

NOCHE DE HIELO, NOCHE DE FUEGO

Graciela Martínez-Zalce

El cine fronterizo se ha caracterizado, entre otros rasgos definitorios, por construir sus relatos con base en estereotipos respecto de los personajes que pueblan la frontera y de las actividades, en muchos casos ilícitas, que se llevan a cabo en aquélla. A partir de esta premisa, este artículo analizará de qué manera se utiliza el espacio-tiempo de la noche para desarrollar su narrativa, reforzando o desmontando el estereotipo de que la oscuridad favorece lo ilícito. Para ello tomaré dos textos fílmicos de naturaleza muy distinta: *Frozen River* (2008), película independiente de la cineasta estadounidense Courtney Hunt, y *Paradox of Praxis 5* (2013), video que documenta la pieza del artista belga vecindado en México, Francis Alÿs.

Tanto al norte como al sur de Estados Unidos, los espacios fronterizos se han reconfigurado en el cine como lugares donde la porosidad oscila y ello desata el conflicto. Contrabando de mercancías, armas y drogas; tráfico de seres humanos; confrontación entre autoridades de uno y otro lado; delincuencia; como si al situarse en los límites nacionales el espacio adquiriera connotaciones de crimen y peligro.

Desde ese estereotipo y, sin embargo, rebatiéndolo, ambos textos fílmicos, de muy distinta factura, abordan la noche para comentar el espacio desde la oscuridad.

Noche de hielo

Frozen River es una película que utiliza los estereotipos del cine fronterizo para desmontarlos a partir de subrayarlos. Situada en territorio mohawk, la primera categoría que cuestiona es la de la frontera misma como límite de un país; la segunda, es la que presupone que la sociedad estadounidense es

clasemediera y ha sido homogenizada por el crisol; la tercera se refiere a las personas que participan en el tráfico de humanos.

El relato se desarrolla en el norte del estado de Nueva York y en el sur de la provincia de Quebec, donde la frontera diurna está representada por la legalidad y el orden: las garitas de migración y aduanas, la bandera de Estados Unidos, patrullas, pero también por los anuncios de bienvenida a la reserva indígena, el casino, las autoridades de la reserva. Desde el inicio, la situación estacional es fundamental en el desarrollo de la historia: el invierno, cuando el día es muy corto y la noche más larga; y cuando el agua del río (frontera natural entre Estados Unidos y Canadá) se congela y puede cruzarse eludiendo los controles migratorios.

A partir del encuentro de las dos protagonistas, las categorías se confrontan. Ray es madre de un adolescente y un niño; trabaja en un supermercado; ha estado ahorrando con el fin de comprar una casa rodante bien aislada y con agua corriente para poder sobrevivir el invierno en mejores condiciones. Lila es una muy joven viuda con problemas visuales y trabajos temporales, cuya suegra le ha quitado a su pequeño hijo porque no la considera apta para criarlo. La historia inicia en el momento en que el ausente marido de Ray se roba los ahorros para jugarlos en el casino donde Lila es una empleada; el auto, un Spirit sedán con cajuela, que él deja abandonado en el estacionamiento del casino, es el objeto que las une para convertirlas en “polleras”, aprovechando tanto el estatus indígena de esta última, como el hecho de que el río está congelado y, por tanto, se puede cruzar a Canadá atravesando la reserva, con humanos en la cajuela, cobrando un dinero que a ambas les hace mucha falta.

Sólo dos cosas tienen en común: fungir como cabeza de familia y ser pobres. Aunque viven del mismo lado de la zona fronteriza (el estadounidense), no pertenecen a la misma comunidad y, por ende, para cada una de ellas la otra representa exactamente eso: la otredad, la diferencia; sin embargo, la necesidad las reúne para que sufran una transformación: de trabajadoras mal pagadas en delinquentes. Así pues (tal como Hunt, la directora, lo ha declarado), el relato se desarrolla a partir de la premisa de que sacar adelante a una familia es el esfuerzo de un equipo; y las protagonistas realizan un esfuerzo de equipo para sobrevivir, a costa de lo que sea.

