

CRUZANDO LA FRONTERA
NARRATIVAS DE LA MIGRACIÓN: EL CINE

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

CRUZANDO LA FRONTERA

NARRATIVAS DE LA MIGRACIÓN: EL CINE

Graciela Martínez-Zalce
Araón Díaz Mendiburo
(editores)



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Centro de Investigaciones sobre América del Norte

México, 2019



Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas

Nombres: Martínez Zalce, Graciela, editor. | Díaz Mendiburo, Aarón, 1970- , editor.

Título: Cruzando la frontera : narrativas de la migración : el cine / Graciela Martínez Zalce, Aarón Díaz Mendiburo, editores.

Descripción: Primera edición. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2019.

Identificadores: LIBRUNAM 2049277 | ISBN 9786073020275.

Temas: Regiones fronterizas en el cine. | Inmigrantes en el cine. | Cine - Región fronteriza México-Americana. | Cine - Canadá.

Clasificación: LCC PN1995.9.B67.C78 2019 | DDC 791.43—dc23

Primera edición, 26 de julio de 2019

D.R. © 2019 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, alcaldía de Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

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

ISBN 978-607-30-2027-5

Diseño de la portada: Patricia Pérez Ramírez.

Foto de portada: *Vagamundo*, óleo sobre tela, de Alejandro Santiago, reproducida con permiso de quienes poseen los derechos de la obra del artista.

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.

Impreso en México / Printed in Mexico

ÍNDICE

Introducción	7
<i>Miguel Aguilar D., Mariana Flores, Aaraón Díaz y Graciela Martínez-Zalce</i>	
Migraciones paralelas	15
<i>Lucía Gajá</i>	
Reencuadrando los programas de trabajadores migrantes a través de la lente del documental	31
<i>Min Sook Lee</i>	
Los avatares de la permanencia: <i>Espiral</i> y <i>Los que se quedan</i>	41
<i>Óscar Badillo</i>	
Sobre <i>La Bestia</i> se llega a <i>La jaula de oro</i> . La migración centroamericana en el cine documental y de ficción	55
<i>Everest Alam Landa Vargas</i>	
El activismo de los jóvenes soñadores (<i>Dreamers</i>) en el documentalismo político estadounidense contemporáneo	73
<i>Paola Virginia Suárez Ávila</i>	
Aportaciones fílmicas al imaginario hispano sobre Nueva York: la ciudad del migrante en <i>The City</i> y <i>Sangre de mi sangre</i>	89
<i>Víctor Manuel Granados Garnica</i>	
La ruptura del diálogo identitario entre migrantes chinos en el cine de Estados Unidos y Canadá	105
<i>Estefanía Cruz Lera</i>	
Los inmigrantes mexicanos según el National Film Board de Canadá: una isla de hombres solos	129
<i>Graciela Martínez-Zalce</i>	

Los matices de la migración “temporal” en Canadá. Miradas a través de las imágenes, la música y la voz de sus protagonistas <i>Aaraón Díaz Mendiburo</i>	147
Sobre los autores.....	175

INTRODUCCIÓN

*Now I wish I had a dime
For every single time
I've gotten stared down
For being in the wrong side of town
And a rich man I'd be
If I had that kind of chips
Lately I wanna smack the mouths
Of these racists.*

*Podrás imaginarte desde afuera
Ser un mexicano cruzando la frontera
Pensando en tu familia mientras que pasas
Dejando todo lo que conoces atrás
Si tuvieras tú que esquivar las balas
De unos cuantos gringos rancheros
¿Les seguirás diciendo good for nothing wetbacks?
Si tuvieras tú que empezar de cero?
MOLOTOV, "FRIJOLERO"¹*

Las ciencias sociales han tenido como constante el estudio de procesos y fenómenos que impactan la realidad de diversos actores en distintos niveles. En la época más reciente, dichos estudios se enfocan en las formas y los contextos en los que suceden los desplazamientos humanos que trascienden fronteras nacionales. Se observa con detenimiento la utilización de los muros fronterizos como herramientas de seguridad del Estado y su correlato: la creciente irregularidad de los sujetos que se confrontan con ellos como realidad divisoria.

En este contexto se abordan las migraciones laborales, pero también las forzadas, sea por el ejercicio directo de variadas formas de violencia sea por el permanente extractivismo de las tierras y sus consecuencias medioambientales.

¹ Molotov es un grupo de rock mexicano.

El refugio se analiza en unos casos como consecuencia de una crisis y en otros como una obligación moral de los Estados. En resumen, la migración y el cruce de fronteras internacionales es un proceso social que, en gran medida, determina las formas en las que habitamos los espacios compartidos.

Para este volumen, se convocó a autoras y autores con diferentes especialidades —varias de ellas y ellos, reunidos en torno al seminario-taller de cine y migración que sesiona en el Posgrado de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM— a reflexionar sobre los cruces de fronteras y los desplazamientos humanos en el mundo contemporáneo, desde diversas metodologías y marcos teóricos, con el objetivo de enriquecer y problematizar la perspectiva disciplinaria en torno a las líneas de investigación de fronteras y migración y así contribuir a la construcción de posturas críticas que permitan ampliar la semántica de los estudios fronterizos y migratorios.

La génesis de este volumen tiene la siguiente premisa: existe una correlación entre el quehacer político y las prácticas culturales. En ese tenor, las representaciones sociales y las artísticas, más que ser reflejos neutros del entorno, pueden asumirse como documentos donde se encuentran modos de posicionarse frente a la realidad y, por lo tanto, son resultado de una crítica, ensalzamiento, cuestionamiento, descripción subjetiva e interpretación de lo vivido.

Trátase de videos, fotografías, grabaciones de audio, realizadas con teléfonos celulares o cámaras profesionales, ya sea en transmisión en vivo, ya en grabaciones, “hay un aspecto de internalización en la imaginación en una era global que se caracteriza por la dispersión y la distracción. Todas las manifestaciones literarias, artísticas y cinematográficas sobre migrantes son impulsadas por la conectividad de un tipo u otro, tanto en contenido como en forma” (Naficy, 2008: xiv).²

En ese tenor, *Cruzando la frontera. Narrativas de la migración: el cine* es un esfuerzo reflexivo y crítico que analiza, a través de diversas expresiones cinematográficas, las representaciones de las zonas fronterizas, los procesos migratorios internacionales y la forma en que los migrantes, que buscan cruzar o que efectivamente traspasan las fronteras, están interconectados por sistemas de significación que los impulsan a generar significados, a desplazarse y posicionarse de otras formas que, lejos de ser marginales, se organizan y tienen sentido, por lo que ciertos sectores las decodifican como peligrosas.

² La traducción de la cita es propia.

Nuevos fenómenos, como los desplazamientos forzados y la migración infantil, dan cuenta de la complejidad que han adquirido los procesos migratorios (Morin, 2004); es decir, en ellos podemos encontrar más de una lógica de significación, observamos su recursividad, su dimensión interseccional y relacional, y, con ello, la sofisticación de las múltiples formas de desprecio, xenofobia y racismo. Debido a lo anterior, el andamiaje teórico y conceptual presente en este volumen es diverso, pero cuenta, en todos los casos, con la misión de construir una visión crítica de los procesos migratorios internacionales que permita abordarlos desde diferentes escalas.

Se trata de un libro polifónico, pues son varios los autores y las formas de abordar el tema cuyo eje transversal son los cruces de fronteras y los procesos migratorios vistos desde el cine, ya sea detrás o frente a las cámaras, es decir, sea como espectador/a o sea como autor/a. En esta suma de voces, se conjuntan análisis fílmicos y reportes etnográficos, reflexiones personales y apuntes políticos.

Se apuesta por capturar el sentido que las y los autores le dan a las conductas de los actores. Se trata de un ejercicio de doble hermenéutica en el que se hace, en la mayoría de los casos, una interpretación de la interpretación que el creador o creadora hizo sobre el cruce de fronteras y la migración internacional, operación que permite acceder a la migración en tanto proceso social complejo, resultado y productor de significación.

Este volumen da cuenta de cómo la representación del mundo que se construye desde la narrativa cinematográfica no implica (únicamente) un proceso objetivo; antes de convertirse en material fílmico, la realidad es mediada por un punto de vista, de modo que representa una imagen mental acerca de ésta (Martínez-Zalce, 2016: 18). A partir de procesos de interpretación situados en coordenadas específicas, las películas constituyen atractivos textos culturales, pues, de manera performativa, comunican prácticas sociales y acontecimientos mediados entre las diversas esferas públicas y las experiencias vividas (Giroux, 2003: 16).

Esta constelación de artículos nos permite observar diversos ejes de diferenciación como la clase, la raza, la etnia, el género, la edad y la ciudadanía, y así observar cómo éstos se interconectan e interactúan para construir y (re) producir las diversas subjetividades de los migrantes que, insistimos, se traducen en un conjunto de normas y valores de comportamiento. Analizarlas posibilita observar y conocer el sentido que los migrantes otorgan a sus acciones,

y así contribuir a interpretar las representaciones que no sólo visibilicen sus realidades, sino que también las reconozcan como piedra angular y elemento constitutivo del mundo de hoy.

A partir de estas perspectivas, existe la posibilidad de analizar las imágenes sobre el cruce de fronteras y la migración producidas desde el cine; captar la construcción del sujeto migrante a través de los haces de luz, de las subjetividades nómadas en el mundo globalizado, las cuales implican “figuraciones de una interpretación situada, posmoderna y culturalmente diferenciada del sujeto” (Braidotti, 2000: 30).

A partir de una interpretación del fenómeno migratorio situada desde el yo, las cineastas Lucía Gajá y Min Sook Lee hacen un recorrido cinematográfico por su experiencia en la filmación de sus documentales, *Mi vida dentro* y *El contrato*, respectivamente, desde una visión íntima comparten con las y los espectadores/lectores los impactos que los procesos migratorios tienen en la vida de las y los migrantes, pero también en las de ellas como realizadoras. Ambas sitúan a la migración como un proceso multiescalar que afecta no sólo al migrante, sino también a sus familias, a las comunidades de partida y a las de llegada. Asimismo, muestran estas reflexiones a quienes nos acercamos a tales actores con curiosidad por saber sus historias y nos recuerdan que quienes miran también se involucran. Las imágenes de estos documentales nos permiten observar que los casos se encuentran bajo el mismo paraguas de la violación a los derechos humanos que, por desgracia, se han convertido en una constante en los procesos migratorios actuales, los cuales repercuten en distintos actores.

Este libro nos permite reflexionar acerca de qué pasa con quienes se quedan, pregunta abordada por Óscar Badillo, quien analiza dos películas de factura mexicana que ponen sobre la mesa interrogantes vinculadas con las familias y comunidades expulsoras de migrantes. Con acierto, el autor explora nociones como identidad y género para mostrar cómo cambiamos durante la espera.

Los textos cinematográficos producen imágenes, ideas e ideologías que forjan tanto identidades individuales como nacionales. A este respecto son relevantes las tensiones que se producen en torno al proceso migratorio. Los modos en que se producen identidades nacionales e individuales en un contexto de nomadismo arrojan luz sobre cómo se subjetivizan los desplazamientos y se mediatizan las experiencias para producir imágenes y sentidos comunes en torno al fenómeno que nos ocupa.

Estos recorridos son explorados por Everest Landa, a partir del análisis de dos producciones de distintas cinematográficas: el documental *La bestia*, de Pedro Ultras, y el largometraje de ficción *La jaula de oro*, de Diego Quemada-Diez. En ese capítulo, se indaga sobre los avatares por los que atraviesan los migrantes irregulares en tránsito por México, principalmente quienes viajan en “La bestia”; se analizan las condiciones de filmación de ambas propuestas, así como los puntos de coincidencia y discrepancia y, con ello, se presenta un mosaico en el que se hacen presentes la amistad y el riesgo, como procesos de interacción y socialización durante el viaje hacia el Norte.

La construcción de la narrativa cinematográfica dialoga con un marco sociohistórico y posee un contexto de producción específico que cobra sentido en la medida en que dicho universo de ficción entra en relación significativa con el mundo “real” que es compartido por los espectadores (Pimentel, 2001: 9). Por ello, los significados históricos y contemporáneos que producen las películas alinean, reproducen e interrumpen flujos de ideas, discursos y configuraciones sociales más amplias que operan dentro del conjunto de la sociedad, posibilitan el diálogo y dejan abierta la interpretación.

En ese contexto, la propuesta de Paola Suárez esgrime que el testimonio no se trata sólo de una declaración personal, sino que es una herramienta que promueve la creación de discursos legales y políticos, y, en ese sentido, afirma que el testimonio como recurso fílmico da cuenta de la vitalidad de los procesos organizativos de los jóvenes *Dreamers* y su búsqueda de una reforma migratoria justa.

La manera en que el cine produce espacialidad, es decir, un discurso respecto del espacio que se habita y se vive, es analizada por Víctor Manuel Granados, quien considera que las representaciones fílmicas generan realidades al incorporarse a los imaginarios sociales; que lejos de ser creaciones vacías, los filmes y su lenguaje son capaces, junto con otros discursos como el periodístico y el de los medios de comunicación masiva, de moldear imágenes y sonidos que nos ayudan a construir el sentido de una ciudad. Nueva York se retrata en dos películas que el autor analiza para demostrar que algunas de las imágenes y referentes del mundo hispano sobre ella están relacionados con la filmografía en torno a esta inabarcable metrópoli.

El proceso de negociación de las identidades en desplazamiento como característica en las migraciones actuales puede observarse en el capítulo de Estefanía Cruz, quien expone las representaciones étnico-identitarias refle-

jadas en el cine sobre migrantes chinos en Estados Unidos y Canadá. Se centra en la ruptura del diálogo intergeneracional como resultado de la migración y la exposición intercultural, en tanto sedimento histórico y el germen de nuevas relaciones sociales de tipo interpersonal que permiten una nueva forma de habitar y relacionarse.

Así el lenguaje del cine capta la simultaneidad de los procesos de subjetivación de los migrantes, da cuenta desde diferentes planos de cómo se construyen efectos de sentido que logren representar la multiplicidad identitaria que conlleva el desplazamiento. La posibilidad de esta mirada implica captar los registros y las imágenes de las negociaciones y desplazamientos de la identidad en contextos migratorios.

Uno de los objetivos de esta publicación es contribuir a ampliar los niveles de análisis en torno a la migración al plantearla como proceso social complejo y proponer formas de observar sus representaciones y la construcción de las subjetividades que el cine crea.

En este sentido, el capítulo de Graciela Martínez-Zalce estudia dos documentales y un corto de ficción producidos por el National Film Board de Canadá. Explora el protagonismo de los inmigrantes mexicanos bajo la mirada de la casa productora mencionada e ilustra cómo, a través de las películas, se elaboran interpretaciones que visibilizan problemáticas que en otras facturas no se hacen.

En el mismo tenor de analizar producciones realizadas con esta mirada crítica, Aaraón Díaz, autor del artículo que cierra este recorrido, así como productor y director independiente del documental *Matices: migración "temporal" en Canadá*, ofrece, en este proyecto audiovisual, una metodología que implica, entre otras cosas, usar la cámara como instrumento de investigación. Esta propuesta de trabajo etnográfico también se desarrolla en el sentido de reunir a los principales protagonistas de un esquema de migración laboral "temporal" para que dialoguen desde sus propias subjetividades.

Este compendio de artículos sobre cine, fronteras y migración es el resultado de más de cuatro años de reflexión interdisciplinaria en la cual se ha pensado, desde la diversidad de aristas, un mismo proceso. Su apuesta es provocar una reflexión crítica en torno a las formas en que las y los migrantes cruzan las fronteras, y cómo esto influye en los relatos que se tejen al respecto. Al enfocarse en personajes con rasgos que los vuelven únicos e identificables, tanto los documentales como las películas de ficción logran interpelar a las y los

espectadores, y los artículos contenidos en este volumen son una respuesta a esa interpelación con el fin de, a su vez, también interpelar.

Miguel Aguilar D., Mariana Flores, Aaraón Díaz
y Graciela Martínez-Zalce
Ciudad Universitaria, marzo de 2019

Fuentes

BRAIDOTTI, ROSI

2000 *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.

GIROUX, HENRY

2003 *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Barcelona: Paidós.

MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA

2016 *Instrucciones para salir del limbo: Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América el Norte*. México: CISAN, UNAM.

MORIN, ÉDGAR

2004 *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

NAFICY, HAMID

2008 “Foreword. On the global inter-, multi- and trans”, en Alan Grossman y Áine O’Brien, eds., *Projecting Migration. Transcultural Documentary Practice*. Londres: Wallflower Press.

PIMENTEL, LUZ AURORA

2001 *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI/UNAM.

MIGRACIONES PARALELAS

Lucía Gajá

¿Qué significado podemos darle a la imagen que retrata a una persona o personas en donde se refleja una historia de vida? ¿Por qué podríamos tener la necesidad de contar estas vidas a través de las imágenes? ¿Por qué querría alguien dejar que se retraten sus momentos de intimidad y fragilidad? Las imágenes, a lo largo de la historia, nos han dado saberes, memoria, nos han mostrado cómo hemos evolucionado.

A través de pinturas rupestres, códices, glifos, inscripciones, retablos se nos ha entregado conocimiento y comunicado emociones sobre el pasado, pero las formas de interpretar las condiciones de vida y las creencias se han ido modificando al paso del tiempo, dando entrada a innovaciones que han jugado un papel transformador en las maneras de expresarnos.

Durante siglos, la pintura fue, por excelencia, la forma de plasmar tanto lo hermoso como lo terrible y doloroso del mundo. Actualmente esta y otras modalidades de artes gráficas comparten ese trabajo y responsabilidad con la fotografía y el cine, y su papel fundamental es retratar nuestra memoria.

Al quedar impresas las imágenes de un presente, se logra fijar lo que cambiará y será parte de un pasado; al retenerlas, permanecerán en la historia y por ende en el imaginario colectivo. Al resguardarlas, siempre se podrá retroceder, ver lo que nunca notamos o no vimos si no sucedió en nuestro tiempo. De otra forma no tendríamos acceso a ellas y tal vez no conoceríamos hábitos, tradiciones y costumbres, por lo que, de cierta manera, la identidad de los pueblos y civilizaciones que nos precedieron estaría extraviada. Guardadas en libros, museos o en álbumes de fotos, en latas de cine o en videocasetes, las imágenes siempre serán indispensables para resguardar datos de nuestra historia, de nuestra memoria humana.

Uno de estos formatos es el cine documental, el cual, desde sus inicios, ha registrado nuestras diferentes formas de vida, la naturaleza, las exploracio-

nes de la ciencia, las de tipo etnográfico, el comportamiento social, las revoluciones, las guerras mundiales, incluso las historias más íntimas.

A partir de los años veinte y treinta del siglo xx, una de las líneas más importantes seguidas por este cine fue retratar a las clases trabajadoras y a los marginados, siendo ésta una forma en que varios cineastas expresaron su postura acerca de que el documental podía contribuir a un cambio social y político, y en sus trabajos distintas visiones y formas narrativas dieron voz a las historias de personas desprotegidas y olvidadas. Con el paso del tiempo, esta modalidad cinematográfica sigue siendo fundamental como retrato de nuestra humanidad, continúa contando episodios que nos recuerdan la vulnerabilidad de nuestras vidas, lo efímero del tiempo, pero también lo importantes que son las imágenes para reflejarnos en ellas, para entender y analizar nuestros procesos, escuchar otras voces y construir caminos junto con las personas a las que les suceden estas historias, a fin de encontrar a través de dicha narrativa nuevas rutas para relacionarnos, para la vida.

En este texto, hablaré de una experiencia personal como creadora, como cineasta, no como especialista en el fenómeno de la migración. Me interesa mucho trabajar con estos procesos de rompimiento, de vulnerabilidad y de situaciones límite que se vuelven fundamentales y determinantes. Al retratarlos y contarlos en el cine documental, los temas involucrados se vuelven tangibles; el reto es encontrar personas que puedan y quieran contar sus experiencias para analizarlas, entenderlas, compenetrarse con ellas y acompañarlas.

La cuestión es ¿cómo nos acercamos a los y las protagonistas y sus historias?, ¿cómo les pedimos que confíen en nosotros y que pongan en palabras sus virtudes, sus flaquezas, su dicha y su dolor? Tanto ellas y ellos, como nosotros, recorreremos un mismo camino y tal vez haya una transformación a lo largo de la filmación, a veces significativa, otras no tanto. De cualquier forma, las personas con las que trabajamos no son ficticias, no viven según un guion, no fueron extraídas de un imaginario: sus historias y contextos son reales; sin embargo, si bien sus procesos o los fragmentos de vida que contemos van a delimitar la ruta del relato, esto estará mediado por nuestra intervención creativa. Uso el término intervención porque la obra hablará desde nuestro punto de vista, nuestra subjetividad, desde donde construiremos un relato basado en sucesos reales. Nuestra interpretación quedará reflejada en el lenguaje cinematográfico, en los recursos narrativos y técnicos que escojamos y utilizemos. Por ejemplo, tomaremos decisiones como dónde poner la cámara

o qué parte de una entrevista es más trascendente que otra para nuestras necesidades narrativas y en función de la historia y la estructura dramática; no obstante, más allá de que el cine nos proporcione herramientas creativas para definir un estilo o una narrativa visual, la forma en la que la vida y los testimonios de los protagonistas se alíen con el proceso y el compromiso de filmación, y que nosotros sepamos acompañarlos, será lo fundamental.

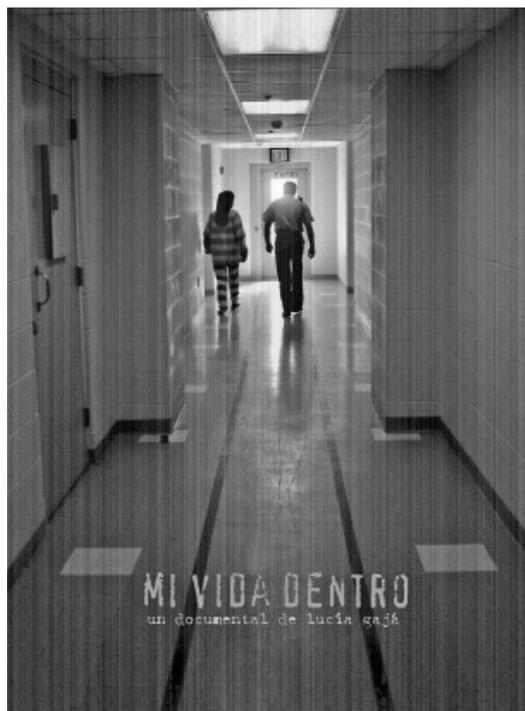
El proceso de investigación

Creo que para obtener esto, lo más importante es la humildad, la humanidad con la que nosotros podamos transmitir por qué sus historias nos interesan, compartiendo desde nosotros mismos lo que seguramente descubrimos durante la investigación y que nos llevará a encontrar a las personas que queremos retratar. Si dicha investigación no fue sólida, probablemente nuestra labor de convencimiento será más lenta porque es allí, al menos en mi caso, en donde nos empapamos del tema y comenzamos a comprenderlo, lo interiorizamos y lo volvemos nuestro. Aunque cada cual es única y personal, a través de esa indagatoria podemos encontrar personas con ciertos perfiles que encarnen estos temas y así acercarnos a lo que posiblemente esté viviendo la gente con la que queremos trabajar; esto nos da herramientas para iniciar la conversación.

No puedo hablar por todas y todos los creadores dentro del cine documental, pero para mí es fundamental el proceso de investigación para lograr una robusta y consistente obra que, comprometida con el tema, logre transmitir emociones y verdades sobre situaciones de vida. No todos los proyectos siguen ese mismo camino ni le dedican tanto tiempo; habrá algunos que le inviertan más que otros, habrá ciertos colegas que comiencen a filmar mientras se encuentran en plena investigación, habrá aquéllos para quienes esta indagatoria no sea tan importante. Como he dicho antes, cada quien encuentra su propio sendero y mucho depende de lo que se quiera filmar o de que encontremos la historia o ésta nos encuentre a nosotros, así como de la urgencia de retratar algún acontecimiento que no puede esperar.

Marina Ariza en la introducción al libro *Migración y relaciones de género en México* escribe: “A la pregunta de si la migración es capaz de producir un cambio, podemos responder que ella abriga al menos esa potencialidad. El cambio de residencia —quedándonos en este caso con esa definición chata de migración—

no tiene por qué ocasionar modificaciones sustanciales en otras dimensiones de la vida, pero puede hacerlo” (Ariza, 2000: 49).



Cartel del documental *Mi vida dentro* (2007).

Reflexiono en lo que me llevó a realizar la película documental *Mi vida dentro* (2007). Como antecedente, poco antes de comenzar con esta idea había visto una película, *Dead Man Walking* (1995) del actor y director Tim Robbins, la cual narraba la historia de un hombre (Sean Penn) que pasaba sus días en el corredor de la muerte en una prisión de alta seguridad, así como la relación que tenía con una monja (Susan Sarandon), quien lo preparaba en ese trance. Me llevó a pensar en los varones mexicanos que estaban en la misma situación y comencé a buscar información sobre los condenados en Estados Unidos. En el camino me di cuenta de que no había datos sobre mexicanas presas en ese país y fue cuando comencé a sumergirme en el tema.

Reconecto con lo que entonces me inquietaba, con la curiosidad que me generaba acercarme a la migración vista, narrada, vivida desde el punto de

vista femenino, y las consecuencias que esto podría acarrear, como las modificaciones sustanciales en las mujeres que lo abordan. Pensaba en las que partían hacia Estados Unidos, cuyas experiencias no hablaban de éxito sino de dificultades y tragedia. Pensé en una situación límite que pudiera alterar severamente su vida y condicionarlas al desarraigo, fue así como comencé a trabajar el tema de las prisiones en Estados Unidos. Una consecuencia brutal, desde mi punto de vista, era ser encarceladas, permanecer encerradas en un país ajeno, cuyo idioma, costumbres, leyes y forma de vida no conocían, en donde las llamadas telefónicas se permitían cada seis meses y no podían tener una duración mayor a cinco minutos, en donde la posibilidad de que un familiar que vivía en México obtuviera una visa y pudiera ir a visitarlas era muy remota, en donde las visitas de contacto no existían (al menos en las prisiones de máxima seguridad), y si éstas llegaban a suceder, serían a través de un vidrio. Ni hablar de las visitas conyugales, que estaban prohibidas. Todo esto, me parecía, generaba un doble encierro, pues no sólo perdían la libertad física, sino que al estar lejos de sus familias y países, privadas de sus derechos, vivían un terrible desarraigo.

En el acto de migrar, pienso, muchas veces hay una ilusión por encontrar algo mejor, la esperanza de hallar un camino que pudiera cambiar el futuro a través, por supuesto, de mejores oportunidades de trabajo y formas de vida para las mujeres y los hombres que deciden o son orillados a desplazarse, así como para sus familias, que muchas veces se quedan en los países de origen. En ocasiones hay buena fortuna y todo mejora, pero no siempre es así.



Tras la condena, la comunicación con Rosa se limitó a la vía telefónica.

La vida dentro

Desde hace muchos años, la migración permea las obras artísticas y está presente en el cine, el teatro y la literatura. Esta necesidad de no dejar el tema de lado, de continuar visualizándolo y analizándolo sólo corrobora la importancia de seguir exponiendo las fuertes y determinantes modificaciones que sufren los migrantes, así como los países y sus habitantes.

Por estas y otras razones decidí hacer un documental sobre mexicanas presas en Estados Unidos, un reto que me llevaría por caminos pedregosos, al principio llenos de negativas y rechazos en cuestión de permisos y acceso a las reclusas, pero que al mismo tiempo me daría espacio para, a través de la investigación documental, acercarme a los contextos que quizá en un futuro cercano me aproximarían a las mujeres que deseaba entrevistar, producto de historias de pobreza, violencia, anhelos y sueños, de valentía y desolación, variables que muy posiblemente compartirían, aunque vinieran de diferentes partes de México.

Me atrevo a escribir que cada creador, director o directora de cine documental tiene un método o métodos distintos para desarrollar sus proyectos, sus ideas y concretarlas en una historia con complejidades narrativas y un lenguaje y estéticas particulares, así como también existen diferentes maneras de investigar, de acercarse a las historias y a los sujetos.

Generalmente las ideas que me han inspirado para contar historias han llegado a través de un tema del cual se despliegan subtemas que se irán conformando y abrirán aristas importantes que nos ayudarán a reflexionar y profundizar. Al llegar el tema, mi proceso de investigación se volverá fundamental para encontrar el camino hacia la historia. Hay que determinar los componentes más importantes que le darán estructura y lógica a la narración: el lugar (¿dónde?), protagonista o protagonistas (¿quién? ¿quiénes?), en qué temporalidad sucede (¿cuándo?), de qué manera (¿cómo?), y éstos sólo los encontraremos al determinar el camino antes mencionado, al ir acotando la búsqueda, pero habrá otras preguntas que se irán sembrando.

La investigación documental se vuelve clave para que desde ahí y con sus resultados podamos determinar hacia dónde avanzaremos. Puede suceder que todos los elementos los encontremos en esa ruta y la investigación de campo sólo confirme nuestros hallazgos. Durante la investigación documental para *Mi vida dentro* (2007) encontré el lugar, pero fue en la de campo en

donde encontré el quién, el cómo, el cuándo. A continuación, una breve descripción del proceso.

El itinerario

Después de un largo camino y tras varios años de espera para establecer los primeros contactos que posibilitaran la investigación de campo, ubiqué la ciudad de Austin, Texas, como el lugar donde filmaríamos la película. Después de conseguir un apoyo económico, logré viajar allá con la ayuda de Carmen Cortés Harms, quien en ese momento trabajaba en el Departamento de Protección a Migrantes del consulado de México en dicha ciudad, realizando una extraordinaria labor.



La protagonista (derecha) de *Mi vida dentro* (2007).

A diferencia de otras personas con quienes había hecho contacto, quienes no consideraban importante hablar sobre ni explorar este tema a través de un documental, ella se interesó y gracias a eso pude comenzar a hablar con algunas internas en distintos penales. Entre las mujeres con las que me entrevisté se encontraba Rosa Estela Olvera Jiménez, de 22 años de edad, que había emigrado desde Ecatepec, Estado de México, de donde era originaria. Tenía 17 años cuando decidió irse sola para ayudar a su madre y a sus hermanos. Ella se convertiría en la protagonista de *Mi vida dentro*.

Llevaba alrededor de dos años presa sin que aún se realizara juicio. Se la acusaba de haber asesinado a Bryan, un niño de dos años al que cuidaba como niñera y que convivía con su hija Brenda de un año y medio de edad.

Parece que el momento en el que la conocí fue el correcto. Un mes después, nuevamente gracias a Carmen, me autorizaron la primera entrevista con cámara dentro de la prisión. Me sorprendió la libertad que tuvimos al entrevistarla; nos dieron un espacio abierto en donde podíamos tener interacción física y lograr algo de intimidad, y comenzó a narrar lo sucedido.

Cuenta que el día de los hechos cuidaba a los niños. Mientras estaba en la cocina preparándoles algo de comer, Bryan se acercó a ella y no podía respirar; Rosa trató de auxiliarlo, pero no sabía qué le sucedía. Salió en busca de ayuda a casa de su vecina y se dio aviso a la policía. Cuando ésta llegó, dieron respiración de boca a boca a Bryan. Unos minutos más tarde, llegaron los paramédicos, quienes hicieron lo mismo, pero con una bomba de respiración. Entonces revisaron si había una obstrucción y descubrieron que el niño tenía una bola de toallas de papel, que le extrajeron de la garganta.

Se llevaron a Rosa a la comandancia de policía para interrogarla y allí estuvo durante casi cinco horas. Tenía cuatro meses de embarazo. Ese mismo día le quitaron a su hija Brenda de año y medio y la encarcelaron sin prueba alguna. Nunca le ofrecieron la asistencia de un abogado durante el interrogatorio ni tampoco fueron avisadas las autoridades consulares mexicanas para que recibiera atención inmediata. Rosa tuvo a su segundo hijo, Emmanuel, en la cárcel del condado de Gatesville, Texas, pero le fue arrebatado inmediatamente después de parir y, junto con su hija Brenda, fue entregado a unos padres de acogida designados por el Estado.

Durante tres horas, ella contó parte de su vida, resumiendo su experiencia, analizando su situación, doliéndose al escucharse, arrepintiéndose de haber cruzado la frontera y haber dejado a su madre, no entendiendo lo que le podía pasar en el futuro y con una conciencia muy clara de que tal vez, contando su caso, podía evitar que otras mujeres se fueran a Estados Unidos y corrieran con la misma suerte. En algún momento Rosa sintió que a través de la cámara podía establecer un lazo con su madre y decirle que sentía haberse ido, que la amaba y que la extrañaba profundamente.

Cuando volví a México después de esta primera entrevista con Rosa, fui a conocer y a filmar una con doña Estela. Quería saber cómo era para ella vivir la situación en la que estaban su hija y sus nietos, así como conocer el contexto del que Rosa se había ido y las causas. Esta entrevista se convirtió en uno de los pilares de la película, dándole voz a los que se quedan y viven con la añoranza de volver a ver a su gente querida.

Poniéndole rostro a esta familia partida a causa de la migración, de alguna manera se gestaba una oportunidad para que doña Estela le respondiera a Rosa, para verse, aunque no estuvieran físicamente juntas, y de charlar más allá de los cinco minutos telefónicos que les concedían cada seis meses y de las cartas que se escribían. La cámara era un puente.

Algunos meses después, Carmen me llamó para avisarme que el juicio de Rosa ya tenía fecha y que había altas probabilidades de que pudiéramos filmarlo, pero que debía ir a hablar con el juez y que sólo así podríamos saberlo. Sin dudar, la fotógrafa y yo partimos hacia Austin. Esta situación no la tenía contemplada en el proyecto. Para mí, hasta ese momento, la idea de grabar el juicio era imposible, pero unos días después se volvió realidad porque afortunadamente tuvimos acceso y lo filmamos en su totalidad. Estuvo plagado de prejuicios, malos manejos y racismo; fue un procedimiento en donde ninguno de los testigos de la fiscalía —en su mayoría doctores, policías y paramédicos— pudo afirmar haber visto alguna marca que demostrara que Rosa había introducido, y con gran fuerza, el papel dentro de la boca y garganta de Bryan, que era de lo que se la acusaba.



Fotograma del documental *Mi vida dentro* (2007).

Las pruebas de ADN que le hicieron al papel para saber si ella lo había manipulado para introducirlo en la boca del niño salieron negativas. No hubo testigos que escucharan ningún altercado en casa de Rosa ese día. Fue un juicio en donde la fiscalía manipuló emocionalmente al jurado, constituido básicamente por hombres y mujeres entre de 25 y 40 años, en su mayoría blancos, y probables padres y madres de niños pequeños.

Después de doce días de juicio, no sólo se castigó a Rosa con una sentencia de 99 años de prisión con el cargo de asesinato intencional, sino que este caso se utilizó para enviar un mensaje a la comunidad mexicana residente en Austin: difícilmente habría justicia para una mexicana o un mexicano si tuviera que enfrentarse al estado de Texas, aunque fuera inocente.

El juicio se convirtió en la columna vertebral del documental que se sumerge en el entorno donde vive la madre de Rosa, en el trabajo de Carmen Cortés en Austin para ayudar a los mexicanos que residen ahí, y en la vida de Rosa en la prisión antes y unos días después de su sentencia. Una existencia absolutamente trastocada y modificada por el acto de migrar. A la fecha, sigue en prisión. Han pasado dieciséis años desde que la apresaron. Doña Estela desarrolló diabetes por la situación y ha estado muy grave en varias ocasiones. Los hijos de Rosa ya son adolescentes y han crecido con la ausencia de su madre.

A raíz de la película y del trabajo de varios actores sociales, este caso tuvo eco en varias asociaciones, y el Estado de México decidió intervenir en 2010, contratando abogados que elaboraron un nuevo expediente, donde se incluían tres análisis elaborados por peritos pediatras altamente reconocidos en Estados Unidos y quienes, por separado, concluyeron que había sido un accidente.

Se llevó a cabo una nueva audiencia, en la cual el juez Charles Baird determinó que se le debía realizar un nuevo juicio a Rosa, pero esto fue rechazado por la Corte de Apelaciones de Texas. Posteriormente se hizo una petición *amicus curiae* a la Suprema Corte de Justicia, a la que los abogados solicitaron que me sumara como testigo del juicio y accedí. La petición se presentó junto con otras más, pero en enero de 2013 fue denegada. Desde entonces el caso de Rosa ha perdido fuerza y atención de las personas e instituciones a cargo, quedando ella bajo la protección del abogado Bryce Benjet, el único que no la ha abandonado y que sigue peleando por su libertad.

Carmen Cortés tuvo que dejar su cargo en el consulado por presiones que surgieron a raíz de su participación en el documental, quedando así no sólo Rosa sino muchas otras mujeres y hombres sin la experiencia y entrega de ella.

Como cineastas, generalmente no podemos ir más allá del trabajo que presentamos en pantalla. A veces es difícil acostumbrarse a estas películas que van caminando junto con nosotros, que son tocadas por lo que contamos y a su vez tocan también a los espectadores; sin embargo, algunas veces,

como en mi caso, se vuelven una responsabilidad, por lo que el trabajo no termina al concluir las y mostrarlas al público, sino que encontramos maneras de seguir acompañando estas historias de vida y documentando sus procesos.

El viaje personal de realizar *Mi vida dentro* (2007) me cambió y no puedo decir que todo ha terminado. Aunque concluyeron el rodaje y la edición, y se ha exhibido en múltiples ocasiones, sigue inquietándome y recordándome el compromiso que tengo con la historia. El documental acaba, pero la vida de Rosa y su familia sigue y legalmente es muy importante continuar buscando su libertad. Por esto y por la transformación del contexto familiar y personal de Rosa, surge la necesidad de realizar una segunda película.

Con *Mi vida dentro* (2007), ha sido difícil entender la contradicción que ha significado el que a partir del éxito del documental mi vida profesional se haya transformado de una forma muy positiva, pero la de Rosa siga igual y la tragedia que resultó su caso la mantiene en un lugar privada de la libertad. Por ello me siento comprometida con ella y su familia porque sus existencias se han transformado a través de estos años de una forma radical y me parece fundamental seguir retratando este proceso.

Como cineasta puedo sentir que no tengo responsabilidad sobre su caso, que no fui quien decidió su destino, por lo tanto podría ser fácil pasar la página y olvidar o sentir que hice mi parte al contarlo, pero no es así. He constatado que a pesar de los años su testimonio sigue vigente y continúa inquietando y emocionando a gente que lo conoce, porque refleja a muchas otras y otros en esa misma situación.

Ha sido muy importante para mi trabajo darme cuenta de que cuando un tema como el de la migración, que generalmente se maneja en términos de cifras y estadísticas, se particulariza y se aterriza en uno de sus protagonistas, gana trascendencia, porque los números comienzan a tener nombre y rostro, y creo que como sociedad nos podemos volver más empáticos hacia estos asuntos y quizá hacer que nos involucremos más.

Éste fue el caso. Muchas veces después de las funciones, me preguntaban cómo podían contactar a Rosa y a dónde podían escribirle. Llegaron muchos correos, no sólo de México, sino de otros países en donde se había exhibido la película, haciendo las mismas peticiones. Este interés hace más fuerte la posibilidad de que a través del cine les demos visibilidad a sus protagonistas y nos volvamos más humanos al tener contacto con ellas y ellos.

Orillas de la condena

Lo que propongo es contar a través de un nuevo documental las secuelas de la condena de Rosa, retomando las condiciones adversas padecidas por sus hijos y su madre profundizando en ello y aportar un medio para darles voz y buscar la justicia.

En el documental en producción *Vidas en la orilla*, pretendo continuar la narración del proceso de Rosa Estela después de su sentencia y contestar a las preguntas: ¿qué ha pasado en los últimos dieciséis años?, ¿cómo se ha ido transformando su situación en la prisión?, ¿cómo ha sido el seguimiento de su caso?, ¿qué ha pasado con sus hijos, quienes ya son adolescentes?, ¿cómo ha sido la respuesta del gobierno de México al continuar con su caso?, ¿cómo ha sido la vida para su madre, doña Estela, quien a raíz de la sentencia de su hija ha visto acentuarse la precariedad de su salud?

Me parece fundamental dar continuidad al devenir de los protagonistas de estos relatos después de terminadas las películas. Registrar estos procesos y mostrar su avance pueden contribuir al análisis y documentar esta transformación.

Al volver a revisar algunos de los libros fundamentales en el proceso de investigación que realicé para *Mi vida dentro*, me sorprendí al ver mis anotaciones y subrayados en ciertos párrafos, varios de ellos tocan el concepto de violencia doméstica y esta situación destaca como uno de los factores más importantes para que las mujeres emigraran hacia Estados Unidos. Ahora me sorprende al entender que el verdadero origen, dentro del orden de mis ideas, del segundo largometraje documental que realicé, *Batallas íntimas* (2016), el cual trata sobre violencia doméstica en cinco países y narra los testimonios de cinco mujeres sobrevivientes, está en la investigación que hice para *Mi vida dentro* (2007) y no precisamente en una nota de periódico —que tenía como referente y creía había sido la fuente de inspiración—.

Batallas íntimas (2016) se filmó y desarrolló en Finlandia, España, México, Estados Unidos e India. La intención era acercar a estas mujeres, que aun siendo de países tan diferentes, estaban unidas por sus dolorosas historias determinadas por la violencia doméstica. Me parecía muy importante plantear en la película que ese fenómeno no distinguía raza, cultura, nivel socioeconómico ni religión. Surge la idea de que la violencia doméstica pudiese estar íntimamente relacionada con el concepto de migración forzada. Es un acto

en el que muchas veces se desarrolla un desplazamiento obligado, que lleva a buscar asilo como los refugios temporales para mujeres que la sufren.



Durante el rodaje de *Batallas íntimas* (2016), seguimiento al caso de *Mi vida dentro* (2007).

La casa, el hogar debiera ser el lugar más seguro, donde no se vive bajo amenaza. Las mujeres que sufren violencia doméstica, para salvar la propia vida y la de sus hijos, tienen que dejarlo todo y volver a empezar. Así funciona la migración como metáfora, un desplazamiento donde se cruza la frontera interior, de un lugar que se construyó por voluntad, amor y esperanza, pero que a veces resulta inhabitable. La frontera interior es a veces más difícil de cruzar que las territoriales.

