su incapacidad de salir avante frente a la violencia de género; se acepta como natural el riesgo de vivir en esta zona y se entiende que es responsabilidad de las mujeres asumir ese peligro.

Mujer estadounidense. En dos de las películas de ficción, el papel central lo encarnan mujeres periodistas que buscan una noticia que venda, pero que al llegar a Ciudad Juárez y enfrentarse a los feminicidios cambian su posición radicalmente, se interesan y se involucran en el problema buscando la verdad, a riesgo de perder su propia vida. Las mujeres estadounidenses se presentan como valerosas, con conciencia de género, decididas a resolver el caso de las muertas de Juárez. Sus acciones están siempre en apego a la ley como el único camino hacia la justicia. El periodismo se asume bajo un concepto elemental: un medio impreso cuya esencia es informar. Los personajes estadounidenses se instalan en el estereotipo cinematográfico desarrollado por Hollywood, que representa al periodista estadounidense como un ciudadano que ejerce la libertad de expresión, cuyo fin último es informar bajo una aparente neutralidad ideológica. Los filmes destacan el papel del comunicador en la sociedad porque éste da a conocer problemas que afectan directa o indirectamente a toda la sociedad mexicana. Así, gracias al personaje estadounidense, se pueden tener opciones y decisiones frente a los feminicidios.

El feminicidio. La mayoría de las veces las mujeres mueren a manos de un asesino anónimo, con quien no tenían relación de ningún tipo, aunque no es penalizado debido a la complicidad y el contubernio del Estado. Existe una logística (que no sólo implica recursos,

sino una evidente especialización) para llevar a cabo estos crímenes, es decir, cuentan con un *modus operandi*.

Un aspecto interesante desarrollado por las películas es la afirmación de que los crímenes sí tienen autoría evidente y funcionan como una especie de mensaje hacia la comunidad y hacia otros grupos mafiosos, pues, al parecer, los cadáveres de mujeres constituyen una nueva forma de delimitar territorio en una ciudad gobernada por mafias, hecho que en la vida real nunca han expuesto o aceptado las autoridades competentes.

Ideologías. En las dos películas documentales se exponen los hechos por medio de testimonios. La población en general tiene miedo y los familiares de las víctimas no están interesados en resolver el problema de los asesinatos, sino únicamente desean aclarar la muerte de su familiar, es decir, se carece de todo interés colectivo donde priva únicamente el interés personal. Todos ellos manifiestan miedo a intervenir en la indagación de los homicidios, porque les traerá problemas a ellos y a sus familias, de modo que algunos huyen después de haber colaborado en el documental.

En los documentales se presentan dos posiciones: por un lado, a la mujer víctima, temerosa de participar y de esclarecer los hechos, no le interesa hacerlo, y finge no tener miedo haciendo una vida aparentemente “normal”. Por otro lado, la mujer con una actitud crítica y participativa toma precauciones para denunciar y colabora para que haya soluciones y justicia.

En los filmes de ficción, las mujeres son culpabilizadas, ellas son las que promueven la violencia; las instituciones gubernamentales y eclesiástica son incompetentes y apáticas; las mafias son inalcanzables. De tal forma que la violencia de género en Ciudad Juárez carece de posibilidades de resolución.

Puntos diferenciales entre los filmes

Documentales

Señorita extraviada pretende denunciar el fenómeno que se presenta en Ciudad Juárez por medio de las acciones de los familiares de las víctimas. Además, la directora asume una posición feminista y de lucha personal contra los homicidios y la injusticia. En cambio, en *Bajo Juárez*, la narración fluye para poner en evidencia la irresponsabilidad de las autoridades correspondientes, pero nunca se comprometen ni la directora ni el guionista; son los testigos quienes se involucran.

En cuanto a la posición de los estadounidenses con respecto a la resolución de los feminicidios, ésta se presenta por medio de la opinión que los mexicanos tienen de los estadounidenses. Los gringos, según los entrevistados, son corruptos y no tienen interés por la situación. A los empresarios de las maquiladoras sólo les importan las mujeres como mano de obra barata, los homicidios no son su problema. El gringo de clase media que va a Juárez viaja para adquirir drogas, alcohol y medicinas sin receta médica y para relacionarse con prostitutas.

Ficciones

Respecto a las películas de ficción, dos de ellas fueron realizadas para el consumo de un público extranjero y responden más a intereses comerciales que a un compromiso social: su principal objetivo es evidenciar la situación real de la violencia de género. En el filme *Las muertas de Juárez*, el tema de los feminicidios se pierde en favor de otros asuntos (un problema religioso y de identidad chicana), pero la película concluye que los responsables de los asesinatos son grupos organizados con altos grados de poder y sus intermediarios, los choferes que transportan a las trabajadoras desde las maquilas a sus hogares.

En *Backyard*, los personajes protagónicos son dos mujeres mexicanas, lo que permite transmitir el problema de los feminicidios desde dos perspectivas femeninas, la de la víctima y la de la autoridad. Aunque distintas, ambas se enfrentan al machismo y a la adversidad, y sufren la violencia de género.

Tanto *Bordertown* como *Las muertas de Juárez* presentan al estadounidense como un mesías que no resuelve la situación, pero que hace todo lo posible por lograrlo enfrentándose a las autoridades de los dos países, con el riesgo de perder el trabajo y la vida misma. El estadounidense queda como un héroe.

En *Backyard*, la situación es diferente, la mujer policía mexicana no puede continuar su trabajo, las propias autoridades masculinas no se lo permiten, y las víctimas quedan sin ninguna protección. Ella abandona Ciudad Juárez sabiendo que no se le permitirá resolver el caso.

En los tres filmes, las mujeres encargadas de llevar a cabo la investigación tienen un comportamiento arriesgado, comprometido con el trabajo y con la situación de otras mujeres. Aparentemente, su propia vida tiene menos importancia que resolver los casos. Sin embargo, no logran hacerlo, o sea, queda la pregunta: ¿las mujeres tienen la capacidad para luchar y defender su integridad o están condenadas por el solo hecho de ser mujeres?

La policía es vista de forma muy diferente en cada película. En *Señorita extraviada*, se le ve como la institución encargada de instaurar un toque de queda con la intención de disminuir los asesinatos de mujeres y detener a los culpables de los asesinatos, bajo la tesis de que las personas honestas y trabajadoras (los buenos) permanecerán en sus casas y los delincuentes (los malos) saldrán a las calles y así podrán atraparlos. En *Bajo Juárez*, los policías niegan rotundamente la existencia de los feminicidios en Ciudad Juárez, afirman que los asesinatos de mujeres se dan ahí como en todas partes del país y culpan a los padres por descuidar a sus hijas al no ponerles límites.

Por otra parte, en *Las muertas de Juárez*, la policía de la ciudad busca a las jóvenes que desaparecen a diario en la urbe, pero no avisa a las familias cuando encuentran los cadáveres. Actúa lentamente en todos los casos y le tiene miedo a la prensa. Esconde pruebas. Las

autoridades cuidan su imagen pública, sin importarles que el número de víctimas vaya en aumento.

Bordertown presenta lo contrario de la película anterior. La policía de Ciudad Juárez tiene sometida a la prensa, no hay libertad de expresión, no se debe hablar de los asesinatos de mujeres. También reprime a la gente del lugar y a los afectados por los crímenes para que no indaguen sobre las muertes. Los policías solamente fingen interés por encontrar a una sobreviviente y con ello llenar las formas, deslindándose así de las responsabilidades y las implicaciones que los comprometan.

En *Backyard*, asignan el caso a la mujer policía precisamente porque la consideran inepta; sin embargo, al darse cuenta de que es capaz en el trabajo policiaco, el grupo masculino se siente amenazado. La mujer logra resolver los homicidios, lo que vulnera el poder varonil. Por eso, los hombres intrigan para que su compañera sea separada del cargo. En esta película, se hace una distinción entre los policías gringos y los mexicanos: los primeros son personas buenas que ayudan a la gente, los segundos sólo sirven para asustar a los ciudadanos y no tienen interés en llegar a la verdad de los hechos.

Reflexiones finales

Las películas analizadas ven a Ciudad Juárez como un lugar inseguro caracterizado por la prostitución, el narcotráfico y la pornografía, y, encima, marcado indignamente por los asesinatos contra la población femenina desprotegida en una sociedad machista y violenta.

Las mujeres jóvenes, trabajadoras de las maquiladoras, son el sector más vulnerable frente a hombres hambrientos de sexo y sangre que operan con el apoyo de instituciones corruptas dedicadas a la impartición de justicia, que se han lavado las manos ante los casos de las mujeres violadas, secuestradas, desaparecidas, asesinadas y abandonadas en el desierto juarense.

Señorita extraviada es, sin duda alguna, el filme que abre la brecha de las denuncias, con base en una investigación bien documentada,

donde expone a la línea fronteriza como el espacio geográfico donde reina el horror.

El género del filme determina el contenido y la forma de exponer los hechos. Sin embargo, todas las películas muestran el feminicidio en el marco de los problemas económicos, políticos y sociales que permiten su existencia, poniendo en evidencia las contradicciones de un sistema que, por un lado, ofrece las bondades de la modernización y, por el otro, es el lugar de la impunidad cotidiana para una población femenina flotante, vulnerable, sin posibilidades de seguimiento por no tener una familia que reporte su desaparición de forma inmediata.

Otro elemento que se expone en todas las películas es que detrás de estas muertes está la violencia intrafamiliar, lo que permite a las autoridades eludir su responsabilidad, argumentando que no pueden intervenir en el ámbito privado.

Es necesario señalar que los dos documentales se estructuran por medio de entrevistas, las cuales ofrecen dos realidades distintas: una sociedad civil responsable que entiende el problema y asume una actitud de reflexión y colaboración para el esclarecimiento de los hechos, y unas autoridades gubernamentales que no brindan soluciones, sino discursos y acciones incoherentes, contradictorias, con nula coordinación entre autoridades locales y federales, lo que provoca la desconfianza de la población juarense en las instituciones y autoridades. México se caracteriza por un gobierno federal incompetente y desinteresado por las problemáticas de las entidades federativas. En ninguna de las películas analizadas se ofrece una solución a estos problemas o se dan resultados alentadores: todo queda a nivel de denuncia.

Las producciones de carácter documental difieren mucho de los filmes de ficción. Seguramente, la simple nacionalidad de los realizadores influye en el tratamiento del tema. Las películas estadounidenses siempre tratan de justificar la estancia de sus ciudadanos en la frontera. Los mexicanos, por su parte, no entienden por qué el gringo debe estar presente en la resolución de un problema netamente

regional. Empero, cuando ellos hacen su trabajo o se da su intervención, se les respeta y no son descalificados.

Otra aportación de los filmes es la incorporación del término feminicidio al registro popular, el cual fue acuñado por Jill Radford y Diana Russell como parte de su bagaje teórico feminista. Ellas definieron feminicidio como “una acción desencadenada por motivaciones misóginas, que incluyen violencia sexual y que tienen por objetivo el exterminio de la víctima”.² Sin embargo, ¿cómo tipificar al feminicidio como delito?, ¿cómo denunciar al Estado cómplice en todas y cada una de las muertes de estas mujeres?, ¿cuál es la viabilidad jurídica para hacer efectivo el castigo para quien cometa un crimen de esta naturaleza?, ¿qué hacer con la violencia intrafamiliar y con el acoso sexual —que, por supuesto son la antesala de los asesinatos o, como dirían las abogadas, el *inter criminis*—, es decir, todos los pasos que anteceden al asesinato? Éstas son algunas de las preguntas que todavía no tienen respuesta.

El problema de la violencia de género en Ciudad Juárez ha desencadenado la exposición de un problema nacional. En México, en general se ha incrementado el asesinato de mujeres y existen denuncias de feminicidios en otros estados de la república. Así, las mujeres empiezan a organizarse en comités para denunciar, ante unas autoridades que atribuyen a ellas la responsabilidad de la violencia, debido a una supuesta pérdida de valores que las ha convertido en potenciales víctimas de homicidio. Por ello las mujeres han decidido organizarse para defenderse ante la violencia de género.

Cada una de las películas introduce dudas y apreciaciones particulares que obligan a reflexionar. Cada director imprime un tratamiento al tema, pero todas ellas ofrecen una perspectiva de la situación que se vive en la frontera. Es en la diversidad de discursos donde, tal vez, pueda encontrarse el mecanismo para enfrentar el problema, y así ayudar a esclarecerlo y erradicarlo.

El cine abrió un espacio para conocer el problema, y ha permitido que tribunales como el Interamericano exijan al Estado mexicano

² *Femicide: The Politics of Woman Killing* (Nueva York: Twayne, 1992).

realizar la investigación de asesinatos con una perspectiva de género, indagar la violencia sexual y las condiciones sociales de Ciudad Juárez, y castigar a los funcionarios que resulten culpables de no prevenir ni sancionar los homicidios.

También la sociedad civil ha propuesto un organismo deslindado del gobierno que ayude a la investigación de los feminicidios, en vista de que las comisiones establecidas por los gobiernos estatales y federales no han ayudado a la resolución de los casos. Además, se ha señalado que no es un problema que compete solamente a Ciudad Juárez, sino que se presenta en toda la república mexicana. Al menos diez mil mujeres y niñas han sido asesinadas de manera violenta en México en los últimos diez años y la mayor parte de los casos quedaron en la impunidad debido a la discriminación de las autoridades encargadas de la procuración de justicia.

El Estado de México tiene una alta tasa de delitos violentos contra mujeres, y homicidios de éstas y de niñas, al igual que Chiapas, Oaxaca, Guerrero, el Distrito Federal, Veracruz y Chihuahua. Sin embargo, la violencia afecta de manera distinta a mujeres que tienen condiciones sociales, culturales o educativas distintas. Por ello, es necesario establecer una política de prevención de estos crímenes con una campaña que emane de las propias autoridades.

Es importante señalar que el cine se ha convertido en una tribuna para denunciar la violencia de género, un espacio donde la exposición de las tragedias personales logra despertar las conciencias de los espectadores. Cabe señalar que se han producido otras películas sobre el tema —*Huesos en el desierto* o *Cruces desiertas* (2006), *Historias y testigos: ¡ni una muerta más!*, de René Cardona III (2004), *Juárez: Desierto de esperanza* (2002), o *Ciudad Juárez: destino mortal* (2001)— y que, a pesar de la exposición del problema, éste no se ha resuelto. No obstante, el cine está presente en esta lucha relatando historias de nuestra realidad.

Fuentes complementarias

AVIÑA, RAFAEL

2004 “Las muertas de Juárez y el niño Metinides en la pantalla”, *Cine Directores* (mayo-junio): 19-20.

KRACAUER, SIEGFRIED

1996 *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.

TAPIA, JONATHAN

2008 “Estima ONG 10 mil feminicidios en México en 10 años”, *El Universal*. Monterrey, 14 de agosto.

STAM, ROBERT

2004 *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

2008 “Gregory Nava cuenta su verdad”, *Excélsior*, 12 de mayo, en <http://www.exonline.com.mx/diario/noticia/funcion/cine/gregory_nava_presenta_su_verdad/216250>.

Filmografía

Backyard (El traspatio). Dir. por Carlos Carrera. México: Tardan/Berman/Inbursa/Coppel/Foprocine/Argos, 2009.

Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas. Dir. por Alejandra Sánchez. México: Foprocine/UNAM/Pepa Films/UACM, 2007.

Bordertown (Verdades que matan). Dir. por Gregory Nava. Estados Unidos: Möbius Entertainment/El Norte Productions/Nuyoricana Productions/Mosaic Media Group, 2006.

Historias y testigos: ¡ni una muerta más! Dir. por René Cardona III. México: Argos Televisión, 2004.

Huesos en el desierto/Cruces desiertas. Dir. por Luis Javier M. Henaine. México: H Films y Universidad Iberoamericana, 2006.

Señorita extraviada. Dir. por Lourdes Portillo. Estados Unidos: Xochitl Productions/Women Make Movies, 2001.

The Virgin of Juarez (Las muertas de Juárez). Dir. por Kevin James Dobson. Estados Unidos: Las Mujeres LLC/First Look International, 2005.

Representación estética de la frontera

Fronteras de cristal: etnicidad, espacio fílmico y óptica diaspórica en *Tráfico*, *Crash* y *Babel*

SEBASTIAN THIES*

Introducción

En las recientes exploraciones hollywoodenses del espacio fronterizo entre México y Estados Unidos, las descripciones maniqueas previas de la frontera han cedido su lugar a estrategias discursivas más complejas. La migración y el subsiguiente multiculturalismo en la “zona de contacto de la transfrontera”¹ se han vuelto claves para comprender la condición humana diaspórica de las sociedades posmodernas. A medida que la movilidad geográfica y social, así como el surgimiento de paisajes multimedia digitales² llevan a nuevos esquemas espaciales de la construcción de la identidad, las rutas, más que las raíces,³ son cada día más importantes para definir la posicionalidad de cada persona en un mundo globalizado y acelerado. Las experiencias de liminalidad y desterritorialización caracterizan la vida cotidiana de una parte de la población cada vez mayor en Estados Unidos, lo que hace que el imaginario fronterizo se vuelva significativo en una creciente variedad de contextos. Como respuesta estética a estas nuevas realidades, Hollywood ha estado sirviéndose de otro imaginario, el de la diáspora, representando los espacios fronterizos

* Facultad de Lingüística y Literatura, Universidad de Tübingen, Alemania, <sebastian.thies@uni-tuebingen.de>.

¹ José David Saldívar, *Border Matters: Remapping American Cultural Studies* (Berkeley: University of California Press, 1997).

² Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

³ James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 2ª ed. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999).

menos en función del contacto cultural entre México y Estados Unidos, y más en función de una amplia variedad de interacciones interculturales con el fin de atraer a un público nacional e internacional más amplio.

Diáspora es un término originalmente empleado para el desplazamiento de los judíos de Israel. En las últimas décadas, se ha utilizado para reivindicar los derechos culturales de las minorías y de las poblaciones migrantes, y para pedir que se termine la discriminación hacia estos grupos en el mundo occidental. Aunque el exilio y las “diásporas de las víctimas”, como las denomina Robin Cohen, han sido cruciales para la genealogía del discurso de la diáspora en décadas recientes, también ha habido una presión para redefinirla de una manera más positiva.⁴ Estos esfuerzos ponen énfasis en el papel clave que desempeñan las comunidades diaspóricas en la mediación entre diferentes culturas nacionales en el contexto de la globalización. Además, la manera como Homi Bhabha concibe la producción cultural desde el tercer espacio ha tenido mucha influencia sobre la resemantización del término. Bhabha afirma que el exilio, la migración y la diáspora desestabilizan y deconstruyen la pedagogía nacional, es decir, la idea de una nación-pueblo homogénea representada por una élite cultural nacional.⁵

Uno de los tropos maestros con que las películas hollywoodenses recientes representan la condición diaspórica posmoderna es la frontera de cristal. En este texto, tomo prestado el término “frontera de cristal” de la novela homónima de Carlos Fuentes sobre los espacios fronterizos entre México y Estados Unidos. En ella se describe la frontera en nueve viñetas como un “ilusorio cristal de la separación, la membrana de vidrio entre México y Estados Unidos”⁶ que permite examinar la discriminación, el racismo y el sufrimiento en

⁴ Monika Fludernik, “The Diasporic Imaginary: Postcolonial Reconfigurations on the Context of Multiculturalism”, *Cross Cultures* 66 (2003): xxii.

⁵ Homi K. Bhabha, “Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation”, en idem, ed., *Nation and Narration* (Londres: Routledge, 1990).

⁶ Carlos Fuentes, *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*, 2ª ed. (Madrid: Alfaguara, 2003), 34-35.

los espacios fronterizos, así como la fascinación mutua entre estos pueblos.

No obstante, se puede descubrir el origen del concepto subyacente en la diáspora judía en la Edad Media, cuando en la zona de contacto mediterránea entre los judíos, los musulmanes y los cristianos, la experiencia de la diáspora sufrió un cambio dentro de la comunidad judía. El sefardita Benjamín de Tudela es quien cuenta de una pared mágica en la mezquita de Damasco: “He aquí una pared de cristal de construcción mágica [...] En el palacio se encuentran cámaras construidas con oro y cristal, y si las personas caminan alrededor de la pared pueden verse una a la otra, aunque se encuentre la pared entre ellas”.⁷



Valla urbana, pintura de Cecilia Boisier (1975)

A diferencia de los modelos anteriores de exclusión autoimpuesta, en los que un *muro de hierro* se concibió como una frontera meta-

⁷ Tudela, citado en Ammiel Alcalay, *After Jews and Arabs* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 119.

fórica que segregaba a los judíos de los gentiles,⁸ la pared de cristal de Benjamín de Tudela comunica espacios sociales separados, mediante un cierto régimen de miradas mutuas. Como señala Alcalay,⁹ la metáfora de la pared de cristal muestra las formas cambiantes de la interacción social entre la comunidad diaspórica y la sociedad anfitriona en la Edad Media, ya que reúne dialécticamente la experiencia de la fragmentación social y el acercamiento producido por la observación cuidadosa del otro.¹⁰ Debido a su semántica compleja, este tropo ha retenido su atractivo desde la Edad Media. *Valla urbana* (1975), una pintura al óleo de la exiliada chilena Cecilia Boisier, es un ejemplo emblemático de su uso en el contexto de las artes visuales del exilio del siglo xx. Dicha pintura representa la exclusión que siente una exiliada en medio de una multitud urbana, mediante una pared de vidrio simbólica que la separa de la escena callejera. Pintada en el estilo realista de las primeras obras de Boisier, el personaje femenino forma parte del escenario como observadora, mientras que los transeúntes pasan de largo sin hacer contacto visual con ella. La pared de cristal refleja la imagen de una cabina telefónica, un tropo común de la estética del exilio¹¹ que alude al vínculo emocional del exiliado con la vida que dejó atrás. Aunado a la indiferencia de la gente hacia ella, este vínculo emocional parece impedir que se comunique con la multitud.