El invierno, los días cortos y el frío recrudecen las condiciones de vida en la pobreza, y detonan las razones que explican las acciones de las protagonistas en la película; el tono pesimista se refuerza con los matices de ilu-

minación en los que está filmada: el contraste entre la nieve y el cielo gris de día, o muy negro de noche.

Y, aunque resulta que, en las primeras décadas del siglo XXI, la oscuridad es, para algunos, un privilegio y la oscuridad de la noche se desvanece a causa de la iluminación artificial, que, en ciertos espacios urbanos parece tragarse a los humanos (Bogard, 2013: 7-17), ése es un lujo que sólo los coleccionistas de estrellas y los dedicados a la astronomía buscan. La oscuridad, pues, de las comunidades rurales, no urbanizadas, carentes de servicios, permea también el interior de las casas rodantes; denota las carencias y promueve la inseguridad.

En *Frozen River*, esta ausencia de luz es, entonces, tanto contextual en la diégesis, como simbólica. En el hogar de la protagonista, sirve para subrayar las circunstancias de precariedad en que las familias viven. Por ejemplo, existe una ambigüedad (es decir, no se sabe qué hora del día es) en varias de las escenas en las que los hijos de Ray están solos, la habitación de convivencia común (donde TJ, el hijo mayor, también duerme) está iluminada por la televisión, única compañía de los niños mientras la madre trabaja. En este ambiente, aparentemente nocturno, se da el intercambio en la intimidad madre/hijo mayor, que reclama la desintegración de la familia y la serie de expectativas de una vida mejor que nunca se cumplen, exigencias que provienen de la idealización del padre ausente y de la frustración de la madre cansada. En el tráiler de Lila, el espacio empequeñece, también, debido a la oscuridad. Por lo general, los acercamientos a las caras de las protagonistas se dan en la penumbra.

La noche, umbrosa, es el espacio donde lo ilícito y lo clandestino se esconden (Straw y Pearson, 2017). Y esa noche rural, la oscuridad asociada con la pobreza, es la que habitan las protagonistas de la película. Ésa que subraya cuán diminutos son los espacios pseudohabitable y cuán inmensos los exteriores, y que acentúa la soledad de los personajes. Ésa que se contrapone (con una frontera de cristal de por medio) a las coloridas luces de neón de los comercios donde la gente que puede, consume, lista para celebrar la Navidad. En los comentarios a la película, Courtney Hunt señala que su relato trata de dos distintas percepciones de la frontera, del río; de cómo la falta de aprobación funciona como un dispositivo social. En su relato sobre la marginación, existen muchos niveles de *frontericidad*: las persianas, las ventanas, el río, el estatus de ciudadanía, el género, la etnicidad, los servicios (la iluminación, la calefacción).

Durante el desarrollo del relato, los viajes de las protagonistas, con asiáticos en la cajuela, suceden en las horas grises previas al atardecer. Los asiáticos no concuerdan con un estereotipo amenazante. Mientras hay luz, a pesar de que las protagonistas están traficando con personas, no hay suspenso ni construcción de una atmósfera de peligro. El tráfico, aparentemente, transcurre como un trámite sin riesgo y sin consecuencias.

En la escena climática ocurre un cambio fundamental, pues sucede de noche; no cualquiera, Nochebuena,¹ es decir, la rutina del tráfico humano se modifica, así como el entorno. La tensión de la escena se detona debido a la discusión que Ray y Lila tienen acerca de los inmigrantes que cruzarán en el auto con ellas: un absurdo acerca del terrorismo y la seguridad nacional, que Ray no quiere poner en peligro, asumiendo que cualquier musulmán es un asesino y, por ello, se detiene a dejar la maleta de los indocumentados a la orilla de la carretera.