Nos construimos a base de costumbres, de cotidianidad, de las relaciones que nos rodean, de nuestras culturas, de nuestros saberes y amores. Todo esto queda condicionado al momento de emigrar, lo que no quiere decir que no se puedan construir nuevas relaciones y vivir en nuevas culturas, pero casi siempre queda supeditado a la forma en la que nos adaptemos y seamos recibidos en el nuevo lugar. Así que, si relaciono el trabajo de mis documentales, aunque el tema de la migración y la violencia doméstica, explorado en mi segunda película *Batallas íntimas* (2016), pudieran no guardar una relación directa, es porque para mí sí están íntimamente relacionados.

En agosto de 2012, cuando existía la posibilidad de que el caso de Rosa se sometiera a un nuevo juicio, regresé a Austin, Texas, a entrevistarme con ella. La noche anterior me encontré con Carmen Cortés, quien tanto nos había ayudado, tuvimos una extensa plática en la que me previno sobre la po-

sibilidad de encontrar a una Rosa completamente diferente: “La cárcel —me dijo— transforma radicalmente a las personas, tienes que prepararte porque es posible que no la reconozcas”.

Temía esta situación desde que filmé la película. Una de mis suposiciones era que, efectivamente, esa Rosa que conocimos a través del documental pudiera transformarse al paso de los años dentro de la prisión, que se volviera como Yesenia, otra mexicana con una pequeña participación en el documental, quien cuenta un poco de su historia. Ella tenía un semblante muy distinto del de Rosa; se sentía muy triste y abandonada. A Yesenia le quitaron a su hija y no supo más de ella; estaba condenada a cadena perpetua. A diferencia de Rosa, su caso no se hizo público.

La enorme distancia

Esa noche, al salir de casa de Carmen, tuve que prepararme para la entrevista; habían pasado seis años desde la última vez que estuve con Rosa. A la mañana siguiente, llegamos la fotógrafa y yo a la prisión de Gatesville, Texas, y pasamos rápidamente hacia la zona que nos habían asignado. A diferencia de las otras ocasiones en las que habíamos filmado las entrevistas, en este espacio nos separaba un vidrio del área en la que estaría ella; eso significaba que tampoco podríamos tener contacto físico. Preparamos todo y Rosa llegó. Nos dio mucho gusto vernos, lo festejamos.

Rosa estaba vestida de blanco. Comenzamos la entrevista; hablamos del juicio, de cómo iba su proceso, de las esperanzas que albergaba ante la posibilidad de tener una nueva oportunidad hacia la libertad, pero también sobre la posibilidad de que esto no sucediera y de cómo pensaba que podría pasar la vida dentro de la cárcel. Toda su vida.

Hacía mucho calor: estábamos como a 41 grados y no había ventilador. Sudábamos mucho las tres, la cámara se empañaba, era difícil filmar así, pero me dio mucho gusto escuchar y ver que esta vez Carmen no tenía razón, por lo menos no con lo que estábamos presenciando en ese momento: la desesperanza no invadía a Rosa, seguía siendo ella misma y no sólo eso, sino que tenía una gran claridad de cómo quería que fuera su vida aun si tuviera que pasarla dentro de la cárcel. Había decidido que, aunque estaba encerrada de forma injusta, los que la habían puesto en ese lugar no iban a determinar su forma de

vivir porque ésa era sólo su decisión, y si la resolución legal era dejarla ahí el resto de sus días, pues entonces trataría de construir una vida digna no sólo para ella, sino para sus compañeras.

Una nueva etapa de rodaje comenzó años después, en junio de 2018. Después de un tiempo de trámites, logramos conseguir los permisos para entrevistarnos con Rosa y así seguir con la película. La condición era que podíamos verla cada tres meses y nos darían una hora para poder filmarla y hablar con ella; de nuevo un vidrio estaría entre nosotras, de nuevo no habría contacto físico.

Su hija Brenda tiene ahora 17 años, los mismos que tenía Rosa cuando se fue a Estados Unidos. Emmanuel tiene 15. Ambos adolescentes han atravesado estos años lejos de su madre, sin ella.

La injusticia sigue ahí y me parece importantísimo combatirla y tal vez, al seguir poniendo la cámara para contar su historia y seguir mostrándosela al mundo, estas injusticias no se justifiquen a sí mismas a través del silencio y la oscuridad, sino que se transformen con la conciencia y la luz que el cine puede dar. Todos estos procesos por los que he pasado como cineasta no tendrían mucho sentido si no tuvieran el rigor suficiente como para poder hablar de un tema y exponerlo de tal manera que la obra se considere lo suficientemente importante como para poder utilizarla como herramienta de defensa de los derechos humanos, de enseñanza, de prevención. La magia del cine documental, si está bien contado y sustentado, es que puede condensar en poco tiempo y llenar de emociones y reflexiones temas que se han estudiado y analizado desde diferentes perspectivas.



Durante el rodaje de *Batallas íntimas* (2016), seguimiento al caso de *Mi vida dentro* (2007).

Como dije, entre las herramientas más valiosas en mi camino de estudio e investigación para poder comprender, entender y sumergirme en los asuntos que me interesan y que voy a abordar, están los análisis previos, los textos, las investigaciones, publicaciones, etcétera, todo aquello que han realizados las y los estudiosos sobre los temas que trabajo o acerca de cualquier otro que pueda contribuir a mi quehacer. El cine se realiza en colaboración y es fundamental transmitir a las personas que trabajarán en nuestra obra y que llevarán a cabo tanto visual como sonoramente lo que imaginamos, lo que queremos comunicar al espectador. Es fundamental contagiar a nuestro equipo la pasión y el entendimiento que tenemos sobre el tema, la historia y situación de los y las protagonistas para que su involucramiento sea cercano al nuestro.

Los retratos de vida y las historias trascurridas dentro de ésta quedan plasmados para que en el presente, y tal vez en un futuro, la memoria de estas representaciones pueda robustecer nuestra narrativa existencial y, por ende, la forma de estar en el mundo, de resistir.

Fuentes

ARIZA, MARINA

2000 “Género y migración femenina: dimensiones analíticas y desafíos metodológicos”, en Dalia Becerra y Cristina Oehmichen, eds., *Migración y relaciones de género en México*. México: Grupo Interdisciplinario sobre Mujer, Trabajo y Pobreza/Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.

Filmografía

Batallas íntimas. Dir. por Lucía Gajá. México: Caguama producciones/Casadelou SA de CV/Imcine y Foprocine, 2016.

Dead Man Walking. Dir. por Tim Robbins. Estados Unidos: Polygram Filmed Entertainment/Working Title Film, 1995.

Mi vida dentro. Dir. por Lucía Gajá. México: Ultra Films, 2007.

REENCUADRANDO LOS PROGRAMAS DE TRABAJADORES MIGRANTES A TRAVÉS DE LALENTE DEL DOCUMENTAL*

Min Sook Lee

Filmé mi primer documental sobre trabajadores migrantes con motivo de una huelga no autorizada (*wildcat strike*). Era el año 2000 y yo, una cineasta en busca de una historia. Me topé con un amigo, Chris Ramsaroop, en las calles de Toronto, quien organizaba un viaje en autobús para periodistas y gente como yo a un pequeño pueblo del que jamás había escuchado: Leamington, Ontario. Me dijo que un grupo de trabajadores migrantes había organizado una huelga, necesitaban apoyo, y él quería dar a conocer la noticia.

Como la mayoría de los canadienses, yo siempre había pensado que los problemas de los trabajadores migrantes sucedían en Estados Unidos y que ese fenómeno era ajeno a la realidad local. Me uní al grupo con otros periodistas y activistas, sin ser consciente de que, en cuatro horas, cambiaría el rumbo de mi vida.

Un acercamiento definitivo

Leamington es conocida como la capital de los invernaderos en América del Norte; es el centro de la industria agrícola. Por su territorio se extienden estas instalaciones en una superficie mayor a la de un campo de fútbol y cuyo resultado son 2600 acres donde crecen jitomates, pepinos y pimientos que, en su mayoría, se cosechan para el mercado estadounidense. Este sector emplea a 13 000 trabajadores y tan sólo en 2015 obtuvo ganancias por 800 millones de dólares canadienses, vendiendo a precio de productor.

El autobús se estacionó frente a una iglesia. Allí pude ver a cientos de trabajadores migrantes mexicanos, todos varones. Era domingo por la tarde y la

* Traducción de Graciela Martínez-Zalce.

misa había recién terminado. Cuando nos bajamos, los hombres rodearon de inmediato a los miembros hispanohablantes del grupo, eran unos cuatro. Los trabajadores tenían preguntas que requerían respuestas urgentes acerca de las deducciones de impuestos, horas trabajadas sin pago, exposición a pesticidas —se levantaban las mangas para mostrarnos violentas erupciones rojas—; nos preguntaban sobre el lenguaje utilizado en los contratos —los trabajadores tenían documentos, todos escritos en un inglés que no comprendían, que ni siquiera podían leer.

Para mí fue devastadoramente claro que estábamos frente a una fuerza de trabajo que no tenía acceso a la mínima información relacionada con su vida laboral, y me llamaba la atención, de manera terrible, que estos trabajadores estuvieran en Canadá totalmente privados de sus derechos. Nos enteramos de que los líderes de la huelga ya habían sido regresados a México. De manera muy efectiva, los granjeros habían doblegado la resistencia de los trabajadores al ejercer el poder de la deportación que todos los empleadores blanden en el programa de trabajadores migrantes, como una espada de Damocles que se cierne sobre el trabajador a lo largo del periodo que dura su contrato. Expresarse en voz alta significa correr el riesgo de ser despedido y enviado a casa; de no ser invitado de nuevo jamás. Éste fue mi primer encuentro con el disfuncional programa de empleo de extranjeros de Canadá.

Chris Ramsaroop se convirtió en cofundador de un grupo de defensa de voluntarios llamado Justicia for Migrant Workers (J4MW), activistas que, en solidaridad, apoyan a los trabajadores migrantes en busca de justicia.¹ Por mi parte, yo filmé el documental *El contrato*, estrenado en 2003, que relata la historia de algunos migrantes mexicanos que trabajaban en un invernadero de Leamington. Para explicar mejor a qué me refiero, haré una breve revisión del entorno de los programas de trabajadores migrantes en Canadá.

Hoy en día, alrededor de medio millón de migrantes con estatus de trabajadores temporales laboran en Canadá y provienen de alrededor de 80 países. De ese total, unos 110 000 ganan el salario mínimo. La mayor parte de mi trabajo documental ha sido justamente con estas personas, cuya falta de libertad los vuelve atractivos para los empleadores.

Desde la década de los sesenta, el gobierno federal ha administrado una serie de programas laborales: el hoy extinto Live-In Caregiver Program (LCP),

¹ <http://justicia4migrantworkers.org/justicia_new.htm> [N. de la ed.].

para nanas; el Programa de Trabajadores Agrícolas Temporales (PTAT), específico para una industria y firmado con países del Caribe y México, y el Temporary Foreign Worker Program (TFWP), abierto a diversas industrias y a cualquier país, mediante el cual los trabajadores pueden contratarse en variados sectores: servicios, hospitalidad, construcción, cuidados de la salud, cuidados infantiles e industria agrícola. Muchos lo hacen por el salario mínimo, el cual, en Ontario, por ejemplo, es de once dólares canadienses la hora.

Estos programas mantienen a los trabajadores permanentemente en un estatus temporal: el trabajo siempre está disponible, pero quienes lo realizan siempre son considerados temporales y con esa etiqueta se los trata como transitorios; es decir, personas que han laborado 25 años en Canadá no pueden aspirar jamás a convertirse en ciudadanos. La historia de los programas laborales aquí expone a la luz una dura realidad: la falta de mano de obra es crónica, pero el estatus “temporal” del empleo es algo creado.

Esa clase de programas han aumentado exponencialmente y sus críticos argumentan que, en efecto, han reemplazado otras vías de inmigración a Canadá, país que se proclama como diverso, de tal manera que están convirtiendo tal multiculturalismo en una simple creencia nacional. En 2006, por vez primera, el número de residentes temporales que ingresó a Canadá sobrepasó al de residentes permanentes, y esto continúa.

Los trabajadores migrantes en Canadá tienen una movilidad laboral estructuralmente limitada: cuando llegan, quedan supeditados a un empleador. Esta dependencia excesiva con respecto al alojamiento, el transporte y el acceso a los cuidados de salud da lugar a una relación semejante a la del feudalismo, donde el patrón tiene un poder desproporcionado. Para el trabajador, aquél es quien lo llevó al país y quien puede expulsarlo. Entonces, se trata de un programa donde la supervisión casi no existe, favorece el abuso, y al respecto existen toda clase de historias: salarios no pagados, acceso limitado a servicios de salud oportunos, condiciones laborales inseguras, habitaciones sobrepobladas, condiciones de trabajo abusivas, deducciones cuestionables en la nómina, impago de horas extras, por mencionar algunas.

Un aspecto especialmente atroz del Temporary Foreign Working Program (Programa para Trabajadores Extranjeros Temporales, TFWP) son las cuotas. Muchos han pagado a los reclutadores sumas exorbitantes, que van de seis a doce mil dólares canadienses para ser tomados en cuenta. Algunos trabajadores llegan muy endeudados con el negociador que los llevó al país, lo que

genera una forma de esclavitud por motivos económicos, historia que se repite en todo el mundo, incluyendo a Hong Kong, Seúl y Doha.

Algo singular en Canadá es la casi invisibilidad de la fuerza de trabajo. Literalmente están ocultos en el paisaje. Casi siempre se alojan en sitios lejanos a los caminos principales o en viviendas ubicadas detrás de los invernaderos. Más aun, no figuran en el relato convencional sobre Canadá. Cuando los medios de comunicación dominantes se ocupan de los trabajadores migrantes, lo hacen desde contextos de proteccionismo xenofóbico. Se los menciona en los titulares para contar cómo se quedan con los trabajos de los canadienses, de tal manera que los programas que los acogen son presentados como una amenaza para la economía, se los acusa de ser responsables de las presiones que han afectado a la baja los salarios y las condiciones de trabajo; sin embargo, más que como amenaza, los trabajadores son mostrados casi unánimemente como víctimas de malos patrones, pero nunca de las fallas de un mal sistema.

La victimización de estos migrantes se esencializa y se inserta en una narrativa más amplia, según la cual han escapado de las terribles condiciones de su país de origen y, por tanto, ahora se benefician de la generosidad y benevolencia de Canadá; como consecuencia, esos programas de trabajadores perversamente se convierten en una alternativa neoliberal de ayuda o desarrollo. Lo que no se toma en cuenta es cómo dicho sistema y las medidas de austeridad han hecho que los trabajadores abandonen sus hogares y sus industrias nacionales para convertirse en trabajadores internacionales.

Como documentalista, entiendo que mi trabajo se lleva a cabo en el campo de la imaginación. Benedict Anderson (1991) afirmaba que todas las naciones son un esfuerzo de imaginación. Son comunidades imaginadas —reforzadas por realidades materiales como los cruces fronterizos, las leyes de inmigración y las visas— que se arraigan en psiques colectivas e individuales por medio de imaginarios creativos —himnos, rituales públicos, monumentos y películas.

Trabajo con narrativas y con la construcción de la representación, y estoy muy consciente de cómo mis obras pueden reforzar o incidir de alguna otra manera en las representaciones de los trabajadores migrantes en Canadá y cómo sus historias informan sobre la configuración de una identidad local.

Los documentales han venido jugando un papel formativo, de construcción nacional en este país. En 1939, el gobierno fundó el National Film Board (NFB), el mayor centro de producción de ese tipo de obras artísticas en el país,

con la premisa de que éste necesitaba un espejo para mirarse mejor. En ese sentido, espero que mis trabajos ofrezcan contranarrativas que confronten las fantasías dominantes del nacionalismo canadiense que se niega a ver las historias coloniales actualizadas en los programas de trabajadores migrantes contemporáneos, que no son un concepto nuevo, pero están poniendo su parte en el objetivo de maquillar la composición racial de la sociedad canadiense, como siempre.

Sus versiones contemporáneas son extensiones de esquemas laborales desarrollados por el Estado canadiense para crear un estrato de “ciudadanos preferentes”, con base en su raza y clase social. La historia colonial local institucionalizó el genocidio a gran escala contra los pueblos originarios. La eliminación de los relatos de hechos y las culturas de las primeras naciones ha sido activamente confrontada por las comunidades indígenas; su resistencia desafía el blanqueamiento a ultranza de las raíces de Canadá.

Otra historia de injusticia la vivieron migrantes chinos a principios del siglo XIX, cuando las vías nacionales del tren fueron construidas y esos obreros ferroviarios debían pagar cuotas exorbitantes en impuestos por cabeza (*head taxes*) para trabajar en sitios peligrosos en lo que, eventualmente, haría posible la unidad nacional.

Un espejo común en que mirarnos unos a otros

Dado que mis documentales son accesibles a públicos sumamente distintos —gente común, trabajadores migrantes, educadores, activistas (incluyendo a quienes trabajan en pro de la justicia social hacia la mano de obra migrante, por los derechos humanos y por la soberanía alimentaria)—, quisiera contextualizar mi labor específica con trabajadores migrantes en Canadá.

Como cineasta, estoy muy consciente de la multiplicidad y heterogeneidad de miradas y lecturas en torno a una sola escena. Estos documentales narran una historia diferenciada, con distintos matices y contornos según la posición social, política y económica del espectador.

Mis metas son múltiples:

- crear conciencia acerca del trabajo y los derechos humanos asociados con los programas de trabajadores migrantes en Canadá;

- apoyar y trabajar en solidaridad con los activistas por los trabajadores migrantes y por quienes establecen alianzas con aquéllos, a fin de construir un amplio movimiento en pro del cambio social;
- impulsar una transformación política y legislativa en torno a dichos programas en el contexto canadiense;
- contextualizar los programas de mano de obra inmigrante contemporáneos en el marco de la realidad colonial de la historia canadiense y de la agenda política actual,
- y, por último, mediante la narrativa fílmica crear una experiencia común que sea, simultáneamente, emocional, intelectual y sensorial, de tal manera que comunique la complejidad de los retos y oportunidades con los que los trabajadores migrantes se encuentran cuando son contratados en Canadá.

Estoy consciente de que esta experiencia común puede ser particularmente única para estos seres humanos: mirarse unos a otros, en gran formato, en la pantalla; ver una narrativa que valida las experiencias que conforman un terreno común, lazos compartidos. Le he mostrado fragmentos de mi más reciente documental, *Migrant Dreams* (2016),² a otros trabajadores que no aparecen en él y, sin embargo, se reconocen. Las jamaicanas miran a las mexicanas y ven a una hermana.

Una táctica común de los empleadores es la de “divide y vencerás”. Enfrentan a los trabajadores entre sí utilizando el tema de la etnicidad, de tal modo que los jamaicanos se enfrentan con los mexicanos en un invernadero, por ejemplo. Los empleadores instalan viviendas, baños y cocinas en áreas distintas para cada grupo. En los invernaderos y granjas, las tareas diarias se dividen, discrecionalmente, según el origen étnico y el género, de tal modo que las realizadas en el exterior se delegan a los caribeños, mientras que las de selección y empaque se asignan a los mexicanos.

Los documentales presentan momentos de reflexión compartida y de reciprocidad entre estos migrantes en un sistema que se empeña en crear falsas oposiciones. A los trabajadores continuamente se les recuerda que hay mucha competencia y que hay filas de personas en el “Sur global” ávidas de quedarse con sus puestos.

² Éste comenzó el circuito documental a principios de 2016 [N. de la trad.].

Una herramienta para resistir

Fundamentalmente quiero que mi obra se vuelva una herramienta de resistencia. Después de todo, mi trabajo documental con las comunidades migrantes comenzó por esa causa y, en el proceso, he trabajado muy de cerca con los activistas en sus frentes, llevando a cabo una suerte de verificación.

Chris Ramsaroop y Evelyn Encalada Grez, los cofundadores de Justicia for Migrant Workers han sido indispensables para mi labor, cuyo proceso requiere que ordene mis prioridades. En ocasiones, quisiera filmar escenas que podrían perjudicar los esfuerzos de los activistas.

La negociación de las metas es una conversación continua. Creo en la política del descarte. No es necesario que los trabajadores que participan en mis películas compartan conmigo cada detalle de sus vidas. Deliberar acerca de lo que es o no estratégico es una opción política que apoyo, pero también, como cineasta, puedo negarme a compartir fragmentos de una historia con un público más amplio y excluirlos, por tanto, de mi película en una elección consciente, que se basa tanto en prioridades políticas como creativas.

Con frecuencia mi proceso de filmación implica pasar tiempo con los trabajadores, aunque no grabe: construyendo relaciones, confianza, y utilizando mis recursos de maneras prácticas. El tiempo de filmación no se antepone a su supervivencia.

Quiero concluir mi ensayo con un comentario acerca de las apuestas. Expresarse tiene consecuencias, hasta para los cineastas. Cuando se exhibió *El contrato* (2003), los empresarios agrícolas que aparecían en el documental me demandaron por un millón de dólares. Nos acusaban tanto a mí como a los productores del NFB de difamación, y cualquier intento de proyectar el documental recibía una notificación. Utilizaban una táctica probada por las corporaciones para amordazar a los medios: una demanda estratégica en contra de la participación del público, una demanda SLAPP.³ Se recurre a ellas para

³ SLAPP (Stands for Strategic Lawsuit Against Public Participation). Es un recurso al que estratégicamente recurren algunas corporaciones para sancionar a grupos o activistas que se oponen y protestan por determinadas acciones realizadas por dichas corporaciones. Las reclamaciones típicas a las que se alude en las demandas suelen ser la difamación, la calumnia y la restricción en los negocios. Muchos estados han adoptado medidas contra las SLAPP a fin de salvaguardar la libertad de expresión proporcionando la posibilidad a los demandados de realizar audiencias rápidas a fin de que puedan recuperar lo que gastaron por las sanciones económicas y en los honorarios legales. Con información tomada del sitio de la Cornell Law School (s/f) [N. de la trad.].

intimidar y censurar a los críticos agobiándolos con sanciones legales muy onerosas que agotan sus recursos y terminan por silenciar los debates públicos.

Durante un año, *El contrato* estuvo guardado mientras los abogados negociaban. Ninguna empresa quería acercarse al documental, a pesar del interés inicial de la televisora de Ontario TVO. La amenaza legal impidió el estreno. Después de un año, los abogados del NFB accedieron a estrenar la película, estipulando que yo tendría que incluir al inicio de la película la aclaración de que se había rodado con permiso de los participantes. No había escenas filmadas con cámara escondida y los agricultores habían firmado dispensas de participación durante la producción.

Durante todo el año que duró el embargo, nadie podía ver el documental. Al menos eso era lo que yo creía, hasta un fin de semana en que, sin notificar a nadie, me dirigí a Leamington y permanecí de incógnito. De pronto me vi convertida en una paria en el pueblo, pues el alcalde local me había acusado de ser una embustera en la radio nacional. Traía puesta una gorra de beisbol y, con discreción, entré a una reunión social en el sótano de una iglesia. Algunos de los trabajadores se me acercaron y me agradecieron que hubiera filmado el documental. Me sorprendió que lo hubieran visto. De hecho, todos lo habían visto: tenían copias pirata. Alguien se había robado un máster y rápidamente había hecho duplicados que se compartían en las barracas-dormitorio, en las granjas, y hasta se vendían en tiendas⁴ en el pequeño México. Esto me enseñó que la resistencia es fértil. Me recordó aquella frase que dice: “Quisieron enterrarnos, pero no sabían que éramos semillas”.

Y aunque para mí la apuesta es real, participar en estos documentales hace que la de los trabajadores sea más riesgosa, ya que se exponen a que los cataloguen como problemáticos por manifestarse o por aceptar aparecer frente a la cámara. Me doy cuenta de que lo hacen porque están hartos y eligen ser parte del documental pues se dan cuenta de que ya tienen muy poco que perder.

Pelear dentro del sistema legal que forjó tu vulnerabilidad plantea muchos retos. Un elemento nuclear de los programas de trabajo migrante en Canadá es la transitoriedad permanente dejando, como mencioné, escasas posibilidades de obtener la ciudadanía sin importar que permanezcan trabajando muchos años. Los trabajadores declaran y pagan impuestos, de su sala-

⁴ En español en el original. [N. de la trad.].

rio se deducen las cuotas obligatorias del Plan de Pensiones de Canadá (CPP) y del Seguro de Empleo de Canadá (EI), a pesar de ello, no reciben la mayoría de los beneficios de este seguro y el trámite para cobrar la pensión es tan poco claro que a veces los trabajadores ni siquiera se enteran de que tienen este derecho.

A cambio de un cuarto de siglo de trabajo, esta persona nunca recibirá aumentos de sueldo por antigüedad ni por tiempo extra ni seguridad laboral. Cada año se los obliga a regresar a casa con un sobre sellado donde llevan, por escrito, la aprobación del patrón que les permitiría volver la siguiente temporada sólo por periodos que no rebasen los ocho meses. Las reglas se han diseñado para disuadirlos de soñar con establecerse en esa tierra.

Este proceso cíclico de trabajadores que van y vienen implica que la fuerza de trabajo pierde, constantemente, a sus líderes naturales. Por lo general, a un trabajador le toma un año orientarse en el lugar de trabajo, en el país y entender el sistema. En el segundo año, ya está bien consciente de los problemas de dicho sistema y ha comenzado a recopilar información acerca de sus derechos. Para el tercero, está ya tan maltratado que siente la necesidad de defenderse, pero para el cuarto, ya se lo considera indeseable. Entonces se contratan nuevos equipos. Los activistas de Justicia for Migrant Workers deben enfrentarse con este reto estructural para organizarse. La memoria colectiva que los aglutina se borra sistemáticamente.

La realidad es que los trabajadores resisten todo el tiempo, en pequeños y grandiosos actos de resistencia. Se defienden a través de paros laborales, protestas, demandas civiles, investigaciones de derechos humanos y denuncias criminales. He sido testigo de todas estas estrategias de contraataque y he concluido que participar en los documentales es otra manera de luchar.

Hacerlo es una forma de resistencia y un medio para no olvidar.

Fuentes

ANDERSON, BENEDICT

1991 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Michigan: University of Michigan.

CORNELL LAW SCHOOL

s/f “SLAPP Suit”, *Legal Information Institute*, en <https://www.law.cornell.edu/wex/slapp_suit>, consultada el 18 de agosto de 2016.

Filmografía

El contrato. Dir. por Min Sook Lee. Canadá: National Film Board of Canada (NFB), 2003, en http://www.nfb.ca/film/el_contrato/.

Migrant Dreams. Dir. por Min Sook Lee. Canadá: Min Sook Lee/Rose Gutiérrez, 2016, en <http://www.migrantdreams.ca/>.

LOS AVATARES DE LA PERMANENCIA: ESPIRAL Y LOS QUE SE QUEDAN

Óscar Badillo

En este capítulo analizo dos filmes mexicanos que abordan la migración desde la perspectiva de las familias y las comunidades de origen: *Espiral* (2008), película de ficción del director Jorge Pérez Solano y el documental *Los que se quedan* (2008), de Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman. Ambos permiten observar cómo se cuestionan nociones de género y nación en la presentación y representación de los grupos expulsos.

Este siglo comenzó con una dinámica migratoria gestada, en gran medida, en los últimos años del anterior. Procesos como la globalización, el avance de los proyectos neoliberales y el acceso a nuevas tecnologías marcaron sus directrices, así como las de la economía. El nuevo milenio empezó, además, con los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001, que obligaron a repensar las políticas de seguridad de muchos países. Lejos de permitirse el libre tránsito de personas, deseo plasmado en muchas de las narrativas utópicas de los noventa, la globalización creó una geografía fracturada con fronteras definidas por el movimiento controlado de personas (Demos, 2013).

En América del Norte, una de las regiones en las que más se notan sus efectos, el cine ha reflejado la complejidad del fenómeno migratorio en diferentes escenarios. No son pocos los trabajos que han abordado el tema de los mexicanos que cruzan hacia Estados Unidos. El grueso del llamado cine fronterizo, un género bien diferenciado y definido por Norma Iglesias (1991), ha mostrado la ruta de estas personas, el paso de la frontera, los peligros de la travesía y los problemas de identidad de quienes han logrado cruzar para hacer una nueva vida del otro lado. Pero también hay un cine que ha querido revelar la otra cara de la moneda: el rostro de los que se quedan, los rituales de la permanencia y la reorganización de las familias ante la partida de uno de sus miembros. En estas páginas me interesa examinar los filmes antes mencionados, pues muestran las dinámicas que las comunidades entablan de frente a

la migración valiéndose de recursos similares para dar cuenta de la cotidianidad y la espera de las familias de los migrantes.

Espiral

La *opera prima* del director oaxaqueño Jorge Pérez Solano (Huajuapán de León, 1964) es una película de ficción sobre cómo las mujeres que aguardan a sus esposos, hijos y hermanos continúan con la vida comunitaria.¹ La primera imagen, en primer plano, son un cactus y una colina desértica por la que desfila un grupo de personas. No se trata, sin embargo, de un paisaje de los que abundan en el cine fronterizo: no son migrantes varones los que caminan ni se encuentran en la frontera; son mujeres disfrazadas que ensayan la representación del viacrucis, pues el pueblo se ha quedado prácticamente sin hombres. Es una película sobre la migración, pero no hay imágenes de la frontera ni de Estados Unidos.² Los espectadores, como los personajes femeninos del filme, sólo miramos a la población, nada fuera de ella. El viaje es un desplazamiento no geográfico sino generacional.

En el pueblo de la película, innombrado quizá porque busca identificarse con las muchas comunidades rurales impactadas por el fenómeno, los protagonistas se ven orillados a cuestionar la estructura de su comunidad y a asumir funciones tradicionalmente propias de los varones. Además de las labores domésticas, ellas labran el campo, cuidan el ganado, organizan las celebraciones religiosas del pueblo y supervisan las construcciones que se hacen con el dinero de los que se han ido. La historia retrata la reorganización de numerosas poblaciones en México:

Fenómenos masivos contemporáneos como la migración internacional favorecen, mediante el intercambio intercultural de quienes se van y la interacción social entre quienes se quedan, la creación de nuevas formas de convivencia so-

¹ También el segundo largometraje de Pérez Solano, *La tirisia* (2014), aborda el tema de la migración de los varones y los conflictos de la permanencia de las mujeres. Cheba y Serafina, sus protagonistas, han debido abandonar a sus hijos concebidos fuera del matrimonio cuando sus esposos regresan de Estados Unidos, por lo que enferman de un padecimiento anímico llamado tirisia o, en este caso, “tirisia”.

² Atendiendo la tipología de Norma Iglesias, *Espiral* (2008) puede ser considerada una película fronteriza porque se refiere a personajes fronterizos y una parte importante de su argumento aborda problemas de identidad nacional (1991:17).

cial que indudablemente movilizan los roles y estereotipos asignados a cada uno de los sexos (García Oramas *et al.*, 2011, párr. 9).

La narración comienza con los preparativos de un rito —la Semana Santa—, una partida —la comadre Paloma se va a Estados Unidos, donde la esperan sus hijos— y una llegada —una camioneta roja con un rótulo en el parabrisas: “Cariñito mío”—. Se divide temporalmente en tres partes indicadas con fundidos en pantalla en negro. Luego de las escenas iniciales, se hace un *flashback* a 18 años antes. Un niño dibuja con una vara, de adentro hacia afuera, una espiral sobre la tierra. Es nochebuena y en casa de sus padres, Diamantina hace los preparativos para que Santiago la pida en matrimonio, pero Taurino, su padre, pide una dote que aquél no puede pagar. En otro lugar del pueblo, Aracely y Macario salen a la procesión con sus dos hijos. Él mira a los recién llegados de Estados Unidos; entre ellos un primo suyo, quien lo invita a regresar con él: “Poco ayudas aquí —le dice—. El otro lado te cambia la vida”.

Vemos imágenes del campo árido, de calles vacías y casas en ruinas que confirman las palabras del primo: “Aquí no hay más que polvo y carencias”. Hasta esta parte, la representación del lugar de origen de los migrantes no es muy diferente de la visión que el cine fronterizo ha proyectado de los límites entre México y Estados Unidos: escenarios desérticos, inhóspitos, inhabitables. Y es que en *Espiral* (2008) la desolación es también una consecuencia de la migración y no sólo una de sus causas. La partida de los hombres, constante y por generaciones, ha dejado el pueblo casi deshabitado. En las dos primeras secciones temporales, el director utilizó, como suele hacer Hollywood con la frontera México-Estados Unidos, filtros y juegos de iluminación que configuran un espacio amarillento e inestable (Valdés, 2014: 175).

En la terminal para el único camión, madres, hijas y hermanas esperan a los que se han ido. El chofer les aconseja: “Hoy no viene nadie, mujeres. Mejor empiecen a despedirse de los que se van”. Los que se marchan esta vez son Santiago, para pagar una dote, y Macario, para sacar a su familia de la miseria. Los esperan Diamantina y Aracely. En ese perseverante acto, las mujeres encarnan la permanencia, la estabilidad, el origen y el hogar. Si, como hemos dicho, las condiciones de las comunidades afectadas por la migración han obligado a replantear estereotipos de género, también se vale el cuestionamiento del concepto de nación. La organización simbólica, nota Rosana Blanco, debe

su estructura a una carga de referentes reconocidos en el imaginario mexicano sobre los cuales se construye y regula el género (2010: 188). Las mujeres tienen a su cargo la repetición de símbolos, mitos, festividades, para así encarnar en los propios cuerpos las categorías de género y nación.³ Y si las protagonistas de *Espiral* (2008) reproducen una imagen nacional, ésta no es otra que la de una comunidad en permanente espera, aunque nunca estática, de frente a las condiciones de abandono y marginalidad a las que ha sido relegada.

La siguiente transición temporal comienza cuando Gorrión, hijo de Macario, dibuja una espiral sobre la tierra. *Flashforward*, tres años después. Santiago regresa en una camioneta roja con un rótulo en el parabrisas: “Diamantina”, pero a ella la encuentra embarazada de otro hombre. Antes de irse de nuevo del pueblo, se dirige a la casa de Aracely y le entrega un ataúd cerrado que ella no puede abrir. Hay una evidente simetría con el inicio de la película: un rito —el funeral de Macario—, una partida —Santiago regresa a Estados Unidos— y una llegada —ese día Diamantina da a luz a Magdalena—. La línea de la espiral se alarga y pasa por un punto simétrico a otro que ya ha recorrido, pero cada vez más alejado del origen. En este sentido, el subtítulo de la película es significativo: “Algunos ciclos nunca se cierran...”.

Flashforward quince años después. “El presente”, se aclara en pantalla. Las mujeres han creado una comunidad con lazos de solidaridad entre ellas. Cuando el cura le pide al recién llegado Santiago que represente a Jesús en el viacrucis, Magdalena le dice: “Eso no, padre. Si me quita el papel, me salgo de la obra.” Las demás jóvenes la respaldan: “Y yo”, “Yo también”. Obligadas a asumir nuevas responsabilidades, las mujeres se han visto involucradas en procesos de empoderamiento. El relevo generacional, además, ha permitido el cuestionamiento de la estructura comunitaria: las jóvenes ya no son las personas expectantes que fueron sus madres.

Los juegos entre el guion y las tomas son sugerentes: el ángel del viacrucis se equivoca: “¿Por qué buscáis entre los vivos lo que ya murió?” y luego corrige: “¿Por qué andáis buscando entre los muertos al que aún vive?”. Y cuando el cura habla de resurrección, se muestra una toma del Loco, personaje

³ La autora analiza el documental *Sueños binacionales/Binational Dreams* (2006) de la directora oaxaqueña Yolanda Cruz, que narra la experiencia de los migrantes indígenas mixtecos en Estados Unidos y la organización de las mujeres que los aguardan en sus comunidades. Para Rosana Blanco, *Espiral* (2008) y *Los que se quedan* (2008) se hallan en la misma línea del documental de Cruz, en tanto son propuestas locales que posibilitan el estudio de la heterogeneidad del fenómeno.

nuevo y misterioso cuya identidad descubriremos con el avance de la trama. Por otra parte, hay un juego de simetrías cuando el cuerpo de Diamantina se refleja en un espejo, pero es completado con la cabeza de su hija Magdalena; si como se ha dicho, el cuerpo de las mujeres encarna la imagen de nación, el que muestran madre e hija es un espacio fracturado por la transición generacional.

Las jóvenes son, en muchos sentidos, diferentes de sus madres, pero no sucede así con los varones, quienes no parecen tener la intención de romper con la tradición migratoria. Cuando Benito corteja a Magdalena y le dice que quiere irse a Estados Unidos, ella contesta: “Otra vez la misma historia. Tantos años y nos sigue pasando lo mismo”.

Las mujeres, encargadas de perpetuar las tradiciones mediante la repetición de ritos, historias y celebraciones, son la imagen misma de la nación.⁴ En *Espiral* (2008), la migración aparece representada como un ritual de paso, un evento cíclico e ininterrumpido, pero lejos de asegurar y promover su repetición, las protagonistas —depositarias de los valores de la estabilidad y la permanencia— ponen fin a la dinámica del abandono. Un segundo subtítulo de la película arroja luces sobre ese proyecto: “Ellos se fueron en busca de su destino, ellas se quedaron para cambiarlo”.

De la cultura híbrida que los migrantes han construido del otro lado de la frontera, los espectadores apenas tenemos un vistazo fugaz cuando, por coincidencia, Santiago reconoce que el Loco es Macario y le reclama:

— *What fucking are you doing here, chingao? You're dead. You will be happy with your new family.*

— *I am here for my blood.* Es lo único bueno en mi vida.

La interconectividad cultural que experimentan los migrantes durante su estancia en Estados Unidos contribuye a que la hibridación lingüística trascienda la frontera y se convierta en un componente de identidad transnacional (Valdés, 2014: 168).

⁴ Asegura Joanne P. Sharp que “las mujeres no son iguales a la nación, sino que la simbolizan. Muchas naciones son figurativamente femeninas —Britannia, Marianne y la Madre Rusia vienen inmediatamente a la mente—. En el imaginario nacional, las mujeres son madres de la nación o ciudadanos vulnerables que deben ser protegidos”, citado en Duncan (1996: 99). Traducción a cargo del autor de este artículo. En ese sentido, ¿es el nombre “Diamantina” un guiño irónico al calificativo velardiano alusivo a la patria? José Manuel Valenzuela Arce (1999), por ejemplo, tituló *Impecable y diamantina* a su libro sobre proyectos e imaginarios nacionales fallidos.

Los hombres de la película sufren un conflicto cultural y ya no parecen compatibles con sus comunidades de origen, por eso la partida es tan inevitable como el retorno. Sus idas y venidas se convierten en un ceremonial más del calendario, pero la historia de Pérez Solano es una espiral y no un círculo porque en este caso hay una salida, y son las mujeres las que terminan el ciclo. Luvina, cuyos hijos la esperan en Estados Unidos, tiene la siguiente conversación con Magdalena:

- Estaban aquí y hacíamos lo que ellos decían. Se van y quieren que hagamos lo que ellos dicen. Total que siempre hay que estar obedeciendo.
- Pues por mí se pueden cansar de pedir. Falta que una quiera complacerlos.

La siguiente escena es reveladora: Gorrión dibuja de nuevo una espiral en el suelo, pero esta vez la vara se rompe. El ciclo ha terminado porque las protagonistas toman sus propias decisiones y ya no son sujetos pasivos. La conclusión ocurre, no podía ser de otra forma, el Domingo de Resurrección: las mujeres defienden a Magdalena cuando Santiago y Taurino negocian con ella, Gorrión se entera de la verdad y repudia a su padre, Luvina decide permanecer en el pueblo y no viajar a Estados Unidos. Todo termina en una fiesta a la que los hombres (los que se fueron) no han sido invitados: “¡Malhaya el día en que nos fuimos!” le dice Santiago a Macario. Antes de los créditos finales suena la canción mixteca “Ama ka kui” (“Cuando salí de mi pueblo”), cuya letra aparece en pantalla: “¿A poco naciste para estar en tu pueblo?/¿A poco naciste para estar en tu casa?/De todas maneras, de otro pueblo te has de adueñar./De todas maneras, de otra casa te has de adueñar”.⁵

Vista desde la cámara de Jorge Pérez Solano, la migración es un rito con dos caras: el viaje y la permanencia, la esperanza del migrante y la espera de sus familias. Aunque, como sentencia la canción, la partida de los hombres es inevitable, la permanencia no es sinónimo de inmovilidad: las mujeres se organizan, se empoderan, trabajan y deciden. La dinámica de la migración, como la historia nacional o el curso del calendario, es una espiral de trazos constantes, repetitivos, similares, pero nunca iguales.

⁵ El nombre completo de la canción es “Ama ka kui kundui Ñuu you” y su autor es Leónidas Rojas Hernández. Puede escucharse en <<https://www.youtube.com/watch?v=WJkGdHIE2Z8>>. [N. de la ed.]

Los que se quedan

Este documental de Juan Carlos Rulfo (Ciudad de México, 1964) y Carlos Hagerman (Ciudad de México, 1966) recopila testimonios de nueve familias divididas por la migración.⁶ Escuchamos las voces de los que se quedan, de los que van y vienen, de los que volvieron para no irse de nuevo y de los que se van para no regresar más. Este trabajo comienza con imágenes de un salón de clases con niños en edad preescolar en La Cañada, Jalisco. A la pregunta de la maestra “¿Se han ido sus papás a Estados Unidos?”, los alumnos contestan “Sí” al unísono. Luego dice: “Van a levantar la mano los que quieran irse a trabajar a Estados Unidos” y todos ellos afirman de nuevo. La entrevista introductoria nos prepara para lo que será un retrato de familias y comunidades enteras en las que la migración ha tenido un altísimo impacto.

Herederos de una larga tradición de documentalistas que desde la revolución mexicana registraron el desarrollo desigual en la sociedad del siglo xx, los nuevos cineastas latinoamericanos de no ficción se han distinguido por abordar los procesos económicos y políticos que han transformado la imagen de sus naciones. Los documentales contemporáneos producidos en Latinoamérica capturan el surgimiento de nuevas identidades, la transformación de los espacios nacionales y los flujos asociados con la migración (Navarro y Rodríguez, eds., 2014: 4, 15).⁷

Algunos de estos filmes cuestionan el espacio de enunciación de los directores, las nociones sobre territorios y fronteras, y ponen de relieve el papel de las películas documentales en el intercambio de información mundial:

Estos documentales registran y ayudan a dar forma a nuevos patrones de localidad y movilidad, al tiempo que nos recuerdan que, más allá de representar simplemente la realidad social, el cine documental contribuye al proceso a través del cual las relaciones espaciales se mantienen o reinventan, las fronteras na-

⁶ Las dos películas aquí analizadas retratan el panorama de la migración inmediatamente anterior a la crisis económica que comenzó a finales de 2007. En los tres años siguientes, el número de quienes se fueron se mantuvo prácticamente constante: su monto creció en 68 000 y en total ingresaron 265 000 mexicanos a Estados Unidos durante ese periodo (Gaspar, 2012: 107).