El tropo de la frontera de cristal imagina el espacio como una separación del yo con respecto al otro mediante una barrera que impide la comunicación directa, pero que tiene en cuenta la sigilosa observación del otro. De este modo, por una parte, representa metafóricamente las prácticas de exclusión social que dan origen a las identidades liminales y exotópicas. Estas prácticas se pueden relacionar con la xenofobia y la ignorancia generalizada en la sociedad anfitriona como las experimenta el individuo diaspórico. Además,

⁸ Ruth Mayer, *Diaspora: Eine kritische Begriffsbestimmung* (Bielefeld: Transcript, 2005), 36-48.

⁹ Alcalay, *After Jews and Arabs*, 119.

¹⁰ Mayer, *Diaspora...*, 54.

¹¹ Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 132-134.

corresponden a la necesidad de la comunidad diaspórica de diferenciarse de la sociedad circundante con el fin de resistirse a la asimilación. Por otra parte, la frontera de cristal significa una morfología social específica¹² que confina al individuo —a pesar de una movilidad cada vez mayor— a un gran número de fronteras sociales materializadas por las restricciones sociales hechas de vidrio como las ventanas, las paredes, los parabrisas de los automóviles, etc. De nuevo, estas fronteras entre la gente que pertenece a un grupo y la gente externa a éste pueden proteger al igual que retener. Por lo tanto, están estrechamente vinculadas con la microfísica del poder¹³ que estructura la coexistencia intercultural e interétnica en la *zona de contacto*. En las sociedades posmodernas, las fronteras muestran que la hegemonía poscolonial y étnica todavía está generalizada en la fluidez aparente de las identidades sociales.

Además, el tropo puede fusionar una crítica social de las prácticas espaciales cotidianas en los espacios fronterizos con una cierta *óptica diaspórica* autorreflexiva. Por ejemplo, en la introducción a *Home, Exile, Homeland*,¹⁴ Homi Bhabha relaciona las temporalidades de los medios de comunicación globalizados con el cambio en la representación visual del sujeto diaspórico. Este cambio es análogo a lo que describe Walter Benjamin como el inconsciente visual revelado por la invención de la cámara en el siglo XIX. Benjamin explica que las innovaciones en los medios de comunicación de la década de 1860 hicieron más que simplemente “aclarar lo que de otra manera no se vería claro”.¹⁵ La ampliación de una foto instantánea cambió la percepción humana de la realidad al revelar “formaciones estructurales completamente nuevas del sujeto”.¹⁶

¹² Cfr. Maurice Halbwachs, *Population and Society: Introduction to Social Morphology* (Glencoe: Free Press, 1960).

¹³ Cfr. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. Trad. de A. Garzón del Camino (México: Siglo XXI, 1976).

¹⁴ Homi K. Bhabha, “Preface: Arrivals and Departures”, en Hamid Naficy, ed., *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place* (Nueva York: Routledge, 1999), vii-xiii.

¹⁵ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 236.

¹⁶ Bhabha, “Preface: Arrivals and Departures”; “Dissemination of Nation”..., xi.

Bhabha compara esta desfamiliarización visual con un cambio en la óptica y la temporalidad que el exiliado introduce a la percepción naturalizada del mundo metropolitano burgués. Como el *flâneur* fílmico de Benjamin que ve el mundo en forma diferente cuando pasea por una metrópolis que “explota en pedazos por la dinamita de una décima de segundo”,¹⁷ el exiliado representa una percepción desfasada y acelerada de la realidad que se correlaciona con la *Umheimlichkeit* de la multitemporalidad y la heterogeneidad de la nación moderna. Bhabha explica con mayor detalle: “es mediante el proceso de borrado por exposición que una cierta temporalidad en los medios de comunicación —‘una pequeña chispa de contingencia’— va y viene en un movimiento de exiliados que hace al mismo tiempo contiguos, y *en ese flash*, contingentes, los reinos de la conciencia humana y del inconsciente, los discursos de la historia y del psicoanálisis”.¹⁸

Bhabha describe este movimiento disyuntivo como la “inscripción de una óptica de exiliado” en la representación de los medios de comunicación, y la vincula con una cierta forma de ética del exiliado. Más tarde se hablará sobre la manera como los tropos diaspóricos se vuelven un producto más de la industria de la cultura, y para ello se prefiere el uso del término “óptica diaspórica” con el fin de evitar el reclamo del vínculo de lo estético a lo ético que el término exilio implica para Bhabha. En el presente estudio, la frontera de cristal se concibe como un medio intrigante (semi)transparente para esta óptica diaspórica, ya que permite que la imagen del otro y la reflexión del yo se encuentren en el mismo plano visual. La frontera de cristal puede concebirse, de esta manera, como un significante polivalente de conciencia diaspórica. Y a menudo toma la forma de un espejo heterotópico, como lo describe Foucault en su influyente ensayo “Of Other Spaces”:

Desde el punto de vista del espejo descubro mi ausencia del lugar donde me encuentro, puesto que me veo allí. Partiendo de esta mirada que,

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

por decirlo así, se dirige hacia mí, desde el terreno del espacio virtual que se encuentra al otro lado del espejo, regreso hacia mí mismo; comienzo de nuevo a dirigir los ojos hacia mí mismo y a reconstituirme ahí donde me encuentro. El espejo funciona como una heterotopía en este respecto: hace al mismo tiempo a este lugar que ocupo en el momento en que me miro en el espejo absolutamente real, conectado con todo el espacio que lo rodea, y absolutamente irreal, puesto que, para percibirlo tiene que pasar por ese punto virtual que se encuentra allá.¹⁹

Cuando se habla de la apropiación del discurso de la diáspora en el contexto de la industria del cine, como se hará más adelante, es preciso tener en cuenta que esta óptica diaspórica y su estética particular responderán estratégicamente, de alguna manera, a las exigencias de la lógica del mercado. Como resultado, el potencial subversivo relacionado con el tercer espacio da paso a la ambivalencia. En este contexto, una cierta crítica de los discursos esencialistas de identidad colectiva de nación aún puede considerarse coherente con la lógica del discurso de la industria cultural y sin que esto signifique necesariamente una ruptura dentro del régimen de representación étnica del cine de Hollywood.

La ambivalencia que reside en la apropiación de la industria cultural de tropos originados en el discurso de la diáspora es evidente en películas como *Crash* (2004), escrita y dirigida por Paul Haggis, oriundo de Canadá, y *Babel* (2006), del director mexicano Alejandro González Iñárritu. Se puede considerar a ambas películas como producciones independientes según los estándares de Hollywood y ambas se caracterizan, hasta cierto punto, por la perspectiva exotópica de sus directores. Aunque estas películas critican abiertamente la determinación de la vida social en los espacios fronterizos por el racismo y las diferencias de clase, la naturaleza de la representación que hace Hollywood de la exclusión social se manifiesta en las estrategias estéticas y narrativas que comparten con exploraciones fílmicas más convencionales de los espacios fronterizos, como *Traffic* (*Tráfico*)

¹⁹ Michel Foucault, "Of Other Spaces", *Diacritics* 16, no. 1 (primavera de 1986): 24.

(2000), dirigida por Steven Soderbergh. Las “narrativas en red”²⁰ específicas del multiculturalismo estadounidense muestran los conflictos interétnicos que deben resolverse dentro del sistema social, ya que finalmente los transgresores del orden social se someten a la lógica de la inclusión narrativa. En este sentido, la alteridad se vuelve conmensurable. El reparto de estrellas se torna un factor importante en este contexto, porque la iconografía del *star system* de Hollywood hace que la identificación con grupos étnicos marginados sea posible para una amplia variedad de espectadores: un efecto que se realza con el uso del melodrama y de estructuras de argumentos trágicos. En los siguientes análisis, se explorará el uso del tropo de la frontera de cristal y su relación con la construcción narrativa del espacio y la etnicidad en las tres películas mencionadas: *Tráfico*, *Crash* y *Babel*.

Los espejos heterotópicos y la mirada institucionalizada en la otredad en *Tráfico*

Tráfico, la primera producción hollywoodense a gran escala de Steven Soderbergh, pone de manifiesto en sus representaciones de la frontera y las relaciones interétnicas una lógica discursiva común dentro de la industria de la cultura, homóloga al etnicismo predominante. Es la única película de las tres que se comentan aquí que adopta una perspectiva desde dentro de la política institucional y, de esta manera, se coloca en el marco de los discursos oficiales sobre los regímenes territoriales del espacio y las relaciones interétnicas. *Tráfico* intenta mostrar la capacidad de penetración del problema de los estupefacientes desde una perspectiva con múltiples ángulos, pero es sumamente ambivalente en lo que se refiere a los estereotipos raciales, puesto que, por ejemplo, juega explícitamente con los imaginarios de la “amenaza” de la mezcla racial que se connota peyorativamente. Aunque, en general, la película está poco moldeada

²⁰ David Bordwell y Kirstin Thompson, “Observations on Film Art and Film Art: Lessons from Babel”, en *David Bordwell’s Website on Cinema*, 15 de julio de 2008, <<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=147>>.

por la conciencia diaspórica, presenta la movilidad transnacional, la desterritorialización y la pérdida de identidad de una manera estéticamente distintiva. Esto se hace principalmente mediante el empleo de un código de color desnaturalizante que tiene un efecto sorprendente cuando se combina con el estilo documental de la película, como se manifiesta con el uso de una cámara en mano, comentarios extradiegéticos explicativos y una serie de personajes interpretados por políticos muy conocidos de la vida real. Como reconoce el director Soderbergh, los tonos de color se usan para aclarar la compleja narrativa en red que abarca un gran número de escenarios a ambos lados de la frontera: desde el desierto de Sonora hasta Cincinnati, de la Ciudad de México hasta Washington, desde los barrios residenciales estadounidenses de clase alta hasta los barrios bajos urbanos: “Quería tres apariencias distintas para cada una de las historias. Usé una combinación de color, filtración, saturación y contraste para que, tan pronto como pasamos a la primera imagen de la siguiente historia, se sabe que uno está en un lugar diferente”.²¹

El uso del color en *Tráfico* sirve en gran medida para exponer la interpretación estereotipada de la otredad, que contrasta visualmente con la retórica de corrección política de la película.²² Cada escenario coloreado de manera diferente asocia el problema de las drogas con un conjunto específico de configuraciones interétnicas y es evidente que el complejo simbolismo de los colores de la película debe considerarse en relación con una semántica espacial particular de la etnicidad. Primero se mostrará cómo esta semántica de la etnicidad se relaciona con el tropo de la frontera de cristal mediante el análisis de una serie de escenas clave tomadas de los tres argumentos que Soderbergh maneja. Después se propondrá que el uso antimimético del color que se hace en la película se relaciona con una reflexividad mediática que se puede asociar con lo que ha sido denominado la óptica diaspórica.

²¹ Steven Soderbergh, “Notas de la producción”, *Tráfico*, Estados Unidos, 2000.

²² Deborah Shaw, “‘You Are Alright, but...’: Individual and Collective Representations of Mexicans, Latinos, Anglo-Americans and African-Americans in Steven Soderbergh’s *Tráfico*”, *Quarterly Review of Film and Video* 22, no. 3 (2005): 217.

La película comienza con una escena ambientada en el desierto mexicano donde el oficial de policía Javier Rodríguez, interpretado por el puertorriqueño Benicio del Toro, tiene que enfrentarse al corrupto general Salazar, que está trabajando para el cártel de Juárez. El desierto mexicano se representa como un escenario hostil y distópico donde las tropas de Salazar parecen salir de la nada para impedir que los dos oficiales de policía arresten a los conductores de un transporte con droga en su camino a Estados Unidos. El diálogo en español aumenta la noción de una otredad etnicizada, aunque en algunos casos el acento en que está hablado no corresponde con el origen étnico de los personajes.²³ La escena se rodó desde el punto de vista de Javier, pero su mirada sobre la impresionante concentración del poder militar la contiene, desvía y refleja un conjunto de barreras visuales semitransparentes y reflectores: ventanillas de automóviles, espejos laterales y lentes de sol oscuros.

Mientras Javier observa el escenario detrás de un parabrisas cubierto de polvo, el uso de tonos sepia muy desaturados presta a la imagen una atmósfera irreal. El contraste entre estas imágenes borrosas y el primer plano de Salazar presentado con precisión a través de la ventanilla lateral abierta del automóvil enfoca la atención en el parabrisas, tanto como un medio visual, como una barrera social. Es como si el parabrisas formara una pantalla sobre la que se proyectara un mundo de violencia y traición, en el que el poder absoluto del general Salazar drena a la gente de su colorido individual. En esta escena Javier todavía puede negociar con Salazar desde una locación externa, con su tipo peculiar de sagacidad y arrojo. Más tarde en la película, cuando Javier y su compañero se ven forzados a cruzar el umbral del dominio de poder de Salazar y a empezar a trabajar para él, se emplea el mismo código de color desaturado para ellos hasta que empiezan a resistir y a recobrar su individualidad.

²³ Aunque hace el papel de un nortño mexicano, Benicio del Toro habla con el acento muy marcado de los puertorriqueños neoyorquinos. Esta incongruencia con la pretensión de la película de lograr autenticidad sugiere una postura homogeneizante en relación con la población latina que ha sido analizada ampliamente por los críticos de cine como una representación falsa. *Ibid.*, 216.

Situada principalmente entre los escenarios de Cincinnati y Washington, el segundo argumento cuenta la historia del juez Wakefield, el recién nombrado zar antidrogas estadounidense, que está encargado de idear las medidas nacionales contra el narcotráfico proveniente de México y que, al mismo tiempo, lucha por salvar a su propia hija de la drogadicción. La mayor parte del argumento está ambientada con tonos azules metálicos para mostrar un mundo hegemónico, blanco, anglosajón y protestante desprovisto de vínculos emocionales, donde el alcohol y las drogas parecen necesarios para enfrentarse a la vida cotidiana. Los distritos urbanos de Cincinnati se encuentran ambientados con los mismos colores y es allí donde los estudiantes universitarios blancos compran sus drogas a una población afroamericana criminalizada que se encuentra más allá de toda esperanza de salvación. Las relaciones interétnicas se abordan explícitamente en función del conflicto y de la mezcla de razas connotada de manera peyorativa como, por ejemplo, en la escena climática en la que un narcotraficante afroamericano posee sexualmente a la hija adolescente de Wakefield como pago de un suministro de droga. Se muestra, de esta manera, que el mundo de los Wakefield está amenazado severamente por dos lados. Mientras, con una gran capacidad de penetración, las drogas amenazan con entrar en la esfera doméstica y romper los lazos familiares, el juez Wakefield se ve separado de su esposa e hija por la tentación del poder que acompaña la respuesta autoritaria del Estado al narcotráfico.

Al principio, el juez Wakefield se erige como un radical cuando se trata de ejercer el poder institucional y de mantener sus regímenes territoriales. En este contexto, la arquitectura representacional de las instituciones estatales desempeña un papel bastante ambivalente que se puede relacionar con el concepto de la frontera de cristal. En la escena del tribunal en la que se introduce al juez Wakefield como personaje, la puesta en escena se ve dominada por un enorme ventanal a través del cual el sol ilumina un escenario sobreexpuesto. La exposición a la luz deslumbrante del sol es un leitmotiv visual en las escenas que se desarrollan a la luz del día de los tres argumentos. Se puede considerar como una metáfora de la capacidad de penetración

del narcotráfico que degenera el tejido social de la sociedad estadounidense y de la mexicana por igual. El ventanal en la escena del tribunal crea la ilusión de una frontera fija entre el espacio ritualizado del poder estatal y un exterior donde está rugiendo la guerra contra las drogas. Sin embargo, no impide que la luz del sol llegue al cuarto y disuelva las siluetas del jurado en una neblina de luz, deconstruyendo la ideología bien definida de las opiniones de Wakefield y su reclamo al poder jurisdiccional.

Puesto que la represión estatal desempeña el papel clave en la “guerra contra las drogas” al estilo de Wakefield en Estados Unidos, la película emplea la arquitectura representacional de las instituciones estatales para mostrar los efectos psicológicos que tienen sobre el individuo las prácticas de disciplina y castigo. Las barreras visualmente transparentes separan en compartimentos los espacios institucionales, pues son la segregación y el aislamiento partes constitutivas de las prácticas disciplinarias del Estado. La hija del juez Wakefield se encuentra atrapada en el laberinto de cristal panóptico del Estado²⁴ cuando la entrevista un oficial de policía sobre su participación en el problema de drogas en su escuela. La estación de policía se representa como un lugar donde una gran cantidad de puertas con ventanas limitan espacialmente al individuo, de tal manera que la intimidad de la persona queda a la vista de la institución. El distanciamiento y aislamiento de Caroline se hacen visibles mediante las múltiples puertas con enormes ventanas a través de las cuales se vislumbra y se enmarca institucionalmente la desesperación escrita en su cara. Al terminar con un abrazo de su madre para tranquilizarla, esta escena se convierte en una de las pocas en que se permite que el contacto corporal venza la fragmentación característica de su vida familiar disfuncional.

Otro ejemplo sorprendente de la función de la frontera de cristal en el mismo argumento es una escena en la que el juez Wakefield irrumpe en un aula para forzar a un amigo de su hija a que lo lleve con la persona que le vende drogas a ella. Esta intromisión implica

²⁴ Cfr. Foucault, *Vigilar y castigar*.

una transgresión del marco de acción institucionalmente legitimado. A partir de entonces, Wakefield participa en una “guerra contra las drogas” privada en la que la violencia y el sufrimiento corporal caracterizan la interacción social. Este pasar de fronteras en un nuevo estado de ser se presenta con una impactante metáfora visual: la silueta de Wakefield se forma lentamente contra la ventana distorsionante de una puerta de vidrio. Esta última constituye un espacio heterotópico que sugiere la conciencia gradual de Wakefield de que una metamorfosis se está llevando a cabo dentro de él. La escena es comentada elípticamente por la voz fuera de pantalla del maestro, que explica el concepto de “estar” como la expresión de un estado transitorio en el sistema de verbos en español, “Aunque ‘ser’ y ‘estar’ significan *to be*...”. La escena implica que Wakefield está pasando del narcisismo burgués de los blancos, anglosajones y protestantes a un espacio fronterizo simbólico, en donde los signos y las actuaciones pierden su estabilidad convencional y se vuelven arbitrarios y polivalentes.



Tráfico: la silueta de Wakefield se forma en la ventana distorsionante de una puerta de vidrio

Esta escena y las exploraciones subsecuentes de Wakefield en automóvil del espacio marginalizado en el centro de Cincinnati muestran la distancia que media entre la autoridad hegemónica y la contingencia de las prácticas cotidianas en el narcotráfico. Solamente

por su pérdida personal, Wakefield puede romper la frontera entre el poder institucional y la vida cotidiana de los consumidores victimados como su hija. De esta manera, se prepara el desenlace de la película, en el que Wakefield renuncia a su carrera dentro de la institución del Estado.

Mientras que los territorios de los dos poderes contendientes representados por Salazar y Wakefield se presentan en los tonos contrastantes sepia y azul, la película emplea una estética visual diferente para el argumento escenificado en los espacios fronterizos. Aunque el uso del color en el escenario del espacio fronterizo sigue un planteamiento más mimético que en los otros argumentos, todavía está marcadamente estilizado. Cuando en los espacios fronterizos se enfrentan los dos poderes arriba mencionados, se emplea toda la gama de colores primarios fuertes, resaltando la contingencia y la heterogeneidad social de este espacio liminal con el vertiginoso efecto visual. La estética y el simbolismo de esta composición de color en particular se introducen en una escena en la que dos agentes de la DEA persiguen a un narcotraficante que huye hasta un restaurante llamado “La Zona Divertida”, que ofrece sus servicios a los niños. Éste es un espacio carnavalesco lleno de payasos, juguetes y juegos, donde la inocencia de las travesuras infantiles es invertida irónicamente por los agentes armados de la DEA que juegan a las escondidas con el narcotraficante. La puesta en escena de este caleidoscopio de esferas coloridas permite un escenario surrealista, onírico, y la toma de primer plano a través de una esfera de cristal deformante de una máquina de chicles sugiere un contexto en el que es extremadamente difícil diferenciar entre la realidad y la ilusión. Como lo explica Silbberg,²⁵ los filtros Pro Mist y la película de bajo contraste se usan para crear una apariencia más suave y apoyar el efecto de indeterminación. Soderbergh comenta sobre esta elección estética: “quería una especie de estilo idílico del tipo de los comerciales de televisión de la década de los años setenta [...]. Pensé que contrastaba muy bien con la podredumbre que estaba pasando abajo”.²⁶

²⁵ Silbberg, citado en Shaw, “You Are Alright...”, 218.