El relato, entonces, llega al clímax porque los prejuicios racistas y anti-inmigrantes de la ciudadana estadounidense y blanca, Ray, producen una percepción falsa de amenaza. Este momento álgido se anuncia porque la luz de la choza donde recogen a la pareja en Canadá proyecta un triángulo rojo sobre la puerta. Franks señala que el rojo, aunado a los movimientos de cámara en esta escena, connotan violencia:

In a pivotal scene in the film, Ray performs her only act of border enforcement when the pair must transport a Pakistani couple across the river. The border in this scene is shown at night, and from the high-angle shot [...]. An expanse of snow takes up the foreground while the car is seen far away in the background. The headlights on the snow confine sight to a faint line of light preceding the car, consequently negating the spaciousness seen in earlier border crossing scenes. A high angle long shot tracks the car's slow approach toward the viewer and heightens a sense of approaching danger. Additionally, the darkness of the huge expanse of river intensifies a growing sense of foreboding. Therefore, this initial scene sets up the tone for the border sequence.

The most obvious answer to the anxiety produced in this scene—that of getting stuck in the river—is not realized. [...] However [...] the foreboding

¹ Simultáneamente, en la oscuridad del tráiler, los niños son irónicamente iluminados por las luces festivas del árbol de Navidad. El hermano mayor perpetra vía telefónica el robo de una anciana indígena para que el menor pueda tener el juguete que ansía y que sus padres no le darán; además, expone la vida de ambos para tener agua caliente. En la noche cerrada, la única luz que se percibe es la del soplete con el que TJ calienta la tubería, con una explosión consecuen- te. La luz es resultado de la precariedad. También la oscuridad.

sense created by visual cues does not abate. Instead, as the pair wait [...] the camera is angled in such a way that it catches the very edge of the trailer. However, the light that does seep into the frame is red (Franks, 2009: 47-48).

Una vez en el motel en Estados Unidos, donde llegan a “depositar” su mercancía, la luz es blanca y amarilla, lo cual es una pista falsa de que las protagonistas han vuelto a lograr su objetivo. Ahora es la frontericidad como parte de la realidad, y no la escasa iluminación rojiza, lo que señala el peligro: la comunicación con los desesperados migrantes es imposible debido al idioma. La contingencia no se ha superado, sino, por el contrario, se ha convertido en un riesgo de muerte: las protagonistas deben asumir que el acto prejuicioso que Ray cometió puede costar la vida del bebé que estaba escondido en la maleta de los padres que aventaron a la orilla del camino, pensando en una posible bomba. Mientras el auto las devuelve por la misma ruta, la cámara lo sigue por detrás. Lo único que interrumpe la oscuridad son las lucecitas rojas del Spirit. Volver tras las huellas de las llantas implica la posibilidad de no encontrar al niño o de hallarlo y aplastarlo. Y, durante el viaje, no se les ve la cara, sino la nuca. En la oscuridad, el sonido marca el ritmo de la acción; el tono de las voces que discuten, entre acaloradas y angustiadas, y la música extradiegética subrayan la atmósfera ominosa de esa noche. La perspectiva cambia conforme se acercan a pie a la maleta, con el auto estacionado: la negrura de la noche se interrumpe con la blancura de la nieve. El bebé migrante (un “it”), hipotérmico, aún respira; al entregarlo, increíblemente vivo a sus padres, en el interior del motel, la luz vuelve a ser roja. El rojo que interrumpe la oscuridad acompaña al perfil racial. La familia que las protagonistas ayudan a cruzar es víctima de ese perfil racial y, a causa de éste, el bebé casi muere; para retardar el desenlace y aumentar tanto el suspenso como el peligro, cuando un policía las detiene, también se lo aplica a ellas: no resulta explicable que una indígena y una blanca compartan un auto de noche, a menos que la primera sea la empleada doméstica de la segunda. La luz que interrumpe la oscuridad es intrusiva: será que, en este momento del relato, intuye la actividad criminal. La linterna del policía que alumbró la cara de Ray; la luz roja de la torreta de la patrulla; las luces rojas del Spirit, que no funcionan. La frontericidad se acentúa en el espacio nocturno: la hostilidad es explicable, puesto que todos son sospechosos porque se los ve como un estereotipo, porque representan la otredad.