⁷ Los editores de dicho volumen incluyen a Juan Carlos Rulfo en una generación de documentalistas en cuyas obras reconocen la continuidad del documental social latinoamericano de las décadas de los sesenta y setenta. Algunos otros miembros son los argentinos Marcelo Céspedes (1955), Carmen Guarini (1953), Andrés di Tella (1955) y Albertina Carri (1973), el cubano Jorge Luis Sánchez (1960) y el brasileño João Moreira Salles (1962).

cionales se refuerzan o debilitan, y las filiaciones culturales se reproducen o interrogan (Navarro y Rodríguez, 2014: 16).⁸

¿Cuál es la imagen de nación que se proyecta en *Los que se quedan* (2008)? Rulfo y Hagerman muestran que la espera es una experiencia común a las familias de los migrantes sin importar su ubicación geográfica. Es notable la intención de evidenciar que el país entero es afectado por el flujo de personas hacia Estados Unidos. Además de mencionar en pantalla la población de la familia entrevistada, se agrega una ubicación menos específica: “Noreste de México”, “Centro de México”, “Frontera sur de México”, etcétera.

Señalizaciones que configuran un territorio imaginario construido a partir de las experiencias de los personajes. Estos testimonios se conectan por sus semejanzas. La presencia de los creadores es invisible porque no aparecen en pantalla ni escuchamos sus voces; en su lugar, un aparente diálogo entre los entrevistados le da fluidez al documental. Sin importar si es en Yucatán o en Zacatecas, se espera una llamada telefónica, se recuerda la tonada de una canción significativa, se cuenta una anécdota del ausente, se le construye una casa, etcétera.

Dada su naturaleza no ficcional, el documental ha tenido un papel importante en la conformación del imaginario de la nación. Además de documentos y fotografías fijas, el acervo histórico está conformado por películas con secuencias que muestran las celebraciones del centenario de la independencia, la guerra de revolución, propagandas gubernamentales o la exaltación de los destinos turísticos del país.

A partir de las décadas de los sesenta y setenta, los documentales se han distinguido por evidenciar los problemas políticos y sociales del país. Partícipe de esta tradición, *Los que se quedan* (2008) aborda un hecho que el género ya había tratado en películas como *Jornaleros* (1977), de Eduardo Maldonado (Ciudad de México, 1941), o *Le Deal mexicain* (1980) de Bosco Arochi, pero esta vez con un énfasis en la experiencia humana, por lo que también es heredero del documental antropológico (Ochoa, 2013).

Ya que la película de Rulfo y Hagerman muestra la vida de los que permanecen en sus hogares, el caso paradigmático es el de Pascual y Juanita, dos ancianos padres que esperan el regreso de sus hijos en una vieja casa en

⁸ La traducción de la cita es del autor de este artículo.

medio de la nada. No escuchamos las preguntas que se formulan detrás de la cámara, pero las adivinamos en la respuesta: “Pensamos en que ya estamos viejos. Pienso en mis hijos, que están lejos”. La experiencia de esta familia halla un punto de contacto con las demás historias cuando el anciano cuenta cómo ha de ser la casa que construirán sus hijos: una ventana por aquí —dibuja con una mano en el aire—, una puerta allá —señala al vacío—.

Los que permanecen son los encargados de hacer realidad los proyectos de los que se fueron. En una de las escenas más representativas, Pascual mira al horizonte en espera de sus hijos, pero no hay nada, nadie. De nuevo se representa el lugar de origen como un espacio desolado que obliga a emprender el viaje. La elección de las familias deja ver un intento por mostrar la diversidad de los lugares de origen de los ausentes; sin embargo, en su afán de subrayar la universalidad de un sentimiento, los creadores han dejado fuera de cuadro las muchas y diversas motivaciones que obligan a la migración y la compleja organización de las comunidades expulsoras. En el documental escuchamos el testimonio de los que van y vienen, como el de Gerardo, oriundo de Félix Ireta, Michoacán. Su esposa, Gloria, cuenta que ha hecho lo mismo con sus tres hijos: viene, los ve nacer, los bautiza y se regresa a Estados Unidos.⁹

Sin acotaciones ni apostillas, escuchamos a continuación la historia de los que fueron y regresaron con fortuna en tiempos, al parecer, ya lejanos. El testimonio es de Francisco Ruedas, de Monte Escobedo, Zacatecas, un hombre mayor que se aventura a explicar las causas de por qué algunos migrantes ya no regresan: “[A] la mayoría de la gente, yo creo, que las raíces que hacen allá los atrapan. A otra enorme cantidad de gente los atrapan los bienes, bienes raíces; tampoco ya no pueden venir. Y otra cantidad grande de gente que no vuelve es porque hasta se avergüenza de su tierra, de su gente; se van y a los tres años ya no quieren hablar español”.

Según su experiencia, migrar es la única opción para salir de la pobreza: “De toda la gente de mi generación, los que se quedaron no tienen nada”. La disposición de los fragmentos de entrevistas es aleatoria: se confunden los lugares, los tiempos, las generaciones. El extrañar a un familiar se convierte en el único hilo conductor de la película.

⁹ “La mayoría de los migrantes de retorno en México se caracterizan por vivir en una localidad rural y se encuentran casados o en unión libre. Más de dos terceras partes del total son hombres. En el grupo de 18 a 39 años, el 82.3 por ciento son hombres, el 57 por ciento viven en una localidad rural; casi la mitad está soltero y la otra mitad, casado o en unión libre” (Conapo, 2015: 94).

Pese a la variedad generacional, étnica y geográfica de los entrevistados, la imagen de la migración que proyecta el documental está construida desde una focalización en su dimensión humana. Quiere ser un rompecabezas de testimonios similares sobre un fenómeno social que afecta muchas regiones del país, pero en su intento por presentar la diversidad ha dejado pasar la oportunidad de mostrar a profundidad la organización de las comunidades de origen de los migrantes.

En el documental, Rosy, de la Sierra de Puebla, aparece en apenas unas cuantas tomas en las que enseña la casa —deshabitada— que ha construido con el dinero que envía su esposo desde Estados Unidos. En una publicación complementaria que busca profundizar las historias que los directores contaron en su película, podemos conocer el trabajo que ella ha echado a andar en su región. Estudió desarrollo rural y un posgrado en educación; ha trabajado como promotora comunitaria en proyectos de salud y enseñanza. En el bachillerato donde imparte clases construyó huertas, corrales y salones de cómputo: “Yo les digo a mis alumnos ‘si ustedes aprenden a hacer las cosas bien en el campo, tienen opciones. Yo siembro, tengo mis animales, y de allí va saliendo’” (Martínez, 2009: 167). El documental se ha quedado en el plano sentimental y no ha explorado una realidad no menos importante que la nostalgia y el abandono que busca transmitir.

Al igual que en *Espiral* (2008), en este filme hay un notable interés en la presentación de los rituales. La celebración de una fiesta es el común denominador en las historias de las familias entrevistadas: un bautizo, una primera comunión, una graduación, una charreada, una comida de bienvenida. Estos festejos, además de darle sentido a la espera de los que se quedan, marcan las pautas de un ritual más grande: la migración. Por eso, una vez concluidos, recomienzan las partidas y las llegadas. En Michoacán, Gerardo besa a su mujer y a su niño recién nacido y se marcha. En Puebla, los tres hijos de Pascual y Juanita han vuelto luego de ocho años en Estados Unidos. Se escucha la “Canción de las simples cosas”¹⁰ y se redondea una idea que atraviesa la narrativa del documental: la migración y la espera son fenómenos cíclicos, inevitables, ininterrumpidos pese a todo intento de resistencia. Rulfo y Hagerman muestran un problema social y político desde una mirada íntima antes que

¹⁰ Canción de Armando Tejada Gómez y César Isella. Puede escucharse en <<https://www.youtube.com/watch?v=AJZfVChI55E>>. [N. de la ed.].

técnica, y el resultado es un documental que muestra la universalidad de un sentimiento —extrañar— y no la complejidad de un fenómeno: la migración.

Conclusiones

El cine ha dado cuenta puntual de las transformaciones económicas, políticas y sociales del incipiente siglo XXI. En un mundo fracturado por fronteras en las que se privilegia el flujo de bienes antes que de personas, las causas y consecuencias de la migración han ido ocupando un espacio creciente en la producción cinematográfica de los países involucrados. Los cineastas han abordado el tema desde múltiples visiones: a veces poniendo énfasis en la construcción de las nuevas identidades en el lugar de destino y a veces mostrando la densidad liminar de las fronteras y las dificultades para cruzarlas. Otros acercamientos, como los aquí observados, proponen una mirada desde el lugar de partida, es decir, desde la perspectiva de los que permanecen. *Espiral* y *Los que se quedan* buscan revelar los efectos humanos en las comunidades que los migrantes dejan atrás. En ambas el espacio se nos muestra como un fuerte aliciente para emprender el viaje y la migración misma aparece como un ritual de los pueblos expulsores.

La película de Jorge Pérez Solano evidencia el trastocamiento de los valores asociados con el género y la nación ante la partida de los hombres. Por su parte, Rulfo y Hagerman, en su intención de comunicar una experiencia común a las familias de los migrantes, presentan una imagen de nación en la que un sentimiento se convierte en un vínculo imaginario entre personas de diversas geografías, etnias y edades.

Fuentes

BLANCO CANO, ROSANA

2010 *Cuerpos disidentes del México imaginado. Cultura, género, etnia y nación más allá del proyecto posrevolucionario*. México: Bonilla Artigas.

CONAPO

2015 “Anuario de migración y remesas. México 2015”. México: Consejo Nacional de Población, Fundación BBVA Bancomer y BBVA Research.

DEMOS, T. J.

2013 *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Londres: Duke University Press, xiv-xv.

DUNCAN, NANCY, ed.

1996 *Body Space. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Nueva York: Routledge.

GARCÍA ORAMAS, MARÍA JOSÉ, SUSANA RUIZ PIMENTEL y SARA RUIZ VALLEJO

2011 “*Las que se quedan: Género, migración y control social*”, en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* no. 21 (junio), en <<https://journals.openedition.org/alhim/3803#tocfrom1n1>>, consultada el 22 de diciembre de 2015.

GASPAR, SELENE

2012 “Migración México-Estados Unidos en cifras (1990-2011)”, *Migración y desarrollo* 10, no. 18 (enero).

IGLESIAS, NORMA

1991 *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

MARTÍNEZ, MÍRIAM MABEL

2009 “Maestra Rosy. Cuetzalan, Sierra de Puebla”, en César Gándara, Gabriel Bátiz, Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman, *Los que se quedan. Crónicas gráficas nacidas del documental de Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman sobre el México que permanece*. México: BBVA Bancomer y Diamantina.

NAVARRO, VINICIUS, y JUAN CARLOS RODRÍGUEZ, eds.

2014 *New Documentaries in Latin America*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

OCHOA ÁVILA, MARÍA GUADALUPE

2013 “Atisbos”, en María Guadalupe Ochoa Ávila, *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México: Conaculta.

VALDÉS, JULIO

2014 “El cine y la frontera Estados Unidos-México”, en Juan Carlos Vargas y Graciela Martínez-Zalce, coords., *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: CISAN, UNAM y Bonilla Artigas.

VALENZUELA ARCE, JOSÉ MANUEL

1999 *Impecable y diamantina*. México: El Colegio de la Frontera Norte e ITESO.

Filmografía

Espiral. Dir. por Jorge Pérez Solano. México: Oprocine, CUEC, UNAM y Fundación BBVA Bancomer, 2008.

Jornaleros. Dir. por Eduardo Maldonado. México: Bosco Arochi, Vicente Silva e Imcine, 1977.

La tirisia. Dir. por Jorge Pérez Solano. México: Jorge Pérez Solano, César Gutiérrez y Tito Ramírez, 2014.

Le Deal mexicain. Dir. por Bosco Arochi. México/Canadá: Cine Difusión SEP, Dirección de Producción de Cortometraje y National Film Board of Canada (NFB), 1980.

Los que se quedan. Dir. por Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman. México: La Sombra del Guayabo, 2008.

Sueños binacionales/Binational Dreams. Dir. por Yolanda Cruz. México: Petate Productions, 2006.

SOBRE LA BESTIA SE LLEGA A LA JAULA DE ORO. LA MIGRACIÓN CENTROAMERICANA EN EL CINE DOCUMENTAL Y DE FICCIÓN

Everest Alam Landa Vargas

Fade in

El cine es una moneda de dos caras. En él se suceden fotogramas para dar la ilusión de movimiento y, junto a la grabación de sonidos, intenta emular la realidad e incluso superarla. Los filmes pueden verse como retrato de la realidad o proyección del mundo interior, tecnología o arte, ficción o documental; lo cierto es que son un referente para comprender la cultura contemporánea —sus manifestaciones, transformaciones, recurrencias y retos.

En ese rubro, México es prolífico en reconocimientos otorgados por la crítica especializada a nivel internacional. El suyo es un cine que alude —inspirándose, tomando como base o capturando— al acontecer social, y uno de sus temas recurrentes es la migración hacia Estados Unidos.¹

Por tanto, el cine documental y el ficcional se han convertido en fuentes y soportes para la investigación en humanidades por el abordaje profundo y la representación de fenómenos como el mencionado, así que con el fin de indagar en las capacidades de observación y comunicativas del medio —y para continuar con las dualidades— hemos tomado dos casos de género distinto, aunque con la misma temática: el documental *La Bestia* (2010) de Pedro Ultreras (Durango, México, 1969), y la ficción *La jaula de oro* (2013), de Diego Quemada-Díez (Burgos, España, 1969). De entre el numeroso conjunto de cintas que abordan el tema, éstas constituyen una profunda investigación de campo en torno al viaje por México y hacia Estados Unidos de migrantes no autorizados de diversas nacionalidades; ambas se sitúan principalmente

¹ La problemática ha sido abordada desde distintas miradas, como en *Espaldas mojadas* (1953), *El bracero del año* (1963), *Hasta morir* (1994), *Al otro lado* (2004), *7 Soles* (2008), *El viaje de Teo* (2008), *Norteados* (2009), *Sin nombre* (2009) y *Desierto* (2015), entre otras.

en el tren conocido como “La Bestia”, fueron rodadas en años cercanos, pero las diferencias en sus estrategias de realización, estéticas y narrativas pueden dialogar dando lugar a un análisis conjunto.

A lo largo de los siguientes párrafos revisaremos características de cada filme.² En la primera parte, llamada “Ext. Tren La Bestia. Día”, presentamos a los directores de cada obra y las características de los trabajos antes indicados. En la siguiente, titulada “Zoom in a: la investigación”, abordamos las singularidades y coincidencias en el proceso de recolección de datos y durante las entrevistas para ambas películas. En “Personaje: núcleo del cine”, nos enfocamos en los personajes, las particularidades, diferencias y similitudes. En “Dolly back a: estructuras narrativas”, observamos las estrategias narrativas de los directores, sus guionistas y editores para ordenar y presentar el viaje migratorio. En “Corte a: estilo y empatía”, enfatizamos la atención en la estética de cada obra, así como la manera en que los directores buscan generar una conexión entre espectadores y personajes. Finalmente, en la sección “Fade out” concluimos el análisis con los puntos de coincidencia y discrepancia más notables de cada aspecto indicado.

Ext. Tren La Bestia. Día

La Bestia (2010) retrata la travesía de migrantes centroamericanos indocumentados por México, con rumbo a Estados Unidos. A través de entrevistas, visitas a albergues y tomas a bordo del tren conocido como “La Bestia” —que transporta mercancías y personas sobre su lomo—, el director consigue que su cámara se convierta en un observador más periodístico que artístico. Las historias se entretajan para conformar un amplio mosaico del viacrucis, donde sólo algunos consiguen pasar “al otro lado” o retornar “a este lado”, es decir, volver a casa.

La dirección y el guion corrieron a cargo del propio Ultreras. La duración total es de 77 minutos. La producción se llevó a cabo entre El Salvador, Guatemala, México y Estados Unidos. El filme cuenta con el testimonio de veintinueve migrantes, de los cuales diecinueve son hombres y diez, mujeres (Peña, s/f).

² Cabe señalar que aunque el presente texto no concede la misma cantidad de líneas a cada filme, debido a la accesibilidad de la información sobre cada uno, se ha procurado tener el mismo rigor y profundidad en el análisis de ambos.

Además, cuenta con la participación del activista y sacerdote Alejandro Solalinde. Las entrevistas se realizan a bordo del tren, en los albergues que ofrecen asistencia y comida a los transeúntes, entre los cruces de rutas de tren y en los lugares de destino.

El documental fue financiado por el propio director y el rodaje se llevó a cabo durante más de un año, según se consigna en el portal informativo digital *La voz Arizona* (Limón, 2015). En 2012, publicó junto al padre Solalinde el libro *La Bestia, la tragedia de migrantes centroamericanos en México*.

Ultras se ha desempeñado como periodista para medios televisivos estadounidenses. De acuerdo con información de su sitio web (<http://www.pedroultras.com>), también dirigió la ficción *7 soles* (2008) y el documental *ABC nunca más* (2012).³ Actualmente reside en Nueva York.

La otra cinta por analizar es *La jaula de oro* (2013), largometraje de ficción que narra lo vivido por tres adolescentes —dos guatemaltecos y otro chiapaneco— al cruzar México con dirección a Estados Unidos a bordo del tren conocido como “La Bestia”, enfrentando los riesgos asociados a este viaje. La amistad entre ellos consigue remontar las desavenencias y unirlos para sortear los eventos. Sólo el protagonista logra encontrar un empleo en el país de destino como recolector de desperdicios en una procesadora de carne, un final agrí dulce.

Diego Quemada-Díez, su director —naturalizado mexicano—, como sus personajes emigró de España a Estados Unidos sin el visado correspondiente, estatus que mantuvo durante algunos años mientras realizaba trabajos variados en la industria del cine. Posteriormente consiguió estudiar en el American Film Institute, para luego viajar a México, según refiere en diversas entrevistas (Arteaga, 2014; Franco, 2014).

En el estreno de *La jaula de oro*, el 22 de mayo de 2013 en el Festival de Cannes, la cinta consiguió el premio al Mejor Elenco (Vértiz, 2013); desde entonces, ha sido acreedor de más de cuarenta galardones, entre los que se cuentan nueve premios Ariel, incluido el de Mejor Película. En conferencia de prensa ofrecida por el equipo de producción, director y actores principales en la Cineteca Nacional, se declaró que el costo de la cinta fue de veintitrés

³ Documental sobre el incendio en la guardería “ABC” en Hermosillo, Sonora, el 5 de junio de 2005, donde murieron cuarenta y nueve niños y más de setenta y cinco resultaron gravemente heridos. El caso estuvo plagado de corrupción y negligencia e involucra al gobierno en todos sus niveles, así como a algunas de las familias más poderosas del norte de México. [N. de la ed.].

millones de pesos y el título fue tomado del corrido “La jaula de oro”, de Enrique Franco, grabada por Los Tigres del Norte en 1984; tema que cuenta la paradoja vivida por el indocumentado mexicano, establecido en Estados Unidos, quien logra ventajas económicas, pero extraña su país.

Zoom in a: la investigación

La ciencia requiere de un proceso investigativo —sea de campo, experimental o documental—, así como de análisis, comparación, síntesis de la información obtenida para la generación de nuevo conocimiento; no obstante, esta serie de pasos no es exclusiva de sus disciplinas, sino que forma parte de una metodología que la humanidad ha empleado durante milenios en distintas áreas.

El cine no es ajeno a ello. Para los filmes aquí presentados, se reunió información en torno al tema que nos ocupa. Las cifras, dispares entre sí, apuntan que cada año entre 150 000 (OIM, 2014) y 400 000 (CNDH, 2011) ciudadanos procedentes de Centroamérica y otros territorios cruzan la frontera sur de México sin autorización, con el fin de entrar a Estados Unidos, mientras que 550 000 mexicanos (Batista, 2014) intentan traspasar la frontera norte de igual manera.

El cine documental,⁴ entendido por Bill Nichols como aquel que habla sobre situaciones reales y honra sucesos conocidos, “no introduce nuevos hechos no verificables. Habla directamente sobre el mundo histórico, más que del mundo alegórico” (Nichols, 2010: 7).⁵ Podemos afirmar que un cierto tipo de documental es en sí mismo una investigación. Sobre ello, Édgar Liñán Ávila dice que esa clase de cine, en la modalidad de reportaje, “representa un modo ‘objetivo’ de abordar un tema o un suceso, por lo que es, fundamentalmente, investigación, realidad indagada” (Liñán, 2010: 81).

Como periodista mexicano avocinado en Estados Unidos, durante décadas Pedro Ultreras ha cubierto, entre otras, las noticias relacionadas con

⁴ Jean Breschand afirma que el término *documental* fue utilizado por primera vez por John Grierson en el *New York Sun* el 8 de febrero de 1926. Aunque él mismo pone en duda el convencionalismo, indicando que en Francia ya se empleaba, pero no con la delimitación necesaria (Breschand, 2004: 7-9).

⁵ La traducción de las citas de Nichols es del autor de este artículo.

migrantes centroamericanos; bagaje que seguramente le sirvió como preámbulo para realizar el proyecto que superara en extensión las entregas cotidianas.

El trabajo investigativo de *La Bestia* (2010) es evidente: meses de entrevistas, cientos de kilómetros cubiertos por la cámara. El realizador relata que viajó a bordo del tren y convivió con los migrantes en los albergues. Ante la pregunta de Beatriz Limón sobre si sintió miedo, responde: “Nunca sentí miedo de ellos, porque yo tenía la opción de bajarme, pero para ellos no hay otra opción, es seguir o morir. Ese miedo de la pobreza es el miedo natural, el de darle de comer a tu familia, el de jugarse la vida” (Limón, 2015, s/p).

Su involucramiento le permitió tener un acercamiento vivencial. Por ejemplo, relata haber sido discriminado por autoridades estadounidenses durante el rodaje; fue testigo de los abordajes nocturnos a los vagones, experimentó la vida en los albergues; de alguna manera también fue migrante indocumentado.

La indagatoria para el filme fue extensa en número de personajes, en historias; el interés y la estética son periodísticos. En ese trabajo está presente una multiplicidad de voces: es un documental reportaje.

Por su parte, en la ficción *La jaula de oro* (2013), Diego Quemada-Díez llevó a cabo una investigación semejante a la de un filme documental, observable en dos aspectos centrales: la acuciosa investigación de campo y el rodaje en locaciones reales con la presencia de personajes-actores no profesionales. Esto otorga un carácter híbrido al resultado, lo cual lo ubica entre el documental y la ficción. En las tres etapas de preproducción —investigación, escritura del libro cinematográfico y selección del elenco— quedan claras las simbiosis entre las presencias migrantes reales y ficticias.

En 2003, un viaje a Sinaloa le permitió a ese director conocer a una familia local que lo alojó mientras grababa un proyecto cinematográfico. Durante la estancia contactó con migrantes que viajaban a bordo de “La Bestia”. Las historias escuchadas en albergues, cárceles y oficinas aduanales fueron la semilla para continuar indagando durante ocho años, hasta grabar la película.

Quemada-Díez recorrió la ruta del mencionado tren recopilando cerca de seiscientos testimonios de personas originarias del sur de México y Centroamérica que viajaban con el objetivo de ingresar a Estados Unidos (*Hashtag*, 2014). El cineasta redactó una especie de diario colectivo en el que transcribió lo escuchado: sueños y miedos de quienes se empeñan en ir más allá del río Bravo.

Esta indagatoria y recolección del comienzo acercan al filme a un documental, sin dejar de ser ficción. Como señala Carlos Mendoza, “el estudio profundo y la comprensión cabal del contenido de la investigación que se lleva a cabo son tareas ineludibles, tanto para quien investiga, como para quienes escriben el guion y pretenden realizar el documental” (Mendoza, 2010: 105).

Esto le permitió al director conocer en profundidad a los migrantes, incluso ubicar con precisión sus barrios de origen. Dichos detalles se reflejan en la intimidad emocional de los implicados y en las locaciones de grabación. Lo que recabó le mostró las prácticas de grupos criminales contra los migrantes, así como el hambre y la discriminación de las que son víctimas.

El material era suficiente para componer un docudrama, según lo planteado por Lipkin, Paget y Roscoe (2006: 11), presentar las historias relatadas por sus informantes tal y como sucedieron; sin embargo, el entramado de testimonios en la creación de un solo personaje ubica el trabajo en el terreno de la ficción. La experimentación con métodos de creación de la ficción, el documental y el docudrama ha sido estudiada por Chanan (2009) cuando reflexiona sobre el espacio entre documental y ficción en América Latina.

Personaje: núcleo del cine

Ellos son el centro de una historia. En concordancia con Syd Field “los espectadores experimentan las emociones a través de los personajes, se sienten conmovidos a través de ellos” (1996: 41). Lo mismo se aplica tanto a la ficción como al documental, considerando que el sujeto que aparece en pantalla está mediado e interpretado por el autor para presentarlo de manera coherente en el discurso narrativo.

Para la ficción, el libro cinematográfico o guion es el documento en que se describen los personajes, sus acciones, diálogos y los lugares donde transcurre la historia, además de ser la etapa durante la que se crean la historia y sus personajes. Dicho en otras palabras, “elaborar un guion cinematográfico es un proceso alquímico mediante el cual las palabras se desdobl原因 en imágenes plenas” (González, 1997: 8).

En la fase de escritura del guion de *La jaula de oro* (2013), Quemada-Díez contó con el apoyo de los escritores cinematográficos Gibrán Ramírez

Portela y Lucía Carreras para seleccionar el material recopilado, crear los personajes, estructurar la historia y desarrollar situaciones dramáticas.

El primer paso fue elegir, entre el equivalente a ciento cincuenta horas de audio, las historias que se utilizarían. Después de ver el filme, resulta escalofriante saber que el director dejó de lado testimonios que superaban la ficción por lo atroces: “Decidí no hacer una película de terror. Quería hacer una [...] que llegara a la gente, que hablara del drama de los migrantes, pero que al mismo tiempo la pudieran ver todos los públicos y que sobre todo mostrara lo grandes que pueden ser los seres humanos y los buenos actos que se hacen en el camino” (Hashtag, 2014).

Con lo que quedó, los escritores estructuraron el guion focalizando en sólo tres personajes. La selección de los actores se llevó a cabo en Chiapas y Guatemala. El objetivo del director era mantener el fenotipo lo más cercano posible al de los migrantes que él había conocido durante su investigación, y para ello realizaron más de seis mil audiciones.

Los seleccionados no eran actores profesionales. El protagonista, Juan, fue encarnado por Brandon López, salvadoreño amante del hip-hop, quien trabaja como tornero. Su sueño, como el de su personaje, era viajar a Estados Unidos, pero como bailarín de breakdance. Al concluir el rodaje y la gira, afirma haber cumplido su sueño de alguna manera.

El siguiente seleccionado fue Rodolfo Domínguez, campesino tzotzil de Chiapas, quien da vida a Chauk. Este personaje ejemplifica la diversidad lingüística y étnica de los migrantes, así como las vejaciones que padecen por ambos motivos. El actor aprendió a hablar español durante el proceso cinematográfico.

La tercera seleccionada fue Karen Martínez, salvadoreña, estudiante de bachillerato con orientación dramática. Es la única del elenco principal con estudios de actuación. Como ella, su personaje, Sara, además de actuar como mimo en la calle, tiene que hacerse pasar por hombre, es decir, es un personaje que actúa.

En esta revisión de la biografía de los actores, se pueden notar interesantes paralelismos que los unen no sólo a quienes representan, sino a los personajes creados en el guion, una suerte de relación entre el actor y su *alter ego* ficcional.

La preparación de los tres adolescentes constó de un entrenamiento en Río de Janeiro, en el estudio de Fátima Toledo, quien con su método ayudó

en años anteriores a los actores de *Ciudad de Dios* (2002). Fue fundamental para que Brandon, Rodolfo y Karen incrementaran sus habilidades histriónicas y consiguieran el desempeño que se aprecia en pantalla y que les valió reconocimientos internacionales.

Una diferencia notable entre los personajes del cine de ficción y los de documentales como *La Bestia* (2010) es que, en el primero, aquéllos se definen por sus acciones, mientras que en el documental son lo que dicen de sí.

Los personajes que aparecen en dicho filme parecen haber sido encontrados por el director durante su viaje. Ultreras marcó la ruta de miles de personas con rostros que nos acompañan por un momento, desaparecen y algunos reaparecen, pero todos son migrantes reales. Unos lo intentan por primera vez, otros van por la tercera.

De los veintinueve entrevistados, sólo se da a conocer el final de la historia de cinco de ellos, las demás quedan inconclusas. Cabe aclarar que estos casos reciben el mismo tratamiento que los otros a lo largo del documental.

Dolly back a: estructuras narrativas

Actualmente este cine goza de una gran plasticidad que le permite abrazar los recursos del ensayo, la poesía, el documento antropológico, el estudio biológico o el escrito periodístico.⁶ En cualquier caso cuenta algo y sigue una estructura narrativa.

En cuanto a la redacción del guion y la estrategia narrativa, *La Bestia* (2010) muestra los acontecimientos de manera cronológica por lo que se considera lineal. Asimismo, se sigue un patrón geográfico, es decir, exhibe los sucesos como acontecen en el espacio: de Sur a Norte. En ese aspecto, ambos filmes coinciden.

El ordenamiento de las entrevistas, así como la generación de sentido se dio en la edición, a cargo de Leonardo Buono, con la dirección guionística de Ultreras. En esta etapa las entrevistas son recortadas, se seleccionan los fragmentos considerados pertinentes. Por ello se habla de una mediación.

⁶ Bill Nichols señala que “las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: positiva, de observación, interactiva y reflexiva” (1997: 65).

Por su parte, el director de *La jaula de oro* (2013) trabajó junto a los guionistas Gibrán Ramírez Portela y Lucía Carreras para confeccionar una historia que utiliza el viaje como contexto para mostrar el desarrollo de un protagonista y dos personajes coadyuvantes, un trío que diera voz a las historias elegidas, con una identidad única y representativa de los migrantes reales, sinécdoque de la población migrante centroamericana.

Declara Ramírez Portela: “Lucía Carreras y yo trabajábamos mucho con base en el material de Diego y en las largas discusiones que teníamos. De ahí hubo que seleccionar todo el material y transformarlo en personajes y situaciones dramáticas. Meterle humor también. Lucía terminó por compactar el guion de buena manera y hacer funcionar todo lo que ya había” (*RI Oaxaca*, 2014, s/p).

Al mismo tiempo, los guionistas dotaron al trío de personajes de tensiones, puntos de unión, traiciones y muestras de amor entre ellos, con las que se trasciende la perspectiva periodística y se consigue, aunque ficticia, una mirada íntima del hecho.

La aportación de estos escritores consiguió una contundencia dramática y reforzó la visión artística del hecho social que retrata. La figura retórica sinécdoque, que se refiere a la representación de un todo por una de sus partes, logra concretarse en *La jaula de oro* ya que representa la problemática social migrante (el todo), a través de sólo tres adolescentes (la parte).

Corte a: estilo y empatía

La investigación es más que una base para el documental que, de hecho, podría catalogarse como un reportaje extenso, cuyo valor primordial radica en lo periodístico: expone los hechos, ubica al espectador en el tiempo y el espacio y lo ordena todo con el fin de informar. El discurso proviene de los testimonios, hilvanados a fin de conformar una sola historia. Saca a unos migrantes del anonimato, les da voz, rostro, nombre y son ellos los narradores.

La cámara, operada por el propio director —y Sixto Valdez, en Los Ángeles—, tiene un estilo televisivo observable en el manejo de la profundidad de campo, los cambios de foco, la iluminación. Esto lo diferencia considerablemente de los documentales que buscan una estética más “cinematográfica”: planos diferenciados, manejo de foco, intención estética clara, metafórica.

La cámara de *La Bestia* (2010) muestra los hechos y a las personas antes que procurar belleza visual. Se centra en reportar. Es notable que los ángulos varían: a veces la cámara está a la altura de los ojos, otras por encima o debajo de ellos. En este sentido, no responde a una codificación ética, pues, por ejemplo, mirar a alguien desde un ángulo superior podría interpretarse como una postura de minusvaloración del observado. Ultreras grabó como pudo, sin que los ángulos denotaran superioridad o inferioridad moral de sus informantes.

El montaje, a cargo de Leonardo Buono, es simple: recurre a cortes directos y algunas disolvencias; siendo coherente con el discurso periodístico creado por Ultreras. La posproducción, realizada por el director y el editor, utiliza algunos recursos como la ralentización —o cámara lenta— y el cambio de color a blanco y negro cuando se retrocede en la historia —o analepsis— o enfatizar el dramatismo de un momento.

El diseño sonoro de un filme está compuesto por sonidos ambientales, diálogos y música. Sobre éste en el cine documental, Holly Rogers afirma que “la música bien colocada puede suscitar una narrativa, resaltar las hebras estéticas entre escenas, centrar la atención sobre una cosa excluyendo las otras, y ayudar a una intensa vinculación estética con ciertos personajes o temas” (2015: 7).⁷ En *La Bestia* (2010), el sonido es directo y las entrevistas fueron editadas sin tratamientos especiales. La música, sin registro autoral en los créditos, enfatiza algunos pasajes.

Uno de los elementos clave en la construcción narrativa y discursiva es la voz en off —extradiegetica— de Milenka Peña,⁸ hilo conductor del viaje y la investigación que hace dialogar las entrevistas sobre las que hace apuntes de distinta índole: frases subjetivas, observaciones del director.

Una de las diferencias primordiales entre el cine y la televisión radica en la utilización de las palabras: mientras que el primero es plástico (al ser heredero de la fotografía), la televisión es oral (en tanto heredera de la radio). “La televisión no se concibe, no se desarrolla [más] que como sonora y hablante, incluso puso en ejecución un régimen auditivo particular [...], perfectamente audible [...] que se fabrica en los estudios” (Sorlin, 2010: 211). La voz en off proporciona un estilo que lo aproxima, de nuevo, a los reportajes televisivos.

⁷ Traducción del autor.

⁸ Milenka Peña es periodista, escritora, productora y conductora de radio y televisión, nominada a los premios Emmy y ganadora del Silver Dome Award por la excelencia en su carrera profesional (*Apasionante con Milenka Peña*, s/f).

Los personajes son retratados de distintas maneras por Ultreras enfatizando, en el caso de algunos de ellos, su género, edad o condición física. En dos casos, los entrevistados (un hombre y una mujer) sufrieron amputaciones durante el viaje. El primero busca ir a Los Ángeles para que le fabriquen una prótesis, pues perdió una mano en el tren. La mujer vive en un refugio tras perder las piernas en el viaje. Los testimonios de esperanza y vulnerabilidad generan empatía entre los espectadores.

Con estos elementos, el director crea un discurso claramente diferenciado con respecto de la ficción y de otros documentales afines. Se puede entender como una extensión de su trabajo reporteril, más cercano a la denuncia y a la toma de posición que a la observación no participante o la búsqueda esteticista.

Por otra parte, la construcción de personajes es fundamental en *La jaula de oro* (2013), donde se logra un equilibrio entre “verdad social” y “verosimilitud ficcional”. Robert McKee afirma que “los protagonistas tienen la fuerza de voluntad y las capacidades necesarias para perseguir el objeto de su deseo consciente y/o subconsciente hasta el final de sus consecuencias” (2009: 176).

La grabación se llevó a cabo durante siete semanas. El equipo realizó el viaje de Guatemala a Estados Unidos, siguiendo la ruta de los migrantes indocumentados por suelo mexicano. Las escenas grabadas por Quemada-Díez en el tren se hicieron a bordo de uno rentado. Contaron con la participación de miles de migrantes reales en calidad de extras que se interpretaron a sí mismos en ese mismo periplo: cansados, melancólicos, ilusionados, hambrientos, asustados, silenciosos. Al final de la jornada eran devueltos a los albergues con la paga del día (Gómez Leyva, 2014). El padre Solalinde cooperó durante y después del rodaje con el director, pues consideró a la cinta como un vehículo para concienciar a las autoridades y la ciudadanía sobre los padecimientos de estos hombres y mujeres.

En el marco de una conferencia dada por el autor de este artículo en el Museo de Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México, el 10 de septiembre de 2016, dos migrantes que participaron en la escena de persecución policiaca relataron sentirse orgullosos de haber colaborado para dotar de mayor realismo a la escena.

En lo que corresponde a la cronología del rodaje, fue la misma que muestra el filme. Es importante subrayar que los actores no conocían la totalidad de la historia, lo que imprimió frescura a su trabajo. En algunas escenas, in-

cluso tuvieron que reaccionar tal como los migrantes, corriendo para huir del ejército, por ejemplo.

Las tomas del entorno, además de contextualizar la travesía, crean una relación semiótica entre los personajes y los territorios que cruzan, como refiere Édgar Morin “en la pantalla el rostro se convierte en paisaje y el paisaje en rostro, es decir, en alma” (2001: 69). Se podría decir que las caras de Juan, Chauk y Sara se *selvatizan* con la humedad, se urbanizan con el concreto, se desertifican con la sequedad.

Fade out

La Bestia (2010) y *La jaula de oro* (2013) abordan la migración latinoamericana en sus macro y microniveles a través de discursos y estrategias que comparten similitudes y diferencias. A pesar de las diferencias formales establecidas por los teóricos para delimitar la cinematografía documental y la ficcional, ambos trabajos son ejemplos de su cercanía en cuanto a estructuras y procesos investigativos. En los casos analizados, el documental adopta estrategias de la ficción y ésta recupera el rigor, el realismo de aquél.

Es notable la acuciosa investigación, aspecto que lo es todo en el documental y que funge como soporte para la ficción. La capacidad de recopilación, análisis y síntesis de la información los hermana y, aunque cada uno ofrezca un retrato diferenciado de la migración centroamericana, en esencia, dialogan, se complementan.

Mientras que *La Bestia* (2010) apuesta por la multitud de personajes, *La jaula de oro* (2013) focaliza. A pesar de que ambos buscan informar y conmover, cada uno lo logra en distinto nivel. En uno, los personajes son informantes; en el otro, intérpretes “en tiempo real”.

Una diferencia notable es el uso de la narratividad y la dramaticidad. Mientras que *La Bestia* cuenta los hechos ocurridos a los migrantes, *La jaula de oro* los expone, los recrea. A partir de ello, el documental es más televisivo y la ficción, cinematográfica. Uno mantiene distancia periodística, mientras que el otro logra intimidad artística.

Al margen de que sean un documental o una ficción, estas obras muestran una naturaleza dialéctica: son investigativas y comunicativas; informativas y conmovedoras; producto de la observación y fuente para ésta. Por todo lo

anterior, podemos considerar al cine, sea cual fuere su género, como un instrumento capaz de producir conocimiento significativo, en este caso sobre la migración, pero también acerca de cualquier otro asunto que pudiera arrojar luz sobre la gran incógnita: ¿quiénes somos?

Fuentes

APASIONANTE CON MILENKA PEÑA

s/f en <<http://blogapasionante.weebly.com/biografiacutea.html>>, consultada en mayo de 2016.

ARTEAGA, ALEJANDRA

2014 “Quemada-Díez, el cineasta que realizó su sueño en México, 2014”, *Milenio*, 13 de enero, en <http://www.milenio.com/cultura/cineasta-realizo-sueno-Mexico_15_225727431.html>, consultada en mayo de 2016.

BATISTA JIMÉNEZ, FERNANDO

2014 “Derechos humanos y migración, 2014”, en *Biblioteca Jurídica Virtual*, UNAM, en <<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3064/15.pdf>>, consultada en mayo de 2016.

BRESCHAND, JEAN

2004 *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

CHANAN, MICHEL

2009 “The Space between Fiction and Documentary in Latin America Cinema: Notes toward a Genealogy”, en Miriam Haddu y Joanna Page, eds., *Visual synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America*. Basingstoke, RU: Palgrave Macmillan, 2009).

COMISIÓN NACIONAL DE LOS DERECHOS HUMANOS (CNDH)

2011 “Informe Especial sobre secuestro de migrantes en México, 2011”, en <http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/informes/especiales/2011_secmmigrantes_0.pdf>, consultada en mayo de 2016.

FIELD, SYD

1996 *El manual del guionista*. Madrid: Plot Ediciones.

FRANCO, SALVADOR

2014 “Retrato hablado: Diego Quemada-Díez, el cineasta migrante”, *Excelsior*, 12 de enero, en <<http://www.excelsior.com.mx/funcion/2014/01/12/937835>>, consultada en mayo de 2016.

GÓMEZ LEYVA, CIRO

2014 “*La jaula de oro*, una historia humana y cercana a migrantes: productor”, Grupo Fórmula, en <<https://www.radioformula.com.mx/entretenimiento/20140428/la-jaula-de-oro-una-historia-humana-y-cercana-a-migrantes-productor-con-ciro-gomez-leyva/>>, consultada en mayo de 2016.

GONZÁLEZ, RUBIO JAVIER

1997 “Leñero, el alquimista”, en Vicente Leñero, *El callejón de los milagros*. México: El milagro.

HASHTAG

2014 “Mirada desde *La Bestia*. Entrevista con Diego Quemada-Díez y *La jaula de oro*”, *Hashtag*, 15 de mayo, en <<http://revolucionrespunto-cero.mx/una-mirada-desde-la-bestia-entrevista-con-diego-quemada-diez-y-la-jaula-de-oro/>>, consultada en mayo de 2016.

LIMÓN, BEATRIZ

2015 “Documental *La Bestia* revela el rostro del miedo de la migración”, *La voz Arizona*, 16 de septiembre, en <<http://www.lavozarizona.com/story/noticias/2015/09/16/la-bestia-en-phoenix-revelar-el-rostro-del-miedo-de-la-migracin/72342872/>>, consultada en mayo de 2016.

LIÑÁN ÁVILA, ÉDGAR

2010 “Géneros periodísticos”, en Carlos Mendoza, *El guion para cine documental*. México: UNAM.

LIPKIN, STEVEN N., DEREK PAGET y JANE ROSCOE

2006 “Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons”, en Gary D. Rhodes y John Parris Springer, eds., *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Film-making*. Carolina del Norte/Londres: McFardal & Company.

McKEE, ROBERT

2009 *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Madrid: Alba Minus.

MENDOZA, CARLOS

2010 *El guion para cine documental*. México: UNAM.

MORIN, ÉDGAR

2001 *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica.

NICHOLS, BILL

2010 *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press.

1997 *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Trad. de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós.

ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES (OIM)

2014 “Hechos y cifras 2014”, en <<http://oim.org.mx/hechos-y-cifras-2>>, consultada en mayo de 2016.

PEÑA, FRANCISCO

s/f “Reseña crítica del filme *La Bestia*, de Pedro Ultras, sobre migración centroamericana a través de México”, en Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred), en <http://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=noticias&id=3670&id_opcion=&op=447>, consultada en mayo de 2016.

RI OAXACA

2014 “*La jaula de oro y Güeros*, las cartas de presentación de Gibrán Portela”, *RI Oaxaca*, 15 de junio, en <<https://www.rioaxaca.com/2014/>

06/15/la-jaula-de-oro-y-gueeros-las-cartas-de-presentacion-de-gibran-portela/>, consultada en mayo de 2016.

ROGERS, HOLLY, ed.

2015 *Music and Sound in Documentary Film*. Nueva York/Londres: Routledge.

SORLIN, PIERRE

2010 *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires: La marca editorial.

ULTRERAS, PEDRO

<<http://www.pedrultreras.com/>>, consultada en mayo de 2016.

ULTRERAS, PEDRO, y ALEJANDRO SOLALINDE

2012 *La Bestia, la tragedia de migrantes centroamericanos en México*. Arizona: Hispanic Institute of Social Issues.

VÉRTIZ, COLUMBIA

2013 “La jaula de oro suma 16 premios, 2014”, *Proceso*, 20 de octubre, en <<http://www.proceso.com.mx/?p=355968>>, consultada en mayo de 2016.

Filmografía

ABC nunca más. Dir. por Pedro Ultreras. México/Estados Unidos/Ecuador: Sociedad Activa, Amerisis Studios y Pro Sonido Miami, 2012.

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

Ciudad de Dios. Dir. por Fernando Meireles. Brasil: 02 Filmes y VideoFilmes, 2002.

Desierto. Dir. por Jonás Cuarón. México: Esperanto Kino, Ítaca Films y CG Cinéma, 2015.

El bracero del año. Dir. por Rafael Baledón. México: Producciones Montemayor, 1963.

El viaje de Teo. Dir. por Walter Doehner. México: Astillero Films, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) e Imcine, 2008.

Espaldas mojadas. Dir. por Alejandro Galindo. México: Ata Films y Atlas Films, 1953.

Hasta morir. Dir. por Fernando Sariñana. México: Estudios Churubusco Azteca S.A., Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Imcine y Oxicem Producciones, 1994.

La Bestia. Dir. por Pedro Ultreras. México: Pedro Ultreras, 2010.

La jaula de oro. Dir. por Diego Quemada-Díez. México/España/Guatemala: Animal de Luz Films, Castafiore Films, CNCA, Estudios Churubusco Azteca, S. A., Imcine, Kinemascope Films y Machete Producciones, 2013.

Norteados. Dir. por Rigoberto Pérezcano. México: Film Tank Production, Tiburón Filmes, Foprocine, Mediapro e Imcine, 2009.

Sin nombre. Dir. por Cary Fukunaga. México: Scion Films, Canana Films, Creando Films y Primary Productions, 2009.

7 Soles. Dir. por Pedro Ultreras. México: Foprocine, 2008.

EL ACTIVISMO DE LOS JÓVENES SOÑADORES (*DREAMERS*) EN EL DOCUMENTALISMO POLÍTICO ESTADUNIDENSE CONTEMPORÁNEO

Paola Virginia Suárez Ávila

Introducción

Desde la antropología, abordo algunos filmes como importantes fuentes para el análisis de la construcción de los sujetos sociales contemporáneos en espacios políticos de gran controversia. En este caso, me enfocaré en los jóvenes migrantes indocumentados conocidos como *Dreamers*, criminalizados por el sistema de justicia de Estados Unidos.

Considero que el documentalismo, categoría cinematográfica en la cual me centraré, se convierte en una rica veta de estudio para desentrañar los discursos políticos confrontándolos con el testimonio de los propios aludidos. Una persona puede ser detenida y deportada si ingresó al país ilegalmente, si desobedeció repetidamente las leyes de inmigración, si es buscada por el gobierno, si está involucrada en actos delincuenciales o criminales o si por algún otro motivo representa una amenaza para la seguridad pública, y es el Servicio de Inmigración y Control de Aduanas de Estados Unidos (ICE) el que se encarga de ejecutar la deportación.

Desde la perspectiva política de la lucha por los derechos de los migrantes, esa medida radical (la deportación) subraya la falta de acuerdos para lograr una reforma migratoria que brinde una amnistía para quienes no tienen documentos.

En este espacio de conflicto, los antropólogos encontramos muy valioso cualquier testimonio que dé cuenta de la vida de los jóvenes que lo padecen, sobre todo porque se está poniendo en riesgo su futuro, su libertad y la permanencia en sus hogares, centros de trabajo y escuelas. Por tanto, como explicaré más adelante, los testimonios vertidos en diversos documentales han sido fundamentales para realizar una investigación etnográfica sobre los logros de la Acción Diferida para los Llegados en la Infancia (o DACA), actualmente en

debate, y una de las monedas de cambio en el tema de la construcción del muro que propuso Donald Trump desde su precampaña hasta el presente.

Tales testimonios constituyen material para el abordaje de narrativas empleando metodologías afincadas en la crítica racial, que descentran discursos hegemónicos y denuncian la vigencia de valores negativos y acciones en contra de grupos específicos y minorías en culturas políticas del día de hoy.

Documentar la vida cotidiana de esos jóvenes con miras a una investigación etnográfica no es tarea sencilla y lo pude constatar durante el ejercicio de mi beca posdoctoral de investigación UC Mexus-Conacyt para estudiar cómo ellos luchan por acceder a la educación en el barrio del Mission District en San Francisco, California. Indagué sobre su vida cotidiana por medio de entrevistas en escuelas, haciendo trabajo de campo. Para ello conté con el apoyo de instituciones de educación media superior y superior.

Las necesidades metodológicas del proyecto me llevaron a revisar fuentes documentales sobre jóvenes en similares circunstancias, residentes en los distritos escolares de las ciudades de California. La sugerencia de parte de profesores y alumnos de ver los documentales del director Davis Guggenheim —*The Dream is Now* (2013), *Waiting for Superman* (2006) y *An Inconvenient Truth* (2006)— amplió mis horizontes para comprender temas como el acceso a la ciudadanía, el sistema escolar y el cambio climático, todo ello de gran relevancia, y entonces surgieron las preguntas eje que dieron forma y contenido al presente ensayo: ¿cómo cruzar una frontera metodológica?, ¿cómo resistir en contextos de discriminación y pobreza? ¿cómo sobrevivir a la criminalización que viven los migrantes?

En ese sentido, considero que el documental político puede ayudar a preservar la memoria cultural y, sin duda, resulta indispensable en la investigación de corte cualitativo y etnográfico, puesto que estos migrantes no llevan consigo ningún documento ni tienen la posibilidad de construir una memoria y un patrimonio cultural material; en ello reside la importancia de esa clase de filmes en tanto precursores y receptáculos de su memoria, sus ideas y su saber.

En la investigación etnográfica y antropológica debe visibilizarse la realidad de estos jóvenes a fin de configurar una imagen que desmantele paradigmas de segregación y discriminación en torno a ellos y les permita construir un discurso político aun en contextos de vulnerabilidad, concepto que se entiende de maneras distintas en las ciencias sociales y las de la salud. En este capítulo lo

abordaremos desde las ciencias sociales y la psicología, donde se lo ha asociado con otros como pobreza, marginalidad, exclusión, indefensión, entre varios más (Berra *et al.*, 2009: 144).

Documentando el testimonio de los *Dreamers*

Se considera que este tipo de relato es una herramienta utilizada en la teoría crítica racial (Critical Race Theory, por sus siglas en inglés) y en los estudios críticos latinos —conocidos como Lat/Crit en Estados Unidos—, que promueven la generación de “discursos y activismo sociojurídicos con temas legales y de política pública que afectan a latinas/os al igual que a otros grupos marginados nacional e internacionalmente” (Lat/Crit, 2002: s/p). A través de esas narraciones, los jóvenes ponen de relieve la forma en que son observados por un sistema migratorio y político que limita sus actos y protestas encaminados a conquistar la ciudadanía (Hubain *et al.*, 2016).

La crítica racial nutre el contenido de *The Dream is Now* (2013), documental que ha permitido conocer la experiencia de cuatro jóvenes que representan la de los millones de ellos que viven en Estados Unidos, muchos procedentes de México, Centroamérica, Europa y Asia. El testimonio es importante para reconocer “la visión del otro” y estrechar puentes culturales por medio de propuestas estéticas que pueden publicarse en formato digital en plataformas como YouTube y también en cine. A este tipo de relato han recurrido otros grupos vulnerables de ese país, como los afroamericanos frente al sistema penitenciario y escolar que ha dado como resultado la campaña política #BlackLivesMatter, y los musulmanes discriminados por las campañas políticas antiinmigrantes y antimusulmanes de Donald Trump (Akbari, 2016: 48).

En esta cinta, los protagonistas hablan sobre los conflictos que viven los México-estadunidenses, chicanos y latinos en pos de su sueño de conseguir la residencia o la naturalización, y dan cuenta de los retos, las demandas y las oportunidades en una negociación política y en un contexto poco favorable, tras la cancelación del proyecto de ley conocido como Ley de Fomento para el Progreso, Alivio y Educación para Menores Extranjeros o DREAM Act.

Los testimonios en esta obra de Guggenheim —hijo del documentalista Charles Guggenheim y ganador de dos Óscar por un documental previo, *An*

Inconvenient Truth (2006)—¹ nos permiten observar a esos jóvenes como sujetos activos en la política migratoria, trabajando por tener derechos como ciudadanos y residentes en Estados Unidos.

Recurre a la tecnología digital como lo han hecho otros trabajos de documentalismo político para sus fines sumándose a un fenómeno de comunicación masiva a través de las redes sociales y en los circuitos fílmicos enfocados a los derechos humanos. A decir de Rovira Sancho, “la hibridación de formatos y géneros, la misma redundancia de las redes permite una eficacia mayor en entornos locales y logra sortear en algunos aspectos la brecha digital: no es necesario tener acceso a internet para estar participando de un acontecimiento comunicativo o una movilización social en red” (2017: 12).

En este sentido, los contenidos audiovisuales de esta propuesta de Guggenheim trascienden el evento fílmico, por la conquista de una campaña política en las redes sociales que da cuenta de lo multitudinario y de lo diverso en un movimiento democrático por los derechos de los jóvenes migrantes.

Alejandro, José, Ola, Érika

Los *Dreamers*, como ya lo decía, son un grupo de jóvenes indocumentados de origen mexicano y centroamericano que desde los estudios políticos y la sociología han sido catalogados como un colectivo de *soñadores*, en el contexto de una pugna política por la aprobación de la DREAM Act (Milkman, 2014; Nicholls, 2013). Han apelado al derecho a la educación superior en un proceso de política pública migratoria y educativa que tiene más de 20 años discutiéndose, tras la aprobación en 1996 de la Ley de Reforma de Inmigración Ilegal y Responsabilidad del Inmigrante (IIRIRA).

Ellos han denunciado que los discursos en medios de comunicación masiva suelen hacer caso omiso de su situación y que incluso son criminalizados por su estatus migratorio. Asimismo, han encontrado en las redes sociales y la comunicación digital un espacio para construir autonomía y aparecer en medios independientes (Casero-Ripollés, 2015: 533). En *The Dream is Now* (2013), Érika, Ola, José y Alejandro persiguen el derecho a la ciudadanía para entrar a la universidad y obtener un mejor empleo, ya sea como profesores, militares o ingenieros.

¹ Recibidos en 2007, uno al Mejor Documental Largo y otro a la Mejor Canción Original.

El director ha ampliado su propuesta documental con una plataforma de comunicación digital que conecta un portal con Twitter, Tumblr, Facebook e Instagram y a través de la campaña nacional @thedreamisnow, con el siguiente lema, que aparece en el filme: “Es la hora. Tenemos que mejorar el sistema migratorio de Estados Unidos dando a los jóvenes indocumentados y sus familias la oportunidad de obtener la ciudadanía.”²

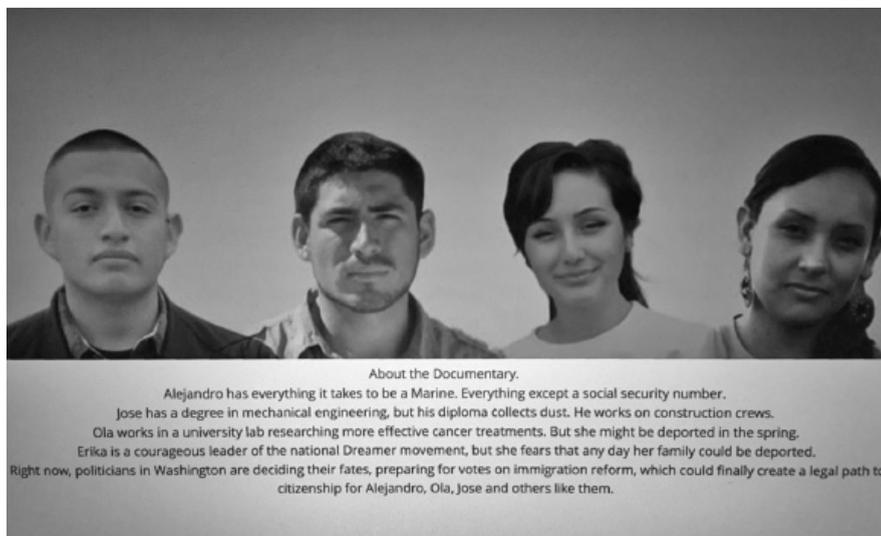
El pensamiento político en el documentalismo pone sobre la mesa una temática o una discusión que no ha logrado trascender al campo de lo público, que se ha marginado en otros ámbitos políticos. La aparición de nuevos sujetos, asuntos y problemáticas en esas producciones ha generado apertura de pensamiento en la esfera de la democracia actual de Estados Unidos. La diversidad de criterios en el ámbito político latino ha permitido la creación de un espacio propio que se reproduce en el cine y otras manifestaciones artísticas con el fin de comprender la realidad desde los migrantes.

El documentalismo político actual ha generado obras que permiten la discusión en y entre las comunidades digitales, donde se puede observar, debatir y pensar la realidad de los sujetos representados; incluso plantear la construcción de campañas que transformen el panorama político de ese país.

De todo ello, el movimiento de los *Dreamers* ha sido precursor, además de mantener vasos comunicantes con otros movimientos sociales en Estados Unidos surgidos en esta segunda década del siglo XXI, entre ellos, el mencionado movimiento #BlackLivesMatter, originado por la injusticia que viven los jóvenes afroamericanos desde la era de las segregacionistas leyes Jim Crow hasta nuestros días.

A decir de Keeanga-Yamahtta Taylor, “la justicia no es una parte natural del ciclo de vida en Estados Unidos ni un producto de su evolución; es siempre el resultado de las luchas” (2016: 5). En este sentido, la lucha por los derechos de la clase trabajadora afroamericana, latina y asiática sigue vigente debido al racismo y a la perpetuación de un sistema meritocrático que favorece a las elites.

² Traducción de la autora de este artículo.



Portal del documental *The Dream is Now* (2013).

Fuente: <<http://www.thedreamisnow.org/documentary>>.

En el documental, Guggenheim incluye fragmentos de la lucha por la DREAM Act, de conferencias de prensa y cortos de noticieros donde se evidencia la percepción de los medios de comunicación acerca del movimiento. Aquí el testimonio se convierte en una práctica colectiva en la que los jóvenes indocumentados emergen de la oscuridad para reconstruir su experiencia. Muchos de ellos inician su discurso con la frase “I am undocumented and unafraid” (soy indocumentado y no tengo miedo), la cual ha sido central para definirse.

Entre los nuevos espacios de organización y difusión del pensamiento sobre el movimiento estudiantil de inmigrantes en Estados Unidos existen algunas plataformas de grupos como Student Immigration Movement (SIM) de Massachusetts, Students Working for Equal Rights (SWER) de Miami, Improving Dreams, Equity, Access and Success (IDEAS) de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) y la University Leadership Initiative de Texas que lograron desarrollar un proceso de comunicación con otros grupos aliados a su movimiento para la aprobación de la DREAM Act.

Los Guggenheim: memoria cultural del pensamiento político estadounidense y latino sobre la democracia

La historia social y la memoria colectiva, así como las campañas presidenciales han sido ingredientes importantes del documental desarrollado por la familia Guggenheim desde la década de los cincuenta del siglo xx.

El padre del director, el famoso Charles Guggenheim, ya había hecho campañas para denunciar la injusticia social, las prácticas antidemocráticas y el sentimiento de los patriotas estadounidenses en contra de otros grupos migrantes y de trabajadores. Fue uno de los primeros en crear un medio televisivo para las campañas políticas estadounidenses utilizando el documental de formas innovadoras. Tomando como modelo las campañas presidenciales de Adlai Stevenson, Robert Kennedy y George McGovern, Guggenheim dio forma a las de muchos de los más prominentes candidatos democráticos al senado y para gobernador en los años sesenta y setenta del siglo pasado.³

Por su parte, Davis es sensible al movimiento de los jóvenes migrantes indocumentados y, en conjunto con un grupo de *Dreamers* y la organización Emerson Collective, que ha centrado sus esfuerzos en promover la igualdad impulsando la reforma migratoria, el cuidado del medio ambiente, la educación y otras iniciativas de justicia; participa de un movimiento que transformará la decisión de los congresistas también en relación con la DREAM Act.

En una entrevista, este director menciona que quiso “realizar ese video para poner sobre la mesa un asunto complicado mostrando gente real, y que afecta a gente real. La diferencia es que, si uno observa la película, la gente puede empezar a involucrarse porque los congresistas están tomando decisiones justo ahora” (CommonSense.org, 2013).

El impulso de este filme tampoco es ajeno al momento político para conseguir que se revoque la sección 505 de la IIRIRA, la cual limita la ayuda financiera que los estados puedan proveer a inmigrantes indocumentados; asimismo, se buscó sensibilizar a otros grupos de la sociedad civil y políticos, y, aun cuando la cinta no se centra en recuperar la historia del movimiento, permite comprenderlo, de ahí que el título refiera que “el sueño es ahora”.

Dentro de este contexto, Guggenheim es consciente de otros movimientos juveniles a nivel mundial con las peculiaridades del activismo en la era

³ Con información tomada de Guggenheim Productions Inc. (s/f).

digital y que han alcanzado su máxima difusión en las redes sociales, como ha ocurrido con los mencionados y otros más, como #YoSoy132 en México, Occupy Wall Street en Estados Unidos, el 15-M en España y la Primavera Árabe.

Los Guggenheim han dejado testimonios que contribuyen a comprender los cambios sociales y políticos dentro de la sociedad estadounidense y cómo se articulan con campañas electorales y promociones de leyes que han sido objeto de discusión pública en Estados Unidos. En *The Shadow of Hate* (1995), nominado al Óscar como mejor documental, Charles relata la historia de los grupos históricamente discriminados desde la colonia, incluyendo a los indios nativos de Norteamérica, los afroamericanos, los asiáticos y los inmigrantes de México y Centroamérica. Por su parte, *The Dream is Now* (2013) refleja una profunda crisis social y política que afecta a individuos y colectivos de la Unión Americana, donde la sociedad y el gobierno aparecen como coprotagonistas.



Fotogramas del documental *The Shadow of Hate* (1995).
Fuente: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZiUom0q4CUE>>.

Con esta narrativa, ambos Guggenheim han ido trazando la historia de dominio y poder de un grupo hegemónico y recuperando la historia y las voces de los grupos culturales no integrados aún en la comunidad sociopolítica de Estados Unidos.

“I am undocumented and unafraid”

El testimonio en la literatura, el documentalismo y en la academia chicana ha servido para convertir las experiencias olvidadas y escondidas de los inmigrantes y latinos en Estados Unidos. El movimiento chicano se propuso construir un arte nutrido por lo político y lo artístico que permitiera la emergencia de un activismo en donde discurriera el pensamiento de los chicanos y méxico-estadunidenses. Uno de sus principales exponentes, Rodolfo “Corky” Gonzales, escribió las primeras manifestaciones literarias para construir al sujeto chicano en medio de las políticas estadounidenses, por el reconocimiento de las minorías étnicas. Un ejemplo es su famoso texto “I am Joaquín: An Epic Poem” (1967), el cual inicia de la siguiente manera:

I am Joaquín.
 Lost in a world of confusion,
 Caught up in a whirl of a
 Gringo society,
 Confused by the rules,
 Scorned by attitudes,
 Suppressed by manipulations,
 And destroyed by modern society [...] (Gonzales, 2003: 77).

Por ello, las narrativas de los *Dreamers* se han derivado del pensamiento político chicano que instauró el debate sobre la imagen del migrante de origen mexicano en la sociedad estadounidense. Se debe considerar que los desplazamientos de grupos humanos se han retratado en el cine de diversas formas y allí aparece el migrante latino como un sujeto que no tiene posibilidad de transformarse, según el imaginario más socorrido de la sociedad estadounidense. En ese contexto, las películas de ficción producidas principalmente por chicanos y méxico-estadunidenses han buscado sensibilizar a esa población

acerca de las condiciones de vida del migrante y sus avatares al tratar de asimilarse a la cultura local. En esa labor juegan un importantísimo papel los nuevos circuitos de arte digital, el cine independiente y las redes sociales, ya mencionadas, pues, tal como lo indica Guiomar Rovira Sancho, “las multitudes conectadas no duran, pero lo que constelan permanece, deja huella en la experiencia y en la imaginación” (2017: 15).

The Dream is Now (2013) apela a la importancia de mantener vivo el sueño de justicia de millones de jóvenes y genera una nueva mirada sobre el fenómeno migratorio, compartida por un gran número de activistas y artistas chicanos. Es innegable que la teoría crítica racial ha impactado su narrativa, así como el ideario político de los *Dreamers* que participan en esta cinta. Esta teoría pone en entredicho la categoría de “raza” tal como aparece en el derecho estadounidense, pues con base en ella éste ha pretendido establecer distinciones basadas en el fenotipo, la cultura y el origen étnico para justificar la dominación y la hegemonía de un grupo sobre otros, incluidos los chicanos, México-estadunidenses y latinos (Yosso, 2006: 23-25).

Conclusiones

La teoría crítica racial —creada en los años ochenta por académicos del área del derecho, críticos de la relación entre raza y racismo— permitió descentrar dichas categorías para analizar las relaciones de poder entre distintos grupos raciales en Estados Unidos y dismantelar los discursos hegemónicos que justificaban la presunta supremacía racial de los anglosajones frente a otros grupos que han participado en la construcción de la democracia.

La finalidad ha sido superar los desafíos que plantea una ideología hegemónica que promueve la subordinación estructural racial, mantener un compromiso con la justicia social, difundir la experiencia de las personas no anglosajonas en torno a la subordinación racial y, en un espacio de discusión académica y teórica, promover la interdisciplina para reconocer nuevas fuentes de análisis como los testimonios y otras modalidades de relato (Yosso: 2006: 27).

Uno de los principales ejes de análisis de los estudios críticos latinos o Lat/Crit fue desentrañar los discursos hegemónicos para crear otros contrahegemónicos, con el fin de integrar un nuevo pensamiento que sume otras herramientas de análisis para reconocer las diferencias y problemas asociados

con las interacciones entre los grupos etnoculturales en Estados Unidos. De esta manera, se ha trabajado para transformar las metanarrativas de los grupos dominantes expresadas en los medios de comunicación, que se ven reproducidas en un nivel micro en las relaciones interculturales a fin de descentrar el discurso hegemónico que promueve una visión negativa del inmigrante procedente de México, Centroamérica, Medio Oriente, África y China, por medio de la producción de las denominadas *counterstories* por esta teoría. Desde esta perspectiva, con lo relatado por los migrantes se busca significar los patrones de inequidad racial desde una perspectiva individual que combina la experiencia colectiva y compartida con el relator (Yosso, 2006: 29).

Por último, la campaña ha apelado a un proceso de educación informal y formal en el que se recuperaron los valores de los *Dreamers* como sujetos cívicos que han logrado abrir, con grandes dificultades, caminos para mejorar la proyección de su comunidad en el marco de un racismo sistémico que los agobia día con día.

Pese al optimismo que genera contar con vías de activismo *online*, se debe reconocer que esto trae aparejados nuevos mecanismos de censura y autolimitación. Por ejemplo, usar canales como YouTube, Facebook, Twitter e Instagram implica que toda la información se administra desde las grandes corporaciones y que se está sujeto a restricciones legales de carácter federal (Casero-Ripollés, 2015: 535).

Este autor afirma que “los grupos contienen una automediación que permite constituir los principales campos de actuación del activismo político *online* y centra una parte importante de sus estrategias y prácticas”. Asimismo, “la automediación favorece, cuando se produce efectivamente la potenciación del pluralismo, ya que nuevas voces alternativas y disidentes puedan añadirse al debate público” (Casero-Ripollés, 2015: 534-536).

En este sentido, mi propuesta es que este fenómeno también genera nuevas dinámicas en el activismo de los *Dreamers*, quienes han sido consecuentes con la construcción de una agenda pública que sea oportuna para la resolución de un problema de carácter sociojurídico. Sus dinámicas facilitaron la comunicación dentro de un debate que parecía perdido, convirtiéndolo en un movimiento que supo definir su propia agenda e identidad con base en una coyuntura.

Las audiencias de los medios audiovisuales independientes en Estados Unidos no dejan de ser críticas aun cuando sean bombardeadas con mensa-

jes negativos sobre la migración irregular procedente de México, Centroamérica y otras partes del mundo. Cuando aquéllas tienen acceso a otras voces, otras experiencias y plataformas de comunicación pueden sensibilizarse con la realidad de otros residentes que, pese a su estatus, han tenido trayectorias de vida similares y compartido espacios de convivencia, de trabajo y de residencia.

Cabe destacar que 7 de cada 10 *Dreamers* y *DACA*mentados tienen nacionalidad mexicana, aun así, podríamos pensar que los primeros soslayan los conflictos de identidad cultural propia en aras de construir una de carácter colectivo que les permita defenderse como un grupo activo que ha generado una sinergia positiva en el desarrollo de la sociedad de la que forman parte.

Para finalizar, el complejo avance en la política pública migratoria observado en programas como el *DACA*, aprobado por el entonces presidente Barack Obama en 2012, les abrió a los *Dreamers* la oportunidad de convertirse en sujetos sociojurídicos, y su voz se convirtió en la de muchos jóvenes que han logrado por medio del esfuerzo y la unidad una nueva era para los migrantes indocumentados en Estados Unidos; sin embargo, en los años de Donald Trump este programa se ha cancelado, desestabilizando la vida de estos jóvenes y reactivando el riesgo de ser deportados.

Fuentes

AKBARI, EHSAN

2016 “Rumi: A Cosmopolitan Counter-narrative to Islamophobia”, *Journal of Cultural Research on Art Education* 33: 48-67, en <<http://www.jcrae.org/journal/index.php/jcrae/article/view/58>>, consultada el 10 de enero de 2019.

BERRA, MARTINA PAULA, CECILIA DEL CARMEN CALDERONE

y MARÍA LILIANA PIZZIO

2009 “El concepto de vulnerabilidad en el ámbito del trabajo. Aportaciones desde el campo de la salud mental”, presentado en el I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

CASERO-RIPOLLÉS, ANDREU

2015 “Estrategias y prácticas comunicativas del activismo político en las redes sociales en España”, *Historia y comunicación social* 20, no. 2: 533-548.

COMMONSENSE.ORG

2013 “Interview with Davis Guggenheim about his Documentary”, en <<https://www.youtube.com/watch?v=WmK2FgVSwd0>>, consultada el 3 de abril de 2016.

EMERSON COLLECTIVE

<<http://www.emersoncollective.com/>>.

GARIBOTTO, VERÓNICA

2014 “Staging Politics and Activism in the Kirchner Era: Documentary and Fiction in *El estudiante*”, *Journal of Latin American Cultural Studies* 23, no. 2: 115.

GOBIERNO DE ESTADOS UNIDOS

2018 “Deportation”, 8 de noviembre, en <<https://www.usa.gov/espanol/deportacion>>, consultada el 12 de febrero de 2017.

GONZALES, RODOLFO “CORKY”

2003 “I am Joaquín: An Epic Poem” [1967], en Francisco H. Vázquez, *Latino/a Thought: Culture, Politics, and Society*. Oxford: Rowman y Littlefield Publishers.

GONZÁLEZ, ROBERTO, y VERÓNICA TERRIQUEZ

2013 “How DACA is Impacting the Lives of those who are Now DACAmented”, *American Immigration*, en <https://americanimmigration-council.org/sites/default/files/research/daca_final_ipc_csii_1.pdf>, consultada el 27 de mayo de 2019.

GUGGENHEIM PRODUCTIONS INC.

s/f “Charles Guggenheim”, en <<http://www.gpifilms.com/cegbio.html>>, consultada el 20 de abril de 2016.

HARDY-FANTA, CAROL

2002 “Latina/Latino Politics”, en Francisco H. Vázquez, *Latino/a Thought: Culture, Politics, and Society*. Oxford: Rowman and Littlefield Publishers Inc.

HUBAIN, BRYAN S., EVETTE L. ALLEN, JESSICA C. HARRIS y CHRIS LINDER

2016 “Counter-stories as Representations of the Racialized Experiences of Students of Color in Higher Education and Student Affairs Graduate Preparation Programs”, *International Journal of Qualitative Studies in Education* 29, no. 7: 946-963, DOI: 10.1080/09518398.2016.1174894.

IDEAS, UCLA

<<http://ideasla.org/index/>>.

KROGSTAD, JENS MANUEL, y ANA GONZÁLEZ-BARRERA

2014 “U.S. Deportations of Immigrant’s Reach Record High in 2013”, Pew Research Center, en <<https://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/10/02/u-s-deportations-of-immigrants-reach-record-high-in-2013/>>, consultada el 24 de febrero de 2016.

LATCRIT

2002 “*LatCrit*. Trabajando con teoría y acción por los derechos de latinas/os y de todas las personas”, Universidad de Puerto Rico. Recinto de Piedras, en <<http://biblioteca.uprrp.edu/latcritcd/portfolioof-projects/flyers/latcritflyerspanish2002.pdf>>, consultada el 13 de marzo de 2016.

MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA, y JUAN CARLOS VARGAS

2014 *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: CISAN, UNAM y Bonilla Artigas Editores.

MILKMAN, RUTH

2014 “Millennial Movements: Occupy Wall Street and the Dreamers”, *Dissent* 61, no. 3 (verano).

NICHOLLS, WALTER J.

2013 *The Dreamers. How the Undocumented Youth Movement Transformed the Immigrants' Rights Debate*. Stanford, California: Stanford University.

ROVIRA SANCHO, GUIOMAR

2017 *Activismo en red y multitudes conectadas. Comunicación y acción en la era del internet*. México: UAM e Icaria Antrazyt.

TAYLOR, KEEANGA-YAMAHTTA

2016 *From #Blacklivesmatter to Black Liberation*. Chicago: Heymarket Books.

U.S. CITIZENSHIP AND IMMIGRATION SERVICES. CONSIDERATION OF DEFERRED ACTION FOR CHILDHOOD ARRIVALS (DACA)

<<https://www.uscis.gov/humanitarian/consideration-deferred-action-childhood-arrivals-daca>>.

YOSSO, TARA

2006 *Critical Race Counterstories along the Chicana/Chicano Educational Pipeline*. Londres: Routledge, 23-25.

Filmografía

An Inconvenient Truth. Dir. por Davis Guggenheim. Estados Unidos: Lawrence Bender Productions y Participant Media, 2006.

Robert Kennedy Remembered. Dir. por Charles Guggenheim. Estados Unidos: Guggenheim Productions y National General Pictures, 1968.

The Dream is Now. Dir. por Davis Guggenheim. Estados Unidos: Emerson Collective, 2013, en <<http://www.thedreamisnow.org/documentary>>.

The Shadow of Hate. Dir. por Charles Guggenheim. Estados Unidos: Guggenheim Productions y National General Pictures, 1995.

Waiting for Superman. Dir. por Davis Guggenheim. Estados Unidos: Guggenheim Electric Kinney Film, Participant Media y Walden Media, 2006.

APORTACIONES FÍLMICAS AL IMAGINARIO HISPANO SOBRE NUEVA YORK: LA CIUDAD DEL MIGRANTE EN *THE CITY* Y *SANGRE DE MI SANGRE*

Víctor Manuel Granados Garnica

No hay ciudad que pueda caber en una película, ni la filmografía completa de un director podría abarcar todos sus aspectos, máxime si se trata de Nueva York. Ni Woody Allen ni Martin Scorsese con toda su extensa obra lo han logrado.

La ciudad en el cine se construye de manera similar a como se crean los personajes o sus aventuras, mediante recursos narrativos que moldean las imágenes en movimiento y los sonidos estratégicamente, pues un relato cinematográfico —como sucede en la literatura y, me parece, en todo el arte— es una construcción de sentido que propone y fija una concepción de los espacios de la ficción en el espectador.

Desde este punto de vista, resulta falaz afirmar que un filme puede captar la totalidad o la esencia última o verdadera de un lugar, más aún si se trata de uno complejo como una ciudad, ni qué decir si hablamos de París, Tokio, Nueva York o la Ciudad de México, que, como cualquier gran urbe, en realidad son muchas en una: las del comercio, las de las finanzas, las de la vida nocturna, las de los estudiantes, las de la burocracia o incluso las de los migrantes. Se trata de ciudades en convivencia que cada individuo o grupo social experimenta durante su estancia o en su tránsito por ellas.

De igual forma, toda representación de un sitio tal en una película es una construcción. Cuando se alude a algo que existe sobre la tierra, podemos observar que dicho constructo que se forma en el imaginario del espectador se complementa en mayor o menor medida con la información que éste posee de la ciudad-referente.

Es así como podemos estar seguros de que no son pocos quienes albergan en su imaginario elaboraciones en torno a las ciudades más importantes del orbe, Nueva York entre las primeras, pues quizá sea la más filmada. Evidentemente los rascacielos, la estatua de la libertad, las calles atestadas, Central Park y los puentes serán las imágenes dominantes. A decir de Marc Augé,

[...] de estos universos, en gran medida ficticios, se podría decir que son especialmente universos de reconocimiento. Lo propio de los universos simbólicos es constituir para los hombres que los han recibido como herencia un medio más de reconocimiento que de conocimiento: universo cerrado donde todo constituye signo, conjunto de códigos que algunos saben utilizar y cuya clave poseen, pero cuya existencia todos admiten, totalidades parcialmente ficticias pero efectivas (2005: 39).

Por supuesto en esa construcción del imaginario también participan otros medios, como el periodismo, la fotografía, la pintura —sobre todo antiguamente— o la internet en nuestros días, y ninguno de ellos es definitivo, todos impactan en diversas medidas en el público en razón de la difusión de sus mensajes y las posibilidades de recepción.

Por otro lado, la atención a la espacialidad ha ganado relevancia en el ámbito científico. A decir de Lindón, Aguilar y Hiernaux, aquella “es problematizada y considerada una compleja dimensión de la vida social, y urbana en particular, y, por lo tanto, es mucho más que un recorte-soporte en el cual se ubican los fenómenos sociales, el conocido espacio receptáculo” (2008: 9). Estos autores argumentan que “el hacer del ser humano, en cualquiera de sus formas, casi siempre está espacializado” (12), lo cual es evidente incluso en el discurso, a través de metáforas como “andar por las nubes”, “andar por los suelos”, “vivir en su ínsula”, “su vida es un laberinto” que dejan ver hasta qué grado nuestra percepción y expresión sobre y del mundo consideran el espacio como referente.

Las teorías sobre la espacialidad van desde la concepción naturalista de esta dimensión, según la cual el espacio es un contenedor neutro de acciones humanas, hasta las que lo consideran el producto de la presencia y la acción del ser humano sobre el medio, es decir, un espacio vivido-concebido humanamente. En ese sentido, los autores referidos abundan citando a Gumuchian (1991):

[...] el espacio sólo deviene objeto de estudio por los significados y valores que le son atribuidos [y] debe ser estudiado a través de los sentidos y los significados que las personas le otorgan [...] los sentidos y significados del espacio son construidos a través de un proceso de contraste entre los elementos materiales y las representaciones, esquemas mentales, ideas e imágenes con los que los individuos se vinculan con el mundo, que, por otra parte, son de carácter sociocultural (citado por Lindón *et al.*, 2008: 13).

La experiencia de los individuos se convierte, entonces, en el acontecimiento fundamental para el análisis de los “lugares” y por ello es preciso considerar que es imposible generalizar sobre cómo se viven los lugares, cualquier *lugar*, entendido este concepto como resultado de la forma en que un espacio es percibido y experimentado por tales individuos, es decir, considerando los recorridos, los sitios que se frecuentan o que se descubren. Podríamos decir que, en última instancia, nadie experimenta la misma ciudad aunque la compartamos, pues cada quien desarrolla topofilias, topofobias, es decir, lazos afectivos o temores respecto de diferentes lugares.

Lo anterior, por supuesto, aterriza en los terrenos de la subjetividad y los imaginarios, asunto que ha cobrado relevancia a partir de las consideraciones de que los individuos actuamos no sólo tomando en cuenta datos concretos o conocimientos empíricos, sino mediatizados por nuestras creencias —no sólo las religiosas, que en otros tiempos tenían manifestaciones concretas que inducían la construcción de imaginarios a partir de realidades afincadas en otros más, como las prácticas de la inquisición, sus argumentos y la incidencia en los imaginarios actuales—, por suposiciones respecto de asuntos cotidianos aparentemente motivados por el sentido común, por lo que difícilmente podemos advertir que actuamos condicionados por nuestro imaginario. Hay que subrayar que éste puede nutrirse tanto de vivencias propias como de experiencias con las que entramos en contacto a través de lo que leemos (incluyendo las obras literarias), la pintura u otras representaciones visuales o escénicas, los medios de comunicación, etcétera.

Historias y espacios de una migración

LAS HISTORIAS

En ese sentido, las obras cinematográficas que ahora abordaré, con migrantes latinoamericanos como protagonistas, me refiero a *The City* (1998) y *Sangre de mi sangre* (2008), son, sin lugar a duda, discursos que contribuyen a la formación de imágenes sobre la ciudad de los rascacielos; sin embargo, pese a su relativa escasa difusión en el circuito comercial ambas resultan una revelación debido a que presentan a Nueva York desde una perspectiva poco difundida y por ello, a mi juicio, es que vale la pena su análisis.

Fotograma de *The City* (1998).Fotograma de *Sangre de mi sangre* (2008).

En primer lugar, cuentan historias no de habitantes plenamente establecidos, sino de personas que se enfrentan a las vicisitudes que rebasan el ejercicio de integrarse a la vida de una urbe tal, pues concentran sus esfuerzos en obtener los satisfactores más básicos para sobrevivir y quizá hasta un remanente para enviar a sus lugares de origen o cuando menos para afianzarse en el día a día.

En estas cintas, el acento visual no está en los íconos más socorridos: la estatua de la libertad, el Hudson, el mar azul con la ribera de Manhattan, la iluminación de Broadway por la noche, tampoco aparece la pista de hielo del Rockefeller Center en invierno. La que vemos es otra ciudad.

Dirigida por el bostoniano David Riker, *The City* fue filmada entre 1992 y 1997, para ser estrenada en febrero de 1998, en tanto que *Sangre de mi sangre* fue realizada en 2007 por el keniano naturalizado estadounidense Christopher Zalla, pero estrenada comercialmente en 2008, una década después que la película de su colega.

The City (1998) está compuesta por cuatro historias protagonizadas por hispanos de diferente origen étnico, quienes enfrentan situaciones límite derivadas de su condición de migrantes indocumentados en una sociedad que los rechaza a la vez que los necesita. En la primera historia, “Bricks” (“Ladrillos”), un grupo de personas es llevado por un contratista estadounidense desde una calle donde se reúnen a ofrecer su fuerza de trabajo al mejor postor hasta una ribera con edificios en ruinas donde se ocuparán de limpiar tabiques y apilarlos para su reutilización; uno de ellos sufrirá un accidente fatal el día en que recibe una carta de su esposa, quien permanece en su país de origen.

En la segunda, “The Puppeteer” (“El titiritero”), un anciano enfermo vive con su hija de unos diez años en un auto. Se enfrentará a la imposibilidad de inscribirla en una primaria pública porque no tiene un comprobante de domicilio.

La historia de un joven perdido en una enorme zona habitacional y su encuentro con otra migrante con quien establece una relación instantánea y efímera es la tercera, “Home” (“Casa”).



Fotogramas de *The City* (1998).

La última, “Seamstress” (“Costurera”), es sobre una migrante obrera en una maquiladora textil y a quien se le retienen los pagos, como al resto de sus compañeros. Llega al colmo de la desesperación cuando desde su país le informan que su hija ha sufrido un accidente y necesitan dinero con urgencia para su tratamiento.

Sangre de mi sangre (2008) —originalmente titulada *Padre nuestro*— relata las aventuras y desventuras de Pedro, un joven migrante poblano indocumentado que conoce a Juan, en igual situación, durante su camino a Nueva York. Pedro viaja en busca de Diego, su padre, a quien no conoce; sólo sabe que es dueño de un restaurante, pues su madre antes de morir lo exhorta a que vaya a encontrarse con él a pedirle lo que le corresponde —como sucede con Juan Preciado en *Pedro Páramo*.

En el camino, Juan le robará una carta, documento con el que Pedro se identificaría con el padre, pues éste nunca supo que había tenido un hijo con su antigua esposa, quien lo engañaba, según descubrió al regresar de su primer viaje a Estados Unidos, a donde huyó para nunca volver.

Rechazado en primera instancia, pero finalmente aceptado gracias a su empeño en sacar ventaja de su falsa identidad, Juan intentará robar a Diego, pero descubrirá que no es dueño, sino que sólo es el lavatrastes en un local donde todos sus compañeros son mexicanos, y que consigue un dinero extra elaborando flores de papel para una tienda de decoración.

LOS ESPACIOS: PÚBLICOS, PRIVADOS E ÍNTIMOS

Los lugares donde se desarrolla la acción son diversos: públicos, por los que cualquiera puede transitar; privados, adonde acceden sólo quienes pertenecen a ciertos grupos, y los íntimos, donde transcurre la vida familiar, de pareja o la de un individuo.

En ese contexto, vale la pena notar las elecciones cromáticas: *The City* (1998) es una cinta en blanco y negro, con una imagen marcada en diversos momentos por un alto contraste que refuerza la dureza de las historias.