²⁶ *Ibid.*

“La Zona Divertida” representa metonímicamente los espacios fronterizos como un espacio liminal donde las apariencias sólo son una mascarada. La mayoría de los personajes en estos espacios muestran que la traición, la astucia y la falsedad deciden si uno permanece vivo o sucumbe. Helena Ayala tiene que descubrir que el entorno de clase alta en el que vive es sólo una fachada para las actividades de su marido en el narcotráfico. El amigo de su esposo, Arnie Mezger, muestra que él mismo tiene segundas intenciones mientras la ayuda a sobrellevar la situación. Al decidir contratar a un asesino para salvar a su marido de la cárcel, la película deconstruye la aparente inocencia de Helena como la madre embarazada que ella representa conscientemente enfrente de los policías. Por otra parte, los agentes de la DEA hacen su guerra contra las drogas en forma encubierta o incluso, como en el caso de Montel Gordon, actúan afligidos por la pérdida de su compañero asesinado, con el fin de adentrarse en la casa de Ayala y colocar un micrófono oculto.

En este contexto de indeterminación y ambivalencia del espacio fronterizo donde están en riesgo grandes intereses, se muestra que el control mediante la observación es crucial y constitutivo del tejido social. Con los recursos técnicos mediando la observación como leitmotiv, la película dirige de manera reflexiva la atención del espectador a la cámara como un filtro de la realidad. Se propone la existencia de una relación estrecha entre los códigos de color desnaturalizados de la película y el tropo de la frontera de cristal, que por sí mismo se puede considerar un medio o prisma específico. Esta lectura de la película se basa en una serie de tomas en las que se construyen unos exteriores exotópicos a partir de los cuales se puede percibir la realidad coloreada. Aunque la mayoría de estas escenas se ambientan en los espacios fronterizos, la primera se relaciona con una experiencia liminal del juez Wakefield, cuando parte de Cincinnati a Washington y permanece en un cuarto de hotel la noche anterior a su nombramiento como dirigente de la guerra antidrogas del gobierno. Wakefield es un neófito en lo que se refiere a las relaciones de poder en el Capitolio; la representación filmica del espacio representa estos gradientes en las relaciones de poder institucionales,

no mediante el uso que se hizo de tonos azules homogéneos en las escenas de Cincinnati, sino mediante la división del espacio en zonas de códigos de color miméticos y amiméticos. Desde el interior del hotel, que está ambientado en colores cálidos, Wakefield observa a través de una pared de cristal cómo baja hacia el cuarto la luz azul que emana del Congreso, como si la tentación del poder estuviera tratando de expandirse en el espacio privado.

La segunda escena se ambienta en El Paso, desde donde el Centro de Inteligencia de la ciudad vigila el narcotráfico. Wakefield ha venido a inspeccionar la “línea del frente” con su personal. Mientras observan la casa del Escorpión, jefe del cártel de Juárez, los lentes de los binoculares de Wakefield resaltan en la película por ser de un rojo brillante: una indicación de que el código de color de los escenarios mexicanos en la película se deriva de la forma de percepción esquemática y prejuiciada de Wakefield.²⁷ Además, la escena muestra que hay algunos sitios privilegiados en la frontera a partir de los cuales el poder, que reside en la mirada, curva el espacio y hace que sea posible husmear al otro lado sin tener que cruzar la frontera en la “vida real” y, de ese modo, sin someterse a los laboriosos rituales que acompañan el control del flujo interminable de tráfico. Inmediatamente después de esta escena, hay otra que muestra a Helena, la esposa del zar de las drogas en San Diego, Carlos Ayala, en una reunión con Arnie Mezger, amigo de su esposo, en el penthouse de Mezger. Este último hace una broma: en un día claro se puede ver la Ciudad de México a través de sus ventanas panorámicas. Tanto Wakefield como Mezger asocian sus posiciones privilegiadas detrás de la frontera de cristal con el poder absoluto, aunque más tarde ambos se ven forzados a reconocer que se equivocaron, cuando la mirada de los poderosos se elude y su control se debilita. Wakefield cree erróneamente que murió el zar de las drogas: Escorpión; Mezger, la película sugiere, paga con su vida por pensar que puede robarse a la esposa y los negocios de su socio, que se encuentra en prisión.

²⁷ Esta interpretación difiere del análisis que hace Shaw de esta escena, en el que rechaza que sea un ejemplo de filmación radical.

Aunque en su papel como medio visual la frontera de cristal permite a los personajes salvar las distancias y observar otros espacios (marginalizados), la película alude a su función de espejo heterotópico que deja a los personajes percibir que no pertenecen a los espacios que exploran visualmente —ya sea debido a su clase, a su origen étnico o a diferencias de género, o por su papel destacado en la lucha estatal contra el narcotráfico—. Esta conciencia exotópica de sí mismo deriva del hecho de que la mirada a través de la frontera de cristal nunca es unidireccional, sino que está desafiada por el otro. Los personajes tienen que reconocer esto para interactuar con buenos resultados en los espacios fronterizos y para negociar su posicionamiento estratégico dentro del régimen de poder inherente en la mirada. Estas negociaciones se muestran en una escena que, a pesar de su tono generalmente irónico y juguetón, proporciona una síntesis de la posición ambivalente de la película sobre el espacio, la etnicidad y la óptica diaspórica en los espacios fronterizos. Al darse cuenta de que es el blanco de la vigilancia del FBI, Helena Ayala deja pasmados a los detectives que están observando su casa cuando les lleva limonada a su camioneta al otro lado de la calle y les pide que estén preparados por si hay amenazas a su hijo. Esta escena brinda una serie de analogías con la escena de Wakefield en el aula, puesto que es crucial para la subjetivación de Helena, quien evoluciona de ser una madre victimada a una jugadora estratégica en el campo del poder.

La escena se rueda desde el punto de vista del equipo de vigilancia que mira con asombro cómo crece la imagen de Helena y se multiplica en los diversos monitores hasta que llega a un punto ciego cuando ella toca a la puerta. Cuando se abre la puerta con espejos de la camioneta se ocasiona que las imágenes virtuales de representación mediática y las imágenes de la interacción en la vida real choquen y se superpongan, lo que produce un cambio cegador en la percepción del otro. Para ambos oficiales, la virtualidad de la imagen mediática parece ser más fiable que la imagen que resulta de la interacción directa, ya que ésta última es evidentemente maleable por la *performatividad* estratégica. Sin embargo, como la frontera de cristal de repente muestra que se puede trascender desde el exterior y se viene

abajo el escondite del equipo de observación, la jerarquía subyacente en la mirada de los acusadores se subvierte y tiene que renegociarse. En este contexto participa la diferencia étnica repetidamente puesta de relieve. En una serie de escenas anteriores, la película sugiere que el oficial afroamericano del FBI, Montel Gordon, observa a Helena, la rica europea blanca con aires de latina, con deseo sólo parcialmente velado. Si se considera la forma en que se representan las relaciones interraciales en la película, este deseo se traza de una manera bastante ambivalente. Aunque el personaje de Gordon se representa de manera empática, la intromisión de “ojos étnicos” que espían la intimidad de una familia blanca, rica y privilegiada se erotiza, y de esta manera se construye como una transgresión de las fronteras raciales. En ese contexto, las fantasías de una acusación exitosa a los Ayala que tiene el compañero de Gordon, Ray Castro, un latino con una apariencia marcadamente fenotípica, giran alrededor del derrocamiento de los regímenes etnicizados de exclusión: “oye, sueño con esto. Realmente he soñado con esto, con atrapar a los de arriba, a los ricos... a los blancos”.

El acto de transgresión juguetón y cautivador de Helena al tocar a la puerta de la camioneta, irónicamente reafirma las fronteras que separan su mundo de clase alta de la esfera social de Gordon y Castro. Su fingida inocencia al pedirles que hagan su trabajo y “observen si sucede algo extraordinario” le permite sortear el sometimiento de ella a su mirada. Cuando los dos oficiales se ven forzados a darse por enterados, la interrupción, la interacción directa y la ausencia de una coraza o medio protector material que cubra con un velo la mirada no significa que se haya superado la frontera de cristal, sino que se transpone a otro nivel, un nivel inmaterial. Esta transposición refleja, desde la perspectiva de los oficiales, su exclusión e incluso su confinamiento a un espacio claustrofóbico y marginalizado que contrasta con el mundo de riqueza y ocio de Helena.

Esta escena se puede considerar una síntesis de cómo se emplea el tropo de la frontera de cristal en *Tráfico* como parte de una elaboración discursiva del común acuerdo social de Hollywood. Muestra cómo la vida en los espacios fronterizos sociales, étnicos y legales

supone fronteras ubicuas que descentran la mirada del sujeto en el otro al mostrar sus limitaciones y engaños en un campo de políticas de la identidad que se están transformando rápidamente. La frontera de cristal y las fronteras sociales que ella implica forman una parte integral de las interacciones estratégicas de todos los actores en los espacios fronterizos. Como su visión la moldea una percepción diaspórica del otro, la frontera de cristal funciona como espejo heterotópico que crea la conciencia de las restricciones existentes sobre la propia subjetividad, y como un instrumento que reafirma la hegemonía social en un espacio liminal.



Tráfico: Montel Gordon abre la puerta con espejos de la camioneta de observación a Helena Ayala

La democracia etnicizada y la óptica diaspórica en *Crash*

Como una de las películas recientes de Hollywood basada en una narrativa en red, *Crash*, el primer filme del director y guionista canadiense Paul Haggis, se parece a *Tráfico* en muchos aspectos, aunque tiene una perspectiva muy diferente sobre las cuestiones de raza y etnicidad. La película muestra un día en la vida de una serie de personajes étnicamente diversos, todos marcados por el aislamiento social y la fragmentación debido al racismo dominante, las diferencias de

clase evidentes y el fracaso de la comunicación interétnica en los espacios fronterizos urbanos posmodernos de Los Ángeles. Con su provocativo guión, Haggis pudo convencer al actor afroamericano Don Cheadle, que actúa el papel de Montel Gordon en *Tráfico*, de que fuera tanto protagonista como productor de la película. El respaldo de Cheadle prometía que el filme se desviara del régimen de representaciones étnicas que se encuentra en las producciones establecidas de Hollywood, como *Tráfico*. En efecto, la película critica abiertamente la discriminación racial, e incluso se enfrenta a las prácticas racistas que existen dentro de la fábrica de sueños de Hollywood. Ha sido aclamada por una serie de críticos influyentes como “una de las mejores películas de Hollywood sobre la raza”²⁸ y se le otorgó el premio Óscar como Mejor Película en 2006.

Citando el “uso [que hace Haggis] del melodrama racial al crear una película cuya representación imperturbable del prejuicio reduce la compleja dinámica de la formación racial a la escala de las relaciones interpersonales”, Hsuan Hsu muestra cómo la reacción positiva de Hollywood a la crítica de la película sobre las relaciones raciales en Los Ángeles se puede relacionar con un concepto de ‘intimidación racial’ y la ‘nueva falta de perspectiva racial hollywoodense’.²⁹ La película “recurre a ‘compromisos privados’, relaciones individualizadas que ocasionalmente cruzan las fronteras raciales y tanto alegorizan como desautorizan la necesidad de más soluciones públicas a mayor escala”.³⁰ Según Hsu, el planteamiento ideológico común de la representación de la raza y la etnicidad, evidente en películas como *Grand Canyon (El alma de la ciudad, 1991)*, *Short Cuts (Vidas cruzadas, 1993)*, *Magnolia (1999)* y *Crash*, es ahistórico, puesto que estas películas se alejan del legado poscolonial de las prácticas discriminatorias. Producen, así, un cambio de enfoque que hace hincapié en que las identidades se (re)negocian continuamente en

²⁸ Ella Taylor, “Space Race”, *OC Weekly*, 6 de mayo de 2005, 36.

²⁹ Mary Beltrán, “The New Hollywood Racelessness: Only the Fast, Furious (and Multi-racial) Will Survive”, *Cinema Journal* 44, no. 2 (invierno de 2005).

³⁰ Hsuan Hsu, “Racial Privacy, the L.A. Ensemble Films, and Paul Haggis’s *Crash*”, *Film Criticism* 31, nos. 1-2 (2006): 137.

contextos cotidianos, lo que implica condiciones de igualdad para todos los individuos. Esta noción de condiciones de igualdad se muestra en *Crash* mediante el tema recurrente del “racismo inverso”, que se emplea en una serie de giros inesperados irónicos con el fin de mostrar que todos los estratos sociales participan en la perpetuación del racismo.³¹ El problema del llamado que hace Hsu a usar un planteamiento más radical moldeado sobre la política de identidad de los grupos minoritarios es que la negación de los actores “postétnicos” en el campo de la política de la identidad, y la legitimidad de sus identificaciones ambivalentes en lo que se refiere a la raza, la etnicidad y la clase, son igualmente ahistóricas. Al contrario de la postura de Hsu, para efectos de este trabajo se sostiene que *Crash* es mucho más ambivalente en lo que respecta a la raza y la etnicidad. La película representa el racismo estructural e institucionalizado, que no pueden superar los individuos de clase media “postétnicos” que tratan de decidir no participar en la discriminación racial, pero al mismo tiempo se sirve de las resoluciones narrativas simplistas y convencionales de Hollywood. Como ya se vio, en *Tráfico* los conceptos de espacio etnicizado y de óptica diaspórica ayudan a crear esa ambivalencia.

La película abre con una alusión directa a la frontera de cristal y la relaciona con la automovilidad, su tema principal. Se proyectan destellos de luz blanca, roja y azul en el parabrisas lleno de lluvia como indicios visuales de un accidente en el que acababa de estar involucrado el automóvil, aludiendo de esta manera tanto a las prácticas estatales de patrullar el espacio público como, en un nivel alegórico, a los colores nacionales de Estados Unidos. Una voz fuera de pantalla comenta: “Es el sentido del tacto. En cualquier ciudad verdadera, uno camina, ¿sabe?, y se roza con otros. En L.A. nadie se

³¹ Para una crítica del racismo inverso, cfr. Bell Hooks, *Killing Rage: Ending Racism* (Nueva York: Holt, 1995), 154: “¿Por qué es tan difícil para mucha gente blanca entender que el racismo es opresivo no porque los blancos tienen sentimientos prejuiciados sobre los negros, sino porque es un sistema que fomenta la dominación y la subyugación? Los sentimientos prejuiciados que algunos negros pueden expresar sobre los blancos de ninguna manera están vinculados a un sistema de dominación que nos proporcione algún poder de controlar de manera coercitiva la vida y el bienestar de los blancos”.

toca. Siempre estamos detrás de metal y vidrio. Es el sentido del tacto. Creo que extrañamos tanto ese tacto que chocamos unos con otros sólo para poder sentir algo”.

La voz pertenece al oficial de policía afroamericano Graham, que está sentado en su automóvil recobrándose porque lo golpearon en un accidente. La visión distorsionada causada por medio del parabrisas representa metafóricamente la sensación de estar momentáneamente privado de la realidad. La conmoción producida por el accidente automovilístico lleva a un cambio en la percepción que se puede asociar con la óptica diaspórica: un movimiento dialéctico entre la pertenencia y la exclusión, entre la racionalidad y los impulsos agresivos del inconsciente o el etnicismo habitualizado que se hace percibir al personaje, debido a la experiencia liminal que acaba de tener. El automóvil se convierte en un espacio heterotópico que permite a Graham ver los mecanismos sociales que dificultan la comprensión humana en esta sociedad móvil, mecanismos que refleja y materializa la frontera de cristal de su parabrisas.

Dado que el comentario de Graham se puede interpretar como una afirmación metanarrativa acerca de cómo evolucionan los argumentos entrelazados, el texto siguiente analiza la construcción que hace la película del espacio social en los espacios fronterizos urbanos posmodernos de Los Ángeles, así como la óptica diaspórica implicada, ambos en lo que se refiere al leitmotiv de automovilidad de la película.³² Como señala Hsu, el tema del automóvil en *Crash* se puede relacionar con el concepto de Simmel de la coraza protectora displicente del individuo urbano.³³ El concepto de Simmel explica suficientemente la fragmentación social y el aislamiento individual presente en el espacio urbano representado en la película. Sin embargo, el dinamismo de la automovilidad urbana posmodernista implica una aceleración de las formas de vida que capta mejor la dromología del postestructuralista francés Paul Virilio, una filosofía

³² Para una perspectiva de los planteamientos teóricos recientes sobre la automovilidad, cfr. Mike Featherstone, “Automobilities: An Introduction”, *Theory, Culture and Society* 21, no. 1 (2004): 1-24.

³³ Hsu, “Racial Privacy...”, 136.

de la historia basada en la relación de la humanidad con el desarrollo tecnológico de la velocidad. Como Virilio explica detalladamente en su obra *The Negative Horizon*, la dromología no sólo relaciona los regímenes de movilidad con el poder hegemónico y refleja las maneras en que la velocidad y la tecnología transforman nuestra percepción visual del espacio, sino que también brinda un concepto de la forma en que se puede considerar el accidente como “un diagnóstico de la tecnología” que realiza una función necesaria para el progreso tecnológico al revelar los errores en el uso humano de las tecnologías de la movilidad.³⁴ La propuesta es usar los conceptos de Virilio como punto de partida, con el fin de explicar cómo se relacionan la movilidad y sus accidentes diagnósticos resultantes con las cuestiones de los regímenes espaciales etnicizados en la película.

La película está ambientada en Los Ángeles, considerada la ciudad étnicamente más diversa de Estados Unidos, con una de las desigualdades en ingresos personales más pronunciadas del mundo.³⁵ De igual manera, las fronteras sociales son una experiencia ubicua en la interacción humana. La película retoma estos temas al enfocarse en la cultura del automóvil, un tópico que se ha discutido ampliamente en el contexto del papel paradigmático de Los Ángeles en el urbanismo estadounidense de fines del siglo xx.³⁶ Se considera a Los Ángeles una conglomeración posmoderna sin un núcleo urbano, donde un sistema extendido de autopistas sustituye los espacios de la interacción social. Este sistema de autopistas no sólo permite la movilidad, sino que constituye una forma de controlar y vigilar el flujo de la población, lo que lleva al mismo tiempo a la fragmentación social y al aislamiento. Como el espacio urbano en Los Ángeles está dividido por clases y fronteras étnicas, las prácticas de exclusión están estrechamente vinculadas con la forma en que los individuos tienen acceso a la movilidad. Los habitantes de la megalópolis posmoderna se ven

³⁴ Paul Virilio, *Negative Horizon: An Essay in Dromoscopy* (Londres: Continuum, 2005).

³⁵ Paul Ong y Evelyn Blumenberg, “Income and Racial Inequality in Los Angeles”, en Allen John Scott y Edward Soja, eds., *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century* (Berkeley: University of California Press, 1996).

³⁶ Micheal Dear y Steve Flusty, “The Iron Lotus: Los Angeles and Postmodern Urbanism”, *Annals of the Association of American Geographers* 88, no. 1 (marzo de 1998): 50-72.

reducidos a localidades definidas étnicamente como, por ejemplo, los barrios de latinos o los vecindarios de afroamericanos, o bien se ven forzados a participar en un flujo eterno de tráfico que se mantiene en movimiento mediante la ilusión de la movilidad social.

Como afirma Virilio, la (auto)movilidad en los contextos urbanos trae consigo el final de la localidad.³⁷ En la narración fílmica, este fenómeno se puede relacionar con la destrucción de una noción de hogar, que es uno de los factores más importantes que propulsa a los personajes unos contra otros en una serie interminable de encuentros agresivos. El hogar no funciona como un refugio de la discriminación étnica y la agresión, como lo manifiesta la referencia recurrente a las puertas y las ventanas rotas. La película revela así metafóricamente que no hay forma de cerrar la puerta a las tensiones interétnicas ni de refugiarse en el interior burgués del hogar. Una serie de escenas muestra cómo los ladrones racistas, la víctima enfurecida de una agresión que a su vez se convierte en agresor, o la impotencia contra el racismo de la policía, rondan la vida privada en el urbanismo posmoderno. Así, es muy significativo que se impida al latino que trabaja en el servicio de remplazo de cerraduras cumplir su papel arquetípico de portero debido a los estereotipos racistas: la gente no confía en él por su apariencia fenotípica.

La presencia inquietante del legado apenas velado del racismo poscolonial hace que la automovilidad se convierta en una forma de huir de la *Unheimlichkeit* freudiana de los espacios residenciales que connota la destrucción del sentido hogareño. Al mismo tiempo, el acceso a la movilidad determina una distinción social que, en términos de Virilio, lleva a la formación de una clase *dromocrática*:

La jerarquía dromocrática de la velocidad [*vitesse*] renueva la nobleza: *vitesse oblige!* La sociedad del recorrido, la sociedad de la cacería, la dromocracia es meramente una organización clandestina de una cacería social y política donde la velocidad amplía la ventaja de la violencia, una sociedad donde la clase acomodada oculta a la clase de la velocidad.³⁸

³⁷ Virilio, *Negative Horizon...*, 94.