Conforme las escenas se encaminan al final de la narración, la noche se va volviendo más ominosa y el espacio fronterizo más inseguro, en la medida en que se extiende más allá de la reserva. La frontera, ancestral y hasta cierto punto simbólica, que mantiene a las protagonistas en el interior del territorio indígena las protege; ésa que rige para una comunidad y no para todos los ciudadanos. La secuencia previa al desenlace lleva a las protagonistas hasta la orilla de Montreal (confirmando el estereotipo que se tiene de que ésta es una ciudad de vicio y perdición), para traficar con mujeres: una vez más la luz roja ilumina un ambiente peligroso, carmín neón que ilumina a las bailarinas en la *pole dance* (danza del poste o tubo); sin embargo, aquel bebé extraño ha generado un cambio entre las protagonistas: ahora conocen la sororidad y no están dispuestas a entregar a las jóvenes para el comercio sexual. Con la carga a la vista y la policía tras ellas, la oscuridad total parece ser la única posibilidad paradójica de salvación, pues apagar las luces del auto implica manejar a ciegas sobre el hielo negro, que se resquebraja al paso de las llantas. La tensión crece debido al ruido que profieren las sirenas y porque el rojo de las luces de la torreta interrumpe la negrura; y se resuelve, de noche, cuando las separan y las apresan.

El desenlace, que las conduce a una vida mejor, con la disolución de fronteras entre ellas, poniendo orden en sus vidas, en un espacio fronterizo donde blancos e indígenas pueden convivir, sucede con luz, al amanecer, una vez que se ha transpuesto la frontera de la oscuridad; lo cual confirma el estereotipo de la noche y lo peligroso.

Noche de fuego

Así como la oscuridad es un lujo para algunos, la relación entre la noche y el sueño lo es para otros. El espacio-tiempo nocturno también pertenece a quienes trabajan, para dar servicio a los que tienen el privilegio de dormir o de divertirse (Hamacher, 2017):

The inhabitants of the night are those who sleep and those who revel -but they also include the security staff, bar staff bottle collectors and police of the working night [...]. Night's capacity for violence cannot be ignored [...]. Joys of night walking is haunted by fears sharpened by instinct and experience. Night is conflated with the unknown and with darkness in the symbolic imagination (Straw y Pearson, 2017: 5).

Un epígrafe es el preámbulo de *Paradox of Praxis 5*, la documentación de una pieza de Francis Alÿs: “Sometimes we dream as we live/sometimes we live as we dream. Ciudad Juárez, México, Nov. 2013”. En inglés, el retruécano poético; en español, las coordenadas de lugar y tiempo: la región fronteriza. Y, en el espacio fílmico, la noche para connotar la frontera y para arropar a todos sus habitantes.

La oscuridad, un punto de luz incandescente y una trayectoria, una línea sobre la línea. ¿Por qué el fuego?, ¿por qué Ciudad Juárez?:

Francis Alÿs lleva años recorriendo ciudades [...]. Cualquier lugar es susceptible de ser interpretado desde la óptica del camino artístico. Alÿs es consciente de ello: el paseo es su arma de intervención político-estética [...]. Sus paseos están más bien cargados de una veladura ácida, de un cuestionamiento crítico. Sin embargo, la elección del paseo como reflexión sociológica encierra ya un planteamiento poético: en el momento en que la ciudad se convierte en laboratorio de experimentación, se convierte también en una suerte de laberinto que obliga al *homo ludens* a recorrerla y perderse, como si “sólo el hecho de torcer a derecha o a izquierda constituyera ya un acto esencialmente poético”. La ciudad se convierte así en el centro de operaciones, zona de flujos, de relaciones, de interconexiones. La ciudad es la protagonista de las caminatas de Alÿs (Deren, 2012 : 2).

Otras ciudades y otras fronteras ha recorrido Alÿs ejerciendo una poética del desplazamiento. A pesar de que en *The Collector* (1990-1992), probablemente el primero de sus desplazamientos urbano-artísticos, la noche y la Ciudad de México sirvieron de escenarios para que el artista arrastrara un perrito de metal magnetizado, al que se adhería la basura de las calles, la mayoría de sus recorridos han sido los de un caminante diurno que anda acompañado de la luz de distintas latitudes, de los grises soles europeos o los luminosos mexicanos. Y es por esta temporalidad que la quinta paradoja es, dentro de la obra de Alÿs, un texto muy distinto: la noche, literalmente alumbrada por un objeto incendiado, es el espacio que elige para deambular, en un recorrido acompañado por una cámara que lo sigue a muy diversas distancias.