Por su parte, *Sangre de mi sangre* (2008) está filmada en color; sin embargo, como veremos más adelante, la mayor parte se desarrolla en ambientes oscuros en los que el color parece prescindible o incluso algo indeseado. También subraya la dureza de las situaciones en sitios donde la luz y el decorado se muestran con cierta monotonía cromática.

The City abre con una panorámica que muestra un cielo al amanecer, pero los grises lo vuelven un espacio amenazante, rudo; abajo, el perfil de la ciudad es atravesado por un convoy del metro que desaparece como tragado por la masa de edificios. La imagen funciona puntualmente como epígrafe para las cuatro historias referidas, que a su vez están unidas por breves escenas en un estudio fotográfico de un barrio latino, precisamente al lado de las vías elevadas del metro.

Estas escenas serán repetitivas; uno a uno numerosos personajes son encuadrados en *close up* en el momento en el que se les toma una fotografía para algún documento oficial.

EL ESPACIO PÚBLICO: LA CALLE, EL METRO Y LOS EDIFICIOS

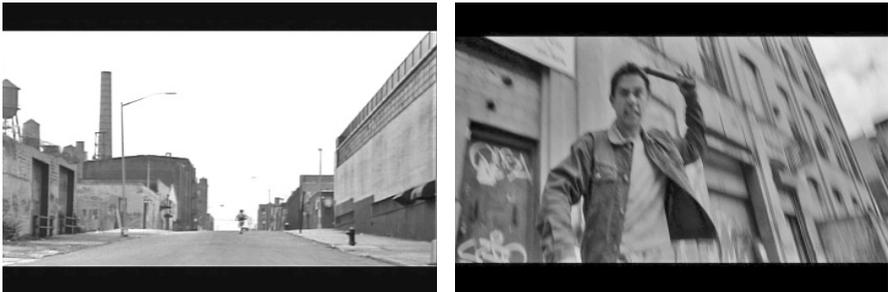
a) *La calle*

El espacio público por excelencia en cintas como las analizadas —con protagonistas desposeídos y por lo común perseguidos— es la calle. Aunque para otro tipo de personajes e historias, aquella pudiera ser sólo un lugar de tránsito de menor importancia, a menos que allí suceda un acontecimiento destacado, en nuestras cintas es el principal lugar de convivencia, para mirarse, conocerse, tratarse o incluso para residir de manera fija. Así sucede con

quienes buscan trabajo en “Ladrillos”, con el padre y la niña sin hogar en “El titiritero”, con los nuevos enamorados que vuelven de la fiesta en “Casa” y con la costurera que deambula por el vecindario tratando de conseguir el dinero necesario para su hija en México.

En el caso de *Sangre de mi sangre*, el escenario preponderante para la acción es la calle; por ellas Pedro busca a su padre deambulando acompañado por una drogadicta, Magda, que es lo más parecido a un amigo; en tanto que Juan, el impostor, sigue a Diego hasta las puertas del restaurante más de una vez. En varias ocasiones vemos a éste recorrer el camino hasta su casa, por las noches, o a Juan y Pedro, sumándose a los trabajadores que van buscando empleo, como se ve en “Ladrillos” y en muchas otras obras que abordan el tema de los trabajadores migrantes en Estados Unidos.

Y me pregunto, ¿existe una forma característica de representar la calle en las películas revisadas? En primer lugar, destaco dos elementos básicos del panorama neoyorkino: los accesos a las instalaciones del metro y las fachadas de los edificios.



Fotogramas de *Sangre de mi sangre* (2008).

b) El metro

Como se dijo, al inicio de *The City* (1998) aparece el metro en una panorámica que muestra el amanecer con un cielo marcado dramáticamente por el Sol. A la mitad del encuadre, por la izquierda, aparece un convoy que, al llegar al tercer cuarto de la pantalla, desaparece engullido por algún accidente de la geografía urbana. Precisamente al pie del acceso al metro elevado está el estudio fotográfico que fungirá como enlace de las cuatro historias. El metro

volverá a aparecer en la cuarta historia, la de Ana, costurera en una maquiladora, y que está aparentemente satisfecha con su vida a pesar de que sus empleadores orientales retrasan su paga durante semanas.

En ese relato, después de que la protagonista sale del trabajo con sus compañeras y amigas, todas muy animadas, se muestra un segmento del metro elevado, con edificios de fondo. En la siguiente escena Ana recibe sonriente a una amiga en su casa mientras lava los trastes, la visita es para comunicarle que debe llamar a su casa de inmediato; luego se entera de que su hija está enferma y requiere un tratamiento que le resulta costoso. Necesita urgentemente cuatrocientos dólares, y la falta de pago la coloca en una situación desesperada. Toma el metro y viaja pensativa, frustrada por no conseguir el apoyo de un familiar que se niega a saldar una deuda que tiene con ella. Va recargada en el cristal de la puerta y lanza una plegaria con la mirada extraviada entre los edificios que ve por la ventana. La cinta cierra con una serie de personajes posando para el fotógrafo en su estudio, aunque, antes de ello, una panorámica con el tren avanzando hasta desaparecer en la ciudad contaminada se repite a manera de paréntesis que encierra las cuatro historias explícitas y las sugeridas.

En el caso de *Sangre de mi sangre* (2008), el metro es un espacio-objeto urbano omnipresente. En la noche, su imagen enlaza la primera escena del restaurante donde Diego es lavaplatos con la llegada del tráiler en el que viaja Pedro en su búsqueda. Es también el enlace premonitorio de que éste irá a una dirección equivocada, en un barrio de nivel económico medio, en busca de su padre. Asimismo, es el refugio de éste cuando deambula sin trabajo, pero donde puede hurtar una cartera con facilidad. Nuevamente es la nave en la que viaja Pedro a buscar a Magda (argentina migrante que conoce a ambos por separado), luego de ubicar el lugar de trabajo de su padre y de descubrir que Juan lo está suplantando, sin sospechar que éste es precisamente el cliente con quien la mujer se prostituye en ese mismo momento. En ambas cintas, el tren, con su estampa y su ruido característicos, es un ícono que da cuenta de que la ciudad no ofrece concesiones a los migrantes, que su rudeza y frialdad los recibirá para enseguida arrollarlos.

Fotograma de *Sangre de mi sangre* (2008).Fotograma de *The City* (1998).

c) *Los edificios*

Otro elemento especialmente significativo en ambas cintas son las fachadas de las construcciones. Los directores hacen numerosas tomas de los ventanales de los edificios desde variados ángulos, con diferentes movimientos o con cámara fija, pero la intención es la misma, y no es precisamente mostrar la cara moderna o progresista del lugar, sino su vertiente deshumanizada, testigo indiferente de las tragedias que ocurren a la vista de cualquiera que se pudiera asomar por esas ventanas. En *The City* (1998), esto sucede de manera notable en “Casa” y “Costurera”.

En la primera historia, Francisco Lucero *se enfrenta* a los edificios desde el momento en que va en busca de su tío, hasta encontrar la fiesta donde conocerá a María, con quien entablará una amistad y un romance en esa primera y quizá única oportunidad. Al salir de allá y no tener donde pasar la noche, ella le ofrece un sillón de su departamento para dormir. Caminan frente a edificios escasamente iluminados que parecen engullirlos. A la mañana siguiente, él se levanta muy temprano y decide salir a comprar víveres para desayunar juntos; sin embargo, en su embeleso por la oportunidad que le brinda la vida, Francisco camina por el barrio desconocido sin reparar en el camino hacia la tienda, entre jardines enrejados y muros de ladrillos sobrios. Una vez comprado el pan y otros alimentos, emprende el regreso despreocupado, hasta que se encuentra en la disyuntiva de por dónde seguir caminando. Mira hacia todos lados, mira hacia arriba y la cámara encuadra los ventanales de los edificios uno tras otro siguiendo su vista.

En “Costurera”, la presencia de las fachadas de los edificios es brutal. La primera imagen de la historia de Ana es su rostro sonriendo en *medium close*

up a la cámara del estudio junto al metro. Un corte directo a un fundido en blanco que comienza un *fade in* a un encuadre angulado y en contrapicada de un muro en el que una chimenea escupe vapor en el lugar preciso donde antes veíamos la cara sonriente de la protagonista. Enseguida se muestran otras tres fachadas de edificios angulosos y poco amables a la vista: es la manera en que el montaje prelude lo que viene en la historia. A continuación, se presentan tomas del interior del taller de costura, con su asfixiante atmósfera cotidiana.



Fotogramas de *The City* (1998).

Los edificios no se muestran con tanta insistencia sino hasta que Ana, en el clímax de su desesperación, se aferra a la máquina de coser para no ser corrida por su patrón cuando éste la mira extraviada en sus pensamientos. Al ser jalada grita y sus gritos poco a poco provocan que todos en el taller detengan su labor. La tensión se multiplica cuando el silencio es absoluto y la cámara recorre los rostros de los trabajadores conmovidos o enfadados, llenos de frustración y odio. El montaje relaja la tensión de manera deprimente al presentar nuevos encuadres de los edificios que son testigos y a la vez cómplices de la crueldad contra los trabajadores que no hacen otra cosa que buscarse la vida. La serie de fachadas cierra con la panorámica en la que nuevamente el metro avanza sobre el fondo de edificios grises en el atardecer.

LOS ESPACIOS PRIVADOS

En *The City* (1998) los espacios privados son múltiples; de hecho, la cinta pareciera ser un muestrario de la diversidad de situaciones trágicas que ocurren

en espacios contrastantes. El primero son las ruinas de la historia “Ladrillos”, donde los obreros son abandonados por el contratista para que limpien tabiques. La decisión de filmar en la ribera desierta frente a la costa poblada de rascacielos es contundente: se trata de mostrar con detalle las miserables condiciones de trabajo de cara a la urbe lejana y ajena que sigue su vida ignorando lo que sucede del otro lado del río.

En el segundo relato, “Casa”, como se dijo, Francisco se enfrenta a la ciudad desconocida deambulando entre sus edificios y llega a un salón donde se lleva a cabo una fiesta de xv años, un sitio muy poco agraciado cuya entrada más pareciera una oficina pública desvencijada, pero el interior es similar al de un antro. A pesar de los globos y la iluminación, el lugar resulta lúgubre por las sombras que se proyectan y que acompañan al personaje hasta encontrar a María, aparentemente sola, en un espacio poco propicio para celebrar, aunque luego de un breve momento de desconfianza, ella acepta su propuesta de bailar, quizá como escape de un ambiente desalentador.



Fotograma de *The City* (1998).

En “Costurera”, el espacio privado por excelencia es la sala de costura de la maquiladora. La cámara se regodea en encuadres en picada que permiten ver uno tras otro a los trabajadores atados a su máquina. El montaje también se cierra a las manos de las costureras acomodando la tela bajo la aguja, a las manos de los hombres alisando la prenda bajo la plancha, a rostros fastidiados de repetir la acción en un entorno que —por el ruido y la ligereza con que visten los trabajadores y los patrones— puede resultar asfixiante.

Finalmente, en *Sangre de mi sangre* (2008), el espacio privado que prepondera es la cocina del trabajo de Diego, lugar estrecho donde conviven cotidianamente cuatro o cinco trabajadores, al parecer mexicanos, quienes mantienen una cercanía física excesiva. Entre el fregadero, los anaqueles para

trastes, las planchas, las hornillas y los hornos, los personajes interactúan en un espacio que los oprime: son recurrentes las bromas sexuales e incluso las mutuas vejaciones, que provocan reacciones enfurecidas, pero en el entendido de que así funcionan las cosas en el lugar y que ya habrá oportunidad de tomar venganza. Lo importante es, como dice uno de ellos, “aguantar vara”.

El salón de baile también es un espacio significativo. Hacia allá se dirigen Diego y Juan, su supuesto hijo, acompañados por los compañeros de la cocina; su importancia radica en que es el lugar donde —gracias a su habilidad para contar sus aventuras— el falso Pedro logra ganarse no sólo a los demás trabajadores, sino también al propio Diego, quien queda embelesado por la chispa del recién llegado. En ese lugar sórdido, la gente baila hacinada y la luz se filtra iluminando el humo de cigarrillo que le da densidad al ambiente. Los encuadres y la luz dejan ver poco, pero se aprecia el carácter decadente del salón pese al ánimo celebratorio de los asistentes.

LOS ESPACIOS ÍNTIMOS

La casa, con todas sus variantes, es el núcleo íntimo por excelencia, al ser donde se vive, donde se pasa la noche y se resguarda del mundo. En *The City* (1998) aparecen el departamento de María, el auto-vivienda del titiritero y la casita de Ana. En *Sangre de mi sangre* (2008) sobre todo vemos la habitación de Diego, aunque aparece brevemente la vivienda abandonada donde Pedro es acogido por Magda. Comenzaremos por el hogar de Diego.

Éste se ubica en un edificio desvencijado, con pasillos extremadamente oscuros que conducen a su puerta, también en ruinas. Es lo que se conoce como un cuarto redondo, es decir, un espacio que contiene, de manera poco ordenada, lo mínimo con que debe contar una casa. Es más o menos grande. Un extremo es ocupado por una cama con buró, un cajón y una lámpara vieja; en el otro extremo están el fregadero y una minúscula estufa, y entre ellos, una mesa con un televisor en blanco y negro y otra lámpara bajo cuya luz mortecina Diego cose las flores que venderá para ganarse unos dólares extra. Si bien no se descarta la existencia de espacios peores, es evidente que el director procuró mostrar el lado más triste de habitar en la deslumbrante urbe de hierro.



Fotograma de *Sangre de mi sangre* (2008).

En *The City* (1998) no es tan extremo ese aspecto. El hogar de María en “Casa” es austero, con ornamentos baratos adornando las paredes pulcras. La iluminación juega aquí un papel fundamental: sobre los muros casi desnudos, las sombras dominan, se extienden a los rostros de los personajes, quienes tienen una escena romántica que ronda entre lo sencillo y lo deprimente.

Quizá el espacio íntimo más desolador sea el de “El titiritero”, pues ni siquiera es en interiores. Varias veces vemos al anciano y a su hija sentados en su vagoneta, frente al volante o en la cajuela, con cobijas que cuelgan casi hasta el piso, con un teatrino en el toldo y la cajuela atestada de maletas y utensilios domésticos. Aquí el límite entre el espacio íntimo y el público se ha diluido. El hombre aparca en baldíos que colindan con edificios habitacionales, pero también en una ribera desde la cual se mira la ciudad, de día o de noche. Algunos de estos encuadres son espectaculares, pero con el montaje que los une a los personajes y su camioneta resultan, más bien, espectacularmente dolorosos.



Fotogramas de *The City* (1998).

Conclusiones

La migración, fenómeno inherente al ser humano, ha repuntado —como ocurrió en otros momentos de la historia— en las últimas décadas. Si bien cada grupo o incluso cada habitante de una ciudad le confiere significados de acuerdo con su propia experiencia de vida, ésta no se diferencia mucho entre personas que comparten una visión de mundo por su pertenencia a una misma comunidad. La llegada de grupos numerosos de migrantes obliga a una resignificación del espacio a gran escala, mucho más allá de la que seguramente se produce cuando se trata de individuos.

Lo anterior ha dado motivo a numerosos creadores para ensayar representaciones de esa experiencia, emprender la reconstrucción artística o mediática de esos lugares, muchos de ellos perfectamente perfilados y establecidos en el imaginario de sus habitantes e incluso de quienes viven en otros puntos del planeta.

Nueva York es quizá un caso ejemplar. Como fue evidente en el análisis, las dos obras seleccionadas ofrecen cuidadosos discursos acerca de sucesos que *también* acontecen en la ciudad más cosmopolita del siglo xx; ambas coinciden en mostrar que algunos de sus elementos icónicos construyen un espacio poco amable, las más de las veces agresivo y desolador, incluso hasta despiadado, acorde con las tragedias humanas que se muestran.

Podemos pensar que se trata de una representación que completa el imaginario de la ciudad erigida por el cine comercial: intensa, interesante, seductora y llena de atractivos.

Zygmunt Bauman señala que:

una estrategia arquitectónica y urbanística que fuera la antítesis de la actual contribuiría al afianzamiento y al cultivo de sentimientos mixofílicos [que favorecieran la mezcla de gente diversa]: La creación de espacios públicos abiertos, atrayentes y hospitalarios, a los que acudirían de buen grado todas las categorías de residentes urbanos, sin tener reparo en compartirlos. [...] La fusión que requiere el entendimiento mutuo sólo puede provenir de una experiencia *compartida*; y compartir la experiencia es inconcebible si no se comparte el espacio (2007: 130).

Empero, podemos notar que esa ciudad, aun con espacios abiertos y compartidos, puede ser experimentada de maneras diversas, y filmes como los revisados nos permiten conocer esas otras perspectivas.

Naturalmente, el alcance de este cine no hollywoodense es limitado; sin embargo, constituye un testimonio sobre estos espacios que, de continuar las tendencias actuales de los flujos migratorios, cobrarán más relevancia para los estudiosos y para quienes tengan la curiosidad de verlos, y una forma de hacerlo es a través de las obras de cineastas como éstos.



Fotograma de *Sangre de mi sangre* (2008).

Fuentes

AUGÉ, MARC

2005 *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

BAUMAN, ZYGMUNT

2007 *Tiempos líquidos. Vivir en la época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets.

GUMUCHIAN, HÉRVE

1991 *Représentations et Aménagement du territoire*. París: Anthropos.

LINDÓN, ALICIA, MIGUEL AGUILAR y DANIEL HIERNAUX

2008 *Lugares imaginarios en la metrópolis*. México: Anthropos y UAM.

Filmografía

Sangre de mi sangre. Dir. por Christopher Zalla. México: Cinergy Pictures, Panamax Films y Two Lane Pictures, 2008.

The City. Dir. por David Riker. Estados Unidos: Journeyman Pictures, Echo Lake Entertainment e Independent Television Service, 1998.

LA RUPTURA DEL DIÁLOGO IDENTITARIO ENTRE MIGRANTES CHINOS EN EL CINE DE ESTADOS UNIDOS Y CANADÁ

Estefanía Cruz Lera

El objetivo de este ensayo es exponer las representaciones étnicas en el cine sobre migrantes chinos en Estados Unidos y Canadá, particularmente en las películas *The Joy Luck Club* (conocida en español como *El Club de la Buena Estrella*, 1993) y *Double Happiness* (1994), además de analizar las relaciones entre estas personas y sus hijos nacidos en Occidente, con especial énfasis en la ruptura del diálogo intergeneracional como resultado del traslado y la exposición intercultural vivida por la segunda generación.

El contexto: la migración china en Estados Unidos y Canadá

La mayor movilidad humana que caracteriza al mundo globalizado incrementa el contacto entre culturas que en los imaginarios colectivos tradicionalmente encarnaban la alteridad. Particularmente en las grandes metrópolis, la diversidad cultural se ha vuelto la bandera de quienes pugnan en favor de las aldeas globales. Así, algunos espacios de las grandes urbes de Norteamérica se volvieron cosmopolitas, y es evidente que esto es producto de procesos migratorios diversos en cuanto a los perfiles étnicos, la modalidad y la temporalidad (Kymlicka, 2003).

Trátase de migración documentada, regular, calificada o indocumentada, personas en todo el mundo transgreden líneas imaginarias denominadas fronteras en su búsqueda de paz, progreso económico y oportunidades de desarrollo. Uno de los fenómenos resultantes es el complejo desencuentro identitario, pues sus protagonistas no sólo enfrentan barreras políticas sino también culturales.¹

¹ En este caso, el término fronteras culturales se refiere a los límites derivados de los encuentros y desencuentros entre las identidades etnoculturales, cuando los individuos se desenvuelven en

Uno de los pueblos que ejemplifican lo anterior en mayor plenitud es el chino, el cual, entre la movilidad interna y la migración transnacional, configura el grupo migratorio más grande del mundo.² Históricamente, América del Norte ha sido uno de sus destinos más importantes de ultramar y aquí han configurado complejas redes que se nutren constantemente hasta la actualidad. Tan sólo el censo de 2010 de Estados Unidos indica que en ese momento había 4 025 055 de sinoestadunidenses (entre migrantes y sus descendientes), lo cual equivale al 1.2 por ciento de la población total (U. S. Census Bureau, 2010); mientras que en Canadá se estima que hay 1.2 millones de primera y segunda generaciones (*The Daily*, 2017). Los modernos provienen del sur de China (principalmente de la provincia de Guangdong), así como de Hong Kong y Taiwán. Se establecen principalmente en la bahía de San Francisco, Seattle, Nueva York y el sur de Texas (U. S. Census Bureau, 2010) y en el lado canadiense, en Vancouver, Toronto y Quebec.

Para entender cómo se han reconfigurado las relaciones intergeneracionales, es necesario diferenciar dos patrones, los migrantes tradicionales y los nuevos. Los primeros salieron de China hasta la década de sesenta, inclusive, e ingresaron a mercados laborales industriales como trabajadores “poco calificados”, apoyados por redes migratorias, y se instalaron en enclaves étnicos localizados en las periferias de las ciudades estadounidenses fundando los denominados Chinatown (o barrios chinos).³ Por otro lado, de acuerdo con Wong (1998), el término *xinyin* (‘nuevos migrantes’) se emplea para referirse a un grupo que llegó de China, Hong Kong, Taiwán y otras economías del sudeste asiático al entrar en vigor las reformas en 1970. Pueden ser disidentes del sistema comunista —o del llamado “país con dos sistemas”—, empresarios que viajan con visa de inversionistas, estudiantes becados para formarse en el extranjero y se quedan allí, y los que llegan ayudados por las redes

espacios cosmopolitas o mayoritariamente dominados por una cultura altamente contrastante. Al respecto, véase Cantle (2014).

² Se estima que esta diáspora está conformada por alrededor de 50 millones de personas que se identifican étnicamente como chinos, mientras que en 2011, alrededor de 35 millones fueron considerados por el gobierno chino como chinos de ultramar. Al respecto, véase Poston y Wong (2016).

³ Según esta lógica, los fundadores de los barrios chinos en América del Norte —exiliados de la China semifeudal que contribuyeron a la agricultura, la minería y al tendido de vías de ferrocarril durante la primera mitad del siglo xx— fueron los primeros en experimentar procesos de asimilación segmentada tras la llegada a Occidente, pero sus vidas regularmente transcurrían en el enclave étnico lidiando con leyes racistas, además de padecer un periodo de expulsión. Al respecto, véase a Zhou y Lee (2013).

migratorias, contratados sin documentos por sus paisanos que ya se han asentado en América del Norte y que los emplean en sus tiendas, restaurantes, fábricas y maquiladoras (Zhu, 2014).

Entonces, encontramos que este flujo es heterogéneo en sus perfiles étnicos, sociales y de clase, así como los motivos y procedimientos para viajar; los únicos denominadores comunes son el periodo de salida y el lugar de procedencia. Vivian Louie (2004) expone las razones por las cuales estos migrantes han sido tipificados en Norteamérica como “minoría modelo” debido, por ejemplo, a su capacidad para ascender socioeconómicamente. Los describe como personas cultas, pacíficas y esforzados trabajadores que aprovechan las oportunidades. Incluso Skeldon (2006) califica a los chinos de ultramar como un grupo excepcional por su capacidad para incorporarse a los países de acogida y por el empeño de mantener redes de solidaridad a lo largo de más de un siglo.

Todas estas percepciones sobre la migración transnacional china son analizadas en publicaciones académicas desde diversos puntos de vista, pero hasta ahora las representaciones cinematográficas de esta diáspora, sus procesos y experiencias han sido poco explorados.

Los migrantes chinos en el cine estadounidense y canadiense: representación, estereotipos y patrones de asimilación

El cine tanto de ficción como documental es un reflejo de las abstracciones humanas sobre la realidad que nos rodea. Las propuestas de los guionistas y directores están influidas por las percepciones y sus manifestaciones cotidianas, por el conocimiento personal del ambiente físico y humano en el que se desarrollan, por la cosmovisión de la sociedad con la que se relacionan y por las experiencias humanas que los moldean. En este sentido, la migración es un tema recurrente en la filmografía de los países que experimentan formas variadas de movilidad humana y donde ésta se ha convertido, incluso, en un estilo de vida.

Autores como Eva Rueschmann (2003) sugieren dar un nombre propio a estas producciones sobre los grandes desplazamientos: cinematografía de la diáspora, lo que se refuerza por dos variables presentes en estas obras: los temas (como la diversidad cultural, la negociación en torno a la alteridad, el

exilio, las paradojas de la pertenencia y las identidades complejas de los inmigrantes) y las experiencias migratorias de los propios creadores.

Durante mucho tiempo, el migrante chino figuró en el cine sólo en papeles secundarios o en efigie, pero no como protagonista de la vida cotidiana en Norteamérica. Muchos aparecían en escenas de Hollywood atendiendo clientes, estereotipados a través de sus vestiduras tradicionales, y en general eran representados como personas ceremoniosas y pasivas. También hay numerosas escenas en el cine en Norteamérica —en este caso de Estados Unidos y Canadá— que muestran la inmersión de los actores principales en algún barrio chino para comprar baratijas, probar comidas “exóticas”, reunirse en un lugar también “exótico” a fin de pasar allí fechas de descanso obligatorio, como la Navidad o el Día de Acción de Gracias. Allí, esta zona de la ciudad es un espacio sacado de contexto, pero tan presente desde hace tantos años, que los pobladores no chinos lo conocen, aunque conviven con él en una relación lado a lado.

Esta tendencia a la representación pasiva se ha venido modificando desde los años ochenta del siglo xx, cuando la inmigración china se capitalizó social y culturalmente, lo que promovió una mayor socialización con la comunidad local, matizada por la diversidad asociada con los géneros, el estrato social, el nivel educativo y los rasgos étnicos. A esto se suman las diferencias entre los primeros migrantes —que llevan muchos años instalados en los barrios chinos— y los recién llegados, que se establecen en otras áreas de las urbes, pero que rápidamente se vinculan con sus antecesores y sus organizaciones (Zhou y Lee, 2013).

Alba y Nee (2009) proponen diferenciar entre los *uptown chinese*, quienes tienen ingresos altos debido a sus empleos como profesionistas en sectores favorecidos de la economía, por lo que viven en los suburbios y se relacionan de manera habitual con el núcleo social dominante, y los *downtown chinese*, cuya educación es de nivel básico, radican en enclaves étnicos, como los mencionados barrios chinos, y obtienen ingresos medianos trabajando en fábricas de ropa y restaurantes ubicados en esa zona, por lo que tienen poco contacto con otros residentes.

Esta distinción aparece en el cine, donde no podían estar ausentes aquellos chinos más asimilados, y no es casual, pues el proceso creativo también se diversificó. Muchos de los descendientes, ya inmersos en la cultura occidental, pero con conocimiento de causa de sus orígenes y con problemáticas

de identidades múltiples, han incursionado como escritores, guionistas, directores y actores profesionales, despertando el interés de los espectadores por este “cine de la diáspora china en Estados Unidos y Canadá”.

Estas producciones problematizan tanto la identidad nacional como la propia nación de acogida, por ejemplo, la estadounidense. Hablan de cómo han sido imaginados y homogenizados por la sociedad dominante, con el objetivo de involucrar a las audiencias locales en la deconstrucción de los sobreentendidos hegemónicos *versus* la identidad cosmopolita de su realidad local (Martin y Yaquinto, 2007: 23). En este sentido, se pretende acercar al público a un mayor conocimiento de sus identidades duales —¿Soy chino, soy norteamericano, soy ambos? ¿Qué implica?—, es decir, a la problemática de una asimilación segmentada basada en el dilema personal sobre si abrazar la modernidad a la occidental, adquirir los sistemas de valores de su nueva sociedad o de su herencia cultural; además, se busca develar las creencias y estereotipos generados en torno a ellos. Así, estos inmigrantes encuentran en esta forma de expresión artística una vía para comunicarse con lo que ya identifican como su sociedad y su nación, no simplemente como el lugar de acogida y asentamiento de ellos como grupo minoritario, alterno, extranjero o como *el otro*.

Uno de los trabajos que refleja las problemáticas hasta ahora señaladas es el documental *Hollywood Chinese* (2007), donde se entrevista a escritores, guionistas y directores sinoestadunidenses, quienes describen sus experiencias y la historia del género en Estados Unidos. Particularmente refieren cómo se estereotipa al migrante chino a través de las películas de artes marciales; también analizan cómo se lo encasilla como mano de obra barata (mensajeros, vendedores, servidumbre) que no entiende completamente la vida en Occidente y denuncian las redundantes sátiras sobre su identidad, que no se corresponden con los estilos de vida reales (Martin y Yaquinto, 2007: 23).

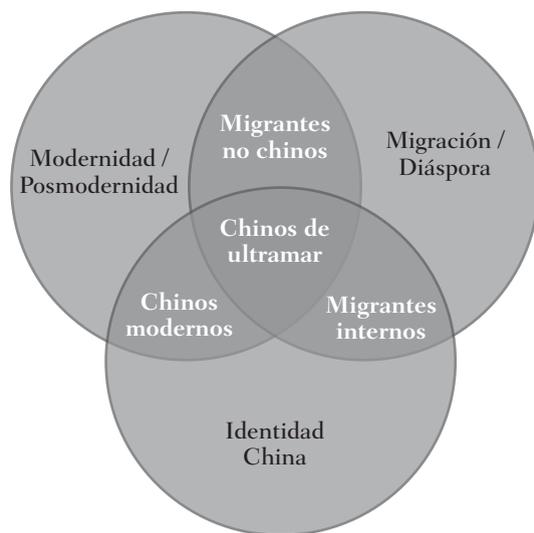
En general, la crítica de los actores y cineastas sobre la representación de estos migrantes y sus descendientes en el cine se sintetiza en que sin importar cuán asimilados estén a la visión de mundo de la sociedad receptora, siempre son percibidos como extranjeros por los grupos étnicos mayoritarios locales. Incluso las películas que ellos mismos producen lo reflejan constantemente, tal es el caso de *Farewell China* (1990), *Chan is Missing* (1982), *Double Happiness* (1994), *The Joy Luck Club* (1993) y *Dim Sum's Funeral* (2008).

El proceso migratorio como factor de ruptura y las experiencias de los autores

Se ha hablado constantemente sobre cómo la migración reconstruye la identidad individual y la de las sociedades que experimentan en profundidad todos los ejes de la movilidad humana, lo que es aún más complejo cuando se traspasan barreras culturales y, en el caso de los asiáticos, cuando se incorporan a una sociedad occidental, con otra lengua y diversas prácticas sociales.

La presencia de redes y los enclaves étnicos hacen que el contacto con los nativos sea intermitente y que el inmigrante radicado en dicho enclave se sienta como en casa. El problema se agudiza para las generaciones 1.5 y 2, pues se mueven entre dos mundos y en un mismo día viven los contrastes entre su herencia cultural y su nueva visión del mundo, la norteamericana (Louie, 2002). El proceso de ruptura étnica es la temática más trabajada en el cine de esa diáspora en Estados Unidos y Canadá: el drama de este migrante radica en la controversia sobre su identidad. Para explicar las influencias que reciben en la actualidad, conviene revisar el siguiente esquema elaborado por Lew y Wong (2005):

ESQUEMA 1
INFLUENCIAS QUE MOLDEAN LAS EXPERIENCIAS DE LOS CHINOS DE ULTRAMAR



FUENTE: Lew y Wong (2005).

En dicho proceso se enfrentan a dos cuestiones importantes, por un lado, sus raíces ancestrales, los sistemas de valores tradicionales y las prácticas culturales propias *versus* la modernidad/posmodernidad de un mundo globalizado en el cual están sistemáticamente aislados,⁴ pero con el que tienen contacto debido a su propia condición de migrantes, al carácter masivo de los medios de comunicación y por aquellos compatriotas que regresan al país con ideas modernizadoras. Consecuentemente, la diáspora siempre experimenta esta paradoja de conservar su identidad o incorporarse segmentadamente a la modernidad como la entiende Occidente.

Es cierto que la cortina de bambú se ha vuelto permeable y que las políticas de control poblacional se han suavizado, pero, a pesar de ello, es importante reflexionar sobre dos aspectos que identifican y segmentan al migrante chino: en primer lugar, su fenotipo, que los identifica y diferencia, y, en segundo lugar, la respetable persistencia en mantener su idioma, sus costumbres y tradiciones (diferentes de las de las sociedades occidentales), además de su fuerte identidad cultural que les confiere una cosmovisión como grupo social.

La resiliencia cultural de la diáspora —también llamada identidad migratoria transnacional— plantea una problemática a las generaciones 1.5 y 2, pues son quienes experimentan la paradoja de la identidad tradicional reconstruida a partir de su convivencia con la sociedad en la que han crecido. Notablemente, sus padres los motivan para que adquieran el idioma y los sistemas de valores occidentales (Louie, 2004), pero, a pesar de acudir a escuelas occidentales, esto no se consigue de forma total, pues sus ámbitos de socialización son sobre todo, y en ocasiones exclusivamente, el núcleo familiar y el barrio chino.

Algunos de los creadores más influyentes: Amy Tan, Wayne Wang y Mina Shum

Resulta interesante cómo la mayoría de los autores, directores y actores que han desarrollado el cine de la diáspora construyen la ficción a partir de sus

⁴ Autores como Kearny (1995) sugieren que se debe considerar la dualidad modernidad/posmodernidad debido a que la identidad está constituida por información, capital cultural, simbolismo, etcétera, pero, asimismo, involucra una deconstrucción del espacio, la cultura y la identidad a través de la diáspora.

vivencias migratorias (O'Neill, 1997).⁵ Uno de los casos más interesantes es el de Amy Tan, autora del libro *The Joy Luck Club*, quien también coescribió el guion y coprodujo la película homónima. Nació en Oakland, California, cuyo barrio chino data de la década de los cincuenta del siglo xx. En esta ciudad el 8.7 por ciento de la población (34 083 personas, según los datos más recientes que tengo) se identifica como sinoestadunidense (U. S. Census Bureau, 2010); sin embargo, su familia estaba comprometida con el “sueño americano” y cada año se mudaban a vecindarios con diversidad étnica.

En su autobiografía, Tan (s/f) relata que ha tenido una vida atormentada: siendo muy joven perdió a su padre y hermano mayor, y —ante la premonición de su madre de que una maldición terminaría matando a toda la familia, por lo que tenían que conocer el mundo antes del fatídico destino— los Tan se mudaron a Suiza donde la escritora y cineasta se afilió a la contracultura. Durante este periodo no se relacionaba en absoluto con su herencia china. Cuenta, además, que a los dieciséis años fue arrestada por consumir drogas y regresó a Norteamérica. Fue entonces cuando decidió enfocarse en su educación, incluso ingresó a un doctorado en Lenguas en la Universidad de California en Berkeley, el cual abandonó en 1976 por la depresión que le causó el asesinato de uno de sus amigos. Finalmente, en 1989 escribió *The Joy Luck Club*, su primera novela, basada en la vida de su madre en China.

Otro personaje importante para el cine de esta diáspora es Wayne Wang, codirector del filme basado en la novela y responsable de otros trabajos —comerciales y de culto— sobre migración, como el mencionado *Chan is Missing* (1982), *Dim Sum: A Little Bit of Heart* (1985), *Eat a Bowl of Tea* (1989), *Maid in Manhattan* (2002), etcétera.

Wang es parte de la generación 1.5, pues nació en Hong Kong, pero a los dieciocho años fue enviado por sus padres a estudiar medicina a San Francisco; sin embargo, allí descubrió su vocación por las artes. Después de estudiar pintura y cine en el California College of the Arts and Crafts, regresó

⁵ Otras de las referencias obligadas son Ang Lee (Taiwán, 1954) y Clara Law (Macao, 1957). Lee, estudiante que se quedó en Estados Unidos tras completar su carrera de teatro, es un director de fama mundial, aunque hace cine relacionado con las temáticas y estándares de Hollywood. Por su parte, Law inmigró a Australia y no tiene contacto con Norteamérica. Su obra más conocida es la mencionada *Farewell China* (1990), drama sobre la migración circular constante hacia Estados Unidos después de las protestas de Tiananmén (1989). Entonces, si bien puede calificarse como cine sobre migración, no es de la diáspora. Puede encontrarse más información sobre ambos en Wang (2015).

a Hong Kong, pero decidió volver a Estados Unidos donde hizo voluntariado en un barrio chino y tras esta experiencia decidió rodar *Chan is Missing* (1982), precursora del nuevo cine de la diáspora china (O'Neill, 1997). Wang es muy reconocido, pues lo mismo aprovecha los presupuestos de las grandes productoras, que hace trabajos independientes. Destaca que muchas de sus películas se centran en discusiones de género y en las relaciones entre madres chinas y sus hijas sinoestadunidenses.

Del otro lado de la frontera, en Canadá, sobresalen las propuestas de Mina Shum, nacida en Hong Kong (1966), aunque al año siguiente su familia emigró a Vancouver. Sus padres desaprobaban su pasión por el teatro y la actuación, como más adelante le sucedería a Jade Li la protagonista de *Double Happiness* (1994). Shum expresa que descubrió su vocación cinematográfica al ver filmes multiculturales, pues notó que las historias no tienen por qué estar regidas por una visión etnocentrista, sino que pueden incluir diálogos interétnicos (Davar, 2005). Ella, al igual que Wayne, pretende ser conocida como una cineasta independiente que ha ganado premios en festivales de cine en Toronto, Turín y Berlín, a pesar del sello que se han impuesto al trabajar sobre la agenda étnica y migratoria contemporánea.

En general la migración como proceso reconfigura todo lo que suponemos y asumimos sobre nuestra identidad, y entre tantas visiones de mundo a las que quedamos expuestos quienes la vivimos, encontrar quiénes somos es parte de lo que nos conforma como individuos. En este sentido, los cineastas que han experimentado la migración en sus películas suelen reproducir este diálogo interno constante en el migrante sobre su identidad. Precisamente todo ello es abordado por *The Joy Luck Club* (1993) y *Double Happiness* (1994).

***The Joy Luck Club*: la premeditada irrelevancia de las historias de madres migrantes para la asimilación de sus hijas**

Los caminos de cuatro mujeres chinas —provenientes de distintas regiones (rurales y urbanas), con diferentes contextos de salida y perfiles socioeconómicos variados—confluyen en el barrio chino de San Francisco y en este espacio transnacional reconstruyen sus historias de vida. El otro aspecto que las une es que todas tienen una hija que se ha asimilado a la sociedad estadounidense, como se verá más adelante en el esquema 2.

El Club de la Buena Estrella, como se la conoce en México, enfatiza que sus historias personales marcadas por la migración dificultan el diálogo intergeneracional con las hijas, por esto el orden de la narrativa es espacial, no cronológico, alternando las historias de las primeras y segundas generaciones en torno a un club de juego.

La migración apoyada en redes sostiene y perpetúa lazos identitarios, pero por otro lado el deseo de permanecer y escalar socioeconómicamente en el lugar de llegada agiliza la búsqueda personal por mejorar el estatus. El relato arranca cuando estas cuatro inmigradas se conocen en la iglesia bautista del barrio chino, a la cual asisten porque es la única institución con programas de acogida para inmigrantes, aunado a esto la solidaridad de género y la identidad las hace instaurar una práctica que, si bien no la llevaban a cabo en China, les permitirá mantenerse en contacto con sus orígenes (Schultermandl, 2011).

Jugar *mahjong* (un juego de mesa) no era común para ellas, sin embargo, era algo de su país conocido por los locales. La reunión semanal de estas mujeres se convirtió en un ritual, al cual acudían ataviadas con lo que los estadounidenses llamarían “trajes tradicionales”, pero, como ellas explican, esas ropas resultan muy elegantes para sus paisanos y sólo se usan en ceremonias especiales.

La primera ruptura intergeneracional se manifiesta precisamente en torno a este club, pues las hijas no replican las tradiciones de sus madres. Incluso en la escena en la que June es invitada a unirse y ocupar el lugar de su madre, en principio se rehúsa por dos motivos: no sabe jugar bien, porque sólo lo ha hecho con unos amigos judíos de la universidad, y además cree que sus tías hablarán en algún dialecto chino que no entiende, para hacer trampa. En esta escena se plantean cuestiones importantes: June ha vivido inmersa en ese mundo, pero no conoce sus prácticas ni el idioma. Tara Fickle (2014) denomina a este proceso *race card*, criticando cómo los usos y costumbres sugieren una cierta representación identitaria. En este caso, el *mahjong* es asociado con China. Por tanto, si una persona además de presentar el fenotipo chino, conoce y practica ese juego, seguramente será chino; si lo conoce, pero no lo practica, seguramente también será chino, pero de segunda generación. En cambio, si lo conoce de vista y se siente atraído por su rareza, seguro será extranjero.

En la cinta, se muestran generaciones inmersas en realidades coexistentes; es decir, diversas dimensiones sociales y culturales transversales que

caracterizan las relaciones dentro y entre los grupos étnicos en las sociedades contemporáneas. Como antes mencioné, los padres chinos suelen motivar que sus hijos se asimilen a la sociedad receptora a través del aprendizaje y uso del idioma local, y de adquirir las costumbres occidentales; sin embargo, la convivencia y el desarrollo en el enclave étnico dan lugar a identidades segmentadas.⁶ Un ejemplo de esa intención es la historia con la que inicia la novela:

“En América tendré una hija como yo [...] y nadie la mirará con desprecio porque la haré hablar en un perfecto inglés americano. ¡Estará tan satisfecha que jamás tendrá que sufrir ninguna pena! Entenderá el significado de esto porque le daré este cisne, una criatura que se convirtió en algo más que lo que se esperaba de ella [...]”. La mujer, ahora anciana, tuvo una hija que creció hablando en un perfecto inglés americano y tomando más Coca-Cola que penas sufridas a lo largo de su vida. Durante mucho tiempo, quiso darle la única pluma que había quedado del cisne y decirle: “Puede que esta pluma parezca no tener valor, pero viene de muy lejos y está cargada de todas mis buenas intenciones”. Y esperó, año tras año, el día en que pudiera decirle esto en un perfecto inglés americano (Tan, 1989: 11).⁷

Esta historia era la que contaban las madres a sus hijas para hacerles ver las razones que las motivaron para migrar y cómo ellas encarnan esas expectativas de progreso personal, pero regularmente la segunda generación retoma estas experiencias orillada por la presión que las llamadas “madres chinas tigre” ejercen sobre sus hijos,⁸ y esta rigidez deviene un factor de ruptura en la comunicación intergeneracional. Para entender mejor lo anterior, en el esquema 2 se explican brevemente las historias de las protagonistas.

⁶ Varios trabajos utilizan variables SES (Socio Economic Status) para describir esta problemática. Al respecto, véase a Kasinitz *et al.* (2002).