³⁸ *Ibid.*, 44-45.

De esta manera, la clase se define fundamentalmente por la capacidad que se tiene de moverse más rápidamente que los otros y de deliberar adónde se puede ir sin ser sancionado. Virilio asocia la dromocracia no sólo con la hegemonía, sino también con una “economía de la violencia”, porque, para él, el progreso tecnológico está íntimamente vinculado con la estrategia militar y la voluntad de cazar y someter al otro. En *Crash*, el símbolo de la élite dromocrática es el Lincoln Navigator, un emblema de riqueza, movilidad y espíritu explorador. Para los personajes que representan la élite funcional de los grupos minoritarios como Carlton Thayer, un director cinematográfico afroamericano, este automóvil sirve como una segunda piel que enmascara su pertenencia a una minoría étnica. Si bien Thayer forma parte del flujo continuo de gente, vive la ilusión de que posee una autoafirmación profesional y una movilidad que lo proyecta a un futuro donde la raza no importa. El Navigator es una forma de dejar atrás la lenta subalternidad de la raza, como lo reconoce no sólo Thayer, sino también Anthony, un ladrón de autos afroamericano protagonizado por el cantante de rap Chris “Ludichris” Bridges. Anthony discute sobre cuestiones del orgullo negro con su compañero y cómico cómplice Peter. Cuando se ve forzado a caminar porque no arranca su automóvil, explica la forma en que funcionan los autobuses en el contexto de las prácticas espaciales de discriminación racial: “No tienes idea de por qué ponen esas ventanas enormes a los lados de los autobuses ¿verdad? [...]. Por una sola razón: para humillar a la gente de color que se ve obligada a viajar en ellos”.



Crash: regímenes dromocráticos de transporte público

Mediante esta alusión al tropo de la frontera de cristal, la película revela cómo se encuentra limitada la gente de color a usar el transporte colectivo como una manera de canalizar su movilidad. Es la lentitud del transporte público y que éste impide la individualización lo que establece un modo de distinción dromocrática de clases relacionada con la raza o la pertenencia étnica. Al mismo tiempo, se alude al autobús como una especie de panóptico que sirve para condicionar y someter a las minorías étnicas al exponerlas constantemente a la mirada racista de la hegemonía social. Así, el robo de autos constituye para Anthony una forma de autoafirmación racial radical en una sociedad donde las diferencias étnicas y de clase se manifiestan en el acceso a la automovilidad.

Uno de los muchos giros irónicos de la trama hace que Anthony y Peter intenten robar el Navigator de Thayer, dándose cuenta demasiado tarde de que es afroamericano y está dispuesto a defender su automóvil de una manera casi suicida. La movilidad dromocrática de Thayer había sido paralizada repentinamente por una señal de alto detrás de la cual trataba de encontrar un sentido a partir de los fragmentos destrozados de su identidad, cuando los dos ladrones de autos aparecen junto a las ventanillas abiertas de su automóvil. Para ambos lados, la mirada a través de la ventanilla abierta es un momento de autorreconocimiento en un espejo heterotópico inmaterial: Anthony había afirmado unos momentos antes que nunca había robado a un hombre negro, y Thayer tiene que reconocer que, cuando se baja del automóvil, es sólo un afroamericano que se oculta detrás del símbolo de prestigio de la clase alta blanca. La pregunta de Anthony: “¿Quieres que te maten, negro?”, desencadena una acción de violencia catártica que en última instancia hace que Thayer se meta en el papel de su alter ego al huir con Anthony de la policía. Un segundo alto en un callejón sin salida, donde una enorme figura de Santa Claus impide el movimiento, restablece una sensación de negritud en Thayer mientras se rebela contra el hostigamiento policiaco con la pistola de Anthony escondida bajo su saco.

Éste es uno de los diversos momentos neurálgicos en *Crash*, cuando se detiene el tráfico y da lugar a un conflicto interétnico o intraétnico.

Igual que la función de diagnóstico que Virilio atribuye al accidente, que él insiste es integral al progreso sociotecnológico, los choques en la película pueden considerarse un diagnóstico de cómo funcionan las formas específicas de gubernamentalidad interétnica en los espacios fronterizos urbanos posmodernos de Los Ángeles y las repercusiones que tienen en la percepción que la gente tiene de sí misma.

Por medio del concepto de dromoscopia, Virilio describe las modificaciones que experimenta la experiencia visual como resultado de la velocidad en los medios de transporte y la comunicación. Compara el parabrisas de un automóvil con una proyección cinematográfica o una simulación del paisaje que observa un viajero/*voyeur* inmovilizado en su asiento. La proyección implica un cambio y un estrechamiento del foco a un horizonte huidizo, mientras que la cercanía y la localidad pierden importancia, siempre en proceso de pasar.

Mientras que continúe la simulación dromoscópica, está asegurada la comodidad de los pasajeros, por otra parte, cuando la ilusión llega a su cese brutalmente violento en una colisión, es como si los viajeros/mirones salieran lanzados como Alicia a través del parabrisas espejo, un brinco fatal, pero sobre todo un brinco hacia la verdad de su trayectoria donde se derrumba la brecha entre el vestíbulo del teatro y el escenario, los espectadores se vuelven actores: es esta *insurrección fugaz* la que debe evitar el cinturón de seguridad y por lo que fue diseñado [...].³⁹

Si uno considera el tráfico como una alegoría de la regulación de las relaciones interétnicas en el urbanismo posmoderno, la autoproyección del pasajero en el simulacro de un horizonte inalcanzable hace parecer a las diferencias étnicas como un efecto pasajero, tan borroso y fortuito como cualquier objeto ligado a la inmovilización y la localidad. Solamente el momento liminal, en que un accidente detiene el viaje y los pasajeros salen propulsados contra el parabrisas, les permite captar lo virtual de la proyección. El parabrisas se

³⁹ *Ibid.*, 107-108. Las cursivas son de Virilio.

convierte en una frontera de cristal que posibilita una mirada distorsionada del otro, al mismo tiempo que significa aislamiento. Es en este momento del accidente, que Virilio describe mediante la referencia al tropo heterotópico del espejo, cuando el legado poscolonial de las relaciones interétnicas alcanza a los pasajeros y los involucra en conflictos que a la larga llevan a la catarsis, como propone la película de Haggis. Esto se vuelve evidente no sólo en la escena del inicio que se comenta arriba, sino también en la intensamente melodramática en que el policía racista Ryan rescata a la esposa afroamericana de Thayer, Christine, de un automóvil en llamas. En esa experiencia liminal, ambos personajes observan, a través del vidrio roto del parabrisas, el fuego que pone en peligro la vida y que tiene como intención redimir a Ryan después de que acosó sexualmente a Christine. En este clímax emocional, el espacio heterotópico del automóvil accidentado y volcado permite a los personajes acercarse más allá de la experiencia degradante de los prejuicios raciales, y alcanzar una comprensión momentánea basada en la corporalidad del toque humano.

Es muy significativo para la postura ambivalente de la película en sus relaciones interétnicas que se muestre finalmente que la frontera de cristal se rompe, lo que explica la posibilidad de superar las lógicas implicadas, prácticas y visuales, de la discriminación racial y de clase. Es en esta transcendencia utópica de los conflictos interétnicos cotidianos y el anhelo melancólico de la comunicación social



Crash: accidente automovilístico, fuego catártico y la ruptura de la frontera de cristal

real en lo que difiere marcadamente esta película del uso del tropo maestro en *Tráfico*, que a la larga reafirma las fronteras sociales y étnicas en los espacios fronterizos interétnicos estadounidenses.

Los espacios fronterizos globalizados y la dromocracia poscolonial en *Babel*

Babel, la tercera película de la trilogía del director mexicano Alejandro González Iñárritu, que comprende *Amores perros* (2000) y *21 Grams* (2003), basa su punto de vista crítico de la sociedad posmoderna y sus fronteras de cristal en la misma melancolía del tacto corporal en medio de la diferencia social y el distanciamiento que se representan en *Crash*. Mediante la articulación de tres argumentos ambientados en los espacios fronterizos entre México y Estados Unidos, en Marruecos y en Japón, González Iñárritu concibe un espacio fronterizo globalizado: se muestra que fracasa la comprensión humana en un mundo moldeado por la movilidad posmoderna y los paisajes mediáticos de la era de la información y, aun así, dividido por las brechas poscoloniales entre las sociedades postfordistas y el tercer mundo. La moraleja de la película presenta un mundo cada vez más interconectado que, no obstante, dificulta la comunicación de los sentimientos humanos.

La narración fílmica muestra la forma en que los disparos accidentales realizados a una turista estadounidense por un pastor marroquí lleva a consecuencias dramáticas para la familia y los vecinos del pastor, para un grupo de turistas occidentales que recorre el país, para la familia del ama de llaves de la turista que se encuentra en el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos, así como para una joven sordomuda y su padre en Japón. La perspectiva exotópica del director sobre el campo de la política de la identidad en Estados Unidos tiene en cuenta una crítica mucho más radical del expansionismo de los valores y del estilo de vida occidentales, así como de su etnicismo subyacente. A causa de este planteamiento más sistémico de los conflictos interétnicos, la frontera de cristal se representa de

tal manera que no deja ninguna postura a partir de la cual se pudiera superar dentro de los regímenes etnicizados del espacio. Como el etnicismo se considera fundamental para la hegemonía estadounidense, tanto dentro como fuera de su territorio, no se pueden resolver fácilmente los conflictos a un nivel individual como se resuelven, por ejemplo, en *Crash*; por lo tanto, tienden a un argumento trágico. Después de explorar este uso poscolonial del tropo maestro en *Babel*, el siguiente análisis intenta mostrar cómo el mismo tropo de la frontera de cristal puede transferirse a una constelación espacial e identitaria diferente con el fin de cumplir con las exigencias discursivas de las narrativas en red del multiculturalismo de Hollywood. Mediante la traducción del conflicto causado por la exclusión étnica al contexto cultural japonés, que aparentemente le es ajeno, se introduce una resolución narrativa con base en una óptica diaspórica tan cosificada y ambivalente como la de las otras dos películas.

Uno de los motivos centrales de la película es que las sociedades del primer y tercer mundo están divididas por temporalidades y prácticas espaciales diferentes que entran en conflicto cuando se cruza ilícitamente las fronteras entre el norte y el sur. Estas diferentes temporalidades se exploran mediante los motivos del turismo y la migración global, y se pueden relacionar con el concepto de dromocracia de Virilio y la violencia que implica la velocidad. La película muestra dos viajes, uno emprendido por una pareja de turistas estadounidenses a Marruecos y el otro por la nana mexicana Amelia, que lleva a los hijos de la pareja a la boda de su hijo en el norte de México. En ambas secuencias, el tropo de la frontera de cristal ayuda a determinar la manera en que se explora el espacio poscolonial. El cruce de las fronteras produce experiencias liminales mediante formas de acelerar o desacelerar a los personajes dentro de escenarios cronotópicos específicos. Como en *Crash*, la velocidad se asocia con formas específicas de violencia que no sólo tienden a destruir un sentido de localidad, sino también a transformar, y a la larga a inhibir, la sensación de la corporalidad de la vida comunal.

Al abarcar tanto los escenarios marroquíes como los mexicanos, el sur se construye, mediante la similitud en la representación de los

paisajes, como una zona de contacto contigua donde *los ojos imperiales*⁴⁰ no saben qué hacer cuando se enfrentan a la cruda corporalidad y a los lazos afectivos de las relaciones humanas fuera de los centros urbanos globalizados. Este efecto lo realzan las técnicas de montaje que interrelacionan metafóricamente las diferentes secuencias en el sur. La vida de la “gente común” en el sur se caracteriza mediante una temporalidad premoderna en contraste con las formas aceleradas de vida de los turistas del norte y de los agentes de represión policiaca que traen consigo. Mientras se muestra que la compleja vida en los paisajes tecnológicos urbanos del norte crea relaciones humanas carentes de comprensión, afecto y significado, es solamente cuando los que viven en el norte se enfrentan a la diferencia en el sur, que se superan las barreras al tacto corporal y se vuelve posible un acercamiento furtivo.

En su viaje por el desierto marroquí, el grupo de turistas occidentales está aislado de la primitiva tierra de apariencia hostil por las enormes ventanas panorámicas de su autobús de lujo. La imagen del autobús que recorre el desierto connota claramente una intromisión vigorosa en un espacio y un orden temporal diferentes. Los personajes que los turistas encuentran en su camino son mujeres con *burkas* que parecen flotar en un espacio sin ninguna otra señal de asentamiento humano. Un beduino de apariencia absurda que recorre el desierto en bicicleta representa la lentitud del cambio.



Babel: la mirada de Susan sobre la otredad a través de la frontera de cristal

⁴⁰ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (Londres: Routledge, 1992).

Las ventanas reflejan la imagen de la turista estadounidense Susan y muestran su fatiga ante una situación que no puede controlar. Reacciona ante lo extraño del espacio viajado y ante el otro étnico con una angustia higienista. Tanto el paisaje como su reflejo se fusionan uno con el otro en esta frontera de cristal, lo que representa tanto su confinamiento material en un refugio aparentemente seguro, como su mirada imperialista sobre un mundo que está siendo apropiado mediante el viaje, como lo resaltan las imágenes de dos turistas que se muestran un poco antes revisando el archivo fotográfico de su cámara digital. Por un segundo, Susan estira el brazo para tocar la mano de su esposo indiferente, pero este intento de comunicar sus sentimientos se frustra en el mismo gesto. De pronto, una bala que parece venir de ninguna parte atraviesa la frontera de cristal y alcanza a Susan en el hombro, lo que transforma este idilio turístico en una escena sangrienta. Es uno de los giros irónicos de la película que este proyectil provenga de un souvenir que un turista japonés le dio a su guía de caza marroquí, de tal manera que la violencia dromocrática del turismo se vuelve contra el grupo de turistas. En primera instancia, este disparo accidental detiene abruptamente el viaje, tras de lo cual el autobús debe regresar y dejar su ruta preestablecida para explorar un territorio desconocido más allá del mapa turístico. Cuando el camión llega a una aldea cercana para que se le dé tratamiento a Susan, la ventana con el hoyo de bala se convierte en una heterotopia poscolonial, refleja la cara intrigada de un turista anónimo que está tratando de captar el significado de este papel indefinido que se ve forzado a desempeñar el grupo en un escenario donde la contingencia de la vida ya no está sujeta al exotismo orientalista pagado por los dólares de los turistas. Mientras los desconcertados turistas se reúnen alrededor del autobús, la población de la aldea se aglomera alrededor de la puerta de la pequeña casa de una curandera para echar un vistazo al espectáculo de la paciente estadounidense manchada de sangre, devolviendo así la mirada de los turistas.

Contrario al tropo de la automovilidad en *Crash*, donde la ilusión de desplazarse por automóvil más allá de las fronteras étnicas de la exclusión social se deconstruye, *Babel* muestra que el espacio

vehicular y la percepción dromoscópica están profundamente moldeados por la etnicidad. Esto es cierto no sólo en lo que se refiere al autobús lleno de turistas cuidadosamente construido en función de la blancura como contraste con el espacio orientalista recorrido, también respecto al segundo viaje de la película, emprendido hacia el sur por el ama de llaves Amelia, su sobrino Santiago, un *bato loco* chicano, y los dos niños a su cargo que, por contraste fenotípico, representan a la burguesía blanca estadounidense. Cuando Santiago llega con su automóvil al vecindario de blancos donde Amelia está trabajando, el cronotopo de la intromisión arriba mencionado se invierte, pues ahora se trata de un enclave de blancura hegemónica por el que viaja y al que observa un forastero latino. La música norteña a todo volumen de Santiago ocupa simbólicamente el escenario y crea un fuerte efecto sonoro cuando se detiene el automóvil y de repente se apaga el radio. El césped y el porche frontal de la casa de Richard y Susan, representado con una iluminación blanca ligeramente sobreexpuesta reflejada por el pelo rubio claro de los niños, se muestran en una toma en cámara subjetiva desde dentro del automóvil, un espacio lleno de símbolos y fetiches étnicos.

Las ventanillas y los espejos retrovisores del automóvil de Santiago figuran una frontera de cristal constituida por un complejo sistema semiótico que se establece mediante numerosas inscripciones relacionadas con la etnicidad y las perspectivas diaspóricas. La silueta de la Virgen de Guadalupe, como un tropo polivalente de anhelo religioso de una figura materna y el nacionalismo chicano, ocupa el centro de la ventanilla trasera. La figura se sobrepone a la imagen de Amelia cuando coloca su equipaje en la cajuela, como si la ventanilla trasera hiciera aparente el papel que Amelia desempeña en el contexto social de los espacios fronterizos.

Cuando en el viaje llegan al lado mexicano de la frontera, la mirada curiosa de los niños asimilará las imágenes de ésta y la vida estereotipada a todo color de la urbe fronteriza mexicana que vibra al ritmo de una cumbia proveniente del radio del automóvil. Una calcomanía de dos ojos descomunales sobre la frontera de cristal de la ventanilla trasera habla del papel que desempeña la percepción diaspórica



Babel: “Ojos étnicos” mientras pasan la frontera

de la diferencia en el contexto de la subjetivación étnica. Por una parte, la calcomanía representa los “ojos étnicos” todavía inocentes de los niños, cuya comprensión de ser blanco es transformada por el impacto visual de los espacios etnicizados por los que viajan. Por otra parte, la imagen de los ojos también duplica la mirada de otredad de Santiago que cae sobre los dos compañeros de viaje no deseados. La negociación de los posicionamientos étnicos en esta escena se dramatiza mediante un diálogo entre los niños y Santiago, que muestra los estereotipos étnicos que han adquirido los niños de su madre (“Mi mami dice que México es un lugar peligroso”), al igual que el uso burlón que hace Santiago de la diferencia lingüística y los estereotipos étnicos (“Sí, está lleno de mexicanos...”).

En su viaje al sur en el automóvil de Santiago, el paisaje urbano del pueblo fronterizo, con su hibridez cultural y sus engaños —por ejemplo, la imagen del burro pintado con franjas de cebra—, permite a los niños prepararse para traspasar el umbral cultural de la escena del casamiento en el pueblo. Esta inmersión cultural de los dos niños sólo se cuestiona seriamente cuando Santiago mata un pollo para el banquete de bodas dándole vueltas y arrancándole la cabeza frente a la mirada atónita del hijo de Susan. La muerte violenta del pollo se relaciona con el destino de Susan en Marruecos mediante técnicas asociativas de montaje intelectual. Al mismo tiempo, esta escena se puede interpretar como una *mise-en-scène* de la autoafirmación

(étnica) de Santiago que ocasiona la tragedia en el viaje de regreso a Estados Unidos.



Babel: barrotes proyectados sobre el parabrisas del automóvil de Santiago

Cuando Amelia, Santiago y los niños llegan a la frontera en su viaje de regreso, el automóvil de pronto se convierte en parte de un escenario claustrofóbico, cuando los viajeros tienen que enfrentarse con la Patrulla Fronteriza estadounidense como parte de un escenario fronterizo distópico. Esta vez son los dos mexicanos, y no los niños, los que representan los ojos que viajan, aunque desde una posición marcadamente subalterna. Se les muestra mirando horrorizados a través del parabrisas la ostentación de medidas represivas por parte de la Patrulla Fronteriza. La iluminación agresiva se inscribe en el parabrisas y forma barrotes de prisión virtuales, lo que aumenta la alusión visual al tropo de la frontera de cristal.

El automóvil ya no es una coraza protectora, en cambio, se inmiscuyen en él los oficiales que meten la mano por las ventanillas abiertas y registran la cajuela en busca de drogas. Estas formas ritualizadas de sometimiento llevadas a cabo por los oficiales provocan el acto posterior de rebelión de Santiago y causan que los pasajeros salgan huyendo hacia el territorio estadounidense. Este acto de desafío, en el que los regímenes territoriales del Estado-nación se ven refutados por el derecho a la movilidad de los habitantes de los espacios fronterizos transnacionales, invoca el tropo cultural del autosacrificio ritual

del *bato loco*.⁴¹ En vez del *bato loco*, cuyo destino permanece sin resolver, es Amelia, como “madre dolorosa” personificada, quien sufre por la transgresión de su sobrino al perderse en el desierto y al serle quitados por la Patrulla Fronteriza los niños que le encargaron. Cuando a la larga es expulsada de Estados Unidos y abraza a su propio hijo en el lado mexicano de la frontera, se torna evidente que las resoluciones narrativas de los conflictos en la película se limitan a los conflictos que suceden dentro de las familias o grupos de iguales étnicos, mientras que a las tensiones étnicas entre estos grupos no se les permite tener un final catártico.