En el inicio, en primer plano, una bola de fuego y unos pies masculinos que comienzan a caminar sobre un terreno arenoso, pateando. Es de noche. La única luz es la que proviene del balón. En este trayecto en una ciudad estigmatizada por la violencia característica de la frontera México-Estados Unidos, Alÿs traza una línea sobre la línea en una pieza distinta, porque

sucede en la oscuridad, porque la protagoniza una luz incandescente y, con base en esta divergencia, el artista hace una lectura poética política de lo que sucede en Ciudad Juárez.

El camino lo lleva hacia un espacio habitado: hay un comercio, viviendas humildes; en una de éstas, una persona está sentada al frente de su casa, con la puerta abierta y la luz encendida. Oscuridad de la calle, pobreza del barrio.

Para Schøllhammer (2008), la fascinación por las calles se explica porque en éstas confluyen la vida popular y el quehacer artístico. Alÿs a menudo trae consigo un objeto que define una ruta y un comportamiento específicos en su desplazamiento performativo por la ciudad; el objetivo principal de esos recorridos, asegura, es formular una crítica a la disociación moderna de las diferentes dimensiones de la vida, al mismo tiempo que muestra la complejidad de las relaciones entre espacio, sociedad y arte (Schøllhammer, 2008: 144, 148).

El balón es ese objeto, y funciona no sólo como definidor de la ruta, sino como guía; su luz, que irrumpe en la negrura de las orillas de la ciudad, señala que la oscuridad caracteriza a las zonas pobres. Cuando la bola se separa del suelo, el fuego se apodera de toda la pantalla. La bola ilumina las casas y el silencio de la noche suburbana se interrumpe por el sonido del fuego.

Tim Edensor (2010: 75-76) ha notado que, en los cortos que documentan las intervenciones de Francis Alÿs, el sonido es un componente revelador del espacio. En el caso de *Paradox of Praxis 5*, el ruido del balón encendido, en efecto, indica aspectos de la ciudad, como la consistencia del suelo o la velocidad del desplazamiento; algunas veces ocupa todo el canal auditivo del video; en otras, debe competir con los ruidos de la ciudad: el transporte público, los ladridos de los perros, el tren, música regional o electrónica, cláxones y, finalmente, los grillos. A partir del análisis de las obras de artistas ambulantes, uno de ellos, Francis Alÿs, Edensor explica cómo el acto de caminar produce en el espectador una experiencia de espacio-tiempo. Los ritmos de la caminata, asegura, permiten un flujo particular de experiencia, como el apego o el desapego, la inmersión física, la deambulación mental, la memoria, el reconocimiento y la extrañeza. Al caminar, el cuerpo teje un camino que es contingente, condicionado parcialmente por las características físicas de lugar (Edensor, 2010: 70).

La cámara se aleja y, finalmente, se ve al hombre de cuerpo entero de espaldas, mientras se atraviesa un autobús de la línea 1. Otras luces inte-

rumpen la oscuridad, conforme el caminante avanza hacia donde el espacio nocturno tiene vida; una línea roja y una línea azul atraviesan la noche como dos rayos: se trata del reflejo de la torreta de una *pick-up*, patrulla de la policía municipal. La inseguridad requiere vigilancia. Además, lo acompañan el ruido del motor y gente que dice fuego.

Los habitantes de esta Ciudad Juárez nocturna se dedican al entretenimiento. Piernas femeninas en sandalias de plataforma y minifalda: la prostitución acompañada del constante ladrido de perros. La sombra de un perro vigilante, con las orejas erguidas. Encuadre del caminante a través de una construcción en ruinas: la realidad de una zona de la ciudad que funciona como metáfora del resto de la vida urbana.