⁷ La versión al español es propia.

⁸ El concepto “madre china tigre” alude a las diferencias en la forma en como las mujeres de China y de Occidente educan a sus hijos y los sistemas de valores que les inculcan. Amy Chua (2011) explica cómo ella fue criada por padres chinos muy estrictos y aplicó la misma fórmula con sus hijas (chinas de tercera generación), donde toda socialización estaba limitada hasta la mayoría de edad, y estudiar matemáticas y practicar música eran obligatorios. Argumenta que gracias a esta disciplina familiar los chinos están ocupando cada vez más espacios en las universidades y la cultura norteamericanas.

ESQUEMA 2

THE JOY LUCK CLUB

Lindo es una mujer de China rural, de una familia de campesinos, desde muy pequeña su madre y su suegra arreglaron un matrimonio conveniente. En su adolescencia la casan con otro adolescente y ante los maltratos recibidos por parte de su nueva familia inventa una historia para liberarse. Este suceso la dota de autodeterminación y de un carácter fuerte con el que migraría a Estados Unidos.

An-mei, ante la muerte de su padre y la expulsión por deshonor de su madre, es criada por sus tíos y abuelos. Cuando su madre los visita, decide irse con ella, quien es una de las concubinas de un hombre rico. Pronto descubre que su madre fue víctima de una intriga. Ésta, al no resistir la carga de su pasado se suicida. An-mei revela la verdad a todos, pero aprende que el precio de las decisiones es muy alto.

Waverly tiene un carácter fuerte y competitivo que la convirtió en campeona infantil de ajedrez, y vive en constante competencia con su madre. Ella cree que aunque se esfuerce nunca la agradará, pues siempre critica sus decisiones. Esto empeora cuando decide casarse nuevamente, ahora con un hombre caucásico ajeno a sus costumbres.



The Joy Luck Club

En la universidad, Rose se enamora de un chico caucásico de una familia muy influyente, ella todo el tiempo intenta agradar a su esposo, se vuelve muy sumisa y esto debilita la relación, hasta que se presentan una infidelidad y el divorcio. Su madre cuestiona que las mujeres de su familia no se valoran. Discuten hasta que Rose decide afrontar los arreglos del divorcio.

Lena vive un matrimonio complicado, se casó con su jefe, quien desde el principio estableció un sistema de su-puesta "igualdad" alejado de toda equidad. Después de una visita a casa de su hija, Ying-ying la incita a buscar su felicidad haciéndose escuchar y terminando esa relación destructiva.



June siente que nunca ha cumplido las expectativas de su madre: abandonó el colegio, su carrera profesional no es exitosa y nunca se casó. Sus "tías" organizan un viaje para que vaya a China y cuente la experiencia migratoria de su madre a sus hermanas.

Ying-ying en su juventud fue una chica guapa casada con un hombre chino rico, quien empieza a engañarla y a abusar de ella. Para vengarse ahoga a su hijo. En sus propias palabras: "era lo único que podía quitarle al hombre que le había arrebatado todo". Ying-ying nunca lo supera y se hunde en una profunda depresión. Incluso cuando forma una nueva familia, sigue teniendo crisis que no le permiten relacionarse con su única hija, Lena, la cual desarrolla un carácter demasiado dócil.

Cuando la ocupación japonesa en China durante la II guerra mundial, Suyuan se enfermó gravemente y tuvo que abandonar a sus hijas gemelas. Ella siempre recibía cumplidos por ser una mujer notable, una madre dedicada y muy sensata.

The Joy Luck Club (1993) explora el sentido de la comunidad china fundada tradicionalmente en la familia, basando la narración en el retrato de la relación filial, y subraya cómo este proceso, tradicionalmente vertical, se modifica tras la migración (Fickle, 2014). Las madres del club de la buena estrella quieren que sus descendientes enfrenten “circunstancias americanas con un carácter chino”, pero las hijas, que están alcanzando la madurez, cuestionan que tal carácter chino no contemple la toma de decisiones y, como explica Rose (egresada de una universidad estadounidense y a punto de divorciarse de un hombre de la elite local): “Norteamérica orilla a tomar muchas decisiones. Hay mucho que pensar, mucho que decidir, y cada dirección tomada parece llevarte hacia otra más”.

Por otro lado, Zeng (2003) explica que la segunda generación no entiende que el proceso migratorio no fue una simple elección, pues la primera generación de mujeres migrantes no sólo mantiene una conexión cultural y psicológica con China, también usan sus dolorosas experiencias de allá como herencia cultural para educar a los nacidos en América. Agrega que vivir “entre varios mundos” al final no tiene por qué ser visto como una ruptura entre madres e hijas, sino un desencuentro entre la identidad china y la sinoestadunidense, que es lo que verdaderamente incide en el diálogo intergeneracional.

Parte de esta problemática es descrita por George Tseo (1996) en su reseña de la película. Este sinoestadunidense de segunda generación y su esposa, inmigrante china, vieron la película y él se sintió identificado con la trama, pero su esposa afirmaba que había estereotipos en ella, que muchas de las costumbres de las madres eran tradiciones milenarias, pero no vigentes; sin embargo, concluye Tseo, ni la película ni el libro tratan sobre China. Abordan una concepción mitológica de un país lejano y la experiencia sinoestadunidense. Hablan sobre madres e hijas y el autorreconocimiento que llevan a cabo.

Presentan, en clave de ficción, la problemática de los chinos de segunda generación, pero no necesariamente se escuchan las voces de sus predecesores. El argumento ahonda en los desafíos de los hijos para lidiar con las expectativas de sus padres, pero para que realmente haya un diálogo intergeneracional, éstos deberían comprometerse a compartir sus experiencias migratorias con aquéllos, pues precisamente su vida antes de la partida es el sustento de sus creencias (Schultermand, 2011).

En este caso, las madres prefieren mantener para sí mismas su historia en la patria; el drama vivido sirve como experiencia para educar a sus hijas,

pero al desconocer ese pasado éstas creen que la rigidez simplemente es resultado de la cosmovisión china y sobreviene la ruptura comunicativa.

Double Happiness: la negociación de proyectos de vida individuales y la comunicación intergeneracional

Double Happiness (1994), película canadiense, se basa también en el proceso de asimilación-persistencia cultural al que se enfrentan los chinos de segunda generación en Norteamérica, particularmente en Canadá. Su nombre proviene de un símbolo propio de la escritura china que representa cómo nuestra felicidad está ligada con la de aquéllos que consideramos cercanos.⁹ Como explica la protagonista, Jade Li, para los migrantes de segunda generación, la doble felicidad ocurre cuando se alcanza un equilibrio entre los proyectos e identidades chinas y canadienses, de modo que puedan transitar en ambas sociedades y significar plenamente el calificativo de sinocanadiense en su proceso de conformación y desarrollo individual.

En la cinta, Jade Li, una joven canadiense descendiente de inmigrantes chinos, a sus 22 años sueña con convertirse en una actriz famosa, pero constantemente encuentra que su apariencia física —pero no sólo esto— obstaculiza la obtención de papeles serios o protagónicos. Hay varias escenas en las que a través de situaciones cómicas se problematiza lo anterior. Por ejemplo, después de varias audiciones, su representante le consigue un papel importante como corresponsal de noticias para Hong Kong, pero al hacer la prueba le dan a leer un texto escrito en caracteres chinos y ella manifiesta que no sabe el idioma, que es canadiense y, aunque entiende mandarín, sólo habla inglés. En otro momento, consigue un papel para una película, pero en la transmisión final se escucha su voz y aparece su cuerpo, nunca su rostro.

Jade vive en una familia china muy conservadora y estricta que no se ha asimilado completamente a la sociedad canadiense. Por ejemplo, el padre se comunica en mandarín, la madre cree en roles de género chinos y en el hogar prevalecen las prácticas culturales de la patria de origen; además, ambos la presionan para que se case con un chino y establezca una familia tradicional. La película refleja las cualidades que fomentan los padres chinos

⁹ Se compone de la repetición del carácter que significa 'felicidad' y es considerado un símbolo de buen augurio en la cultura tradicional.

en sus hijos: educación, calma, control interno de sus sentimientos y pensamientos; asimismo, enfatizan las obligaciones para con la familia (Ishii-Kuntz, 1997). La historia de la protagonista contrasta con la de sus dos hermanos, el mayor “deshonró” a su familia y no es admitido en el núcleo, y una hermana menor, adolescente, que inicia el proceso de definir su identidad teniendo que elegir entre ser canadiense, sinocanadiense o china.

Jade vive en un constante dilema: escoger entre los valores y el estilo de vida originarios para satisfacer a su familia o respetar su deseo más íntimo, que es asimilarse completamente a la sociedad canadiense. Al respecto Ishii-Kuntz afirma: “En la adolescencia, cuando el desarrollo de la identidad es el desafío primario en las sociedades occidentales, los jóvenes (de origen chino) deben negociar con el grupo social entero su necesidad de ser aceptados por la cultura de acogida. Los adolescentes cuyos padres son inmigrantes enfrentan complejos asuntos que involucran valores culturales en conflicto, al mismo tiempo que negocian su transición a la adultez” (1997: 25).¹⁰

Precisamente la queja interna de Jade Li consiste en que, a diferencia de los chinos y los canadienses, como descendiente de migrantes, todo el tiempo debe negociar su identidad, sus manifestaciones personales y hasta su proyecto de vida para encajar en alguno de los grupos, y, paradójicamente, en muchas ocasiones no encaja en ninguno.

Para entender holísticamente a la migración, tenemos que analizarla de manera dual como procesos tanto individuales como colectivos: la decisión de migrar en principio es individual, pero son las unidades sociales, como la familia, las que al final resienten los cambios. Éstas, en sus relaciones de convivencia, experimentan coincidencias y desencuentros, pero la tensión aumenta cuando ese núcleo social se enfrenta al proceso migratorio y a la asimilación segmentada. Culturalmente, para los chinos la familia es un núcleo jerárquico y patriarcal, estructura que los migrantes reproducen, pero que no necesariamente corresponde a lo que existe en la sociedad china contemporánea, como se explicó en el esquema 1. Este fenómeno se observa cuando el tío de la protagonista, que vive en China, hace una visita a la familia y también quiere ocultar que está casado por segunda vez y con una mujer más joven, por temor a la desaprobación del patriarca inmigrado que añora una China que no se quedó congelada en el tiempo de su partida.

¹⁰ La versión al español es propia.

Como se ha mencionado, en el cine que nos ocupa suele problematizarse la paradoja asociada a los descendientes de combinar satisfactoriamente en sus proyectos de vida variables como expectativas sociales y familiares, realidad y capital personal, intensidad de la asimilación y proceso migratorio. En este sentido, los jóvenes son quienes perciben la mayor cantidad de contrastes cuando salen de sus núcleos primarios a las sociedades de acogida; son ellos quienes experimentan las transformaciones y modifican las relaciones con otros grupos étnicos.

El clímax de la película y la principal ruptura del diálogo intergeneracional se da cuando los padres de Jade insisten en que se case con un “chino rico” y arreglan varias citas, incluso en una ocasión ella encuentra mucha afinidad con uno de estos jóvenes, pero él se sincera con ella diciéndole que también siente presión para formar una familia de acuerdo con las tradiciones cuando en realidad es homosexual. Al día siguiente de la cita, la madre de Jade la interroga y, para no revelar el secreto de su amigo, contesta que pasó algo muy vergonzoso, que el chico la obligó a pagar por la cena, lo cual es común en la sociedad canadiense, pero es un escándalo para los chinos. Por su parte, Jade se siente atraída por un hombre liberal, canadiense y caucásico, con el cual se siente muy identificada y cuyo trato presenta características más acordes a las de las parejas promedio de la cultura local; sin embargo, su familia nunca aceptaría esta relación porque como migrantes de primera generación tienen prejuicios hacia las sociedades occidentales, calificándolas de superficiales y desarraigadas. Precisamente en esto consiste la apertura de las relaciones de los descendientes de migrantes con otros grupos étnicos (Kasinitz *et al.*, 2008).

En *Double Happiness* (1994) las visiones de mundo generacionales son clave; por un lado, están los padres que mantienen concepciones de la sociedad que dejaron, que ya ni siquiera son vigentes allá y que además chocan con las de Canadá. Por otro lado, están los hijos, más conscientes de su realidad intercultural y que asumen diversas posturas ante su asimilación. Las relaciones familiares chinas se caracterizan por un eje unidireccional entre padres e hijos. Tseo lo define como “valor de obligación filial”; es decir, el grado en el cual los hijos adultos proveen asistencia a sus padres viejos y priorizan esas necesidades por sobre las suyas (Ishii-Kuntz, 1997).

En este sentido, el filme no refleja un diálogo paralelo y recíproco entre padres e hijos, sino una negociación intergeneracional que puede culminar

en la ruptura de la relación, como le pasó al hermano de Jade Li por no considerar las tradiciones familiares y asimilarse unilateralmente a la sociedad canadiense; precisamente por eso al final la protagonista decide independizarse sin romper relaciones con su familia, para buscar el equilibrio, la “doble felicidad”.

Reflexiones finales

Double Happiness (1994) y *The Joy Luck Club* (1993) ponen sobre la mesa un tema recurrente en el cine de la diáspora: la problemática de los hijos de migrantes de tener que construir su identidad personal a partir de la diferencia. Aquí, la noción de generación es relacional, pues implica identificarse con los semejantes y, al mismo tiempo, la diferenciación respecto de otros grupos contemporáneos, anteriores y posteriores (Ishii-Kuntz, 1997).

Estos estadounidenses y canadienses por nacimiento, pero diferentes por etnicidad y cultura, como generación tienen el desafío de negociar con los grupos mayoritarios el reconocimiento de sociedades cada vez más plurales, de enfrentarse constantemente a estereotipos y a etiquetas culturales, procesos de los que toman conciencia cuando salen de sus núcleos sociales primarios y se vuelven constantes en su interacción con la otredad.

Esta segunda generación, determinada étnicamente en sus destinos, tiene que conciliar las expectativas de sus padres con sus proyectos individuales, lo que constantemente la sitúa en la paradoja de seguir la tradición o asimilarse a la modernidad tal como la entienden las sociedades de las que ya se asumen miembros.

La formación de la personalidad está influida por estándares culturales y prácticas de socialización, por eso en los estudios migratorios se enfatiza analizar a qué generación corresponde el migrante, pues la experiencia de salida y los procesos de asimilación son considerablemente diferentes. Precisamente esto dificulta la comunicación intergeneracional y, al ser un tema que se puede analizar desde muchas perspectivas e involucra las narrativas de muchos actores, es ampliamente representado en el arte, particularmente en la literatura y el cine producidos por los jóvenes descendientes.

Centrándonos en la producción cinematográfica, ésta materializa formas de representación, expresión y comunicación simbólicas para todas las gene-

raciones y por tanto las películas tienden puentes entre ellas. Por otro lado, los filmes de la diáspora china también han servido para compartir con las sociedades de Norteamérica cómo se ha vivido el proceso migratorio, para explicar su agenda étnica y comunicar cómo perciben ellos las relaciones con la sociedad. En este sentido, los cineastas que integran las generaciones 1.5 y 2 manifiestan en sus obras sus identidades segmentadas y que, según parece, dentro de la propia diáspora, hay una cultura tradicional para los migrantes y otra distinta para la segunda generación.

A través de sus propuestas fílmicas, una generación entera de guionistas, cineastas y hasta actores dejan clara su afiliación a las sociedades donde crecieron o que los acogieron, explicando que el sinoestadunidense es un sector social más en Norteamérica. *The Joy Luck Club* (1993) y *Double Happiness* (1994) demuestran que las identidades son construcciones, no hay cultura estática y las transformaciones individuales y colectivas de los migrantes y las minorías étnicas tienen mucho camino por recorrer. En este sentido, no sería raro que en el futuro hubiera trabajos sobre cómo los sinoestadunidenses se relacionan no sólo con la sociedad dominante sino con otros grupos, como los afroamericanos y los latinos. Aún quedan muchas dinámicas por explorar y el cine de la diáspora china ha tenido un desarrollo lento pero significativo.

Adicionalmente, encontramos que se ha ampliado el foro para sus propuestas, estos cineastas han sido impulsores de festivales de cine binacionales, de los cuales el más consolidado es el Chinese American Film Festival, que durante más de una década ha sido una plataforma de intercambio cultural, un semillero para las coproducciones entre ambos países y un espacio de diálogo para los cineastas y actores sinoestadunidenses. En el mismo sentido y con objetivos similares, desde 2016 se celebra anualmente en Quebec el Canada-China International Film Festival (CCIFF, s/f).

En este proceso de construcción de un género propio, los cineastas han aprendido a emplear las técnicas narrativas norteamericanas, por eso sus películas son bien acogidas entre la segunda generación y en la sociedad receptora. Lo más probable es que este movimiento cinematográfico crezca y se vuelva más complejo al igual que ha sucedido con los filmes de otros grupos de migrantes, por ejemplo, los italianos y los mexicanos, pero es un hecho que la comunicación intergeneracional seguirá siendo un tema muy representado en la filmografía de la región.

Fuentes

ALBA, RICHARD, y VICTOR NEE

2009 *Remaking the American Mainstream: Assimilation and Contemporary Immigration*. Cambridge: Harvard University Press.

CANADA-CHINA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (CCIFF)

s/f <<http://cciff.ca/en/homepage/>>, consultada en enero de 2018.

CANTLE, TED

2014 “National Identity, Plurality and Interculturalism”, *The Political Quarterly* 85, no. 3: 312-319.

CHUA, AMY

2011 *Battle Hymn of the Tiger Mother*. Londres: Penguin Group.

DAVAR, MIYA

2005 “Interview with Mina Shum: The Director’s Question”, *Cinephile: The University of British Columbia’s Film Journey* 1, en <<http://cinephile.ca/wp-content/uploads/2008/10/davar-shum.pdf>>.

FICKLE, TARA

2014 “American Rules and Chinese Faces: The Games of Amy Tan’s *The Joy Luck Club*”, *Melus* 39, no. 3: 68-88.

ISHII-KUNTZ, MASAKO

1997 “Intergenerational Relationships among Chinese, Japanese, and Korean Americans”, *Family Relations* 46, no. 1: 23-32.

KASINITZ, PHILIP, JENNIFER HOLDAWAY, JOHN H. MOLLENKOPF

y MARY C. WATERS

2008 *Inheriting the City: The Children of Immigrants Come of Age*. Nueva York: Rusell Sage Foundation.

KASINITZ, PHILIP, JOHN MOLLENKOPF y MARY C. WATERS

2002 “Becoming American/Becoming New Yorkers: Immigrant Incorporation”

ration in a Majority Minority City”, *International Migration Review* 36, no. 4: 1020-1036.

KEARNEY, MICHAEL

1995 “The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Transnationalism”, *Annual Review of Anthropology* 24: 547-565.

KYMLICKA, WILL

2003 *La política vernácula: nacionalismo, multiculturalismo y ciudadanía*. Barcelona: Paidós Ibérica.

LEW, ALAN, y ALAN WONG

2005 “Existential Tourism and the Motherland: The Experience of Chinese Overseas”, en Carolyn Cartier y Alan A. Lew, eds., *Seduction of Place: Geographical Perspectives on Globalization*. Londres y Nueva York: Routledge, 286-300.

LOUIE, ANDREA

2002 “Creating Histories for the Present: Second Generation Redefinitions of Chinese American Culture”, en Peggy Levit y Mary C. Waters, eds., *The Changing Face of Home: The Transnational Lives of the Second Generation*. Nueva York: Russell Sage Publishers, 312-340.

LOUIE, VIVIAN

2004 *Compelled to Excel: Immigration, Education and Opportunity among Chinese Americans*. Stanford: Stanford University Press.

MARTIN, MICHAEL, y MARILYN YAQUINTO

2007 “Framing Diaspora in Diasporic Cinema: Concepts and Thematic Concerns”, *Black Camera, Indiana University Press* 22, no. 1 (primavera-verano): 22-24.

O’NEILL, EDWARD R.

1997 “Asian American Filmmakers: The Next Generation? Identity, Mimicry and Transtextuality in Mina Shum’s *Double Happiness* and Quentin Lee and Justin Lin’s *Shopping for Fangs*”, *Cineaction* 42: 50-64.

POSTON, DUDLEY L., y JUYIN HELEN WONG

2016 “The Chinese Diaspora: The Current Distribution of the Overseas Chinese Population”, *Chinese Journal of Sociology* 2, no. 3: 348-373. DOI:10.1177/2057150X16655077.

RUESCHMANN, EVA

2003 *Moving Pictures, Migrating Identities*. Jackson: University Press of Mississippi.

SCHULTERMANDL, SILVIA

2011 “The Politics of Transnational Memory in Amy Tan’s *The Joy Luck Club*”, *Journal of Transnational American Studies* 3, no. 2: 79-101.

SKELDON, RONALD

2006 “The Chinese Overseas: The End of Exceptionalism”, en Mette Thono, *Beyond Chinatown: New Chinese Migration and the Global Expansion of China*. Copenague: NIAS Press, 35-48.

TAN, AMY

s/f *Biography*, en <<https://www.amytan.net/about.html>>, consultada en enero de 2018.

1989 *The Joy Luck Club*. Nueva York: G. P. Putnam’s Sons.

THE DAILY

2017 “Immigration and Etnocultural Diversity: Key Results from the 2016 Census”, 25 de octubre, en <<http://www.statcan.gc.ca/daily-quotidien/171025/dq171025b-eng.htm>>, consultada en enero de 2018.

TSEO, GEORGE

1996 “Joy Luck: The Perils of Transcultural “Translation””, *Literature/Film Quarterly* 24, no. 4: 343-346.

U. S. CENSUS BUREAU

2010 “Race Reporting for the Asian Population by Selected Categories”, en *US Census Bureau*, en <<https://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?src=bkmk>>, consultada en enero de 2018.

WANG, JO HSIN

2015 *Unhappy Together: Chinese Diaspora In Film*. Nueva York: University of New York City.

WONG, BERNARD

1998 *Ethnicity and Entrepreneurship: The New Chinese Immigrants in the San Francisco Bay Area*. Needham Heights, Mass.: Ally & Bacon.

ZENG, LI

2003 “Diasporic Self, Cultural Other: Negotiating Ethnicity through Transformation in the Fiction of Tan and Kingston”, *Language and Literature* 28 (octubre): 1-16.

ZHOU, MIN, y RENNIE LEE

2013 “Transnationalism and Community Building: Chinese Immigrant Organizations in the United States”, *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 647 (mayo): 22-49. DOI:10.2307/23479094.

ZHU, ZHENG

2014 “Making the ‘Invisible’ a ‘Visible Problem’ —The Representation of Chinese Illegal Immigrants in U.S. Newspapers”, *Journal of Chinese Overseas* 10, no. 1: 61-90. DOI:10.1163/17932548-12341268.

Filmografía

Chan is Missing. Dir. por Wayne Wang. Estados Unidos: New Yorker Films y Wayne Wang Productions, 1982.

Dim Sum: A Little Bit of Heart. Dir. por Wayne Wang. Estados Unidos: Wayne Wang, Tom Sternberg y Danny Yung, 1985.

Dim Sum's Funeral. Dir. por Anna Chi. Estados Unidos y Canadá: Dim Sun Productions, TMN, Super Écran y Astral Media, 2008.

Double Happiness. Dir. por Mina Shum. Canadá: British Columbia Film Commission, Fine Line Features y el National Film Board of Canada, 1994.

Eat a Bowl of Tea. Dir. por Wayne Wang. Estados Unidos: Tom Sternberg, 1989.

Farewell China. Dir. por Clara Law. Hong Kong: Teddy Robin, 1990.

Hollywood Chinese. Dir. por Arthur Dong. Estados Unidos: Center for Asian American Media y DeepFocus Productions, 2007.

Maid in Manhattan. Dir. por Wayne Wang. Estados Unidos: Elaine Goldsmith *et al.*, 2002.

The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella). Dir. por Wayne Wang. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 1993.

LOS INMIGRANTES MEXICANOS SEGÚN EL NATIONAL FILM BOARD DE CANADÁ: UNA ISLA DE HOMBRES SOLOS

Graciela Martínez-Zalce

*Para Emilia Martínez-Zalce Darroch,
ciudadana canadiense y migrante mexicana
de segunda generación*

En este artículo se estudian dos documentales y un corto de ficción que el National Film Board (NFB) produjo entre finales del siglo XX e inicios del XXI. En ellos, los inmigrantes mexicanos son protagonistas de distintas maneras, según su estatus migratorio. Estos textos fílmicos sirven como ejemplos de la voluntad de análisis crítico de ciertas políticas gubernamentales (tanto en México como en Canadá) y de algunas situaciones de facto, por parte de cineastas representantes de una de las más respetables y respetadas instituciones canadienses. A través de sus películas nos proveen sus interpretaciones personales, basadas en un compromiso explícito con sus protagonistas.

Se ofrece, primero, un breve contexto sobre el NFB en tanto institución cultural con una importante producción de contenido social y político, para después analizar tres textos fílmicos, según el tipo de inmigrante mexicano que se retrata en cada cual.

El National Film Board de Canadá y la producción de contenidos sociales y políticos

La voz del National Film Board/ Office National du Film (NFB/ONF) de Canadá ha influido no sólo en lo estético y cultural sino también en lo social y lo político, tanto en lo interno como en el nivel internacional, debido a la pluralidad, calidad, la amplísima variedad y la complejidad de sus productos.

Creado en 1939 para producir y distribuir películas, su fin fundamental era que los canadienses de todas las regiones comprendieran las formas de

vida y los problemas de sus compatriotas a todo lo largo y ancho de su geografía. Esta institución se convirtió en punta de lanza tanto de la formación de grandes artistas de la animación como de importantes documentalistas, muchos de ellos comprometidos con causas sociales y políticas, las cuales, a partir de la fundación del programa Challenge for Change/Société Nouvelle (1967-1980), se rigieron por una severa ética que impedía la explotación de los sujetos filmados en sus vidas cotidianas a partir de su participación directa en la realización de las cintas.

Con el paso de las décadas, el mandato del NFB se ha modificado, tanto por motivos tecnológicos como por recortes presupuestales.¹ Por ejemplo, inmediatamente después de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), sus objetivos se reevaluaron (junto con los de Telefilm Canadá y de la CBC). Se continuaba apoyando su papel en tanto productora pública; sin embargo, comenzó a racionalizar sus actividades para enfocarse en renovar y difundir la producción, principalmente a través de la televisión. En 2002, se redactó un plan estratégico para reducir el impacto de los recortes presupuestales de los noventa, reconstruir la “marca” del NFB, reavivar la conexión de la institución con los canadienses y comprometerse a producir y distribuir contenidos audiovisuales que se distinguieran por ser culturalmente diversos, desafiantes y relevantes, a fin de proveer a Canadá y al resto del mundo de una singular perspectiva canadiense.

La última reforma, que data de 2008, tiene que ver con las estrategias de difusión en la era digital y pretende regresar a las raíces de la institución, apoyando a los artistas, poniendo en primer lugar la imaginación, la creación con compromiso social, en cualquier forma tecnológica. Los resultados serán accesibles a todos los canadienses y, algunos de ellos, al resto del mundo.

En resumen, la misión que se propone el NFB es ser un reflejo de Canadá y de los asuntos que les interesan a sus nacionales tanto para el país como para el resto del mundo, por medio de la creación y distribución de obras audiovisuales innovadoras y distintivas basadas en *puntos de vista* y *valores canadienses*.

¹ Waugh, Baker y Winton, en la introducción al valioso volumen sobre el programa Challenge for Change/Société Nouvelle, denuncian los recortes —que ellos califican de escandalosos, no sólo al NFB, sino a muchos otros programas de gran importancia— por parte del primer ministro Stephen Harper, amparado en que, según él, los canadienses comunes y corrientes no se interesan en el arte. Sólo los consideran equiparables a los que, a mediados de los ochenta, llevara a cabo Brian Mulroney (2010: 3-4).

Como consecuencia, se está digitalizando el acervo del NFB. Entre las obras relacionadas con México incluidas en su catálogo, además de las que se analizarán en este texto, encontramos básicamente películas que se inscriben en el análisis económico y sus consecuencias sociales y políticas.²

Como herencia del programa Challenge for Change/Société Nouvelle, el activismo social, sumado a la producción del documental, ha sido una (entre varias otras) de las líneas fundamentales del trabajo en el NFB. Waugh, Baker y Winton (2010) explican cómo aquella ambiciosa iniciativa, que duró más de dos décadas, reunió a burócratas, activistas de las comunidades, cineastas y ciudadanos de a pie, con el fin de provocar el cambio social a través de los medios, específicamente para enfrentar la pobreza, el sexismo y la marginación en Canadá por medio de la producción y difusión del cine documental. Lo que lo volvería más innovador era que los cineastas acudían a las comunidades y colaboraban con sus sujetos en lugar de únicamente documentarlos, con lo cual se realizaron algunos de los filmes más originales y políticamente más importantes del catálogo del NFB porque, además, siempre tuvieron en cuenta su calidad estética.³

En su estudio sobre los documentales francófonos del NFB, Marion Froger explica que las producciones de la institución son el testimonio privilegiado de una política que revela ciertas contradicciones, en tanto el documental es, simultáneamente, creación artística y herramienta pedagógica, discurso periodístico y arte de expresión.⁴ Los artistas se beneficiaron de ello y el mandato de la institución, como ya se ha señalado, ha sido dar a conocer a Canadá por medio de su cinematografía y, al mismo tiempo, promover ésta como

² Entre ellas están *The Emperor's New Clothes* (1995), acerca de las consecuencias de la firma del TLCAN para los trabajadores de la industria automotriz, tanto en Canadá como en México; *Democracy à la Maude* (1998), que documenta la vida de la activista Maude Barlow, líder del grupo de derechos ciudadanos más amplio en Canadá y quien en su momento se opusiera a la firma del TLC; *Les oubliés du XXI^e siècle ou la fin du travail* (2000), acerca de las consecuencias de la era tecnológica en el ámbito del trabajo; *View from the Summit* (2002), sobre la cumbre de jefes de Estado en Quebec, con miras a conformar el área de libre comercio de las Américas y la simultánea Cumbre de los Pueblos. Los otros dos rubros en los que el nombre de México aparece en la búsqueda tienen que ver con la migración de las mariposas monarca, por un lado, y con la cultura y el arte, por el otro, aunque son los menos.

³ "Many of the films have an enduring and exemplary aesthetic quality, as well as a political affect/effect, that surpasses their value as historical documents reflecting the political and artistic processes, achievements, and shortcomings of the programs" (Waugh, Baker y Winton, 2010: 4).

⁴ Véase la introducción donde se presentan tanto las generalidades de la producción institucional como el marco teórico con el cual se analizará (Froger, 2009: 7-14).

práctica artística, una —añadiré— con responsabilidad social, lo cual implica otra contradicción más: el dinero que el gobierno ha destinado a dicha producción ha servido para que los cineastas expresen posiciones muy críticas en relación con ese mismo gobierno, su discurso y sus acciones.

Leach y Sloniowski (2003), por su parte, subrayan la importancia de descubrir que existen muy diversos factores que entran en juego al evaluar las estrategias elegidas por los y las cineastas, los cuales incluyen los intereses propios, las políticas institucionales y las formas de aceptarlas o retarlas, las restricciones presupuestales, el que el documental dependa de la mirada pública y la voluntad de difusión entre una ciudadanía bien informada.⁵

A pesar de la ilusión de realidad contextual que nos ofrecen los documentales, no debemos olvidar que los espectadores recibimos lo que los cineastas han decidido registrar o narrar; en este caso, se trata de hechos situados en el contexto sociopolítico y económico de la región de América del Norte después de la firma del TLCAN, que hizo más visible a México en Canadá y viceversa. Y, puesto que son financiados por el NFB, no debemos perder de vista que lo hacen desde perspectivas y valores canadienses.

El refugiado político: *México Dead or Alive/ Mexique mort ou vif*

Mexico Dead or Alive (1996) es un medimetraje de la cineasta Mary Ellen Davis (Montreal, 1954).⁶ Desde la secuencia de créditos, ya sabemos quién es el sujeto de su investigación: el político mexicano Mario Rojas Alba, quien en el presente de la diégesis vive en Montreal en calidad de refugiado. Al introducir su nombre inmediatamente después del título, mediante la preposición “con”, lo convierte, además, en el protagonista de su historia.

⁵ Véase la introducción al volumen que, en cada capítulo, analiza un documental específico (Leach y Sloniowski, 2003: 3-12).

⁶ Además ha vivido en París y América Latina. En los noventa, filmó *The Devil's Dream* (1991), *Tierra madre* (1996), en Guatemala, y *Haunted Land* (2001). Posteriormente, con el fin de denunciar las injusticias que aquejan al país y honrar tanto a los ciudadanos como sus tradiciones, con este mismo espíritu filmó la película que aquí se analiza y, luego, *Los músicos* (2007), sobre las tradiciones musicales en México. Ha sido docente en la Universidad Concordia, además es dueña de la compañía B'Alba, que produce cine y video autóctono independientes (*Mary Ellen Davis, s/f*).

Aunque el título de la película podría interpretarse como una pregunta, la frase no tiene signos de interrogación, de tal modo que se lee como afirmación, pero, además, el nexos que une a los adjetivos es una conjunción disyuntiva, que, en dos de sus acepciones, puede denotar tanto equivalencia como diferencia.⁷ El título, con palabras verdes, blancas y coloradas, estampado sobre un nopal, nos invita a plantearnos la paradoja de si México está vivo o muerto, si vive a través de la muerte o si muere para vivir. La música de fondo, una melodía original para la película, es de guitarras nostálgicas.

Al inicio, mediante imágenes fílmicas de archivo y su voz en off, la cineasta sitúa al espectador en el contexto histórico político de 1994, cuando simultáneamente suceden la firma del TLCAN y la rebelión zapatista, en Chiapas. La transición a Canadá, con un fundido de hojas de maple, dará paso a la presentación de los personajes. Se trata de la cineasta canadiense y el refugiado mexicano. En la banca de un parque, una toma los retrata de cuerpo entero, conversando, lo cual significa que hablan de igual a igual. Ella lo entrevista para que lo ubiquemos.

Mario Rojas Alba (Michoacán, 1954) es un médico y político que fue militante de diversos partidos de izquierda y que, en el momento de la narración, después de haber sido senador, era integrante del Partido de la Revolución Democrática (PRD) en Morelos. No se proporcionan detalles de su vida previa al asilo. En su mínima presentación, lo vemos en un parque de Montreal rodeado de jóvenes, asumimos que son sus hijos. Sabemos, por su voz, que salió de México, pues su vida y su familia habían sido amenazadas por un gobierno represor.

El documental no muestra cuál fue el proceso de petición y aceptación de asilo de Rojas y su familia; él ya está exilado en Canadá y no sabemos si su estatus es el de residente o el de ciudadano; sin embargo, es un migrante que goza de los beneficios que otorga la figura de refugiado por motivos políticos.

A lo largo de la película, la voz de la cineasta (que habla en español con los entrevistados y proporciona en inglés algunos datos histórico-contextuales) se alterna —hasta casi diluirse— con la del propio Rojas y, entonces, el discurso adquiere un tono personal.

El relato tiene dos líneas temáticas: una es la tradición del día de muertos en México; la otra, el retorno temporal de Rojas para investigar las muertes

⁷ “Denota diferencia, separación o alternativa entre dos o más personas, cosas o ideas; denota equivalencia” (DRAE, s/f).

de algunos compañeros de partido a manos de un policía político de Morelos, Apolo Bernabé Ríos.

Utilizando las técnicas tradicionales de esta forma cinematográfica (inserción de fotografías, tanto de los asesinados como de los asesinos; metraje de archivo de épocas distantes entre sí, tanto de la revolución mexicana como de las trifulcas contemporáneas a la diégesis entre manifestantes y policías; entrevistas), la trama se desenvuelve con la vuelta a México de Rojas, acompañado de Davis y un equipo de filmación canadiense para descubrir el lado oscuro de la violencia en este país (específicamente en Morelos) y los asesinatos políticos de miembros de la oposición.

La película nos muestra un México bronco, de ancestral violencia, un territorio de muertes y muertos. Nos muestra una sucesión de luchas en contra de la represión.

El día de muertos es una tradición antigua que se utiliza no como un motivo folclórico, sino porque precisamente uno de los fines del documental es la rememoración de los muertos, el darles nombre, apellido y rostro a las víctimas de la represión política. Por ejemplo, las esposas e hijos de los hombres asesinados no sólo ponen ofrendas en el panteón, sino también en los lugares donde Apolo se llevó a sus esposos; es decir, donde comenzó su camino hacia la tortura y la muerte. Es así como el texto fílmico oscila entre la denuncia y la bitácora personal.

Mientras la cineasta entrevista académicos, políticos priistas pro y anti-gobierno, y al protagonista, este último charla con sus amigos (políticos opositores en muchos casos, activistas en otros), narra en off sucesos en primera persona, dice e interpreta poemas de Nezahualcóyotl, pasea en un tianguis con su familia comprando calaveritas de azúcar.

Como telón de fondo, ya sea de entrevistas o de algunos de los fragmentos en off, se muestra la gran alegoría del pasado y el presente de México que aparece en ese domingo en la Alameda de Diego Rivera, y a varios grupos de músicos locales cantando la historia desde la perspectiva de sus protagonistas convertidos en leyenda, con los cerros morelenses como escenografía.

La pregunta sobre si la exigencia de justicia es válida desde el otro lado de la frontera se presenta en dos momentos de la película con dos intenciones distintas. Por un lado, el entonces gobernador Jorge Carrillo Olea opinó que el doctor Rojas es un autoexiliado, un frívolo que se aprovechó de la entonces generosa política de refugio del gobierno canadiense. Por otro, Antolín Es-

cobar, amigo y abogado de Rojas, hace que éste reflexione sobre su situación de migrante y sobre las condiciones que requeriría para regresar a continuar con su lucha por la democracia en Morelos y en el país.

No hay comentarios editoriales; el espectador debe sacar sus conclusiones; sin embargo, el convertir a Rojas en el protagonista, al dar a los asesinados nombre y apellido, al presentar a sus familias rindiéndoles el mismo homenaje que se da en tantísimos hogares a los muertos llorados, y el que la cineasta aparezca no como una figura de autoridad sino como una compañera de viaje nos permite deducir dónde se sitúa el compromiso del texto: en la denuncia de la injusticia, en la presentación del contexto, en mostrar un estado de cosas involucrándose con respeto y desde la igualdad.

El migrante regulado: *El contrato*

El contrato (2003) es un mediodocumental de la cineasta Min Sook Lee (Corea del Sur, 1969).⁸ El título original, en español, nos indica que el punto de vista dominante será el de los mexicanos que, según sabremos desde la secuencia de inicio, son quienes se inscriben en el Programa de Trabajadores Agrícolas Temporales (PTAT) en Canadá.⁹

Participante, también, de la tradición de activismo social del NFB y de esa línea donde se buscaba el empoderamiento de los sujetos a partir de su participación en la producción y la difusión del documental, la cineasta les da la voz a los trabajadores que, según iremos descubriendo, son privilegiados

⁸ Su familia emigró a Toronto cuando ella tenía tres años. Es documentalista, profesora de Cine en la Universidad Ryerson y, además, creadora de la serie *She's the Mayor*, estrenada en Vision TV en 2011. Ha producido y dirigido los documentales *The Real M*A*S*H** (2010) —la historia de las personas que inspiraron la exitosa serie televisiva—, *My Toxic Baby* (2009) —la búsqueda de toxinas en los productos para bebé emprendida por una madre—, *Tiger Spirit* (2008) —un relato de reunificación, rodado en la frontera entre Corea del Norte y Corea del Sur, que ganó el premio Donald Brittain Gemini para el mejor documental político-social; *Hogtown: the Politics of Policing* (2005) —acerca de la intersección entre la creación de políticas y su aplicación a nivel municipal, el cual ganó el premio al Mejor Largometraje Canadiense en el Festival Hot Docs; *Badge of Pride* (2010) —acerca de los policías homosexuales en Toronto. Por el impacto que ha tenido sobre los derechos de los trabajadores migrantes, *El contrato* (2003) obtuvo el Cesar E. Chavez Black Eagle Award. Sus documentales han sido televisados a nivel nacional en Canadá en las cadenas públicas y privadas. Actualmente, con un financiamiento colectivo que ha obtenido a través de donaciones a una campaña en la red, filma el documental *Migrant Dreams*. Min Sook Lee (Lee, s/f).

⁹ Véase un artículo escrito por la cineasta Min Sook Lee en este mismo volumen. [N. de la ed.].

sólo en apariencia, ya que los documentos migratorios y el contrato no les garantizan un trato justo.¹⁰

Este texto documenta un ciclo completo. Inicia y termina en el contexto del personaje principal, Teodoro Bello Martínez, quien durante ocho meses se traslada, junto con otros 4000 compatriotas, a Leamington, Ontario, el mayor productor de jitomates de invernadero en la región de América del Norte. Lee se beneficia de las contradicciones que Froger señalaba: con dinero público, critica ferozmente un programa que es uno de los ejemplos de éxito de las relaciones bilaterales entre los gobiernos de México y Canadá.

De manera un poco obvia, las mariposas monarca, metáfora de la migración en América del Norte, se utilizan como cortinilla en varias de las etapas del viaje de Teodoro y de las secuencias de la película. La imagen debería ser un elemento poético; sin embargo, resulta hasta cierto punto irónica, pues las mariposas viajan sin fronteras, y los trabajadores, en cuanto llegan a su destino, quedan encerrados en “las farmas”,¹¹ en sus precarias habitaciones, vinculados inexorablemente con quienes firmaron el contrato, confinados a una comunidad compuesta exclusivamente por hombres mexicanos, similar a una prisión.¹²

Las mariposas migran y con su viaje demarcan los territorios de la región que les permite que su vida prospere. Entonces, el simbolismo no resulta ingenuo: constituye un paralelismo al que debería aspirarse. Una verdadera región sería aquella en la que quienes la habitan pueden transitar libremente y no una como la que pueblan los protagonistas, ligados a fechas rígidas de ida y

¹⁰ Los documentales del programa Challenge for Change/Société Nouvelle compartían “the common aim of community empowerment through media, which together test a wide variety of technological aesthetic approaches to activism” (Vaugh, Baker y Winton, 2010: 6).