Esto explica por qué el tercer argumento, con la escolar japonesa sordomuda Chieko, que está ambientado en una megalópolis japonesa, complementa los otros dos que se centran en un conflicto étnico poscolonial en el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos y en el de Marruecos. Este tercer argumento es el que proporciona el cierre narrativo de la película, aunque a la trama sólo la motiva débilmente el elemento del arma que aparece en la película: el rifle que precipita la acción sangrienta al principio de la película había sido llevado a Marruecos por el padre de Chieko. El argumento se relaciona mayormente con la estructura narrativa global por ser paralelo a la historia de Amelia y Santiago. Así, por una parte, la ausencia virtual de una figura paterna en el espacio fronterizo contrasta con la muerte enigmática de la madre en el contexto japonés. Por otra parte, el papel de *bato loco*, Santiago, que se rebela ante una sociedad que lo confina dentro de la otredad étnica, se retoma y se traduce en la rebelión de Chieko contra una sociedad que la restringe a la posición de una persona ajena o “monstruo” por ser sorda y muda. Aunque se contrastan los espacios fronterizos y la megalópolis japonesa como el paisaje rural contra el paisaje tecnourbano, la construcción de la narrativa implica que las experiencias liminales de Chieko sobre su viaje por la ciudad representan metafóricamente la misma óptica diaspórica que da forma a la construcción de la etnicidad y del espacio en los espacios fronterizos.

⁴¹ Cfr. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

Como Chieko depende únicamente de su sentido de la vista para orientarse, su sordera al ritmo exorbitante de la vida urbana es lo que la hace percibir su ambiente de una manera desfasada y fragmentada. En una escena climática en una discoteca, la iluminación estroboscópica y el movimiento de las personas que bailan se contrastan con el silencio que ella experimenta. Esta técnica narrativa produce una fuerte metáfora audiovisual de la frontera de cristal innata que excluye a Chieko. Cuando sale de la discoteca bajo la influencia de estimulantes químicos, el paisaje de su mente se representa en una toma con un punto de vista expresionista que alude a la frontera de cristal. El campo visual de Chieko se representa distorsionado y fragmentado en cuadros de luz intensamente colorida; parece como si las capas de vidrio que se mueven de manera disyuntiva causaran un efecto prismático reflejante. Este efecto reaparece como el fondo de la toma que presenta su cara aislada dentro de un grupo de transeúntes.

Las dificultades de comunicación cada vez mayores de Chieko manifestadas en esta escena se vuelven tan insoportables para ella que trata incesantemente de superarlas mediante el tacto corporal. Debido a que fracasa repetidamente en su anhelo adolescente de encontrar a otro que le responda, se repliega al laberinto de acero y vidrio del departamento de su padre, donde se desnuda ante un extraño, manifestándole su completa vulnerabilidad. Como la otra persona no responde, finalmente es el regreso de su padre, que la abraza en el balcón sobre el paisaje citadino nocturno, el que brinda un cierre narrativo al argumento y a toda la película. Como en el ejemplo anterior tomado de *Crash*, la película representa aquí un espacio heterotópico sublime que permite momentáneamente a ambos personajes percibir comunalmente la frontera de cristal. El abrazo que le da su padre a Chieko crea una síntesis de la dialéctica subyacente de la exclusión contra el sentido de pertenencia, la movilidad contra el confinamiento y la corporalidad de la comunicación humana contra el distanciamiento de los paisajes tecnourbanos. El alejamiento prolongado de la escena (*zoom out*) que se abre sobre el paisaje urbano comunica el inmenso aislamiento de este par, lo que la convierte en una sinécdoque de la vida en los espacios fronterizos posmodernos

globalizados. De esta manera, produce un cierre narrativo para los tres argumentos de la película y muestra cómo se resuelven los conflictos étnicos, aparentemente insuperables, que han aparecido en los dos escenarios poscoloniales mediante una resolución narrativa sucedánea.

Conclusión

Como contraste con *Tráfico* y *Crash*, el concepto de los espacios fronterizos en *Babel* se expande a dimensiones globales. La globalización penetra incluso en las periferias más lejanas y produce el contacto cultural, el desarraigo y el desplazamiento mediante la intromisión violenta de sus regímenes dromocráticos en los diversos contextos sociales mostrados. La noción de la condición humana diaspórica de la posmodernidad, que explica la importancia de la frontera de cristal como un recurso discursivo y estético en las tres películas, se retoma y se desarrolla más, tanto en lo que se refiere a la representación de la morfología social, como a la específica hermenéutica del otro implicada por la óptica diaspórica.

Entre los diferentes usos metafóricos de la frontera de cristal en las tres películas, uno de los más notables es su transformación semántica de la automovilidad como el mito (pos)moderno más difundido en Estados Unidos. La promesa de individualidad y libertad que ofrece la automovilidad, tan predominante en la cultura popular estadounidense, se deconstruye por completo en *Crash* y *Babel* mediante lo que Virilio conceptualiza como dromocracia y dromoscopia. El automóvil tanto confina al individuo a un enclave social temporal como da forma a la percepción que tiene de sí mismo y de sus alrededores, mientras que el tránsito, marcado por diversas velocidades y temporalidades, simboliza la comunicación social entre poblaciones social y étnicamente heterogéneas. La frontera de cristal, materializada en las ventanillas y espejos del automóvil, permite al pasajero comunicarse con el exterior y comunica, al mismo tiempo, la ubicuidad de las fronteras sociales por medio de las cuales se

dirigen y controlan las configuraciones siempre cambiantes de la interacción social.

En *Tráfico*, que no cuestiona la hegemonía étnica, la frontera de cristal se construye de una manera mucho más institucionalizada y, aunque los espacios fronterizos permiten ciertas formas de contacto cultural y de transgresión, la impresión total evocada es la de la intransigencia del orden social. Para las películas independientes como *Crash* y *Babel*, sin embargo, que critican las prácticas racial o étnicamente discriminatorias existentes en Estados Unidos, el tropo de la frontera de cristal implica una serie de dificultades para ofrecer resoluciones narrativas a conflictos raciales o étnicos. Este problema se deriva del hecho de que, cuando se aplica a la heterogeneidad étnica, la semántica de la frontera de cristal muestra las fronteras sociales, las prácticas hegemónicas subyacentes de la exclusión y las formas de subjetivación definidas por este orden social; sin embargo, no ofrece soluciones al sintetizar las oposiciones binarias. Esto significa que la frontera de cristal paradójicamente critica y a la vez reafirma las prácticas de la discriminación.

En una película como *Crash*, que toma una postura liberal con respecto a la etnicidad, este problema se aborda enfocándose en el accidente como un diagnóstico de las prácticas sociales relacionadas con la discriminación basada en la raza o la clase. La proyección utópica de las formas de interacción social, que surgen cuando se han hecho añicos las fronteras de cristal y la cercanía corporal alivia el conflicto social, no funciona, sin embargo, dentro de la alegoría social implicada por el tropo maestro diaspórico. De esta manera, carece de motivación narrativa y congruencia.

Babel, que a primera vista no muestra ningún intento de superar las fronteras sociales étnicamente determinadas, introduce una noción similar de política corporal utópica para proporcionar una síntesis narrativa. Aunque el planteamiento de *Babel* parece mucho más radical en lo que respecta al tratamiento que hace Hollywood de la hegemonía étnica, a la larga adopta la misma estrategia narrativa incongruente presente en *Crash*, cumpliendo con las exigencias comerciales del discurso fílmico de Hollywood.

La presencia de las estrategias del discurso diaspórico en las películas recientes de Hollywood sobre los espacios fronterizos en las que hay diferentes historias ha cambiado, sin duda, la representación del contacto cultural en términos de la etnicidad y la raza. Mediante la frontera de cristal, las experiencias de la diferencia étnica y racial, y las prácticas espaciales que subyacen a éstas, se pueden traducir en imágenes de desarraigo, exclusión y aceleración características de la diáspora. Además, la óptica diaspórica, que trastorna y descentraliza la mirada del sujeto en la diferencia, es fundamental para un planteamiento estético que presta atención a la política multicultural de la representación.

El presente análisis detallado de *Tráfico*, *Crash* y *Babel* ha demostrado la forma en que las narrativas en red del multiculturalismo estadounidense adaptan la semántica de la diáspora a las formaciones del discurso hegemónico mediante la resolución de conflictos en términos de una inclusión narrativa simplista. Esta incorporación de la diáspora y su estética a la tendencia imperante, dejan la pregunta de si permanecerá la postura a partir de la cual la estética de la diáspora puede formar un discurso contrahegemónico⁴² o si la premisa de la inconmensurabilidad del discurso de la diáspora debe reconsiderarse en los estudios de las películas.

Fuentes complementarias

APPADURAI, ARJUN

1990 "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Theory, Culture and Society* 7, no. 2: 295-310.

COHEN, ROBIN

1997 *Global Diaspora: An Introduction*. Seattle: University of Washington Press.

⁴² Cfr. Naficy, *An Accented Cinema...*

DER DERIAN, JAMES

1999 "Future War: A Discussion with Paul Virilio", ponencia presentada en la conferencia virtual Y2K. Brown University, Providence, RI, 5-7, en <<http://www.watsoninstitute.org/infopeace/vy2k/futurewar.cfm>>, consultada en julio de 2008.

DERRIDA, JACQUES

1993 *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Galilée.

FLUDERNIK, MONIKA, ed.

2003 *Diaspora and Multiculturalism: Common Tradition and New Developments*. Ámsterdam: Rodopi.

GILROY, PAUL

1999 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso.

HOLLINGER, DAVID A.

1995 *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*. Nueva York: Basic Books.

SHAWN, WILBUR

1994 "Dromologies: Paul Virilio: Speed, Cinema, and the End of the Political State", en *Shawn P. Wilbur: Writings and Cultural Work*, en <<http://libertarian-labyrinth.org/culture/dromologies.html>>, consultada en julio de 2008.

SILBERG, JON

"Fade to Black", Milimeter, en High Beam Research, en <<http://www.highbeam.com/DocPrint.aspx?DocId=1G1:70459109>>, consultada en julio de 2008.

SIMMEL, GEORG

2006 *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt: Suhrkamp.

SOLLORS, WERNER

1986 *Beyond Ethnicity*. Nueva York: Oxford University Press.

TAYLOR, ELLA

2005 "Space Race", *OC Weekly* (mayo).

"Tráfico: Production Notes", *Cinema.com*, en <<http://www.cinema.com/articles/230/traffic-production-notes.phtml>>, consultada en agosto de 2008.

Filmografía

21 Grams. Dir. por Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos: This Is That, 2003.

Amores perros. Dir. por Alejandro González Iñárritu. México: Alta-vista Films/Zeta Film, 2000.

Babel. Dir. por Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos/Francia/México: Central Films/Media Rights Capital, 2006.

Crash. Dir. por Paul Haggis. Estados Unidos: Apollo ProScreen GmbH & Co/Harris Company/BlackFriar's Bridge/Bull's Eye Entertainment/Yari Film Group/DEJ Productions, 2004.

Grand Canyon. Dir. por Lawrence Kasdan. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1991.

Magnolia. Dir. por Paul Thomas Anderson. Estados Unidos: New Line Cinema, 1999.

Short Cuts (Vidas cruzadas). Dir. por Robert Altman. Estados Unidos: Fine Line Features, 1993.

Traffic (Tráfico). Dir. por Steven Soderbergh. Estados Unidos: Bedford Falls Productions/Compulsion Inc./Initial Entertainment Group (IEG)/Splendid Medien AG/USA Films, 2000.

La frontera interior en el cine internacional

LAURO ZAVALA*

El concepto de frontera interior

La frontera es un concepto que pertenece originalmente a los estudios territoriales; sin embargo, en la antropología contemporánea se ha registrado sistemáticamente un uso metafórico de este concepto, al referirlo a la existencia de una tendencia general en la cultura posmoderna hacia la hibridación cultural y la negociación entre diversos terrenos de naturaleza simbólica.¹ Estos campos de la producción simbólica han generado, a su vez, un tipo de verdad social de orden distinto al de los terrenos originales que dialogan entre sí.²

La misma narrativa posmoderna ha sido definida como una producción simbólica caracterizada por su naturaleza híbrida, ya sea construida a partir de la yuxtaposición de tradiciones opuestas³ o de tradiciones genéricas originalmente ajenas entre sí.⁴

En el campo de los estudios cinematográficos, las aproximaciones al cine fronterizo en el norte y el sur de México han utilizado el término *frontera* simultáneamente en sus acepciones geográfica y simbólica, desde los primeros trabajos canónicos sobre el cine de la

* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, <zavala38@hotmail.com>.

¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990).

² Walter Truett Anderson, ed., *The Truth about the Truth. De-confusing and Re-constructing the Postmodern World* (Nueva York: G.P. Putnam's Sons, 1995); Renato Rosaldo, *Culture and Truth* (Boston: Beacon, 1993).

³ Lauro Zavala, "La frontera interior en el cine fronterizo", en *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011), 283-304.

⁴ Clifford Geertz, *El antropólogo como autor* (Madrid: Paidós, 1993).

frontera norte⁵ hasta los más recientes estudios sobre el cine de la frontera sur.⁶ Algo similar ocurre en los trabajos dedicados a la cultura chicana, ya sea en el terreno del cine⁷ o de la narrativa literaria.⁸

Esta tradición académica, que consiste en reconocer una múltiple dimensión al concepto de frontera, se evidencia en las reflexiones de quienes han contribuido a construir la llamada teoría de la frontera.⁹

En el marco de esta discusión, es evidente que aunque el concepto de frontera tiene en su origen un carácter territorial, el acto de cruzar una frontera tiene, simultáneamente, una dimensión material y otra de carácter simbólico, estableciendo así un eje que se desplaza de lo más literal al campo propiamente metafórico. A su vez, las fronteras territoriales son resultado de diversas convenciones sociales y culturales y, por ello, el concepto mismo evidencia diversos conflictos históricos o potenciales entre las comunidades humanas. El escritor mexicano Carlos Fuentes ha señalado que algunas fronteras son también cicatrices, pues constituyen una manera de recordarnos una historia dolorosa.¹⁰

Por eso mismo, es natural que todo proyecto utópico proponga la disolución de las fronteras, pero mientras éstas persistan en la realidad política de los seres humanos, existirá la necesidad de cruzarlas. Cada vez que una persona cruza una frontera se requiere alguna clase de negociación simbólica, y las consecuencias de este cruce se extienden mucho más allá del momento en el que se cruza una frontera física.

⁵ Norma Iglesias, *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano* (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1991), 2 vols.

⁶ Martin Lienhard, "Acá y allá. Cine y movimientos migratorios", en Carlos Gutiérrez Alfonso, coord., *Representaciones en frontera* (Tuxtla Gutiérrez: Juan Pablos/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2010), 13-49.

⁷ Gary D. Keller, *Cine chicano* (México: Cineteca Nacional, 1988); David R. Maciel, *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano* (México: Cuadernos de Cuadernos, UNAM, 1994).

⁸ Ramón Saldivar, *Chicano Narrative. The Dialectics of Difference* (Madison: Wisconsin University Press, 1990).

⁹ Scott Michaelson y David E. Johnson, coords., *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural* (Barcelona: Gedisa, 2003).

¹⁰ Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana* (México: Alfaguara, 2011).

Aquí llamo *frontera interior* al cruce de la frontera simbólica que debe ser negociada imaginariamente por toda persona que cruza una territorial. Esta frontera interior puede tener efectos que atañen al empleo del lenguaje, la percepción de la realidad o incluso la identidad personal o colectiva. Y el cruce de esta frontera interior puede llegar a afectar la vida de quien la cruza, ya sea de manera temporal o permanente.

En un trabajo previo presenté algunos ejemplos de la frontera interior en el cine que trata sobre la frontera entre Estados Unidos y México.¹¹ En lo que sigue propongo estudiar una docena de películas en las que se observan diversas manifestaciones de la frontera interior en el cine producido en el resto del mundo.

Las películas que aquí estudio tratan sobre las consecuencias interiores que tiene el cruce de las fronteras entre una docena de países y entre diversos espacios culturales, de carácter simbólico, en el interior de un mismo país. Son las fronteras que hay entre Bangladesh e Inglaterra, Estados Unidos y China, Egipto e Israel, India y Estados Unidos, Irlanda del Norte y del Sur, Italia y Austria, Estados Unidos y Japón, Vietnam y Estados Unidos, los estadounidenses cuyos padres son japoneses o de otro origen, negros y blancos en el sur de Estados Unidos (en 1955); Suiza y Kenia, y Tíbet y el Occidente.

Numerosos documentales también tratan sobre el cruce de diversas fronteras, entre ellos se encuentran: *Farmingville*, *Crónica de un verano*, *Un beso a esta tierra*, *Señorita extraviada*, *La pelota vasca*, *Promesas*, *Nacidos en el burdel*, *Ramo de fuego: Los zapotecas en Oaxaca*, *El mundo indígena mexicano*, *The Beauty Academy of Kabul*, *Mojados*, *Recuerdos (inmigrantes europeos en México)* y *Bajo Juárez*. En este trabajo no estudio ninguno de estos materiales, pues exigen un tratamiento diferente del que requiere el llamado cine de ficción.

El cruce de cada una de estas fronteras tiene un carácter muy distinto, pero lo que merece la pena de ser recreado narrativamente en cada una de estas películas es la conquista simbólica que logran los involucrados.

¹¹ Zavala, "La frontera interior...".

Estos cruces pueden significar cosas tan distintas como una celebración temporal (en *La copa*), un riesgo de muerte (en *Héroes eternos*), un reencuentro con las raíces personales (en *Una vida nueva* y *Una gran muralla*), la construcción de una nueva identidad personal (en *Camino a la plenitud*, *El buen nombre*, *La chica Ramen* y *La masai blanca*) o la construcción de una nueva identidad colectiva (en *El largo camino a casa*). También puede significar la posibilidad de establecer comunicación más allá de las diferencias contingentes producidas por la guerra (en *La visita de la banda*) o por las diferencias culturales derivadas de las raíces étnicas (en *Pasatiempo americano*).

El acto de cruzar una frontera ocurre en un tiempo y un espacio muy precisos y es algo relativamente instantáneo; sin embargo, el momento del cruce puede ser resultado de una larga preparación y puede llegar a tener consecuencias muy importantes para quien lo efectúa. Este efecto, por lo general, se debe, precisamente, al cruce de una frontera interior, cuya naturaleza se refleja en el lenguaje utilizado, las relaciones que tiene con los demás y la posibilidad de volver a cruzar la frontera de regreso. Es por ello que en cada una de estas películas se puede señalar con claridad el momento preciso en que un personaje o una comunidad cruza una frontera simbólica.

A continuación presento algunos casos en los que podemos observar el momento preciso en el que un personaje o una comunidad cruza una frontera simbólica y la manera como se representa narrativamente este momento en términos cinematográficos, atendiendo a las consecuencias de este cruce para la identidad y la visión del mundo que entraña, más allá de ese preciso instante.

La frontera como celebración

La copa (*Phörpa*, Khyentse Norbu, 1999)

En esta película, la frontera se cruza de manera gozosa cuando los estudiantes budistas de un monasterio tibetano en el exilio, en la India, celebran el momento en que la antena parabólica de televisión llega

a su patio central, lo cual les permitirá ver el encuentro final de la copa mundial de fútbol de 1998.



La copa

Durante el trayecto de la antena, desde la oficina del distribuidor indio hasta el patio del monasterio, escuchamos la voz del viejo Lama mientras escribe una carta a la mamá del más joven de los estudiantes, Orgyen, quien ha hecho la colecta del dinero que permite rentar la antena: “Las cosas no son como antes. Hoy en día los monjes están expuestos a muchas cosas que los viejos como yo ni siquiera podíamos imaginar. No se preocupe por sus chicos. Me aseguraré de que reciban una educación tradicional. Espero que mantengan el linaje de Buda en consonancia con los tiempos modernos”.

Al concluir la película, se nos informa que Orgyen (quien debe de tener ocho años) sueña con crear la primera selección de fútbol del Tíbet, mientras vemos cómo se siguen impartiendo las enseñanzas milenarias entre los estudiantes tibetanos, de tal manera que el

cruce temporal de las fronteras culturales no llegó a minar la fuerza de la tradición religiosa del Tíbet, aun en el exilio y en tiempos de guerra.

La frontera como advertencia

Héroes eternos (Mickeybo & Me, Terry Loane, 2005)

Mickeybo es el apócope de Mickey Boyle, y JonJo corresponde a John Wright. Ambos tienen ocho años y viven en Belfast en 1970. Mickeybo vive en el sur católico y JonJo en el norte protestante. JonJo narra en *off* la historia de cómo ambos han formado una pandilla para vengarse de quienes robaron la bicicleta de Mickeybo. Ambos van al cine a ver *Butch Cassidy y Sundance Kid*, y deciden que Mickeybo es Butch y JonJo adoptará la identidad de Sundance.

Después de intentar robar un banco, Mickeybo y JonJo deciden escapar a Australia, para lo cual se dirigen al mar. Esto provoca que la policía emita un boletín, pero no por ese robo, que en realidad nunca tuvo lugar, sino porque los padres de los niños están preocupados por ellos.

Al inicio de la historia, JonJo cruza el puente que divide la ciudad y explica la importancia de ese hecho: “El puente era la línea divisoria entre nosotros y ellos. Los protestantes y los católicos. Me dijeron un millón de veces que no lo cruzara. El otro lado era como el otro lado del mundo”.