¹¹ “En 1974, los gobiernos de México y Canadá firmaron un Memorándum de Entendimiento mediante el cual nuestro país se comprometió a proveer de trabajadores del campo a los pequeños y medianos granjeros, por las carencias de mano de obra que venía padeciendo este sector canadiense. El programa inició con el envío de 203 trabajadores en 1974, cuya cantidad fue ascendiendo año con año hasta alcanzar, durante la temporada 2013, los 18 499. En 2015 participaron en el programa 21 506 trabajadores agrícolas mexicanos, de los cuales 669 eran mujeres. En la temporada 2016, hasta el 30 de marzo, viajaron a ese país 7207 trabajadores agrícolas y 271 trabajadoras agrícolas, haciendo un total de 28 984 en el periodo 2015-2016. A la fecha son 9 las provincias canadienses que participan en el programa: Alberta, Columbia Británica, Isla del Príncipe Eduardo, Manitoba, Nuevo Brunswick, Nueva Escocia, Ontario, Quebec y Saskatchewan, lo que demuestra el éxito alcanzado durante los 40 años que tiene de vida” (SRE, 2016). Véase también Consulado general de México en Toronto (s/f).

¹² Para conocer las implicaciones de segregar a los empleados por nacionalidades, véase el capítulo de Min Sook Lee en este mismo libro.

retorno, estancias vigiladas y restringidas a paseos en el pueblo tan sólo una tarde a la semana y a documentación estricta, modificable sólo con la renuncia.

En la cinta, también aparece una voz en off femenina que representa la perspectiva de la cineasta, explicando tanto los detalles del programa de trabajadores temporales como las condiciones en que éste se lleva a cabo en Ontario, una provincia donde los sindicatos agrícolas están prohibidos y donde los migrantes, a pesar de pagar impuestos y la cuota de ahorro para el retiro, no reciben los beneficios médicos ni sociales a los cuales tienen derecho.

Se documenta su vida cotidiana tanto en la granja como en la comunidad a la cual llegan año con año: la iglesia, las tiendas, su casa. Si consideramos que una región se construye con base en relaciones políticas, económicas y sociales, así como por las distintas identidades que en ella conviven, lo que se muestra es que, en la realidad contextual, en Leamington no se promueve la posibilidad real de una región norteamericana en un sentido pleno, sino que se favorece tan sólo la parte comercial del proceso. Los trabajadores mexicanos son llevados, en grupo, a Leamington, donde no gozan de ningún tipo de libertad en cuanto a movilidad se refiere. Están confinados en casas donde sólo conviven entre ellos; el único contacto que tienen con ontarianos es con los jefes que, en varios casos, los denigran; también con los empleados de las tiendas y supermercados que los atienden o con el cura, que habla y canta en español con acento anglófono. Sus prácticas cotidianas nos hacen pensar en aquello que Carlos Monsiváis denominó la frontera portátil (2003: 33-46). Los trabajadores llevan esta línea divisoria consigo y la conservan, del inicio al fin de su estancia, en tanto no se les permite involucrarse en las actividades cotidianas del lugar (que no espacio, para ellos) al cual se han trasladado para trabajar. Puesto que se los considera únicamente mano de obra, no necesitan aprender inglés ni integrarse a la vida diaria del pueblo, tampoco conocer ni aprehender la cultura local. A pesar de que repitan esa rutina durante décadas, nunca serán parte de Leamington y sólo pertenecerán a la región porque aportan un porcentaje a la producción agrícola.

Un ejemplo claro de esto se observa en la edición intercalada de fragmentos con imágenes de archivo de la fiesta de cosecha de los jitomates: acompaña la secuencia la canción "The Ketchup Song", interpretada por Stompin' Tom's (1970), lo cual le da cierta ambigüedad temporal, y el espectador se queda con la duda de si esas escenas son de cuando el cultivo de jitomates estaba a cargo sólo de personas blancas o si la festividad es contemporánea

a la diégesis del filme y los mexicanos no son invitados aunque, sin su participación, aquélla sería imposible.

El documental reúne tres líneas intercaladas que nos proporcionan una visión multifacética del programa y sus realidades, casi exclusivamente masculinas: la de los protagonistas, Teodoro y sus compañeros de trabajo; la de los patrones y los funcionarios del gobierno mexicano, que aparecen como un solo equipo, y la de M., un mexicano que denuncia, embozado, las injusticias que sufren en su estancia él y sus compatriotas.

También se introducen entrevistas, de muy distinto tenor, lo que da legitimidad al contenido, pues presenta los puntos de vista de los involucrados.

Por un lado, el testimonio de los migrantes, quienes hablan directamente a la cámara acerca de su experiencia en tierras tan lejanas y, simulando un estilo epistolar, aprovechan para enviar saludos a sus familias. Estas entrevistas sustituyen a las postales en que los viajeros narran a sus seres queridos sus avatares en el camino y en casi todos los casos tienen un tono personal.

Por otro lado están los patrones, que han accedido por escrito a que el equipo filme la actividad de los trabajadores, y los capataces, quienes hablan respectivamente de los mexicanos. Estos últimos son los encargados de vigilar que el contrato se cumpla y quienes tienden el puente para que el programa binacional se lleve a cabo. Una de las entrevistadas, patrona de segunda generación, cuenta una anécdota que revela el concepto en que este sector tiene a los trabajadores; aborda lo que sucede cuando ellos se emborrachan en un bar local, alborotan en la calle y sus “dueños” tienen que ir a rescatarlos de la policía.¹³

Por último, segmentada a lo largo de todo el documental, utilizando la técnica tradicional de la cabeza parlante (que, en este caso, es un testimonio personal que concuerda con la situación retratada y refuerza la posición crítica de la cineasta), aparece la mencionada entrevista con M., un encapuchado que denuncia los malos tratos a los que se los expone y la paradoja en la que deben vivir: el anonimato es la única posibilidad de señalarlo, pues las opiniones o los reclamos son signos de rebeldía y, por tanto, el camino directo a la expulsión del programa, un lujo que no pueden permitirse si quieren seguir participando en él y ganando en dólares.

¹³ Véase en el texto de Min Sook Lee lo relativo a las represalias de los patrones hacia los productores del documental.

La construcción social de las regiones, como ya se explicó, se erige con base en las prácticas y los discursos que los actores producen y que dan significado a los mundos materiales y simbólicos que se refieren, pero ¿cuáles son las prácticas y los discursos que *El contrato* (2003) documenta?

En el desarrollo del texto, se encuentran indisolublemente entrettejidos. Para comenzar, el contrato que da nombre a la película no se conoce, aunque los participantes (patrones, autoridades, activistas, trabajadores) lo discuten y comentan. Este papel, firmado por dos partes, este producto del discurso jurídico que ata indisolublemente a estas dos partes y que ha sido resultado de las negociaciones en las altas esferas gubernamentales binacionales, nunca aparece como parte de la diégesis. De este modo, la estancia de los mexicanos en Leamington, desde todos los puntos de vista, se lee, se relata y se vive como un mal necesario.

La narradora señala que el programa busca empleados fáciles de retener temporalmente: los que son aceptados tienen que estar casados y con un nivel muy bajo de educación. Ése es el discurso gubernamental implícito en las reglas que rigen el programa. Los inmigrantes subrayan todo aquello a lo que deben renunciar, tanto en las escenas íntimas en la casa como en las públicas en el trabajo. Piensan que trabajar doce horas siete días por semana, recibiendo insultos y malos tratos, es demasiado sacrificio por una paga tan exigua que, sin embargo y por supuesto, es mucho mayor a la que podrían obtener en México. Los habitantes de Leamington apenas toleran su presencia: en el pueblo, hay tomas de la gente que mira de reojo los ríos de hombres que atiborran las calles, las tiendas.

Por tratarse de un texto que se compromete con la realidad que documenta, la cineasta elige un protagonista individual que represente al grupo, que le de cara a una colectividad significativa para la construcción de la región comercial. Es así como presenciamos la solicitud que Teodoro realiza en la Secretaría del Trabajo, donde estantes llenos de carpetas con expedientes son la metáfora de que los trabajadores son sólo un número para la burocracia y sus estadísticas; luego, el viaje en un avión atiborrado de hombres solos, una escaramuza entre el equipo de filmación y uno de los patrones, un descolón por parte del cónsul general que les dice a algunos inconformes que con no regresar a Canadá tienen.¹⁴

¹⁴ La Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) de México señala que en el PTAT se lleva a cabo una revisión periódica de las normas operativas, a través de reuniones intergubernamentales anuales de

Teodoro es el protagonista que, dentro de la unicidad de una historia personal, representa a un grupo más amplio que el de los hombres solos. Actualmente, uno de los debates acerca de la inmigración temporal a Canadá que las organizaciones no gubernamentales han traído a la palestra es el de la desintegración familiar que este tipo de esquemas implica. Las mujeres e hijos de los trabajadores no tienen derecho a solicitar una visa para visitarlos, siendo que ellos, los varones, pasan fuera de su casa dos terceras partes del año. Sus prácticas en Ontario reproducen, por ejemplo, las del hogar: cocinar, cantar, platicar, ir a misa.¹⁵ Para no sentirse en una prisión, los hombres eligen asumir como familia a su aislada comunidad.

Presenciamos el inicio de una helada primavera, el verano de intenso trabajo, el breve otoño que da paso a un nevado invierno. Vemos el ciclo de la cosecha y el traslado de los jitomates. Presenciamos el retorno corto y la vuelta del ciclo una vez más.

El contexto en que se filma es el de una crisis económica que expulsa mexicanos de su territorio y los obliga a emigrar lejos para hacer trabajos que los ciudadanos canadienses ya no quieren llevar a cabo. La narradora es muy clara cuando explica, mientras vemos a los jornaleros laborando en los invernaderos, que tienen jornadas de diez horas, siete días a la semana, a siete dólares la hora; también cuando tajantemente afirma que el programa quiere trabajadores, no ciudadanos potenciales, puesto que los requisitos son una muy baja escolaridad, que estén casados y tengan hijos a los cuales quieran volver a ver.

Las entrevistas con los patrones develan su ingenuidad al contestar a las preguntas sin ningún tipo de filtro y dejando ver racismo. Sabemos la gran

evaluación en las que participan distintas dependencias gubernamentales de México y Canadá (tanto federales como provinciales) que intervienen en su funcionamiento. El Consulado general de México en Toronto refiere que la operatividad del PTAT se caracteriza por un alto grado de coordinación y comunicación entre el gobierno de México, a través de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS) y la SRE con las provincias de Ontario y Manitoba. También apunta a la necesaria coordinación, entendimiento y colaboración entre el Consulado general de México en Toronto y la asociación de granjeros (FARMS) y sus agremiados, con la agencia de viajes Canag, las autoridades del Ministerio de Recursos Humanos de Canadá (HRSDC), así como con representantes de la aseguradora gubernamental Workplace Safety Insurance Board (WSIB) y la aseguradora Great-West Life. Esta coordinación para atender los asuntos relacionados con el envío-recepción de trabajadores, la atención de los que resulten enfermos y/o accidentados en el trabajo, el pago de licencias médicas e indemnizaciones por accidentes no laborales, la repatriación prematura en caso de necesidad y la transferencia de trabajadores entre granjas. Al respecto, véase Consulado general de México en Toronto (2014) y SRE (2016).

¹⁵ En una de las escenas, Teodoro afirma que, mientras estén en Leamington compartiendo los dormitorios, son familia y deben preocuparse los unos por los otros.

riqueza que acumulan con esos mexicanos a los que contratan “porque no hay más”. Los comerciantes locales se muestran felices porque los viernes por la tarde sus ventas aumentan; en cambio, los ontarianos se sienten invadidos; alguna de las dueñas habla de los problemas que acarrea la mezcla de nostalgia y alcohol: “The policemen call their owners and they come to pick them up”. Se refiere a ellos como cosas y a los patrones como si fueran sus dueños, lo cual nos remite a la esclavitud.

La narradora informa que los sindicatos agrícolas están prohibidos en Ontario y, como se dijo, a pesar de que los trabajadores pagan impuestos, casi no reciben beneficios, no generan antigüedad, se ven obligados a pagar cuotas para un fondo de pensión que nunca podrán cobrar y, en caso de enfermedad, los hospitales no los reciben; los patrones tampoco están dispuestos a llevarlos a un médico privado.

¿Por qué he reunido la línea de los diplomáticos con la de los patrones? Precisamente porque, como ya se estableció, algunas veces las regiones se inventan a partir de categorías preestablecidas que se basan en clasificaciones funcionales de elementos empíricos utilizadas para legitimar una perspectiva geográfica relacionada con el poder; ello se expresa en la firma de acuerdos, por ejemplo, un programa como el PTAT. Ese preestablecimiento de categorías queda claro en las apariciones de los funcionarios del consulado mexicano en Ontario. Veamos dos de los ejemplos más sobresalientes. Una de las escenas más violentas es aquélla en la cual los diplomáticos mexicanos visitan la granja y, en lugar de atender las necesidades de los trabajadores, les dicen que quien no se sienta satisfecho puede regresar a México, con lo cual sabemos que no están dispuestos a iniciar una disputa con los propietarios. El otro ejemplo es, en contraste, la relación de cordialidad que buscan establecer con los patrones, ya que desean invitarlos a invertir en México, tal como lo presenciamos en una escena posterior. El discurso sobre el gran éxito del PTAT, que podemos leer tanto en las páginas de la SRE como en la de la embajada de Canadá, es el que refuerza la práctica de la construcción regional con base en el poder.

La vida de la región —como podemos ver en las escenas donde los funcionarios se enfrentan con los representantes de las ONG, pero se congracian con los empresarios agrícolas— deliberadamente excluye a los migrantes mexicanos, los margina. La “construcción de regiones” siempre incluye componentes normativos, porque las estructuras institucionales se erigen con reglas,

poder y confianza, en las cuales los límites, los símbolos y las instituciones convergen por medio de la práctica material. En la región jitomatera de Leamington, la estructura institucional del PTAT obliga a los trabajadores mexicanos a vivir reclusos, entre sus paisanos, en los límites de determinada granja, con reglas que les impiden la movilidad, y símbolos como el idioma y la religión, que los diferencian de la comunidad nativa.

No hay posibilidad de convivencia. La región se modifica temporalmente. No hay oportunidad o voluntad de transformación. ¿Por qué volver? El documental concluye, desde las orillas de la Ciudad de México, que el mal necesario lo es para todos.

El migrante por motivos económicos: *Taxi libre*

Taxi libre (2011) de Kaveh Nabatian (Montreal, 1976)¹⁶ es un cortometraje de ficción que explota la leyenda urbana, basada en la realidad, de que todos los migrantes sobrecalificados terminan manejando taxis.

Aquí, la secuencia inicial también está ambientada con música extradiegética mexicana, esta vez un bolero. José García, de traje y corbata, sale de una entrevista de trabajo; el entrevistador lo felicita por sus altas calificaciones. En una silla, otro hombre joven, de camiseta y pantalón de mezclilla, sigue en la hilera. García, quien ya peina canas, se dirige al estacionamiento y se transmuta: corbata y saco en la cajuela y el doctor se convierte en chofer.

Aparte de la música, en el auto hay otros signos de su mexicanidad: colgando del espejo, una virgencita de Guadalupe y la foto de su novia, además de un ángel de la guarda malhablado y vestido de norteño, que le informa lo que sucede en casa, en México, y le recuerda por qué no debe desligarse de sus seres queridos, ya que quienes se quedan continúan con su vida y, tarde o temprano, olvidan.

Dado que el corto tiene un tono fársico, los estereotipos se utilizan para subrayar el dramatismo de la situación del protagonista. Tanto por el lenguaje coloquial utilizado como por la conversación con el ángel de la guarda, se hacen referencias al México violento de la segunda década del siglo XXI.

¹⁶ Nabatian es un cineasta y músico iraní-canadiense. Una de sus bandas, Bell Orchestre, ganó un premio Juno. Su obra puede verse en su canal de Vimeo y en él explica que ésta pretende explorar la brecha entre la música y el video.

En una escena en la que una mujer aborda el taxi, a partir del comentario sobre la “belleza” del acento con el que el protagonista habla francés —la pasajera hace referencia a la extranjería del hombre—, la mención de México invoca varios estereotipos: el de que es un paraíso de playa para turistas extranjeros, lleno de machos galantes, pero también aquél de que los turistas que llegan son banales e ignorantes y no tienen voluntad ni capacidad para comprender que nuestra nación es mucho más que un enorme balneario donde los nativos están dispuestos a jugar a la seducción a cambio de alguna jugosa propina. De manera sutil se señala cómo subyace, bajo esa amabilidad, un dejo de clasismo y racismo. Todo ello subrayado con música de mariachi tipo Speedy González, tal como aparece en muchas producciones estadounidenses y que a los mexicanos nos suena totalmente falso.

El caso más grave de desdén hacia el inmigrante proviene del director de la escuela donde el protagonista fue entrevistado. Tiene que ver no sólo con la posición de poder que otorga ser quien toma la decisión de a quién contratar, sino también de poseer códigos y convenciones culturales que al entrevistado le resultan ajenos. En una escena, el taxi se descompone en el estacionamiento de la escuela y el director se acerca para ayudarlo y, de hecho, logra que el carro arranque. Como agradecimiento, el doctor-taxista le ofrece llevarlo a casa. En el camino, el director hace un esfuerzo por reconocerlo y cuando José le dice quién es, sorprendido de que alguien con un doctorado esté manejando un taxi y de que no se hayan comunicado con él para avisarle que no fue elegido para el puesto, le comenta que su estilo de enseñar no tiene que ver con lo que se usa en el bachillerato, que está sobrecalificado para el empleo y que iba demasiado elegante para la entrevista y la prueba.

“¿Qué no ve cómo ando vestido?”, le pregunta el director, y sigue: “La próxima vez, sería mejor que se viera más como nosotros”. Con sarcasmo, José le pregunta si debe parecer un quebequense blanco.

Una vez más, desde otra perspectiva y otro tono, ¿se reduce todo a nosotros y los otros? Aunque la película no nos da antecedentes, de manera directa, de por qué y cómo llegó a Canadá, nos deja ver que José García es un inmigrante por razones económicas. Un doctor que no consigue un trabajo en su país y se lanza en busca de la posibilidad de ejercer dando clases en una preparatoria de Quebec, creyendo que los estudios le darán la oportunidad de una movilidad social y un mejoramiento económico, pero su novia no debe verlo convertido en un taxista porque eso demeritaría la idea que

tiene de él. La realidad es que para un inmigrante mexicano tanto los estudios como la presentación resultan excesivos y, por tanto, lo vuelven a situar en el lugar al que pertenece, que no es precisamente el de la profesión en la cual se especializó.

El tono fársico puede resultar molesto cuando se ve la película por primera vez, sin embargo, analizándola detenidamente, las sutilezas le dan sentido tanto a la exageración requerida para el género como a la presencia del *alter ego*, que es el ángel malhablado, el cual representa el arraigo al país expulsor, a la lengua, a la familia.

El círculo se cierra con el bolero “Cuando estemos juntos”, entonado por el trío Los Tecos, interrumpido por la frialdad del despachador de taxis. De frente, vemos el rostro frustrado, cansado, de García y, volando debajo del retrovisor, la virgen de Guadalupe que lo acompaña, al son de unas voces nostálgicas que dicen: “Me siento tan perdido/ la soledad me asusta/ quisiera estar contigo/ es lo que a mí me gusta”. La decisión de quedarse en Quebec, de quedarse solo, es únicamente suya.

Un ínfimo postfacio

Migrar es un derecho de las personas. Las narrativas de migración suelen ser relatos desasosegados. Aquí tenemos tres versiones que, desde un compromiso con la premisa inicial, nos dejan ver que la segunda también está todo el tiempo presente.

Fuentes

CONSULADO GENERAL DE MÉXICO EN TORONTO

2014 “Programa de Trabajadores Agrícolas Temporales México-Canadá”, 14 de enero, en <<https://consulmex.sre.gob.mx/toronto/index.php/es/ptat>>, consultada el 22 de febrero de 2018.

s/f <<https://consulmex.sre.gob.mx/toronto/index.php/es/ptat>>, consultada el 15 de enero de 2018.

DAVIS, MARY ELLEN

s/f <maryellendavis.net>, consultada el 8 de septiembre de 2015.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DRAE)
s/f <<http://lema.rae.es/drae/?val=o>>, consultada el 7 de septiembre 2015.

FROGER, MARION

2009 *Le Cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office National du Film*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal.

LEACH, JIM, y JEANNETTE SLONIEWSKI

2003 *Candid Eyes. Essays on Canadian Documentaries*. Toronto: Toronto University Press.

MONSIVÁIS, CARLOS

2003 "Where are you Going to be Worthier?" Michael Dear y Gustavo Leclerc, eds., *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*. Nueva York: Routledge, 33-46.

NATIONAL FILM BOARD

s/f <<http://onf-nfb.gc.ca/en/about-the-nfb/organization/mandate/>>, consultada el 3 de octubre de 2014.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES (SRE)

2016 "El Programa de Trabajadores Agrícolas Temporales México-Canadá (PTAT)", 29 de junio, en <<https://www.gob.mx/sre/acciones-y-programas/el-programa-de-trabajadores-agricolas-temporales-mexico-canada-ptat>>, consultada el 22 de febrero de 2018.

WAUGH, THOMAS, MICHAEL BRENDAN BAKER y EZRA WINTON

2010 *Challenge for Change. Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Filmografía

Badge of Pride. Dir. por Min Sook Lee. Canadá: Hungry Eyes Film & Television, 2010.

- Democracy à la Maude*. Dir. por Patricia Kearns. Canadá: NFB, 1998.
- El contrato*. Dir. por Min Sook Lee. Canadá: NFB, 2003.
- Haunted Land*. Dir. por Mary Ellen Davis. Canadá: Productions B'Alba, 2001.
- Hogtown: the Politics of Policing*. Dir. por Min Sook Lee. Canadá: City State Productions Ltd., 2005.
- Les Oubliés du xxie siècle ou la fin du travail*. Dir. por Jean-Claude Bürger. Canadá: NFB, 2000.
- Los músicos*. Dir. por Mary Ellen Davis. Canadá: Productions B'Alba, 2007.
- Mexico Dead or Alive*. Dir. por Mary Ellen Davis. Canadá: NFB, 1996.
- Migrant Dreams*. Dir. por Min Sook Lee. Canadá: Min Sook Lee/Rose Gutiérrez, 2016, en www.migrantdreams.ca/.
- My Toxic Baby*. Dir. por Min Sook Lee. Canadá: Storyline Entertainment, 2009.
- Taxi libre*. Dir. por Kaveh Nabatian. Canadá: Alexandra Yanofsky y Kat Baulu, 2011.
- The Devil's Dream*. Dir. por Mary Ellen Davis. Canadá: NFB, 1991.
- The Emperor's New Clothes*. Dir. por Magnus Isaacson. Canadá: NFB, 1995.
- The Real M*A*S*H**. Dir. por Min Sook Lee. Canadá: Storyline Entertainment, 2010.
- Tierra madre*. Dir. por Mary Ellen Davis. Canadá y Guatemala: Productions B'Alba, 1996.
- Tiger Spirit*. Dir. por Min Sook Lee. Canadá y Corea del Norte: Storyline Entertainment, 2008.
- View from the Summit*. Dir. por Magnus Isaacson. Canadá: NFB, 2002.

LOS MaticES DE LA MIGRACIÓN “TEMPORAL” EN CANADÁ. MIRADAS A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES, LA MÚSICA Y LA VOZ DE SUS PROTAGONISTAS

*Aaraón Díaz Mendiburo**

*Dedicado a la memoria de Kerry Preibisch
y Stan Raper, dos luchador@s incansables.*

Venimos del Caribe, Guatemala y México.
Trabajamos de Este a Oeste,
en Quebec y en Ontario.

Nos levantamos a las 5 y media,
en la granja a las 6
afanándonos con la tierra,
trabajamos tan duro como podemos.

Cultivamos duraznos, papas, tabaco y también jitomates,
manzanas y cerezas, verduras y bayas,
todo lo que es bueno para ti.
Ustedes nunca ven nuestras manos
en los anuncios o en los expendios,
pero trabajamos tan duro como podemos.

Aquí somos bienvenidos como trabajadores,
sólo mientras podamos trabajar,
pero con el primer hueso roto,
estamos en el primer avión de regreso a casa.

* Salvo indicación contraria, todas las fotografías fueron tomadas por el autor de este artículo.

No somos deseados como residentes en esta tierra,
sólo para trabajar lo más duro que podamos.

Tenemos que dejar a nuestras familias
solas por medio año,
nuestros hijos no nos conocen
y nuestros amores tienen miedo.

Pero ¿qué opción tenemos?
Debemos sobrevivir,
por eso trabajamos tan duro como podemos
[...] Y el año siguiente, de nuevo lo haremos.

Canción *Farm Workers* de Janet McLaughlin;
traducción al español de Aaraón Díaz Mendiburo.

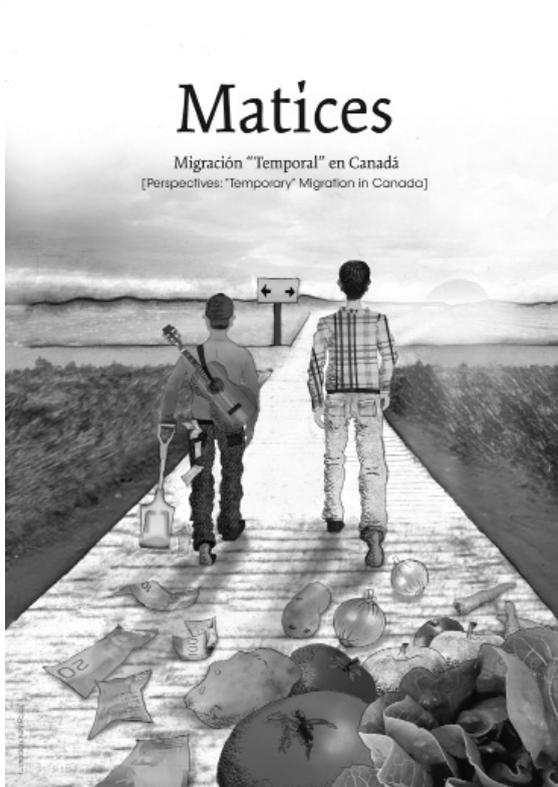
Introducción

Las estrofas anteriores forman parte de una de las canciones originales incluidas en el documental *Matices. Migración “temporal” en Canadá* (2011).¹ Las presento como epígrafe de este artículo que busca acercarnos, a través de las referencias visuales y sonoras, al complejo mundo de la migración laboral transnacional. También aprovecho para invitar al lector a ver la película esperando que contribuya a enriquecer su reflexión.

El filme es resultado de un amplio trabajo etnográfico realizado de 2005 a 2010 tanto en Canadá como en México, en donde usar la cámara como ins-

¹ Entrecomillo la palabra “temporal” debido a que esa supuesta temporalidad a la que se refiere el gobierno de Canadá para adjetivar la estancia de los jornaleros en Canadá es, como veremos, arbitraria. En su descripción del Programa de Trabajadores Agrícolas Temporales (PTAT) menciona que éste permite a los empleadores contratar a los trabajadores por un periodo no mayor a ocho meses que puede ubicarse entre el 1° de enero y el 15 de diciembre, y no menor a 240 horas, por cumplir en un lapso de seis semanas o menos. Es decir, que, según estos parámetros, aun quienes pasan la mayor parte del año en Canadá siguen siendo temporales. De acuerdo con estadísticas de 2017 de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social de México (STPS, 2018a), alrededor del 75 por ciento de los trabajadores agrícolas permanecen seis meses, y más, en aquel país. Si a esto agregamos que la mayoría de los migrantes lleva más de diez años de laborar en Canadá, entonces el adjetivo “temporal” no sería correcto, pues pasan más tiempo allá que en México, por lo que serían temporales en su país, no en Canadá.

trumento de investigación nos permitió explorar y comunicar dimensiones de la migración que de otra manera no habría sido posible; por tanto nos abre la posibilidad de adentrarnos en las condiciones laborales y de vida de los jornaleros y las jornaleras agrícolas en tierras canadienses.



Cartel de la película *Matices. Migración "temporal" en Canadá*. Diseño: Kely Rojas.

Asimismo, quisiera mencionar que la película se nutrió de mis estudios de maestría en Trabajo Social y del doctorado en Antropología, realizados en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y financiados por esta misma casa de estudios, junto con el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) y la beca Emerging Leaders in the Americas Program (Programa Emergente de Líderes en América, ELAP) otorgada por el gobierno canadiense.

El objetivo del proyecto fue reunir a los principales protagonistas de un esquema de migración laboral “temporal”, en este caso el Programa de Trabajadores Agrícolas Temporales, PTAT (Seasonal Agricultural Workers Program,

SAWP), para que expresaran, desde sus propias realidades, la problemática que se genera en torno a este tipo de dinámicas, en donde las personas deben dejar sus hogares para ir a buscar trabajo en otras latitudes. Siguiendo esta premisa, vemos cómo estos hombres y mujeres reflexionan sobre su experiencia en Canadá y los impactos en sus familias y comunidades de origen.

Por su parte, investigadores de distintas universidades analizan la migración agrícola en un contexto global, exponiendo los costos y beneficios que acarrea. Por otro lado, la voz de los grupos de apoyo a migrantes se manifiesta a través de sus filiaciones. Desde luego, los puntos de vista de los empleadores y las figuras gubernamentales también pueden constatar en distintos momentos de la trama.

Venimos del Caribe, Guatemala y México...

Las migraciones humanas a nivel global son una de las prácticas más antiguas; sin embargo, a partir del siglo XX hombres y mujeres se desplazan a petición de empresarios vía acuerdos bilaterales entre gobiernos o de agrupaciones privadas, lo que regularmente no los exime de volverse objeto de abusos. Desde 1974, Canadá contrata, a través del PTAT, a varones mexicanos y caribeños, y desde 1998 también a mujeres, para laborar fundamentalmente en actividades agrícolas.



Participantes en el PTAT se dirigen en el *ferri* al centro de trabajo en Pelee Island, Ontario.

La importación de la mano de obra extranjera en dicho sector no es un fenómeno reciente ni privativo de Canadá; cabe mencionar que los programas de trabajadores “temporales” iniciaron en la década de los cuarenta del siglo xx. Estados Unidos, Reino Unido, Francia, Suiza y Bélgica fueron los pioneros en la utilización de este tipo de contratación. Un ejemplo significativo en Estados Unidos es el Programa Bracero que operó en colaboración con México de 1942 a 1964. Otros países —como Alemania, los Países Bajos y Austria— se unieron a estos esquemas años más tarde (Castles, 2006: 742).

Desde hace varias décadas, Canadá ha recurrido al reclutamiento de extranjeros vía estos programas “temporales”, sólo que, a partir de los años sesenta del pasado siglo, la política de contratación cambió radicalmente. A través de sus políticas de inmigración, durante muchos años motivó a granjeros europeos a ocupar y trabajar tierras con la finalidad de producir lo suficiente para alimentar a su población. Hombres, mujeres, jóvenes y niños provenientes de países como Alemania, Holanda, Polonia, Italia y Portugal, entre otros, contribuyeron a que la agricultura se mantuviera viva.

A su vez, el gobierno incentivó a los desempleados y a los habitantes de las primeras naciones a sumarse, ya que dicho sector no había solucionado la crisis de mano de obra, pues, pese al proyecto, el número de canadienses que laboraban en él había decrecido. Un claro ejemplo de lo anterior fue que, en 1941, 28.6 por ciento de la población canadiense participaba en esas tareas y para 1968, sólo lo hacía el 7.2 por ciento, prácticamente la cuarta parte que en los años cuarenta (Satzewich, 1991: 58).

A partir de 1966, con el acuerdo de entendimiento entre Jamaica y Canadá (en el marco del SAWP), se inaugura una etapa diferente en la agricultura de nuestro vecino del Norte, cambio que no se ha detenido, sino diversificado. En la actualidad no sólo Jamaica envía ciudadanos a las zonas agrícolas, sino que a estos flujos migratorios “temporales” se incorporaron miembros de la mancomunidad de naciones como Trinidad y Tobago, Barbados, Granada, Antigua, Dominica, San Cristóbal y Nieves, Santa Lucía, San Vicente y las Granadinas y Montserrat. México, como menciono líneas antes, lo hizo en 1974.

Desde 2002, el gobierno canadiense autorizó, a través de lo que actualmente se conoce como Programa de Trabajadores Extranjeros Temporales (PTET) —conocido en inglés como Temporary Foreign Worker Program (TFWP)—, la contratación de personas de cualquier parte del mundo para trabajar en este país en actividades que los canadienses no están dispuestos a hacer. Este sis-

tema de reclutamiento no es privativo de la agricultura; se aplica en cualquier tipo de empleo que sea necesario cubrir si no existen nacionales con la disposición o habilidades para realizarlo.



Le Potager Riendeau es una de las mayores granjas de Saint-Rémi, Quebec.

En este contexto, se desaceleró el incremento de la mano de obra mexicana debido a la inclusión de ciudadanos guatemaltecos. Algo similar sucedió un par de décadas atrás con Jamaica en el marco del SAWP, cuando la incorporación de connacionales vino a sustituir en un gran porcentaje a los jamaicanos.

Esta diversificación laboral y competitividad entre países responde a una lógica de mercado bastante simple: los empresarios canadienses no quieren depender de un solo proveedor de mano de obra, ya que no están dispuestos a que el flujo de ésta se vea amenazado, como sucedió en abril de 2009 durante el brote de influenza A(H1N1), popularmente conocida como fiebre porcina, que provocó incertidumbre entre los empresarios y por supuesto también entre los jornaleros, pues quienes recién habían salido de México con destino a Canadá tuvieron que permanecer en cuarentena en las granjas.

Por otro lado, al diversificarse las nacionalidades, los empleadores se sienten con la libertad de organizar a los jornaleros con base en su origen étnico, de tal manera que esto puede utilizarse como un factor de competencia que generaría mayor productividad y plusvalía. Por ejemplo, en ocasiones ponen a competir a una cuadrilla de guatemaltecos, con una de mexicanos o de jamaicanos, o bien a un ciudadano de cada uno de estos países.

Los capataces fomentan dichas prácticas basándose en creencias sobre sus diferencias culturales. Por ejemplo, se alude al presunto machismo de los mexicanos como elemento de presión esperando que así incrementen su productividad.

Las viviendas de los jornaleros, regularmente improvisadas, se encuentran en las mismas granjas donde laboran y suelen asignarse de acuerdo con su país de origen y con su sexo. Entre los empleadores se tiene la idea de que si no existe este control tan estricto podrían surgir problemas entre los empleados y esto afectaría su rendimiento.

Por otro lado, mantener esta heterogeneidad étnica y el estatus de presunta “temporalidad” le permite al gobierno controlar a estos trabajadores evitando que creen redes sociales sólidas que puedan representar un trampolín para que lleguen más inmigrantes. Esto ocurrió entre jornaleros originarios de Jamaica y Trinidad y Tobago, quienes tras participar algunos años en el PTAT empezaron a crear redes que, durante la década de los setenta, contribuyeron a incrementar la inmigración. Vale aclarar que esto fue apoyado por una política de apertura encabezada por el primer ministro Pierre Trudeau, de 1968 a 1984. Años después fue disminuyendo dicha tasa de inmigración, en parte por la sustitución de aquella mano de obra por la mexicana.

Actualmente el PTAT opera en las diez provincias y en el territorio de Yukón, que se incorporó en 2013. De aquéllas, Ontario tiene la mayor cantidad de campos de cultivo y, por ende, más necesidad de mano de obra; anualmente capta un 70 por ciento de los migrantes jornaleros, seguida por la Columbia Británica y Quebec.

En el caso de México, en 2005 por primera vez todos los estados de la República Mexicana enviaron personas a laborar en Canadá, aunque la mayoría procedía de Tlaxcala, Puebla, Guanajuato, Veracruz, Morelos, Estado de México e Hidalgo. Cabe destacar que en este programa también participan mujeres. Aproximadamente el 80 por ciento se reparte en la región de Niagara-on-the-Lake, Ontario (STPS, 2018b).

En la granja nos levantamos a las 5:30 AM

En una de las primeras escenas del documental, vemos a Samuel, trabajador migrante, y a otros hombres provenientes de Jamaica, en distintos momentos de su rutina diaria. El primero habla, *grosso modo*, sobre algunas de sus actividades, incluso de lo que hace mientras no labora. Por su parte, Félix, otro de sus compañeros, enriquece esta mirada comentando las condiciones de vida y trabajo. Dichos testimonios evidencian lo exhaustivo de las jorna-

das, la explotación y los abusos contra sus derechos laborales y humanos; sin embargo, pese a la frecuencia con que esto ocurre, denuncian poco, ya que no cuentan con un respaldo para ello. Si bien, el gobierno mexicano cuenta con un consulado que, se supone, debe velar por los intereses de sus connacionales, en ocasiones a quien favorece es a los empresarios. Por tanto, los migrantes tienen miedo de expresarse porque no quieren ser expulsados del programa, pues Canadá les significa contar con un trabajo bien remunerado para sacar adelante a su familia y por ello afrontan los sacrificios.

Los jornaleros no confían en las autoridades mexicanas que participan en dicho programa, me refiero a las secretarías de Relaciones Exteriores, Trabajo y Previsión Social y de Salud, pues cometen actos de corrupción. Un ejemplo de esto lo vemos claramente en el caso de Victoria, quien aparece en el documental. Mientras trabaja en su casa, en una máquina de coser, nos describe a lo que debió enfrentarse en las oficinas del gobierno mexicano durante el trámite para cobrar el seguro por la muerte de su esposo en Canadá:

Me dieron un apoyo, supuestamente un cheque de cuarenta mil dólares, pero de ahí lo mandaron [el cheque] a México [y] yo fui a México. De México me mandaron a Puebla y en Puebla me lo dieron. Después de ahí tuve que volver a regresar a México porque no me lo podían cambiar. Luego me mandaron otra vez a Puebla. Es un verdadero relajo para que nos puedan recibir el cheque... Y [d]el cheque que me dieron [que era] de cuarenta mil dólares, después me dieron acá en pesos mexicanos [sólo] 140 000 pesos, que vendrían siendo como diez mil dólares.

Esta falta de transparencia en el trasiego del dinero que deben recibir los migrantes como un derecho compensatorio y en lo tocante a los descuentos que les hacen en Canadá genera mucha confusión y se presta a actos de corrupción y abusos, pues no existen mecanismos que regulen y vigilen a los responsables. Sumado a esto, los jornaleros desconocen por completo el funcionamiento del sistema de seguridad social local; no obstante, algunos de ellos han denunciado atropellos ante distintas organizaciones canadienses que los apoyan como Justice for Migrant Workers (Justicia para Trabajadores Migrantes, J4MW), Occupational Health Internship Program (Programa Ocupacional de Prácticas de Salud, OHIP), Occupational Health Clinic for Ontario Workers (Clínica de Salud Ocupacional para los Trabajadores de Ontario, OHOW), ENLACE Community Link, United Food and Commercial

Workers (Enlace de la Comunidad, Trabajadores Unidos de la Alimentación y del Comercio, UFCW), IAVGO Community Legal Clinic, Community of Agricultural Foreign Workers and Friends from Exeter (Clínica Comunitaria Legal, Comunidad de Trabajadores Agrícolas Exteriores y amigos de Exeter, CAFFE), Caribbean Workers Outreach Program (Programa de Extensión para Trabajadores del Caribe, CWOP), el Sembrador, Kayros y Frontier College, Somos Hermanos, Centro de trabajadores y trabajadoras migrantes IWC-CTTI y CÉRIUM/REDTAC-(im)migration/Travailleurs étrangers temporaires (In-Migrantes/Trabajadores Extranjeros Temporales).

Por su parte, investigadores interesados en la migración transnacional, entre los que destacan Basok (2003), Binford (2006, 2009), Binford *et al.* (2004), Becerril (2008, 2011), Benner (2004), Depatie-Pelletier (2007, 2008, 2009), Encalada (2018), Hennebry (2008, 2010, 2012), McLaughlin (2007, 2008, 2009a, 2009b, 2010), Preibisch (2003, 2004, 2007, 2010), Smart (1997) y Wells *et al.* (2014), entre otros, han sacado a la luz pública, a través de sus investigaciones, la problemática que enfrentan los hombres y mujeres migrantes, que va desde cuestiones de infraestructura, por ejemplo, las viviendas, hasta otras vinculadas con cuestiones identitarias, como el racismo, ubicadas en un plano simbólico.

Cultivamos duraznos, papas, tabaco y también jitomates

Es un hecho que la agricultura canadiense no existiría sin la mano de obra extranjera. Son cada vez más las granjas que contratan a estas personas. Por ejemplo, en Quebec, en la primera década del siglo XXI, la contratación aumentó más de 500 por ciento. Si bien hay mexicanos y guatemaltecos, por mencionar a algunos grupos, en todas las regiones agrícolas de Quebec, la mayoría se concentra en la región de Saint-Jean Valleyfield.

La importancia de los extranjeros en la agroindustria ha sido reconocida por los empresarios de las distintas provincias y estudiada por investigadores tanto en Canadá como en México. Kerry Preibisch, quien fuera profesora de la Universidad de Guelph, durante su participación en el documental *Matices...* destaca la influencia positiva de nuestros compatriotas en el desarrollo agrícola canadiense.

Los trabajadores mexicanos han tenido un impacto significativo. Esta mano de obra no sólo ha fortalecido algunos sectores de la industria que están enfrentando problemas, como el de las manzanas; también han ayudado a otros a competir muy bien en mercados globales; es el caso de la producción de vegetales de invernadero —pimiento morrón, jitomate y pepino.

Por su parte Ann Sperling,² enóloga y viticultora canadiense, como puede verse en el documental, también resalta la importancia de los connacionales en la producción de vino en la región de Niágara, que, junto con Okanagan Valley, en la Columbia Británica, son las principales productoras de esta bebida en todo Canadá:

La región de Niágara es rural y allí se cultivan viñedos y árboles frutales, por lo que su demanda de trabajadores agrícolas es muy alta. [...] Lo que nosotros encontramos es que es difícil contratar canadienses que trabajen la temporada con nosotros y vuelvan año tras año. El programa de trabajadores temporales que tenemos, es decir, el acuerdo que Ontario tiene con México y Jamaica [...] provee a los trabajadores que realmente necesitamos. Ellos están durante toda la cosecha y típicamente toma hasta finales de octubre o algunas veces hasta noviembre. Reconocemos que los trabajadores hacen un gran sacrificio por estar lejos de la familia, comunicándose fundamentalmente a través de llamadas telefónicas. Nosotros les instalamos Skype, así pueden tener contacto con su familia, pero es mucho el tiempo que pasan lejos de ellos y de México. Apreciamos eso y tratamos de hacer su vida lo más cómoda posible.