Finalmente, la policía los encuentra. Al regresar a la ciudad, Mickeybo descubre que un loco protestante entró al bar y mató a su padre mientras éste tomaba una cerveza. Eso lo obliga a encarar a JonJo cuando éste vuelve a cruzar el puente, diciéndole: “Ustedes mataron a mi padre”. Todo ello implica un cambio radical en relación con el inicio de la historia. Al empezar la película, JonJo dice: “La guerra era algo muy lejano para mí”, pero en la última secuencia añade: “Hasta que me estalló en la cara”.

Es así como durante la guerra civil la frontera se vuelve una amenaza que deja de ser potencial y termina por afectar incluso a los niños que tratan de escapar por medio de la imaginación.

La frontera como recuperación de las raíces

Un lugar maravilloso (*The Beautiful Country*, Hans Petter Moland, 2004)

Una gran muralla (*A Great Wall*, Peter Wang, 1986)

La historia de *Una vida nueva* es la de Binh. En 1970, el soldado estadounidense Steve Coll se enamora y se casa con la vietnamita Mai, con la cual tiene un hijo, Binh, pero Steve sufre un accidente que lo deja inconsciente durante seis meses en un hospital de Wisconsin. Al despertar, descubre que ha quedado ciego y decide que su esposa vietnamita no tiene por qué hacerse cargo de él, por lo que termina trabajando en un rancho de Houston.



Un lugar maravilloso

Veinte años después, en 1990, Binh busca a su madre y la ayuda trabajando en la casa de una familia rica. En un accidente, la dueña muere y la madre de Binh le da sus ahorros para que escape a Estados Unidos con su pequeño hijo, Tam. La policía de Malasia los atrapa y obliga a Binh a trabajar como prisionero. Ahí conoce a Ling, prove-

niente de China, quien se prostituye por las noches con los oficiales. Los tres escapan a Estados Unidos en un barco, y en el camino Tam muere. En Estados Unidos, Binh descubre que tiene derecho a reclamar la ciudadanía estadounidense. Finalmente, encuentra a su padre y, al conocer su historia, se queda a vivir con él.

En algún momento, cuando Binh vive en las barracas con Ling y Tam, se rompe un conducto de agua y todos juegan a resbalarse en el lodo. Ling se acerca a Binh y le dice, refiriéndose a su camisa:

Ella: —Yo te la voy a lavar.

Después de una pausa, continúa:

Ella: —¿Por qué eres así?

Él: —¿Cómo?

Ella: —Nunca me miras.

Él: —Te estoy mirando (mientras observa los pies de ella).

Ella le toma la cabeza entre las manos y lo hace mirarla a los ojos.

Él (mirando a los demás divertirse en el lodo): —Yo nunca jugué así. Las otras madres decían: “No juegues con él. Tiene la cara del enemigo”.

En esta película, la frontera es una oportunidad para recuperar la memoria de los orígenes y, con ella, la dignidad de Binh, quien ha sido llamado *Bul Dol*, es decir, Menos que Polvo (expresión vietnamita para referirse a niños con un padre estadounidense).

Por otra parte, en *Una gran muralla* encontramos a una familia cuyos hijos han nacido y crecido en Estados Unidos, mientras los padres llegaron de China. Cuando el padre pierde el trabajo en una empresa, decide visitar a la familia de una prima, a quien no ha visto durante los últimos veinte años.

Este encuentro entre ambas familias permite poner en práctica diversos mecanismos de *aproximación*, *revelación* y *reconocimiento* que contribuyen a crear un clima de creciente familiaridad entre todos, y que están presentes en la conversación que sostienen ambos

matrimonios, a los pocos días de haber llegado a Pekín. Esta conversación consta de tres momentos bien diferenciados:

Primer momento: Se supera una prohibición acerca de lo que se puede preguntar, argumentando una proximidad por parentesco. Este momento de la conversación se desliza sobre el eje distancia-proximidad:

Ella: —¿Cuánto ganas?

Él: —Eso no se pregunta a un estadounidense.

Ella: —Pero él es mi primo.

Segundo momento: Se pasa de dar una respuesta de naturaleza metafórica a una respuesta con un sentido literal. Este momento se desliza sobre el eje sentido literal-sentido metafórico:

Él: —En este momento gano cero dólares. En Estados Unidos no importa cuánto ganas, siempre es insuficiente. Quienes ganan más, tienen más crédito.

Ella: —No caigas en esa trampa.

Él: —En este momento gano cero centavos. No tengo trabajo.

Tercer momento: El visitante revela haber cometido un acto impulsivo que lo llevó a perder el empleo, y su prima observa que ese temperamento lo ha definido desde que era niño. Este momento se desliza sobre el doble eje anécdota contingente-rasgo de personalidad (acto coyuntural-personalidad medular).

Él: —Perdí el trabajo al pelear con mi jefe y arrojarle café caliente sobre la cabeza.

Ella: —Desde que eras niño siempre has sido muy impulsivo.

En otro momento de la visita, la tía residente en Estados Unidos regala un vestido a su sobrina. Cuando ella se lo prueba, dice:

Prima china: —Lo siento muy amplio de arriba.

Prima estadounidense: —Está diseñado para chicas estadounidenses.

Ambas se miran a los ojos y estallan en risas cómplices. De esta manera se establece una familiaridad entre ambas mujeres, al compartir una especie de secreto implícito en la conversación (en este caso, la posible diferencia de tallas en el busto de las chicas estadounidenses y las chinas).

Veamos cómo operan los tres mecanismos de comunicación fronteriza señalados.

Los mecanismos de *aproximación* ocurren cuando se argumenta una condición particular que permite superar una convención social. Por ejemplo, se puede apelar a la familiaridad que supone la existencia de una relación de parentesco para pasar por encima de la convención de no hablar sobre dinero y de esa manera tocar un tema que podría estar socialmente vedado.

Los mecanismos de *revelación* se producen cuando se descubre que una afirmación que comúnmente tiene un sentido figurado debe ser entendida en su sentido literal, o cuando se percibe un sentido implícito que explica una situación inesperada.

Los mecanismos de *reconocimiento* se producen cuando un personaje señala la existencia de un rasgo medular de la personalidad de otra persona como explicación para una conducta particular.

Estos mecanismos contribuyen a la paulatina disolución de las fronteras físicas, culturales, generacionales y lingüísticas entre los personajes de estas películas.

La frontera como reconstrucción de la identidad personal

Camino a la plenitud (*Brick Lane*, Sarah Gavron, 2007)

El buen nombre (*Namesake*, Mira Nair, 2007)

La chica Ramen (*The Ramen Girl*, Robert Allan Ackerman, 2007)

La masai blanca (*Die weisse Massai*, Hermine Huntgeburth, 2005)

Existe un grupo de películas en las que el cruce de una frontera física tiene consecuencias simbólicas que, a la larga, pueden producir una radical reconstrucción de la identidad personal.

En *Camino a la plenitud* y *La chica Ramen*, el cruce de fronteras conlleva un cambio tan radical, que quien lo realiza decide no volver a cruzar la frontera para regresar al lugar de origen, adoptando así una identidad completamente nueva y de carácter irreversible. En *El buen nombre* y *La masai blanca*, a pesar de que las experiencias en el otro lado de la frontera implican la adopción de un nuevo estado civil y la formación de una familia, las mujeres protagonistas deciden regresar a su lugar de origen.

Veamos un poco más de cerca cómo ocurren estos procesos.

En *Camino a la plenitud*, conocemos a Nazneen cuando vive en Bangladesh. Tiene diecisiete años cuando su madre se suicida. Entonces debe viajar a Londres para convertirse en la esposa del sr. Chang Ahmed, en un matrimonio arreglado por su padre, de acuerdo con una tradición milenaria. Con su esposo procrea dos hijas, y siempre está a la espera de regresar a su país. Cuando cumple treinta y tres años y su hija mayor tiene dieciséis, el esposo decide que es el momento de regresar a Bangladesh; es entonces cuando descubre, paulatina pero definitivamente, que desea quedarse en Banglatown, pues es ahí donde ha echado raíces durante todos esos años.

Esta decisión tiene un trasfondo complejo. Al inicio de la historia, cuando Nazneen llega a Londres escuchamos *en off* su reflexión sobre la experiencia de haber cruzado la frontera entre dos mundos tan diferentes (Bangladesh en Asia y Banglatown en Londres): “Puedes esparcir tu alma sobre un campo de arroz, puedes sentir la tierra bajo los dedos de tus pies y saber que éste es el lugar. El lugar donde todo comienza y termina, pero ¿qué puedes decir de un camino de ladrillos?”

Aquí es necesario observar que *camino de ladrillos* se traduce como *Brick Lane*, que es el nombre de la calle donde ella vive y también es el título original de la película, de tal manera que esta reflexión acerca de las raíces y el cruce de la frontera interior es el tema central de



Camino a la plenitud

la historia y está simbolizado por esta calle de ladrillos rojos donde ella debe vivir a partir del momento de su llegada a Londres.

Nazneen recibió las enseñanzas de su madre, quien siempre le decía que “lo que no puede ser cambiado debe ser aceptado. La prueba de la vida es soportar. Si Dios hubiera querido que cuestionáramos las cosas, nos habría hecho hombres”; sin embargo, su propia madre no pudo soportar la vida que tenía, así que Nazneen hereda la posibilidad de rebelarse ante esa enseñanza de conformidad milenaria de la mujer musulmana.

Al mismo tiempo, poco antes de que su esposo decidiera que era tiempo de regresar al lugar de origen, un amante más joven que ella (Karim) le propone matrimonio, lo cual podría ser un motivo para quedarse en Banglatown, pero ella lo rechaza diciendo que lo único que ella quería (al relacionarse con él) era sentir que pertenecía a ese lugar, y su hija mayor (Shahana), que se rebela frente a su padre, finalmente se quedará donde esté su madre. Nazneen tiene como referente inmediato a su propia hermana menor, que se casa enamorada, después se separa y tiene varios amantes (lo cual es una forma de rebelión frente a la tradición musulmana).

Al concluir la película conocemos un sueño de Nazneen contado con sus propias palabras en una carta enviada a Bangladesh: “Hermana, tuve este sueño en el que siempre estás corriendo, y yo me debato entre dos mundos, dejándote atrás, pero luego despierto

y veo que no eras tú, sino yo la que había estado corriendo... buscando un lugar que ya había encontrado”.

La chica Ramen es un caso distinto de las demás películas comentadas en este trabajo, pues es una comedia romántica estadounidense, protagonizada por una de las actrices paradigmáticas del género (Brittany Murphy). A pesar de ello, es digno de observar que la dimensión propiamente romántica de la historia sólo aparece en el último minuto de la película. De hecho en los primeros diez se muestra la frustración de la protagonista tras haber seguido a su novio a Japón, al ver cómo la rechaza por estar “demasiado ocupado” en el proceso de hacer su propia carrera.

Ante esta situación, ella decide cruzar la calle y entrar en la tienda de ramen (consomé japonés). Después de un largo proceso de aprendizaje (que recuerda la relación entre comida y sentimientos que encontramos en *Como agua para chocolate*, Alfonso Arau, 1992), termina por ser la digna sucesora del dueño de este local quintaesencialmente japonés. Sólo en el último minuto vemos cómo entra al local (que ahora se llama The Ramen Girl) un antiguo amigo japonés, que con toda seguridad será el interés romántico de la protagonista a partir de ese momento.

En *El buen nombre* encontramos a Gógol, un estudiante universitario estadounidense, cuyos padres nacieron y se casaron en India y son respetuosos de la tradición bengalí. Cuando Gógol visita a los padres de su novia estadounidense, los dos jóvenes salen a caminar por la playa y él comenta que envidia la infancia que ella seguramente tuvo en esa misma playa. En ese momento la novia le pregunta cómo pasó su infancia. Gógol responde lo siguiente:

En la carretera. En camionetas alquiladas. Viajábamos con familias bengalíes para visitar a otras familias bengalíes, siempre a punto de perdernos. Recuerdo a mi papá consultando los mapas a un lado de la carretera. Cuando era la hora de comer nos estacionábamos en algún lugar para descansar y sacábamos paquetes de comida india, cuando lo que yo quería era una McDonald's para empezar, lo que no está mal cuando es todo lo que conoces.

En *La masai blanca* conocemos a Carola, acompañada por su esposo austriaco, en su visita a Kenia. Al descubrir entre la multitud a un guerrero masai, decide quedarse a vivir en ese país y buscarlo para ser su esposa. Después de casarse con él y formar una familia, ella paulatinamente descubre la existencia de diferencias culturales insalvables, como la existencia de celos imaginarios y rabiosos por parte de su esposo masai, su intromisión en la administración de la tienda de ella hasta llevarla a la quiebra, la indiferencia ante el sufrimiento ajeno (que termina en la muerte) debido a numerosas supersticiones y la tradición de cortar el clítoris a las adolescentes. Después de varios años de tratar de adaptarse a una cultura radicalmente distinta de la suya, finalmente ella se ve obligada a regresar a su país, a llevar consigo a su pequeña hija y conformarse con relatar la historia de su experiencia.

La frontera como reconstrucción de la identidad colectiva

El largo camino a casa (*The Long Walk Home*, Richard Pearce, 1990)
Pasatiempo americano (*American Pastime*, Desmond Nakano, 2007)

El cruce de diversas fronteras simbólicas puede contribuir de manera contundente al proceso de reconstrucción de la identidad colectiva. Veamos dos casos específicos.

En *El largo camino a casa* encontramos a las comunidades de negros y blancos enfrentados en Montgomery, Alabama, en 1955. Es decir, precisamente el momento y el lugar donde se inicia el boicot de autobuses, después de la acción inicial de Rosa Parks (*The Rosa Parks Story*, Julie Dash, 2002) el jueves 4 de diciembre. En *El largo camino a casa* encontramos a la trabajadora doméstica Odessa, que debe caminar varios kilómetros para llegar a la casa de Miriam Thompson; sin embargo, esta última no sólo desobedece a su esposo al pasar por Odessa en su auto, sino que se ofrece como voluntaria para apoyar el boicot. Al desatarse una crisis de racismo en la que

participa su propio esposo, Miriam se une a las mujeres negras que deben enfrentar la furia de una turbamulta de hombres blancos en el sitio donde se organizan los autos de voluntarios blancos que apoyan el boicot. Una vez cruzada esta frontera simbólica, la decisión de Miriam es irreversible (como ocurre en *Love Field*, Jonathan Kaplan, 1992).

En *Pasatiempo americano*, Lyle Nomura es un joven saxofonista de jazz que vive en un campo de concentración en el que se obligó a los japoneses residentes en Estados Unidos a vivir aislados durante la segunda guerra mundial, en Utah, Ohio. Ahí conoce a Cathy Reyes, una joven maestra de piano, y ambos comparten el gusto por el jazz y por el beisbol. En esta película podemos observar cómo la pareja de protagonistas son capaces de franquear las fronteras de los prejuicios imperantes durante la década de 1940 en Estados Unidos, precisamente en el clima que llevó a la guerra. En esta historia los personajes más jóvenes se comunican entre sí al margen de las fronteras simbólicas establecidas por las generaciones anteriores, permitiendo así que se produzca una reconstrucción de la identidad colectiva, a pesar de las condiciones sociales dominantes.

La frontera como oportunidad accidental

La visita de la banda (*Bikur Ha-Tizmoret*, Eran Kolirin, 2007)

La tregua (*The Truce*, Francesco Rosi, 1997)

En algunas películas sobre fronteras imaginarias, ciertos personajes descubren algo sobre sí mismos o sobre los otros, y esto es más impactante y espontáneo cuando ocurre en situaciones imprevistas.

En *La visita de la banda*, un grupo de músicos egipcios llega por equivocación a un pueblo israelita, al confundir el nombre de un pueblo palestino en el que deben tocar. Al verse obligados a pasar una noche en este pequeño pueblo completamente desconocido para ellos, son capaces de establecer diversas formas de comunicación íntima

con los habitantes del lugar, más allá de las condiciones que los convierten en posibles enemigos.



La visita de la banda

En particular, vemos cómo uno de los músicos jóvenes ayuda a un tímido habitante del pueblo a acercarse a una mujer y lo hace en el transcurso de una pieza musical, casi totalmente sin palabras, y en una secuencia que podría ser un modelo para los ejercicios de improvisación actoral en las escuelas de teatro. Las fronteras ideológicas se relativizan ante la sencillez de estas formas de comunicación personal entre los seres humanos.

En *La tregua*, acompañamos a Primo Levi en su viaje a través de Europa, después de haber sido prisionero en el campo de concentración de Auschwitz. En un momento, su acompañante dice a una mujer austriaca que encuentran en la calle:

Cesare: —¡Yo soy italiano!

Mujer: —No. Yo conozco a los italianos. Tienen pasión en los ojos. Usted no tiene fuego en los ojos. Usted es croata.

Primo Levi: —Señora, nosotros venimos de un lugar donde se apaga todo el fuego, toda la pasión y el deseo de vivir.

Mujer: —¿Qué lugar es ése?

Primo Levi: —Auschwitz.

En respuesta, la mujer los pasa a su casa y les ofrece pan y vino para comer. Mientras ellos comen, ella les lee una carta que escribió a Hitler cuando se declaró la guerra, lo cual la obligó a abandonar Austria y a perder a su esposo. A partir de este punto, la comunicación entre estos personajes se establece a pesar de las convenciones acerca de la identidad nacional, es decir, al margen de las fronteras territoriales.

Conclusión

La presencia de las fronteras territoriales y las fronteras simbólicas que las acompañan es algo inevitable en el cine, un arte romántico por naturaleza. En este trabajo he propuesto la exploración de una docena de películas en las que los protagonistas cruzan diversas fronteras lingüísticas, emocionales y culturales, y esto provoca, en algunos casos, consecuencias permanentes en su propia identidad.

En estas películas se han observado mecanismos de comunicación para hacer frente a estas fronteras, como la aceptación, la revelación y el reconocimiento. En otros casos, el cruce de la frontera interior ha sido un momento de gozo temporal, pero también ha llevado a la reconstrucción de la identidad personal o colectiva. Nadie parece cruzar una frontera interior sin que este hecho afecte su memoria y, por lo tanto, su propia identidad.

Más aún que el cruce de las fronteras territoriales, el cruce de la frontera interior pone en juego lo que somos y lo que queremos ser. Es por eso que la frontera interior está presente en la historia del cine como una forma de explorar las posibilidades de la comunicación humana. La frontera interior es la marca de nuestra identidad.

Fuentes complementarias

KAPLAN, LOUIS

2003 “En la frontera con *El peregrino*: los zigzags en la firma de Chapl(a)in”, en S. Michaelson y David E. Johnson, coords., *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa, 115-144.

MACIEL, DAVID R.

1994 *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*. México: Cuadernos de Cuadernos, UNAM.

MERCADER, YOLANDA y PATRICIA LUNA, comps.

2001 *Cruzando fronteras cinematográficas*. México: UAM Xochimilco/UTEP/UACJ/INAH.

ROSALDO, RENATO

1993 *Culture and Truth*. Boston: Beacon.

ZAVALA, LAURO

2007 “La ficción posmoderna como espacio fronterizo”, México: El Colegio de México, tesis de doctorado en Literatura Hispánica, 357 pp.

Filmografía

A Great Wall (Una gran muralla). Dir. por Peter Wang. Estados Unidos / China: Nanhai / W&S, 1986, 97 min.

American Pastime (Pasatiempo americano). Dir. por Desmond Nakano. Estados Unidos: American Pastime / Rosy Bushes Productions / ShadowCatcher Entertainment / T&C Pictures / T&C Ventures, 2007, 105 min.

- Brick Lane (Camino a la plenitud)*. Dir. por Sarah Gavron. Inglaterra / India: Film4 / Ingenious Film Partners / Ruby Films / Seven Seas Productions / UK Film Council, 2007, 102 min.
- Como agua para chocolate*. Dir. por Alfonso Arau. México: Arau Films Internacional / Aviaca / Cinevista / Fonatur / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Gobierno del Estado de Coahuila / Imcine / Secretaría de Turismo, 1992, 105 min.
- La masai blanca (Die weisse Massai)*. Dir. por Hermine Huntgeburth. Alemania: Bayerischer Banken-Fonds / Constantin Film Produktion, 2005, 131 min.
- La Tregua (The Truce)*. Dir. por Francesco Rosi. Italia / Alemania / Francia / Suiza: 3 Emme Cinematografica / Stéphan Films / UGC Images / DaZu Film / T&C Film AG, 1997, 125 min.
- Love Field (Conflictos de amor)*. Dir. por Jonathan Kaplan. Estados Unidos: Sanford/Pillsbury / Via Rosa, 1992, 102 min.
- Mickeybo & Me (Héroes eternos)*. Dir. por Terry Loane. Inglaterra: Universal Pictures / StudioCanal / Working Title Films / Bórd Scannán na hÉireann / Irish Film Board / Northern Ireland Film and Television Commission / WT2 Productions / New Moon Pictures, 2005, 95 min.
- The Band's Visit (Bikur Ha-Tizmoret; La visita de la banda)*. Dir. por Eran Kolirin. Israel / Francia / Estados Unidos: July August Productions / Bleiberg Entertainment / Sophie Dulac Productions / Israel Film Fund / Keshet Broadcasting / Yes, 2007, 87 min.
- The Beautiful Country (Un lugar maravilloso)*. Dir. por Hans Petter Moland. Estados Unidos / Noruega: Dinamo Story / Sunflower Productions / Nordic Film och TV Fund / Norsk Filmfond / SF Norge Filmparken / Samy Boy Entertainment / Sud-Est Productions, 2004, 125 min.
- The Cup (Phörpa; La copa)*. Dir. por Khyentse Norbu. Bhutan / Australia: Coffee Stain Productions / Palm Pictures, 1999, 90 min.
- The Long Walk Home (El largo camino a casa)*. Dir. por Richard Pearce. Estados Unidos: Dave Bell Associates / New Visions Pictures, 1990, 97 min.

The Namesake (El buen nombre). Dir. por Mira Nair. India / Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures / Cine Mosaic / Entertainment Farm / Mirabai Films / UTV Motion Pictures, 2007, 122 min.

The Ramen Girl (La chica Ramen). Dir. por Robert Allan Ackerman. Estados Unidos / Japón: Media 8 Entertainment / Digital Site Corporation, 2007, 102 min.

The Rosa Parks Story. Dir. por Julie Dash. Estados Unidos: Chotzen/Jenner Productions / cbs / Come Sunday / Jaffe/Braunstein Films, 2002, 97 min.

Fuentes

AGAMBEN, GIORGIO

- 2008 *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos.
- 2006 *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. y notas de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- 2005 *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer II*, Valencia: Pre-Textos.

AGNESE, ELENA DELL'

- 2007 "The U.S.-Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective", en Marcus Power y Andrew Crampton, eds., *Cinema and Popular Geopolitics*. Nueva York: Routledge, 12-27.

AKIN, FATIH

- 2005 "Meine Eltern hatten Angst, dass ich schwul werden könnte. Entrevista con Rainer Gansera". *Süddeutsche Zeitung*, 8 de junio.

ALCALAY, AMMIEL

- 1993 *After Jews and Arabs*. Minneapolis: University of Minnesota.

ALPER, DONALD K.

- 1996 "The Idea of Cascadia: Emergent Transborder Regionalisms in the Pacific Northwest-Western Canada", *The Journal of Borderlands Studies* 9, no. 2: 1-22.

ANDERSON, BENEDICT

- 1991 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.

- ANDERSON, WALTER TRUETT, ed.
 1995 *The Truth about the Truth. De-confusing and Re-constructing the Postmodern World*. Nueva York: G.P. Putnam's Sons.
- ANTA, JOSÉ LUIS
 2004 "Moral y cotidianidad en los campos de concentración del nazismo", *Athenea Digital*, no. 6 (otoño).
- ANZALDÚA, GLORIA
 1987 *Borderlands: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- APPADURAI, ARJUN
 1996 *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
 1996 "Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography", en P. Yeager, ed., *The Geography of Identity*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 40-58.
 1990 "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Theory, Culture and Society* 7, no.2: 295-310.
- ATWOOD, MARGARET
 2013 *Survival: a Thematic Guide to Canadian Literature*. Concord, Ont.: House of Anansi Press.
- AUGÉ, MARC
 2007 *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa.
 1994 *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus.
- AUMONT, JACQUES y MICHEL MARIE
 1990 *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.
- AVIÑA, RAFAEL
 2004 "Las muertas de Juárez y el niño Metinides en la pantalla", *Revista Cine Directores* (mayo-junio): 19-20.
- AZAOLA, ELENA
 2003 "La explotación sexual de niños en las fronteras", en Elena Azaola y Richard J. Estes, coords., *La infancia como mercancía sexual. México, Canadá, Estados Unidos*. México: Siglo XXI, 240-322.

AZNÁREZ, JUAN J.

- 2003 “El ‘deshuesadero’ en Ciudad Juárez”, *El País*, 3 de mayo, http://www.elpais.com/articulo/sociedad/deshuesadero/Ciudad/Juarez/elpepisc/20030503elpepisc_6/Tes/, consultada el 2 de noviembre de 2009.

BADOS-CIRIA, CONCEPCIÓN

- 1997 “La frontera en el cine mexicano más actual. *El jardín del Edén: culturas locales vs cultura global*”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 1.

BAER MIESES, ALEJANDRO

- 2006 *Holocausto, recuerdo y representación*. Madrid, Losada.
1999 “Imagen, memoria e industria cultural: el holocausto y las propuestas de su representación”, *Arte, Individuo y Sociedad*, no. 11: 114.

BECKHAM II, JACK M.

- 2005 “Placing *Touch of Evil*, *The Border*, and *Traffic* in the American Imagination”, *Journal of Popular Film & Television* 33, no. 3 (otoño): 130-141.

BELTRÁN, MARY

- 2005 “The New Hollywood Racelessness: Only the Fast, Furious, (and Multiracial) Will Survive”, *Cinema Journal* 44, no. 2, (invierno): 50-67.

BENJAMIN, WALTER

- 2007 “Experiencia y pobreza” [1933], en *Obras*. Libro II/Vol.1. Madrid: Abada, 216-222.
2007 “Hacia la crítica de la violencia”, en *Obras*. Libro II, vol. 1. Madrid: Abada, 183-206.
2005 *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
1989 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

BHABHA, HOMI K.

- 1999 “Preface: Arrivals and Departures”, en Hamid Naficy, ed., *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. Nueva York: Routledge, vii-xii.

- 1990 “DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation”, en Homi K. Bhabha, ed., *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 291-322.
- BORDWELL, DAVID
1985 *Narration in the Fiction Film*. Londres: Routledge [*La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós].
- BORDWELL, DAVID y KIRSTIN THOMPSON
2008 “Observations on Film Art and Film Art: Lessons from Babel”, en *David Bordwell’s Website on Cinema* (julio), en <<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=147>>.
- BRUNET-JAILLY, EMMANUEL
2008 “Cascadia in Comparative Perspective: Canada-U.S. Relations and the Emergence of Cross-Border Regions”, *Canadian Political Science Review* 2, no. 2: 104-124.
- BRUNET-JAILLY, EMMANUEL y PATRICK SMITH
2008 “Introduction: Constructing a Cross-Border Cascadia Region”, *Canadian Political Science Review* 2, no. 2: 1-5.
- BUCK-MORSS, SUSAN
2001 *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de Medusa.
- BUTLER, JUDITH
2006 *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. de Fermín Rodríguez. Barcelona: Paidós.
- CAPUTI, JANE y DIANA E.H. RUSSELL
1992 “Femicide: Speaking the Unspeakable”, en Jill Radford y Diana E. H. Russell, *Femicide: The Politics of Woman Killing*. Nueva York: Twayne.
1990 “Femicide: Speaking the Unspeakable”, *Ms. Magazine* (septiembre-octubre), en <<http://www.dianarussell.com/femicide.html>>, consultada el 22 de octubre de 2009.
- CARERI, FRANCESCO
2002 *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

CASSETTI, FRANCESCO

1994 *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

CASTELLS, MANUEL

1999 “La conexión perversa: la economía criminal global”, en *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Fin de milenio*, vol. 3. México: Siglo XXI, 193-234.

1997 *The Power of Identity*, vol. 2, *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Oxford: Blackwell.

CATALÁ, JOSEP M.

2005 *La imagen compleja, la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

CLIFFORD, JAMES

1999 *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press [1997].

COHAN, STEVEN e INA RAE HARK, eds.

1997 *The Road Movie Book*. Londres: Routledge.

COHEN, ROBIN

1997 *Global Diaspora: An Introduction*. Seattle: University of Washington Press.

CORLISS, RICHARD

2006 “Tommy Lee Jones”, *Time* 167, no. 3 (16 de enero): 122.

COSGROVE, DENIS E.

1998 *Social Formation and Symbolic Landscape*, 2ª ed. Madison: University of Wisconsin Press.

COUNCIL OF FOREIGN RELATIONS

2005 *Building a North American Community: Report of an Independent Task Force*. Nueva York: Council of Foreign Relations.

CROFTS, STEPHEN

2000 “Concepts of National Cinema”, en J. Hill y P. Church-Gibson, eds., *World Cinema: Critical Approaches*. Nueva York: Oxford University Press, 1-10.

D'ALESSANDRO, ANTHONY

2005 "Michael Fitzgerald", *Variety* 289, nos. 57/58 (16 de diciembre): 33.

DAWES, AMY

2005 "Guillermo Arriaga", *Daily Variety* 289, no. 59 (19 de diciembre): A-15.

DEAR, MICHEAL y STEVE FLUSTY

1998 "The Iron Lotus: Los Angeles and Postmodern Urbanism", *Annals of the Association of American Geographers* 88, no. 1, (marzo): 50-72.

DER DERIAN, JAMES

1999 "Future War: A Discussion with Paul Virilio", ponencia presentada en la conferencia virtual Y2K. Brown University, Providence, RI, 5-7, en <<http://www.watsoninstitute.org/infopeace/vy2k/futurewar.cfm>>, consultada en julio de 2008.

DERRIDA, JACQUES

2005 *Cada vez única, el fin del mundo*. Valencia: Pre-Textos.

1993 *Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Editions Galilée.

EZRA, ELIZABETH y TERRY ROWDEN

2006 "General Introduction: What Is Transnational Cinema?", en Elizabeth Ezra y Terry Rowden, eds., *Transnational Cinema: The Film Reader*. Nueva York: Routledge, 1-12.

FEATHERSTONE, MIKE

2004 "Automobilities: An Introduction", *Theory, Culture and Society* 21, no. 1: 1-24.

FELPERIN, LESLIE

2007 "Bordertown", *Variety* 28, no. 52 (27 de febrero): 29.

FLUCK, WINFRIED

2003 "Theories of American Culture (and the Transnational Turn in American Studies)", en Winfried Fluck y Thomas Claviez, eds., *REAL Yearbook of Research in English and American Literature* 23. Tübinga: Gunter Narr, 59-77.

FLUDERNIK, MONIKA

- 2003 “The Diasporic Imaginary: Postcolonial Reconfigurations on the Context of Multiculturalism”, *Cross Cultures*, vol. 66: XI-XXXVIII.

FLUDERNIK, MONIKA, ed.

- 2003 *Diaspora and Multiculturalism: Common Tradition and New Developments*. Amsterdam: Rodopi.

FOUCAULT, MICHEL

- 1995 *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trad. de Alan Sheridan. Nueva York: Vintage Books.
 1986 “Of Other Spaces”, *Diacritics* 16, no.1 (primavera): 22- 27.
 1976 *Vigilar y castigar*, trad. de A. Garzón del Camino. México: Siglo XXI.

FRYE, NORTHPROP

- 1995 *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Concord, Ontario: House of Ananzi Press.

FRANÇA, ANDRÉA

- 2003 *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Río de Janeiro: 7 Letras.

FUENTES, CARLOS

- 2011 *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara.
 2003 *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*. Madrid: Alfaguara.

FUKUYAMA, FRANCIS

- 1992 *The End of History and the Last Man*. Londres: Penguin.

GANSER, ALEXANDRA, JULIA PÜHRINGER y MARKUS RHEINDORF

- 2006 “Bakhtin’s Chronotope on the Road: Space, Time and Place in Road Movies since the 1970s”, *Facta Universitatis*, series Linguistics and Literature 4, no. 1, 1-17.

GANSERA, RAINER

- 2005 “Ich rocke, also bin ich. Fatih Akins Film: *Crossing the Bridge*”, *Süddeutsche Zeitung*, 8 de junio.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

2001 *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*, traducido y con introducción de George Yúdice. Minneapolis: University of Minnesota Press.

1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GARCÍA RIERA, EMILIO

1987 *México visto por el cine extranjero*. Guadalajara: ERA/Universidad de Guadalajara.

GARCÍA DÜTTMANN, ALEXANDER

1997 *Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung*. Francfort: Suhrkamp.

GAUDREULT, ANDRÉ y FRANÇOIS JOST

1995 *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós.

GEERTZ, CLIFFORD

1993 *El antropólogo como autor*. Madrid: Paidós.

GENETTE, GERARD

1989 *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

GILROY, PAUL

1999 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso.

GITTINGS, CHRISTOPHER E.

2002 *Canadian National Cinema*. Londres: Routledge.

GONZÁLEZ R., SERGIO

2003 “Una década de violencia y feminicidio”, *Metapolítica: Las muertas de Juárez*, no. especial.

2002 *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.

GRANT WOOD, ANDREW

2001 “How Would You Like an ‘El Camino’?: U.S. Perceptions of Mexico in Two Recent American Films”, en Andrew Grant Wood, ed., *On the Border: Society and Culture between the United States and Mexico*. Lanham, Md.: SR Books, 287-295.

GRAVESTOCK, STEVE

2002 “Outlaw Insider: the Films of Bruce McDonald”, en William Beard y Jerry White, *North of Everything. English-Canadian Cinema since 1980*. Toronto: University of Alberta Press, 242-255.

GREENBLATT, STEPHEN

1995 “Culture”, en Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, eds., *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press, 225-232.

GUMBRECHT, HANS ULRICH

1998 *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Río de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

HALBWACHS, MAURICE

1960 *Population and Society: Introduction to Social Morphology*. Glencoe: Free.

HAYWARD, SUSAN

1996 *Cinema Studies. Key Concepts*. Londres: Routledge.

HEMINGWAY, ERNEST

2005 *Por quién doblan las campanas*. México: Tomo.

HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, RAFAEL

2008 “La frontera como tema en el cine mexicano”, en Susanne Iglér y Thomas Stauder, eds., *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 23- 37.

HIGSON, ANDREW

2006 “The Limiting Imagination of National Cinema”, en Elizabeth Ezra y Terry Rowden, eds., *Transnational Cinema: The Film Reader*. Nueva York: Routledge, 15-25.

HILL, JOHN y PAMELA CHURCH-GIBSON

2000 *World Cinema: Critical Approaches*. Nueva York: Oxford University Press.

- HOLLINGER, DAVID A.
1995 *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*. Nueva York: Basic Books.
- HOOKS, BELL
1995 *Killing Rage: Ending Racism*. Nueva York: Henry Holt.
- HSU, HSUAN
2006 "Racial Privacy, the L.A. Ensemble Films, and Paul Haggis's *Crash*", *Film Criticism* 31, no. 1-2: 132-156.
- HUGHES-WARRINGTON, MARNIE
2007 *History Goes to the Movies*. Londres: Routledge, 101-121.
- HUNTINGTON, SAMUEL PHILLIPS
1996 *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Nueva York: Simon and Schuster.
1993 "The Clash of Civilizations?", *Foreign Affairs* 72, no. 3 (verano): 22-49.
- IGLESIAS PRIETO, NORMA
2009 "Frontera a cuadro. Representaciones y autorrepresentaciones de la frontera México- Estados Unidos en el cine", *Revista Todavía*, en <<http://www.revistatodavia.com.ar/todavia15/notas/prieto/txtprieto.html>>, consultada el 20 julio de 2010.
1999 "Reconstructing the Border: Mexican Border Cinema and Its Relationship to Its Audience", en Joanne Hershfield y David Maciel, eds., *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington, Delaware, 233 - 248.
1991 *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
1985 *La visión de la frontera a través del cine mexicano*. México: Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México (Cuadernos).
- JABLONSKA, ALEXANDRA
2007 "Identidades en redefinición: Los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo", *Estudios sobre las culturas contemporáneas* XII, no. 26 (diciembre): 47 - 76.

JONGERDEN, JOOST

2001 “Resettlement and Reconstruction of Identity: The Case of the Kurds in Turkey”, *The Global Review of Ethnopolitics* 1, no. 1 (septiembre): 80-86.

JOST, FRANÇOIS

2002 *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos.

KADIR, DJELAL

2003 “America and Its Studies”, *PMLA (Publications of the Modern Language Association)* 118, no. 1: 9-24.

KAES, ANTON

1992 “Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema”, en Saul Friedlander, ed., *Probing the Limit Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge: Harvard University.

KAPLAN, LOUIS

2003 “En la frontera con *El peregrino*: los zigzags en la firma de Chapl(a)in” en S. Michaelson y David E. Johnson, coords., *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa, pp. 115-144.

KELLER, GARY D.

1988 *Cine chicano*. México: Cineteca Nacional.

KITSES, JIM

2006 “Days of the Dead”, *Sight and Sound* 16, no. 4 (abril): 14-18.

KNOX, PAUL, SALLIE A. MARSTON y ALAN E. NASH, eds.

2007 *Human Geography: Places and Regions in Global Contexts*. Toronto: Pearson/ Prentice Hall.

KONRAD, VÍCTOR y HEATHER N. NICOL

2008 *Beyond Walls: Re-inventing the Canada-United States Borderlands*. Aldershot, Reino Unido: Border Regions Series.

KRACAUER, SIEGFRIED

1996 *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.

- LANGROCK-KÖGEL, CHRISTIANE y HANS-JÜRGEN JAKOBS
 2004 “‘Ich hab’ die deutschen Türken nicht ins Kino bewegt-das bricht mir das Herz’”, *Süddeutsche Zeitung*, 5 de noviembre.
- LASH, SCOTT y JOHN URRY
 1998 *Economías de signos y espacios. Sobre el capitalismo de la pos-organización*. Buenos Aires: Amorrortu.
- LAURETIS, TERESA DE
 1986 “Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms and Contexts”, *Feminist Studies/Critical Studies*. Londres: MacMillan, 1-19.
- LEVINAS, EMMANUEL
 1998 “La filosofía del hitlerismo”, *Nexos*, no. 245 (mayo): 43-49.
 1995 “Paix et proximité”, en *Alterité et transcendance*. Saint Cle-ment-La Riviere: Fata Morgana.
- LIENHARD, MARTIN
 2010 “Acá y allá. Cine y movimientos migratorios”, en Carlos Gutiérrez Alfonso, coord., *Representaciones en frontera*. Tuxtla Gutiérrez: Juan Pablos/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 13-49.
- LOTMAN, YURI
 1990 “The Notion of Boundary”, en *The Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Londres: Tauris, 131-142.
- LOW, SETHA y DENISE LAWRENCE-ZÚNIGA
 2003 *The Anthropology of Space and Place*. Oxford: Blackwell.
- LYRA, BERNADETTE y GELSON SANTANA
 2006 *Cinema de bordas*. São Paulo: A Lápis.
- MACIEL, DAVID R.
 1994 *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*. México: UNAM, Cuadernos de Cuadernos.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, RACIEL
 2009 *Arráncame la iguana: desafíos de la identidad en el cine mexicano*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.

MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA

2006 “El enemigo en la frontera: *Canadian Bacon y South Park: Bigger, Longer and Uncut*”, *Sociológica*, no. 61 (mayo-agosto): 207-233.

MASSEY, DOREEN

1994 “A Global Sense of Place”, *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 146-56.

MAYER, RUTH

2005 *Diaspora: Eine kritische Begriffsbestimmung*. Bielefeld: Transcript.

MÉLICH, JOAN-CARLOS

2001 *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del holocausto*. Barcelona: Anthropos.

MELNYK, GEORGE

2004 *One Hundred Years of Canadian Cinema*. Toronto: University of Toronto Press.

MERCADER, YOLANDA y PATRICIA LUNA, comps.

2001 *Cruzando fronteras cinematográficas*. México: UAM Xochimilco/UTEP/UACJ/INAH.

MERCADO, ALEJANDRO y ELIZABETH GUTIÉRREZ, eds.

2004 *Fronteras en América del Norte. Estudios multidisciplinares*. México: CISAN-UNAM.

MERCADO, ALEJANDRO, MIRIAM ALFIE y GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE, coords.

2007 *Norteamérica: construcción de espacios regionales*. México: AMEC-UAM-Eón Sociales.

MERLEAU-PONTY, MAURICE

2003 *Metapolítica: Las muertas de Juárez* (no. especial). México: Instituto Nacional de las Mujeres-México/Jus/El Colegio de la Frontera Norte/CEPCOM.

1957 *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.

- MICHAELSON, SCOTT y DAVID E. JOHNSON, comps.
 2003 *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- MONÁRREZ, JULIA
 2009 *Trama de una injusticia. Femicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- MONÁRREZ, JULIA y MARÍA SOCORRO TABUENCA, coords.
 2007 *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- MONK, KATHERINE
 2001 *Weird Sex and Snowshoes and other Canadian Film Phenomena*. Vancouver: Raicoast.
- MORENO, SILVIA y ANN SCOTT TYSON
 2006 “Bringing in Guards Raises Concerns of Militarization”, *The Washington Post*, sección A, p. 8, 16 de mayo.
- NAFICY, HAMID
 2001 *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
 1999 *Home, Exile, Homeland: Film Media, and the Politics of Place*. Nueva York: Routledge.
- NEW, WILLIAM HERBERT
 1998 *Borderlands. How We Talk about Canada*. Vancouver: UBC Press.
- NGAI, MAE M.
 2005 *Impossible Subjects: Illegal Aliens and the Making of Modern America*. Princeton: Princeton University Press.
- NORGREN, JILL y SERENA NANDA
 1997 “Cultural Identity in the United States: Will NAFTA Change America?”, en Dorinda G. Dallmayer, ed., *Joining Together, Standing Apart: National Identities After NAFTA*. Londres: Kluwer Law International, 91-111.
- ONG, PAUL y EVELYN BLUMENBERG
 1996 “Income and Racial Inequality in Los Angeles”, en Allen John Scott y Edward Soja, eds., *The City: Los Angeles and Urban*

Theory at the End of the Twentieth Century. Berkeley: University of California Press.