Nunca ven nuestras manos, pero trabajamos tan duro como podemos

Si bien la figura de los jornaleros extranjeros es indispensable para el sostén de la agricultura, su presencia en las comunidades receptoras y en general en Canadá ha sido poco visible —pese a que su arribo inició hace más de cincuenta años, en la década de los sesenta— como resultado, entre otros motivos, del desconocimiento de la población local en torno a tales procesos productivos y la falta de interés por entrar en contacto con esos trabajadores.

Hace apenas unos años, gracias al documental *El contrato* (2003), de Min Sook Lee, comenzaron a evidenciarse públicamente los problemas que ellos enfrentan. Fue uno de los trabajos más importantes que sirvieron como

² Directora de Southbrook Vineyards Demeter (byodynamic) & PRO-Cert (organic) certified, Canadá.

detonadores en la lucha por los derechos de los trabajadores agrícolas en Canadá. Su exhibición causó una gran polémica ya que denunció la explotación de la que son víctimas los jornaleros del PTAT (SAWP). En él escuchamos de viva voz los abusos y agresiones que enfrentan, vemos las malas condiciones de vivienda y trabajo, así como la falta de apoyo por parte de las autoridades mexicanas. De igual forma, provocó, sobre todo en el sur de Ontario, que los granjeros se replegaran y cerraran prácticamente toda posibilidad de colaboración con investigadores y periodistas.³

De una manera similar al trabajo de Min Sook Lee, *Matices...* (2011) surgió para visibilizar las condiciones de maltrato de las cuales son objeto los jornaleros. Mientras me encontraba en el centro de apoyo ATA en Leamington, Ontario,⁴ un grupo de migrantes mexicanos provenientes de una de las granjas de Chatham, poblado localizado aproximadamente a 50 kilómetros de donde yo estaba, llegaron a denunciar las pésimas condiciones de trabajo y vivienda en las que se encontraban. Pidieron mi apoyo debido a que tenía una cámara de video en mis manos. Querían que hiciera algunas tomas de su vivienda para poder llevarlas a la STPS y así sustentar sus argumentos, ya que decían que en esa oficina no les creían.



Fotograma del documental *Matices...* Escena en la casa de Vicky, Puebla, México.
Foto de Daniel Clemente Gonzaga Guadalupe.

³ En este mismo volumen, se incluye un ensayo de la cineasta Min Sook Lee sobre el tema. [Nota de la ed.].

⁴ El centro de apoyo, conocido así por los migrantes “temporales”, se llama oficialmente Alianza para Trabajadores Agrícolas (ATA), en francés Alliance des Travailleurs Agricoles y en inglés, Agriculture Workers Alliance (AWA). Esta organización es parte de la Unión de Trabajadores Agrícolas Temporales (UTAT), TUAC por sus siglas en francés y UFCW en inglés. Los jornaleros asisten allí para tratar asuntos laborales, por ejemplo, cobros excesivos de parte de los empleadores, falta de pago o para recibir asistencia en cuestiones vinculadas con su estancia en el país. La ATA se creó en 2008 y en la actualidad es la mayor de su tipo en Canadá. Véase Unión de Trabajadores Agrícolas Temporales en <<https://www.facebook.com/AWA.UFCWCanada>>.

Las imágenes recolectadas, junto con la voz en off de uno de los migrantes, ya que decidió no aparecer a cuadro por miedo a las represalias, fueron incluidas en *Matices...* (2011). Allí las contrasto con material visual de otro sitio de trabajo ubicado en Pelee Island, donde las condiciones de vivienda y laborales son muy buenas.

En esta tónica de los contrastes, observamos, por un lado, una casa deprimente, improvisada, provista con colchones viejos, un baño nauseabundo, una manguera afuera de la casa para lavar la ropa en el piso y trampas para matar a los roedores, y, por otro lado, una más iluminada, con habitaciones para cuatro personas, baños limpios, refrigeradores, lavadoras, una cocina y comedor impecables.

Observarlo nos lleva a reflexionar sobre lo disímulo de las condiciones a las que se enfrentan los trabajadores, pues no hay una regulación gubernamental que exija a los patrones proveerles condiciones dignas de trabajo y vida por igual, dejándolos vulnerables y totalmente dependientes de la “buena voluntad” de los empresarios.

Es un hecho que los jornaleros y jornaleras están aislados y prácticamente solos, esto se debe a que las zonas de cultivo en Canadá se encuentran alejadas de las urbes y la mayoría no cuenta con medio de transporte o, si acaso, dispone de una bicicleta, por lo que resulta prácticamente imposible recorrer grandes distancias después de sus extenuantes horas de trabajo. Tampoco existen condiciones seguras para el uso de este vehículo en las zonas rurales.



Participante del PTAT camino a casa después de comprar víveres, Saint, Rémi, Quebec.



Interior de la casa donde habitan los hombres del PIAT, Joliette, Quebec.

Es importante mencionar que suelen vivir en las propias granjas, regularmente muy cerca del empleador, lo que coarta la posibilidad de que se relacionen con personas ajenas al ámbito laboral, pues se sienten intimidados por la presencia constante del patrón.

Jane Andres⁵ habla sobre cómo se encuentran estos migrantes:

El problema común es la soledad, el aislamiento. Algunos se adaptan mejor que otros, pero no hay un verdadero vínculo con la comunidad donde viven. Conocí a una mexicana hace dos años en una venta de *garage* que realicé. La invité a venir a tomar el té si se sentía sola o si quería practicar el inglés, porque yo no hablo español. Me llamó y me preguntó si podía venir a tomar té. Fue muy directa, lo cual agradecí. Vino y nos la pasamos de maravilla. Le pregunté sobre su experiencia aquí. Después de hablar de su familia, me dijo que lo más difícil, aun más que el trabajo pesado, es que son invisibles, no son nadie aquí y eso era lo más duro para ella. Creo que se refleja en todos los trabajadores, sin importar la nacionalidad: ese sentimiento de aislamiento, la falta de [un sentido de] comunidad. Sentir que son invisibles es muy doloroso.⁶

⁵ Vive en Niagara-on-The-Lake desde 1995. Es fundadora y voluntaria del grupo The Caribbean Workers Outreach Program (CWOP) que apoya de distintas maneras a los jornaleros de la región y lucha sin descanso por sus derechos y por brindarles una mejor estancia en Canadá a las y los migrantes desde 2005.

⁶ En entrevista con el autor de este artículo.

No somos deseados como residentes en esta tierra...

La imagen que nos evoca la línea anterior es muy reveladora. La exclusión de los jornaleros y jornaleras de toda actividad social organizada en un ambiente canadiense es uno de sus problemas más graves, pues, por un lado, se les niega la interacción con la sociedad de acogida y, por el otro, se les coarta la posibilidad de ejercer sus derechos.

Una investigación que realicé entre 2010 y 2011 en la comunidad quebequense de Saint-Rémi reveló que dicha exclusión se relaciona con las representaciones sociales que tienen los locales respecto de esos trabajadores (Díaz, 2013), y aquéllas son construidas a partir de la experiencia individual y colectiva con determinados grupos, en este caso, los migrantes mexicanos y guatemaltecos.

Estas experiencias se articulan en distintas formas discursivas, por ejemplo, creencias, actitudes, evaluaciones, juicios, opiniones, imágenes, normas, etcétera (Jodelet, 1989). Los sistemas representacionales no son un simple reflejo de la realidad, sino justo eso, una re-presentación en donde los factores cognitivos y sociales convergen dando forma a una organización y jerarquización de los significantes que contienen los elementos fundamentales de dichas representaciones, sus funciones. Entre éstas, se encuentra el hecho de que aquéllas constituyen un sistema de anticipaciones que guían y orientan la acción. En este sentido, los migrantes son conceptualizados como extranjeros porque no son miembros de familias canadienses; como invasores, porque, según ellos, roban sus empleos e invaden sus espacios.

Otra de las representaciones, la de trabajadores “temporales”, está construida precisamente a partir del tiempo que pasan en Canadá y por otro lado, de la tarea que desempeñan. Para los quebequenses, estas personas sólo viajan a ese país para trabajar por un cierto periodo, por lo que, opinan, no es necesario que tengan otro tipo de actividades vinculadas con el desarrollo humano, pues su única aspiración es trabajar para enviar dinero a sus familias. Si bien dichas representaciones son compartidas tanto en el espacio rural como en el urbano, en este último, desde hace un par de años, se está gestando una representación propia en donde los jornaleros son vistos como seres humanos con los mismos derechos que los canadienses y, a su vez, se ha construido una más de tipo económico según la cual estos migrantes son los clientes idóneos, pues son quienes dejan más ganancias.

En casi todas las representaciones, con excepción de la de los migrantes como seres humanos, esos hombres y mujeres quedan excluidos de todo tipo de evento organizado por las comunidades de acogida. Evelyn Encalada Grez,⁷ lo describe en una de las escenas de *Matices...* (2011):

Durante las celebraciones canadienses, es una lástima que los mexicanos y caribeños sean los únicos que trabajen. La mayoría de trabajadores migrantes no va porque desconoce que existe dicha celebración. Yo diría a los canadienses que reconozcan la importancia de cada trabajador que vive en la comunidad, porque no nada más trabajan ahí, también viven ahí, y deben ser integrados lo más posible. Los servicios deben responder a sus necesidades. Que una clínica se mantenga abierta sólo hasta las cuatro o cinco de la tarde no resulta suficiente, tampoco que los servicios comunitarios sólo se ofrezcan en inglés. Debemos tener distintas estrategias para difundir que los trabajadores migrantes son parte de nuestro país, de nuestra economía y sociedad.

Por su parte, Hilda Luna,⁸ una de las protagonistas del documental, comparte con el espectador sus experiencias y, por ende, la representación que de ella se tiene y su vínculo con los canadienses:

Éste es un poblado pequeño y a la gente, pues, [sólo] la vemos. Pienso, en lo personal, que no tenemos mucha comunicación con los canadienses. Somos trabajadores eventuales y yo no sé qué tanto nos vean ellos como tales. Tal vez a algunos les agrada nuestra presencia y a otros no. He escuchado algunos comentarios, no de ellos, sino de otras personas; son como ecos las palabras que dicen... Para todos es difícil dejar a nuestras familias; es difícil pasar una temporada, ocho meses, en Canadá, aunque realmente no perteneces a Canadá; llegas a México [pasas] cuatro o cinco meses y te das cuenta de que tampoco a veces te sientes tan mexicano. La identidad se está como perdiendo, se está tambaleando, pero es por lo mismo que estamos viviendo. Transculturizándonos entramos a mundos diferentes, [conocemos otros] criterios, entonces eso nos hace que veamos las cosas de otra manera.

En este testimonio, Hilda nos introduce a un tema por demás complejo: el de la identidad. Siguiendo a Giménez, dicho concepto es

⁷ Fundadora del grupo Justicia para Trabajadores Migrantes. Desde hace más de dieciséis años se ha dedicado, con éxito, a luchar por los derechos de las y los migrantes del mundo. Véase <<http://evelynencalada.com/>>.

⁸ Ha participado en el PTAT durante más de diez años. La entrevista la realicé el 15 octubre de 2007 en Niagara-on-the-Lake, muy cerca de su sitio de trabajo en Virgil, Ontario.

El conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos) y relativamente estables a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) se reconocen entre sí, demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados (2009: 280).

Esta relativa estabilidad de los repertorios culturales que menciona dicho autor es precisamente la que entra en conflicto cuando los migrantes cambian radicalmente de contexto al desplazarse “temporalmente” a Canadá, ya que es un espacio respecto del cual no han desarrollado un sentido de pertenencia; sin embargo, una manera de resistir a este malestar es esforzándose para que sus valores y algunas prácticas sigan presentes, pese a que las condiciones en las zonas rurales canadienses no son propicias, pues, entre otras cosas, existe un rechazo a la cultura de esos migrantes que se manifiesta de distintas maneras, sea mostrando indiferencia, hasta con actitudes de franca exclusión y racismo.

Eventualmente, al establecer comunicación con ciertos grupos locales más abiertos a la diversidad cultural, han demandado apoyos para poder acceder a objetos, espacios y tradiciones que simbolizan su identidad.

A lo largo del documental, apreciamos estos elementos simbólicos acompañando a migrantes en su cotidianidad. Por ejemplo, hay una escena donde aparecen mujeres preparando tamales y un grupo de hombres jugando fútbol. La música y el baile también son expresiones de su identidad; así observamos cuando los hombres y mujeres bailan en la celebración pública del 15 de septiembre organizada por la municipalidad de Leamington o también en los lugares que anuncian baile y música como disfrute y pasatiempo. En este recorrido, llegamos a una de las escenas más dolorosas del documental, donde aparece Virginia llevando flores al sitio donde murió su esposo a causa de un accidente en bicicleta. Esta ofrenda a los muertos es muy antigua y muy representativa de la identidad mexicana. También nos invita a reflexionar sobre otra de las maneras en que el PTAT (SAWP) puede llegar a impactar en el futuro de las familias.

Otro de los elementos identitarios de una buena parte de los mexicanos es la religión católica. La veneración de la virgen de Guadalupe es una de las expresiones más importantes para los jornaleros ya que representa un vínculo con su familia, su país y su fe. Varias escenas del documental nos lo muestran.

La identidad ha sido relacionada, tanto por Moscovici (1979) como por otros autores, como una de las funciones de las representaciones sociales. Las personas al emitir sus ideas, asumir cierto tipo de actitudes, enunciar sus creencias, demostrar sus emociones, aplicar sus valores, es decir, al expresar su conocimiento del “sentido común”, también reafirman su identidad y con esto su pertenencia a un grupo. A su vez, aquélla juega un papel fundamental en la construcción social y en el control que la colectividad ejerce sobre cada uno de sus integrantes.

En este constante flujo de migrantes a nivel mundial, el tema de las identidades se ha convertido en una categoría de análisis de suma importancia para explicar las transformaciones, tanto de las comunidades expulsoras como receptoras, y las relaciones entre los grupos. En el caso de las comunidades rurales en Canadá he podido distinguir desde mi lugar y, también, desde la perspectiva de otros miembros externos, pero que han vivido ahí durante algunos años, que el etnocentrismo está latente entre sus miembros y se manifiesta en la relación entre los canadienses y los hombres migrantes como una categorización evaluativa, según la cual la identidad positiva corresponde a los canadienses y la negativa, a los migrantes agrícolas “temporales” (Pizzorno en Giménez, 2009: 183).

Esta valoración negativa de los campesinos mexicanos o guatemaltecos no es propia de Canadá, sino una postura manifiesta en distintos espacios, como las instituciones gubernamentales, medios de comunicación, organizaciones comunitarias y otros grupos de la sociedad estadounidense visible desde el siglo XIX (Massey, 2008) y ha ido cruzando fronteras, valiéndose, sobre todo, de los medios de comunicación para influir en los países, y Canadá no es precisamente la excepción (Díaz, 2017).

De acuerdo con Massey (2008), el hecho de que una política de Estado o un sector de la sociedad con mayor poder imponga límites identitarios legitimando las clasificaciones sociales provoca que se generen estereotipos y estigmas que inciden en aquellos sujetos que no comparten los mismos patrones de identidad. Siguiendo a Goffman (2001), podemos decir que el saberse estigmatizado provoca un sentimiento crónico de inseguridad y ansiedad, malestares que suelen identificarse entre los jornaleros agrícolas, sobre todo en quienes han pasado pocas temporadas en Canadá.

Dejamos a nuestras familias, nuestros hijos no nos conocen y nuestros amores tienen miedo

Durante mucho tiempo, los impactos no económicos de este tipo de programas han quedado al margen de los discursos oficiales, en los que suelen resaltar los beneficios materiales que la migración genera para los trabajadores campesinos en el marco de estos esquemas de contratación; sin embargo, se han publicado investigaciones especializadas en los efectos de la migración “temporal” sobre la salud de sus protagonistas; al respecto puede consultarse a Encalada (2018), Díaz y McLaughlin (2016), Narushima *et al.* (2016), Pysklywec *et al.* (2011), McLaughlin *et al.* (2017), Amar *et al.* (2009); sobre las relaciones entre migrantes y comunidades de acogida, Díaz (2015, 2014), Díaz *et al.* (2017), Cecil y Ebanks (1991), Smart (1997: 203-239), Preibisch (2004), Bauder *et al.* (2003), y acerca de sus prácticas sexuales y relaciones de género, Becerril (2008) habla ampliamente.



Fotografías de la familia del migrante sobrepuestas en la imagen de una granja en Saint-Rémi.

Janet McLaughlin, investigadora de la Universidad Wilfrid Laurier, comparte en una de las escenas finales del documental su reflexión respecto del PTAT (SAWP) y la visión humanista que hace falta al momento de crearse e implementarse este tipo de programas transnacionales:

Vemos este programa como un modelo porque económicamente sí es un gran éxito para los países participantes, pero no nada más se trata de dinero, hay seres humanos, vidas de por medio. Y no solamente individuos, sino familias que han sido drásticamente cambiadas y, en algunos casos, afectadas y dañadas drásticamente por la migración. Tenemos que preguntarnos cuáles son las necesidades de estos trabajadores en Canadá.

Sí, quieren trabajar muchas horas y ganar dinero para sus familias, pero nadie puede trabajar 15 horas diarias siete días a la semana y no requerir tiempo de ocio o un poco de cariño, apoyo o comunicación con su familia. Es importante tomar en cuenta el factor humano. Por ejemplo, si un trabajador se enferma, debemos encontrarle un sistema de apoyo para que esté seguro y cómodo. Tal vez llevar a su familia con él. Debemos reflexionar acerca de los efectos a largo plazo de separar a los trabajadores de sus familias, sobre los niños que crecen sin padres y las mujeres que se quedan sin marido. Son problemas profundos que empujan a algunos trabajadores al alcoholismo, a la depresión, a tener conflictos matrimoniales o con sus hijos.

[El PTAT] tiene varios efectos más allá de lo económico que no tomamos en cuenta cuando lo llamamos un modelo de programa migratorio. Es importante reconocer el componente humano detrás de él, no sólo el aspecto económico.

Esta reflexión deja al descubierto una serie de problemas que no se han atendido a lo largo de sus 50 años de existencia. Durante mi trabajo de campo con los partícipes de este tipo de migración, he identificado anomalías que considero indispensable atender para mejorar las condiciones de los migrantes. Entre éstas destacan los llamados programas “temporales”, que no toman en cuenta las características culturales de los trabajadores al ser incorporados a dinámicas transnacionales en las que son arrancados de su *modus vivendi*. Tampoco se contempla el impacto físico y psicológico que implica figurar socialmente sólo como trabajador “temporal” y dejar de lado otras necesidades humanas. No se toman en cuenta las repercusiones negativas de este tipo de migración en el núcleo familiar y en la comunidad de los participantes ni se dimensiona el impacto social y cultural de la presencia de estas personas en las comunidades canadienses.

Considero que uno de los principales motivos de todas estas limitaciones es que la perspectiva con la que son diseñados y ejecutados está enfocada fundamentalmente en la parte económica, preponderando en todo momento las ganancias de los granjeros, lo que a su vez incrementa la vulnerabilidad de los trabajadores, pues los procesos en que se obtienen mayores ganancias se contraponen con sus necesidades como humanos migrantes.

Pero ¿qué opción tenemos?

La última estrofa de la canción con la que inicio mi ensayo abre con una pregunta que suelen plantearse los migrantes, pero que a quienes trabajamos este tema también nos hace reflexionar acerca del pasado, presente y futuro de los trabajadores agrícolas en nuestro país y en el resto del mundo. La respuesta suele ser la misma: migrar.

Y es que dicho acto no es espontáneo. De hecho, en el neoliberalismo la población pobre vive bajo una constante presión que la conduce a buscarse los recursos más elementales allende las fronteras físicas y simbólicas.

Como sabemos, durante muchas décadas miles de hombres y mujeres de México han encontrado en ese acto el único remedio a la precaria situación laboral y de subsistencia que han enfrentado por varias generaciones. De hecho, al día de hoy, los hijos de quienes han migrado a Canadá —muchos de ellos todavía adolescentes— sueñan y, lo ven como única opción, irse al Norte.

Ante la desesperanza por las condiciones económicas, producto de Estados corruptos que no han mostrado interés por el desarrollo de la mayoría de la población mexicana, el único aliciente es la familia. Para los y las migrantes, brindar a sus hijos la posibilidad de mejorar su calidad de vida es lo más importante. Por tanto, el sacrificio afrontado durante su estancia en Canadá vale la pena, ya que, con esto —piensan— los suyos saldrán adelante, los hijos podrán estudiar y así aspirar a un destino mejor que el que sus mayores han tenido. Así que, si hay situaciones que atentan contra sus derechos, los jornaleros se lo callan para no correr el riesgo de perder el trabajo y la oportunidad de regresar el año entrante.

Otro de los motivos para aceptar esta forma de “sometimiento” es su fe católica. Los jornaleros suelen decir que su estancia en Canadá está sujeta a lo que Dios quiera y hasta que Él lo permita. La religión les representa un refugio, una conexión con sus lugares de origen y sus identidades, pero también los hace blanco perfecto del discurso parroquial más tradicional que promueve la obediencia y la resignación.

Finalmente, la perspectiva de transformación de las vidas de los migrantes y sus hijos dentro de estos esquemas de trabajo muchas veces resultan meros espejismos o, en el mejor de los casos, una situación efímera, pues los cambios estructurales nunca llegan pese al sacrificio y esfuerzo invertidos por todos ellos. En no pocas ocasiones los hijos se incorporan al PTAT (SAWP)

sólo para reproducir el sistema de explotación al que estuvieron sujetos sus padres, pero, ¿qué opción tienen frente a Estados incapaces de generar empleos no precarios, seguridad social, económica y calidad de vida?

Fuentes

AMAR, MAXIME, GENEVIÉVE ROBERGE, ANDRÉE LARUE,

LUCIE GÉLINEAU e YVAN LEANZA

2009 *Rapport de Recherche-évaluation: les travailleurs agricoles migrants mexicains et guatémaltèques de l'Île d'Orléans. Portrait des besoins des trajectoires d'utilisation des services de santé*. Quebec: Centre de Santé et de Services Sociaux de la Vieille-Capitale.

BASOK, TANYA

2003 “Human Rights and Citizenship: the Case of Mexican Migrants in Canada”, *The Center for Comparative Immigration Studies* 72: 1-23.

BAUDER, HARALD, KERRY PREIBISCH, SIOBHAN SUTHERLAND y KERRY NASH

2003 “Impacts of Foreign Farm Workers in Ontario Communities”, Sustainable Rural Communities Program OMAFRA. Guelph: University of Guelph, en <<http://www.geography.ryerson.ca/hbauder/Immigrant%20Labour/impacts.pdf>>.

BECERRIL, OFELIA

2011 *¡Soy un tunante, cual loco caminante! Transmigrantes mexicanos en Canadá conteniendo por el género, la sexualidad y la identidad*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.

2008 “Contienda transnacional por el libre ejercicio de la sexualidad: migrantes mexicanos en Canadá”, Segundo Congreso Internacional Migraciones Globales, Mazatlán, Sinaloa.

BENNER, MELISSA

2004 “Hierarchical Citizenship and Domesticating Alterity: The Categorization and Control of Migrant Farm Worker in Canada”, en *Conflict, Challenge and Change: (Re) Thinking State, Class and Gender*

at the Turn of the Millennium. Ottawa: Carleton University/Institute of Political Economy.

BINFORD, LEIGHT

- 2009 "From Fields of Power to Fields of Sweat: The Dual Process of Constructing Temporary Migrant Labour in Mexico and Canada", *Third World Quarterly* 30, no. 3: 503-517.
- 2006 "Campos agrícolas, campos de poder: el Estado mexicano, los granjeros canadienses y los trabajadores temporales mexicanos", *Migraciones internacionales* 3, no. 3: 54-80.

BINFORD, LEIGHT, GUILLERMO CARRASCO RIVAS,

SOCORRO ARANA HERNÁNDEZ y SOLEDAD SANTILLANA DE ROJAS

- 2004 *Rumbo a Canadá. La migración canadiense de trabajadores agrícolas tlaxcaltecos*. México: Sociedad Cooperativa de Producción.

CASTLES, STEPHEN

- 2006 "Guestworkers in Europe: A Resurrection?", *International Migration Review* 40, no. 4 (noviembre).

CECIL, ROBERT, y EDWARDS G. EBANKS

- 1991 "The Human Condition of West Indian Migrant Labour in Southwestern Ontario", *International Migration* 29, no. 3: 389-404.

DEPATIE-PELLETIER, EUGÉNIE

- 2009 *Travailleurs étrangers temporaires au Canada: cadre d'autorisation au travail et production de statistiques démographiques*. Montreal: Centre Métropolis du Québec.
- 2008 "Guestworkers under Legal Practices Similar to Slavery According to the U. N. Convention: The Case of Canada", 13th International Metropolis Conference. Bonn, Alemania.
- 2007 *Travailleurs (im)migrants au Québec et au Canada: vers le respect administrative de leurs droits et libertés?* Montreal: Centre d'Études et de Recherches Internationales.

DÍAZ MENDIBURO, AARAÓN

- 2017 “¿Quién es y cómo es ése que viene de lejos? La representación de los migrantes ‘temporales’ en Saint-Rémi, Quebec; una mirada en la red y en los medios impresos”, en Aaraón Díaz Mendiburo y Andrea Meza Torres, coords., *¡Tú migrante! La construcción de las representaciones de la migración en el contexto de América del Norte y Centroamérica*. México: CISAN, UNAM, 103-136.
- 2015 “Las representaciones sociales que tienen los migrantes ‘temporales’ respecto a los habitantes de Saint-Rémi, Quebec”, *Migraciones Internacionales* 8, no. 2 (julio-diciembre), en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-89062015000200008>, consultada en enero de 2018.
- 2014 “Los migrantes agrícolas ‘temporales’ en Saint-Rémi, Quebec: representaciones sociales desde la óptica de sus habitantes”, *Norteamérica* 9, no. 2 (julio-diciembre), en <<http://www.revistanorteamerica.unam.mx/index.php/nam/article/view/197/182>>, consultada en enero de 2018.
- 2013 “Las representaciones sociales en el contexto de la migración agrícola ‘temporal’ en Saint-Rémi, Quebec”, tesis doctoral, México, UNAM.

DÍAZ MENDIBURO, AARAÓN, ANDRÉ LYN, JANET MCLAUGHLIN,
BILJANA VASILEVSKA y DON WELLS

- 2017 “Impacts of repeated Separations on Temporary Foreign Workers in Canada”, en Stephanie Procyk, Wayne Lewchuck y John Shields, *Precarious Employment. Causes, Consequences and Remedies*. Nueva Escocia: Fernwood Publishing.

DÍAZ MENDIBURO, AARAÓN, y JANET MCLAUGHLIN

- 2016 “Vulnerabilidad estructural y salud en los trabajadores agrícolas temporales en Canadá”, *Alteridades* 26, no. 51: 85-95, en <<http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v26n51/0188-7017-alte-26-51-00085.pdf>>, consultada en enero de 2018.

ENCALADA GREZ, EVELYN

- 2018 “Mexican Migrant Farmworker Women Organizing Love and Work Across Rural Canada and Rural Mexico”, tesis doctoral, Canadá, Institute of Studies in Education of the University of Toronto.

GIMÉNEZ, GILBERTO

2009 *Identidades sociales*. México: CNCA/Instituto Mexiquense de Cultura.

GOBIERNO DE CANADÁ

s/f “Hire a temporary worker through the Seasonal Agricultural Worker Program Overview”, Programa de Trabajadores Agrícolas Temporales (PIAT), en <<https://www.canada.ca/en/employment-social-development/services/foreign-workers/agricultural/seasonal-agricultural.html>>.

GOFFMAN, ERVING

2001 *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

HENNEBRY, JENNA

2012 “Permanently Temporary? Agricultural Migrant Workers and Their Integration in Canada”, *IRPP Study* no. 26: 1-42.

2010 “Not just a Few Bad Apples. Vulnerability, Health and Temporary Migration in Canada”, *Canadian Issues Temporary Foreign Workers*. Canadá: Association for Canadian Studies.

2008 “¿Bienvenidos a Canadá? Globalization and the Migration Industry Surrounding Temporary Agricultural Migration in Canada”, *Canadian Studies in Population* 35, no. 2: 339-356.

JODELET, DENISE

1989 “Représentations sociales: un domaine en expansion”, en *Les représentations sociales*. París: Presses Universitaires de France [PUF], 45-78.

MASSEY, DOUGLAS S.

2008 “The Racialization of Mexicans in The United States? Racial Stratification in Theory and Practice”, *Migración y desarrollo* no. 10: 59-95.

MCLAUGHLIN, JANET

2010 “Determinants of Health of Migrant Farm Workers in Canada”, *Health Policy Research Bulletin*. Canadá: Migration Health.

2009a Migration and Health. Implications for Development. A Case Study of Mexican and Jamaican Migrants in Canada’s Seasonal Agricultural

- Workers Program. Ottawa, Canadá: Canadian Foundation for the Americas (Focal).
- 2009b “Trouble in our Fields: Health and Human Rights among Mexican and Caribbean Migrant Farm Workers in Canada”, tesis doctoral, Canadá, University of Toronto.
- 2008 “Gender, Health and Mobility: Health Concerns of Women Migrant Farm Workers in Canada”, en *FOCALPoint: Canada’s Spotlight on the Americas*. Ottawa, Canadá: The Canadian Foundation for the Americas (Focal).
- 2007 “Falling through the Cracks: Seasonal Foreign Farm Workers’ Health and Compensation across Borders”, *The IAVGO Reporting Service* 21, no. 1.

McLAUGHLIN, JANET, DON WELLS, AARÁON DÍAZ MENDIBURO,
ANDRÉ LYN y BILJAJA VASILEVSKA

- 2017 “‘Temporary Workers’, Temporary Fathers: Transnational Family Impacts of Canada’s Seasonal Agricultural Worker Program”, *Relations Industrielles* 72, no. 4: 682-709.

MOSCOVICI, SERGE

- 1979 *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.

NARUSHIMA, MIYA, JANET McLAUGHLIN y JACKIE BARRET-GREENE

- 2016 “Needs and Risks in Sexual Health among Temporary Foreign Migrant Farmworkers in Canada: A Pilot Study with Mexican and Caribbean Workers”, *Journal of Immigrant and Minority Health* 18, no. 2: 374-381.

PIZZORNO, ALESSANDRO

- 2000 “Riposte e proposte”, en D. della Porta, M. Greco y A. Szakolezai, *Identità, riconoscimento, scambio*. Roma: Editori Laterza, pp. 197-245.

PREIBISCH, KERRY

- 2010 “Pick-your-Own Labour: Migrants Workers and Flexibility in Canadian Agriculture”, *International Migration Review* 44, no. 2: 404-441.
- 2007 “Globalizing Work, Globalizing Citizenship: Community-Migrant Worker Alliances in Southwestern Ontario”, en Luin Goldring y Sailaja

- Krishnamurti, coords., *Organizing the Transnational: Labour, Politics, and Social Change*. Vancouver: UBC Press.
- 2004 “Trabajadores migrantes agrícolas: procesos de inclusión y exclusión social en el Canadá rural”, en *Antropología*. México: INAH, 30-50.
- 2003 “Social Relations Practices between Seasonal Agricultural Workers, their Employers and the Residents of Rural Ontario Canada”, en *Seasonal Agricultural Workers Program*. Ottawa, Canadá: North-South Institute.
- PYSKLYWEC, MIKE, JANET McLAUGHLIN, MICHELLE TEW y TED HAINES
- 2011 “Doctors within Borders: Meeting the Health Care Needs of Migrant Farm Workers in Canada”, *Canadian Medical Association Journal* 183, no. 9: 1039-1043.
- SATZEWICH, VICTOR
- 1991 *Racism and the Incorporation of Foreign Labour: Farm Labour Migration to Canada since 1945*. Nueva York: Routledge.
- SECRETARÍA DEL TRABAJO Y PREVISIÓN SOCIAL (STPS)
- 2018a Estadísticas 2017
- 2018b “documento”, en <<https://www.gob.mx/stps/acciones-y-programas/portal-de-capacitacion-adiestramiento-y-productividad-laboral>>, consultada en febrero de 2019.
- SMART, JOSEPHINE
- 1997 “Borrowed Men on Borrowed Time: Globalization, Labour Migration, and Local Economies in Alberta”, *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* 20, no. 3: 203-239.
- WELLS, DON, JANET McLAUGHLIN, ANDRÉ LYN, AARAÓN DÍAZ MENDIBURO
- 2014 “Sustaining North-South Migrant Precarity: Remittances and Transnational Families in Canada’s Seasonal Agricultural Program”, *Just Labour* 22 (otoño): 144-167.

Filmografía

El contrato. Dir. por Min Sook Lee. Canadá: National Film Board of Canada (NFB), 2003, en <http://www.nfb.ca/film/el_contrato/>.

Matices. Migración “temporal” en Canadá. Dir. por Aaraón Díaz Mendiburo. México: Aaraón Díaz Mendiburo, 2011, en <https://www.youtube.com/watch?v=9UntNX_uDzs>.

SOBRE LOS AUTORES

Miguel Aguilar Dorado es sociólogo, maestro en Estudios culturales y candidato a doctor en Ciencias políticas y sociales, con orientación a la Sociología, por la UNAM. Ha sido profesor en varias instituciones, así como editor y articulista en medios impresos y digitales. Su investigación doctoral analiza las consecuencias sociales de la existencia del muro fronterizo entre México y Estados Unidos para diversos actores vinculados con la migración internacional. En ese tenor, es miembro de redes temáticas y grupos de investigación sobre imaginarios sociales, migraciones y movilidades humanas contemporáneas; <m_aguilard@hotmail.com>.

Mariana Flores es candidata a doctora en el Posgrado de Estudios políticos y sociales de la UNAM y maestra en Estudios latinoamericanos por la misma universidad, grado que obtuvo con la tesis “Cultura migratoria en literatura hondureña y mexicana en el siglo XXI”. Ha participado en congresos nacionales e internacionales con el temática de cultura migratoria en Centroamérica, imaginarios de la migración y su representación en la literatura latinoamericana. Es miembro de la Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones con sede en la Universidad de Santo Tomás en Colombia. Actualmente es profesora en la Escuela de Ciencias Sociales y de Gobierno del ITESM campus Santa Fe; <lamayaflores@gmail.com>.

Lucía Gajá fue becaria del programa Jóvenes Creadores del Fonca 2009. Estudió la carrera de Cinematografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) con especialidad en Dirección. Actualmente, es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, Secretaria del Comité Coordinador de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y maestra del CUEC y del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

En ocho ocasiones, Lucía ha sido nominada al Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y ganadora en 2005 por su cortometraje documental *Soy*. Su ópera prima, *Mi vida dentro* (2007), fue acreedora de múltiples reconocimientos nacionales e internacionales. En 2012 fue galardonada con el Premio Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en el Campo de Creación y Extensión de la Cultura. *Batallas íntimas* (2016), su segundo largometraje, beneficiario del fondo Just Films, aborda la violencia doméstica en cinco países y obtuvo premios dentro y fuera de México. Asimismo, ha sido jurado en festivales nacionales e internacionales.

Su tercer largometraje, *Vidas en la orilla*, que da seguimiento a la historia de Rosa Estela, protagonista de *Mi vida dentro*, se encuentra en la fase de producción; <gaja5@hotmail.com>.

Min Sook Lee, guionista, directora y documentalista canadiense nacida en Corea del Sur, ha dirigido numerosos documentales aclamados por la crítica, entre ellos *El contrato* (2003) y *The Real Inglorious Bastards* (2012). Lee ha recibido numerosos premios, entre ellos el Cesar E. Chavez Black Eagle (2007) y el Alanis Obomsawin (2016).

Su filme más reciente, el documental *Migrant Dreams* (2016) cuenta la historia de trabajadores migrantes sometidos a las injusticias del Programa de Trabajadores Extranjeros Temporales (PTET o TFWP, en inglés) de Canadá. En 2017, este material ganó el prestigioso Premio Canadian Hillman. Lee es profesora adjunta en la Escuela de Arte y Diseño de Ontario (University of OCAD); sus investigaciones se centran en las intersecciones entre arte y cambio social, y en los movimientos por los derechos laborales, la política fronteriza, la migración y la justicia social; <minsooklee@gmail.com>.

Óscar Badillo estudió la licenciatura en Lengua y literaturas hispánicas y la maestría en Letras en la UNAM. Ha participado en congresos y coloquios nacionales e internacionales, y publicado en las revistas *Voices of Mexico*, *Fronteras de Tinta*, *Espacialidades* y la *Revista de Literaturas Populares*. Sus áreas de interés son las literaturas orales y los estudios fronterizos. Actualmente es asistente de procesos de divulgación del conocimiento, adscrito a la dirección del CISAN, UNAM; <obadillo@gmail.com>.

Everest Alam Landa Vargas es profesor definitivo en la Facultad de Estudios Superiores *campus* Acatlán de la UNAM. Es licenciado en Comunicación y estudia la maestría en Estudios México-Estados Unidos, ambos en la UNAM. Asimismo, realizó una estancia de investigación en la Universidad de Toronto, estudió Producción cinematográfica en la California State University, en Northridge. También, obtuvo el Apoyo a Creadores Cinematográficos de parte del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) y fue seleccionado por el Talent Campus Guadalajara para participar en el rubro de Guion. Ha colaborado con diversos medios como el diario *Milenio*, NatGeo Travel, La Tempestad, Horizonte 107.9 FM y el Canal 22; <everest_land@yahoo.com.mx>.

Paola Suárez es maestra y doctora en Antropología social por el CIESAS, Ciudad de México. Fue becaria posdoctoral en el Center for Latino Policy Research de la Universidad de California, en Berkeley y de la Coordinación de Humanidades, UNAM, mientras analizaba el programa DACA y los usos sociales que dan al patrimonio cultural los migrantes mexicanos en Estados Unidos. Ha realizado trabajo de campo y documental en San Francisco, California; Tijuana y la Ciudad de México. Es profesora del Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras y del Posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Asimismo, es investigadora en el CISAN y participa en el Programa Universitario de Estudios sobre Educación Superior (PUEES), de la UNAM. Se ubica en el nivel I del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Conacyt. Actualmente desarrolla el proyecto “La gobernanza de la educación superior en Estados Unidos en el contexto de la economía del conocimiento”; <caraxola@comunidad.unam.mx>.

Víctor Manuel Granados Garnica es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPYS), y maestro y doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) de la UNAM. Ha colaborado en diversos proyectos de investigación en esta casa de estudios enfocados al análisis de la literatura y el cine. También, ha participado en congresos afines en España, Canadá y México, y colaboró en libros colectivos editados por el CISAN, la Universidad de Guadalajara y la FES Acatlán, donde imparte el módulo “Lenguaje cinematográfico” en el seminario de titulación “Interdiscursividad, cine, literatura e historia”; <victor_mgg@yahoo.com.mx>.

Estefanía Cruz Lera es doctora en Ciencias políticas, políticas públicas y relaciones internacionales por la Universidad Autónoma de Barcelona. También es becaria del Instituto de Gobierno y Políticas Públicas (IGOP) donde desarrolla el proyecto “How the City Matters on Immigrants’ Political Incorporation?”. Sus líneas de investigación versan sobre juventudes migrantes, políticas migratorias e incorporación política de minorías en Estados Unidos. Es miembro del Instituto de Investigación Avanzada en Etnicidad, Conflicto y Desigualdad de la Universidad de Brown, de los grupos de trabajo de Latinos, Migración y Diásporas de LASA y de la Red Latinoamericana para el Estudio de los Refugiados del Comité Helsinki-Húngaro y ACNUR Latinoamérica. Sus publicaciones más recientes son “Young Immigrants’ Association and the Future Latino Leadership in the U.S.” (2016) y “Trasnacionalismo desde abajo y multiculturalismo desde arriba: Perspectivas de ciudadanía para la incorporación migrante” (2019). Actualmente es investigadora en el CISAN, UNAM; <estefania.1616@comunidad.unam.mx>.

Graciela Martínez-Zalce es licenciada en Lengua y literaturas hispánicas por la UNAM (en la FES Acatlán), maestra y doctora en Letras modernas por la Universidad Iberoamericana. Es especialista en estudios culturales canadienses, y como investigadora del CISAN está adscrita a las líneas de investigación de Migración y fronteras, e Identidades y procesos culturales. Ha sido investigadora visitante en El Colegio de México, en la Universidad McGill, Canadá, y en la UAM Cuajimalpa. Asimismo, es profesora del Colegio de Letras hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras, donde imparte los seminarios de Investigaciones literarias I y II (Teoría de la adaptación; Cine y literatura), así como en el Posgrado de Ciencias Políticas y Sociales, con un seminario sobre cine, migración y fronteras en América del Norte. Cuenta con el nivel D del Pride y es miembro del SNI (nivel II) y de la Academia Mexicana de las Ciencias. Actualmente es directora del CISAN, UNAM; <zalce@unam.mx>.

Aaraón Díaz Mendiburo es licenciado en Ciencias de la comunicación, maestro en Trabajo social, doctor en Antropología, por la UNAM, y documentalista independiente. Recientemente finalizó su posdoctorado en el International Migration Research Centre en la Universidad Wilfrid Laurier y Balsillie School of International Affairs, en Waterloo, Canadá. Sus primeros documentales —*Migrantes: los que venimos de adentro* (2007) y *Matices. Migra-*

ción "temporal" en Canadá (2011)— se han presentado en diversos espacios de discusión a nivel nacional e internacional donde se abordan temáticas vinculadas con los derechos de las y los jornaleros. Actualmente dirige su tercer documental sobre la maternidad a distancia en el caso de las mujeres incorporadas al Programa de Trabajadores Agrícolas Temporales (PTAT) y escribe un libro sobre las prácticas sexuales y afectivas de las mujeres y los hombres que migran a Canadá también en el marco de dicho programa. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel I. Para mayor información sobre su trabajo y trayectoria, véase <<http://www.migrantologos.mx/es/integrantes/6-aaron-diaz-mendiburo>>; <faraondiaz@yahoo.com.mx>.

Cruzando la frontera. Narrativas de la migración: el cine, de Graciela Martínez-Zalce y Aaraón Díaz Mendiburo (editores), se terminó de imprimir en la Ciudad de México en agosto de 2019, en Creative CI, Ángel del Campo núm. 14-3, Col. Obrera, Alcaldía Cuauhtémoc, 06800, Ciudad de México. En su composición se usaron tipos Fairfield LH Light y Formata Light y Medium de 8, 11, 12, 14 y 18 puntos. Se tiraron 150 ejemplares más sobrantes para reposición, sobre papel cultural de 90 grs. Impreso en offset. La formación tipográfica la realizó María Elena Álvarez Sotelo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de María Cristina Hernández Escobar. La revisión de galeras la realizaron María Cristina Hernández Escobar y Teresa Jiménez.