OUELLET, PIERRE

2004 "Semiótica y estética. La mirada del otro", *Relatorias*, 1. México: BUAP, 3-38.

PASTOR, ROBERT A.

2001 *Toward a North American Community*. Washington, D.C.: Institute for International Economics.

PAZ, OCTAVIO

1986 *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica [*The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*, trad. de Lysander Kemp. Nueva York: Grove Press, 1961].

PORTON, RICHARD

2001 "Traffic", *Cinéaste* 26, no. 3 (verano): 41-43.

PRATT, MARY LOUISE

1997 *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. de Ofelia castillo. Buenos aires: Universidad Nacional de Quilmes [*Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge].

PRATT, ANNA y SARA K. THOMPSON

2008 "Chivalry, 'Race' and Discretion at the Canadian Border", *British Journal of Criminology*, no. 48: 620-640.

PRIEST, DANA

2009 "Bush's 'War' on Terror Comes to Sudden End", *The Washington Post*, 23 de enero.

RADFORD, JILL y DIANA E.H. RUSSELL

1992 *Femicide: The Politics of Woman Killing*. Nueva York: Tawne.

RASHKIN, ELISSA J.

2001 *Women Filmmakers in Mexico. The Country of Which We Dream*. Austin: Texas University Press.

RAUSSERT, WILFRIED y R. ISENSEE

2008 "Transcultural Visions of Identities in Images and Texts. Transatlantic American Studies", en W. Raussert y R.

Isensee, eds., *Transcultural Visions of Identities in Images and Texts: Transatlantic American Studies*. Heidelberg: Winter, 1-12.

RIBEIRO, JOÃO UBALDO

2009 *Já podeis da pátria filhos*. Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil.

RIEGER, STEFAN, SCHAMMA SCHAHADAT

y MANFRED WEINBERG

1999 “Interkulturalität-zwischen Inszenierung und Archiv. Vorwort”, en Stefan Rieger, Schamma Schahadat y Manfred Weinberg, eds., *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*. Tubinga: Gunter Narr, 9-26.

ROSALDO, RENATO

1993 *Culture and Truth*. Boston: Beacon.

ROSENBERG, JERRY M.

1992 *The New American Community*. Nueva York: Praeger.

RYDEN, KENT C.

1993 *Mapping the Invisible Landscape: Folklore, Writing, and the Sense of Place*. Iowa City: University of Iowa Press.

SADOWSKI-SMITH, CLAUDIA

2008 “A Border Like No Other”, en *Border Fictions: Globalization, Empire, and Writing at the Boundaries of the United States*. Charlottesville, Va.: University of Virginia Press.

2002 “Introduction: Border Studies, Diaspora, and Theories of Globalization”, en Claudia Sadowski-Smith, ed., *Globalization on the Line: Culture, Capital, and Citizenship at U.S. Borders*. Nueva York: Palgrave, 1-23.

SALDÍVAR, JOSÉ DAVID

1997 *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press.

SALDÍVAR, RAMÓN

1990 *Chicano Narrative. The Dialectics of Difference*. Madison: Wisconsin University Press.

SALT, BARRY

1992 *Film Style and Technology. History and Analysis*, 2ª ed. Londres: Starword.

SANTOS, MILTON

2005 *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Edusp [*De la totalidad al lugar*, 1996]. Vilassar de Mar: Oikos-tau.

1996 *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1998 [*Metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona: Oikos Tau].

SARGEANT, JACK y STEPHANIE WATSON, eds.

1999 *Lost Highways. An Illustrated History of Road Movies*. Cinema Collection 15. Londres: Creation Books.

SCHEUERMAN, WILLIAM

2006 “Globalization”, en Edward N. Zalta, ed., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Summer 2006 Edition*, en <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2006/entries/globalization/>>, consultada el 9 de mayo de 2010.

SEGATO, RITA LAURA

2006 “Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente”, en *Série antropologia*, no. 401, en <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie401empdf.pdf>>, consultada el 22 de octubre de 2009.

2004 “Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez (nueva versión)”, en *Série antropologia*, no. 362, en <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie362empdf.pdf>>, consultada el 22 de octubre de 2009.

2003 “Las estructuras elementales de la violencia: contrato y estatus en la etiología de la violencia”, en *Série antropologia*, no. 334, en <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie334empdf.pdf>>, consultada el 22 de octubre de 2009.

SHAW, DEBORAH

2005 “‘You Are Alright, but ...’; Individual and Collective Representations of Mexicans, Latinos, Anglo-Americans and African-Americans in Steven Soderbergh’s *Traffic*”, *Quarterly Review of Film and Video* 22, no. 3: 24-223.

SHAWN, WILBUR

1994 “Dromologies: Paul Virilio: Speed, Cinema, and the End of the Political State”, en *Shawn P. Wilbur: Writings and Cultural Work*, en <<http://libertarian-labyrinth.org/culture/dromologies.html>>, consultada en julio de 2008.

SILBERG, JON

“Fade to Black”, *Milimeter, High Beam Research*, en <<http://www.highbeam.com/DocPrint.aspx?DocId=1G1:70459109>>, consultada en julio de 2008.

SIMMEL, GEORG

2006 *Die Großstädte und das Geistesleben*. Francfort: Suhrkamp.

SIMMONS, ROCHELLE

2003 “Border Crossings: Representations of North American Culture in Bruce McDonald’s *Highway 61*”, *Cine Action*, en <http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3148/is_61/ai_n29022350/>, consultada en noviembre de 2009.

SOJA, EDWARD W.

1989 *Postmodern Geographies: The Reassertions of Space in Critical Social Theory*. Nueva York: Verso.

SOLLORS, WERNER

1986 *Beyond Ethnicity*. Nueva York: Oxford University Press.

SONTAG, SUSAN

2006 *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara.

STAM, ROBERT

2009 *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM/Sepancine.

2008 “Gregory Nava cuenta su verdad”, *Excelsior*, 12 de mayo, en <http://www.exonline.com.mx/diario/noticia/funcion/cine/gregory_nava_presenta_su_verdad/216250>.

2004 *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

2003 *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus [*Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós (Paidós Ibérica, 2001)].

TAPIA, JONATHAN

2008 “Estima ONG 10 mil feminicidios en México en 10 años”, *El Universal*. Monterrey, 14 de agosto.

TAYLOR, ELLA

2005 “Space Race”, *OC Weekly* “Traffic: Production Notes”, *Cinema.com* (mayo), en <<http://www.cinema.com/articles/230/traffic-production-notes.phtml>>, consultada en agosto de 2008.

TODOROV, TZVETAN

1993 *Frente al límite*. México: Siglo XXI.

TOMBLIN, STEPHEN G.

2004 “Conceptualizing and Exploring the Struggle over Regional Integration”, en Stephen G. Tomblin y Charles S. Colgan, eds., *Regionalism in a Global Society: Persistence and Change in Atlantic Canada and New England*. Peterborough, On.: Broadview Press, 79-105.

TORÁN, ROSA

2005 *Los campos de concentración nazis. Palabras contra el olvido*. Barcelona: Península.

VIRILIO, PAUL

2005 *Negative Horizon: An Essay in Dromoscopy*. Londres: Continuum.

WEIGEL, SIGRID

1999 *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Barcelona: Paidós.

WHITE, PATRICK

2009 “Predator Drones Bring Controversy to U.S.-Canada Border”, en *Toronto Globe and Mail*, en <<http://www.scrippsnews.com/node/41068>; <http://www.cbc.ca/theborder/> <http://www.portalnorthamerica.org/>>, consultada en febrero de 2009.

2008 “More Security, no More Safety”, *The Leader-Post*, en <<http://www.canada.com/reginaleaderpost/news/view-points/story.html?id=e7b81d93-0195-4d31-bc86-144ef5c-3c916>>, consultada en febrero de 2008.

WOOD, ANDREW GRANT

2004 “How Would You Like an ‘El Camino’?: U.S. Perceptions of Mexico in Two Recent American Films”, en Andrew Grant Wood, ed., *On the Border: Society and Culture between the United States and Mexico*. Lanham, MD: SR Books, 287-295.

XAVIER, ISMAIL

2005 *O discurso cinematográfico*. Río de Janeiro: Paz e Terra [*El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008].

YÚDICE, GEORGE

2003 “Los estudios culturales en la encrucijada de la incertidumbre”, *Revista Iberoamericana* LXIX, no. 203 (abril-junio): 449-464.

ZAVALA, LAURO

2011 “La frontera interior en el cine fronterizo”, en *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 283-304.

2007 “La ficción posmoderna como espacio fronterizo”, México: tesis de doctorado en Literatura Hispánica, El Colegio de México, 357 pp.

ZEMELMAN, HUGO

1987 “La totalidad como perspectiva de descubrimiento”, *Revista mexicana de sociología* XLIX, no. 1: 53-86.

ZIZEK, SLAVOJ

1992 *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.

Filmografía

ABBOIT, JENNIFER y MARCK ACHBAR

2006 *La corporación (The Corporation)*. Canadá: Big Pictures Media Corporation.

ACKERMAN, ROBERT ALLAN

2007 *The Ramen Girl (La chica Ramen)*. Estados Unidos / Japón: Media 8 Entertainment / Digital Site Corporation.

AINOUZ, KARIM

2006 *O céu de Suely (El cielo de Suely)*. Portugal/Alemania/Francia/Brasil: 90 min.

AKIN, FATIH

2005 *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul*. Cámara: Hervé Dieu. Alemania/Turquía: Corazón International/NFP Mar-

keting & Distribution / Norddeutscher Rundfunk (NDR) / Panfilm / Pictorion Pictures GmbH / entrevista digital media.
 2004 *Gegen die Wand*. Cámara: Rainer Klausmann. Alemania/Turquía: Arte / Bavaria Film International / Corazón International / Norddeutscher Rundfunk (NDR) / Panfilm / Wüste Filmproduktion.

ALTMAN, ROBERT

1993 *Short Cuts (Vidas cruzadas)*. Estados Unidos: Fine Line Features.

AMORIM, VICENTE

2003 *O Caminho das Nuvens (El camino de las nubes)*. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas/Filmes do Equador/Miravista/Globo Filmes/MegaColor/Riofilme/ Quanta Centro de Produções Cinematográficas/Lereby Productions.

ANDERSON, PAUL THOMAS

1999 *Magnolia*. Estados Unidos: New Line Cinema.

ARRAES, FUEL

2003 *Lisbela e o Prisioneiro (Lisbela es un prisioneiro)*. Brasil: Estudios Mega/Globo Filmes/Natasha Filmes.

BAILEY, NORMA

1992 *Bordertown Cafe*. Canadá: Cinexus/Flat City Films/NFB.

BARCINSKI, PHILIPPE

2007 *Não por Acaso (No por casualidad)*. Brasil: Buena Onda/Fox Filmes do Brasil/Globo Filmes/O2 Filmes.

CALDAS, PAULO y LÍRIO FERREIRA

1997 *Baile perfumado*. Brasil: Riofilme.

CAMURATI, CARLA

1995 *Carlota Joaquina*. Brasil: Copacabana Filmes e Produções.

CARRERA, CARLOS

2009 *El traspatio (Backyard)*. México: Tardan/Berman/Inbursa/Coppel/Foprocine/Argos.

FUENTES

COSTA-GAVRAS

2002 *Amen*. Francia/Alemania/Estados Unidos: Canal +/K.G. Productions/KC Medien/Katharina Renn Productions/ TF1 Films Production.

DASH, JULIE

2002 *The Rosa Parks Story*. Estados Unidos: Chotzen/Jenner Productions/CBS/Come Sunday/Jaffe/Braunstein Films.

DIEGUES, CARLOS

2003 *Deus é Brasileiro (Dios es brasileño)*. Brasil: Columbia TriStar Filmes do Brasil/Globo Filmes/Luz Mágica Produções /Quanta Centro de Produções Cinematográficas/Rio Vermelho Filmes Ltda./Teleimage.

DOBSON, KEVIN JAMES

2005 *The Virgin of Juárez (Las muertas de Juárez)*. Estados Unidos: Las Mujeres LLC/First Look International.

FALCÃO, JOÃO

2005 *A Máquina (A máquina)*. Brasil: Diler & Associados/Globo Filmes/Labo Cine do Brasil Ltda./Miravista/Quanta Centro de Produções Cinematográficas, 89 min.

FERREIRA, LÍRIO

2004 *Árido movie*. Brasil: Cinema Bradil Digital, 100 min.

GAVRON, SARAH

2007 *Brick Lane (Camino a la plenitud)*. Inglaterra/India: Film4 /Ingenious Film Partners/Ruby Films/Seven Seas Productions/UK Film Council, 102 min.

GERVITZ, ROBERTO

2005 *Jogo Subterrâneo (Juego subterrâneo)*. Brasil: Grapho Producoes Artisticas/Miravista/Vagalume Producoes Cinematograficas, 109 min.

GOMES, MARCELO

2005 *Cinema, aspirinas e urubus (Cine, aspirinas y buitres)*. Brasil: Dezenove Filmes/Rec Produtores Associados Ltda., 101 min.

GONZÁLEZ INÁRRITU, ALEJANDRO

- 2006 *Babel*. Estados Unidos/Francia/México: Central Films/
Media Rights Capital.
2003 *21 Grams (21 gramos)*. Estados Unidos: This Is That.
2000 *Amores perros*. México: Altavista Films/Zeta Film.

HAGGIS, PAUL

- 2004 *Crash (Crash. Alto impacto)*. Estados Unidos: Apollo ProScreen
GmbH & Co/Harris Company/BlackFriar's Bridge/Bull's
Eye Entertainment/Bob Yari Productions/DEJ Productions.

HUNT, COURTNEY

- 2008 *Frozen River (Río helado)*. Estados Unidos: Harwood Hunt
Productions/Cohen Media Group/Offhollywood Pictures/
Inbal Winberg/Sony Pictures Classics.

HUNTGEBURTH, HERMINE

- 2005 *La masai blanca (Die weisse Massai)*. Alemania: Bayerischer
Banken-Fonds / Constantin Film Produktion, 131 min.

JONES, TOMMY LEE

- 2005 *The Three Burials of Melquiades Estrada (Los tres entierros
de Melquiades Estrada)*. Estados Unidos: Europa Corp/ Ja-
velina Film Company.

KAPLAN, JONATHAN

- 1992 *Love Field (Conflictos de amor)*. Estados Unidos: Sanford/
Pillsbury/Via Rosa, 102 min.

KASDAN, LAWRENCE

- 1991 *Grand Canyon (El alma de la ciudad)*. Estados Unidos: 20th
Century Fox.

KOLIRIN, ERAN

- 2007 *The Band's Visit (Bikur Ha-Tizmoret; La visita de la banda)*.
Israel/Francia/Estados Unidos: July August Productions /
Bleiberg Entertainment/Sophie Dulac Productions/Israel
Film Fund/Keshet Broadcasting/Yes, 87 min.

KOLTAI, LAJOS

- 2005 *Fateless (Campos de esperanza)*. Hungría: Hungarian Mo-
tion Pictures/A-film Distribution.

LOANE, TERRY

2005 *Mickeybo & Me (Héroes eternos)*. Inglaterra: Universal Pictures/StudioCanal/Working Title Films/Bórd Scannán na hÉireann/Irish Film Board/Northern Ireland Film and Television Commission/WT2 Productions/New Moon Pictures, 95 min.

LOZA, GUSTAVO

2004 *Al otro lado*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) / Matatena Films, 2004.

McDONALD, BRUCE

1999 *Highway 61*. Canadá/Estados Unidos: Telefilm Canada/Ontario Film Development/Shadow Shows Productions.

1996 *Hard Core Logo*. Canadá: Ed Festus Productions / Telefilm Canada/British Columbia Film/Time Medienvertriebs/City TV.

MOLAND, HANS PETER

2006 *The Beautiful Country (Un lugar maravilloso)*. Estados Unidos/Noruega: Dinamo Story/Sunflower Productions/ Nordic Film och TV Fund/Norsk Filmfond/SF Norge Filmparken/Samy Boy Entertainment/Sud-Est Productions, 125 min.

MOORE, MICHAEL

2002 *Bowling for Columbine (Masacre en Columbine)*. Estados Unidos: United Artists/Alliance Atlantis/Salter Street Films/VIF2/Dog Eat Dog Films/MGM DVD.

1995 *Canadian Bacon (Enredo en Canadá)*. Estados Unidos: Dog Eats Dog Films/Propaganda Films/PolyGram Filmed Entertainment/Maverick Films.

NAIR, MIRA

2007 *The Namesake (El buen nombre)*. India/Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures/Cine Mosaic/Entertainment Farm / Mirabai Films/UTV Motion Pictures.

NAKANO, DESMOND

2007 *American Pastime (Pasatiempo americano)*. Estados Unidos: American Pastime/Rosy Bushes Productions/Shadow-Catcher Entertainment/T&C Pictures/T&C Ventures.

NAVA, GREGORY

2006 *Bordertown (Verdades que matan)*. Estados Unidos: Möbius Entertainment/El Norte Productions/Nuyorican/Mosaic Media Group.

NORBU, KHYENTSE

1999 *The Cup (Phörpa; La copa)*. Bhutan / Australia: Coffee Stain Productions / Palm Pictures.

NOVARO, MARÍA

1994 *El jardín del Edén*. México: Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/Instituto Mexicano de Cinematografía/Macondo Cine Video/Ministère des Affaires Étrangères/Société Générale des Industries Culturelles du Québec (SOGIC)/Téléfilm Canada/Universidad de Guadalajara/Verseau International.

PARKER, TREY y MATT STONE

1999 *South Park: Bigger, Longer and Uncut (South Park, la película)*. Estados Unidos: Paramount Pictures/Warner Brothers.

PEARCE, RICHARD

1990 *The Long Walk Home (El largo camino a casa)*. Estados Unidos: Dave Bell Associates/New Visions Pictures.

PORTILLO, LOURDES

2001 *Señorita extraviada (Missing Young Woman)*. Estados Unidos: Xochitl Productions/Women Make Mories.

POWELL, MICHAEL y EMERIC PRESSBURG

2007 *49th Parallel*. Reino Unido: Ortus Films.

PUIPA, ALGIMANTAS

2005 *Bosques de Dios*. Lituania: Baltic Film Group/ims 6 llp.

ROSI, FRANCESCO

1997 *La tregua (The Truce)*. Italia/Alemania/Francia/Suiza: 3 Emme Cinematografica/Stéphan Films/UGC Images/DaZu Film/T&C Film AG.

SALLES, WALTER

1998 *Central do Brasil (Estación Central)*. Brasil/Francia: Canal+

FUENTES

/MACT Productions/Ministère des Affaires Étrangères/
Riofilme/Sagepacq/ VideoFilmes.

SALLES, WALTER y DANIELA THOMAS

1996 *Terra Estrangeira (Tierra extranjera)*. Brasil/Portugal: VideoFilmes.

SÁNCHEZ, ALEJANDRA

2007 *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas*. México: Foprocine/UNAM/Pepa Films/UACM.

SODERBERGH, STEVEN

2000 *Traffic (Tráfico)*. Estados Unidos: Bedford Falls Productions/Compulsion Inc./Initial Entertainment Group (IEG)/Splendid Medien AG/USA Films.

SOUZA, BETO y TABAJARA RUAS

2001 *Neto Perde Sua Alma (Neto pierde su alma)*. Brasil: Piedra Sola Produções.

STONE, MATT y TREY PARKER

1999 *South Park: Bigger, Longer and Uncut (South Park, la película)*. Estados Unidos: Paramount Pictures / Warner Brothers.

WANG, PETER

1986 *A Great Wall (Una gran muralla)*. Estados Unidos/China: Nanhai/W&S.

WENDERS, WIM

1999 *Buena Vista Social Club*. Alemania/Estados Unidos/Inglaterra/Francia/Cuba: Road Movies Filmproduktion/Kintop Pictures/Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC)/Arte/Channel Four Films.

Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada, de Juan Carlos Vargas y Graciela Martínez-Zalce (coordinadores), editado por el Centro de Investigaciones sobre América del Norte de la UNAM, se terminó de imprimir en la ciudad de México en enero de 2014, en Bonilla Artigas Editores, Cerro Tres Marías no. 354, Col. Campestre Churubusco, C. P. 04200, México, D. F. En su composición se usaron tipos Horley Old Style, Adobe Caslon Pro y Frutiger de 8, 11, 12, y 16 puntos. Se tiraron 500 ejemplares, más sobrantes, sobre papel cultural de 90 grs. La formación la realizó María Elena Álvarez Sotelo. La corrección de estilo y el cuidado de la edición estuvieron a cargo de Teresita Cortés Díaz y Marisol Pons Sáez.