La pelota, en primer plano, toma velocidad: el crujido del fuego y el golpe del pie contra el cuero que la hace avanzar. Planos alternados entre el *close-up* de la pelota y las panorámicas del hombre de cuerpo entero que patea y avanza, donde la única luz proviene del fuego. El sonido de la sirena a lo lejos acompaña constantemente la caminata. El perro se yergue, figura naranja vigilante.

A un lado del caminante, más construcciones derruidas. Decadencia de la ciudad. Una vez más, la patrulla y sus sonidos amenazantes, preventivos. El perro se aleja. El hombre llega a calles pavimentadas, donde ya hay postes con luminarias y circulan autos. Comienzan los cabarés: la Rubia, Club Pigallie. Más camiones y autos en la calle; en una esquina, un hombre perplejo, iluminado por la bola, contra un muro que anuncia un palenque; el caminante cruza la avenida. El sonido ahora cambia, un dueto de contrabajo y acordeón toca “Qué bonito es Chihuahua”. De una camioneta con vidrios polarizados sale música tecno. La hibridación característica de las zonas fronterizas.

Alÿs se interesa particularmente en intervenir espacios de confluencia para revelar las varias dimensiones que los componen. En este sentido, su interés artístico y su comentario político resultan una lógica respuesta frente a una urbe fronteriza como Ciudad Juárez. La que en una época se considerara como la capital mundial de la maquila es una metrópolis que ejemplifica dramáticamente los problemas urgentes del siglo XXI: violencia, narcotráfico, pobreza, vulneración de los derechos humanos a migrantes y mujeres² y, por

² Sobre cómo Ciudad Juárez devora a las mujeres al amparo de la noche y las representaciones en el cine, véanse, respectivamente, los artículos de Hernández (2014) y Mercader (2014).

si fuera poco, la presencia ominosa de un muro fronterizo que revela la conflictiva relación con Estados Unidos; una ciudad que, en el año en que fue recorrida por Alÿs, luchaba por dejar de ser la ciudad más peligrosa del mundo (Martínez, 2018: 257).

Otra panorámica: la cámara se abre para situar al caminante en el contexto; una vía de tren atraviesa la avenida; una vez más, el hombre se ve de espaldas y, delante de él, la avenida está mal iluminada, hay camiones que circulan y camionetas estacionadas. El caminante se detiene; se escucha el paso del tren que bloquea la imagen del hombre, quien, por primera vez, está de frente a la cámara, pero no el fulgor de la bola ni sus pies.

Ahora ha llegado a un sitio muy bullicioso; el ruido de los camiones y las sirenas mitigan el del fuego, las luces de los vehículos, su luz. Hay puestos callejeros.

Un taxi, del sitio Lucerna, lleva sobre el toldo una publicidad blanca y verde que dice “Juntos limpiemos Juárez” y, a pesar de que un muñeco arroja la basura en un bote, el hecho de que se tome en un acercamiento adquiere un significado más abierto, puesto que se escuchan intensamente las sirenas. Limpiar Juárez implicaría barrer con la violencia, con la amenaza del feminicidio, con las condiciones injustas de trabajo en las maquilas. No olvidemos que el fuego es un elemento expiatorio que, al consumir, limpia de manera extrema.

La bola vuelve al primer plano. El tren sigue su paso. El hombre desciende a un desnivel y ahora el tren pasa por encima de él y del balón, que, de nuevo, regresa al primer plano y las calles vuelven a la oscuridad. El *close-up* es tan cerrado que el fuego ocupa toda la pantalla y se aprecian los matices rojo, amarillo, naranja y las chispas que despide: sólo fuego y noche en una estampa abstracta en movimiento. A la orilla de la ladera, el caminante vuelve a estar solo, en la oscuridad y sobre terracería; el balón vuelve a ser la única fuente de luz. Cuando la cámara se aleja, la pelota es un pequeño punto naranja en medio de la negrura; se aleja, se escuchan motores.

Vuelve el fuego al primer plano: blanco, enceguecedor, con orillas amarillas, naranjas, rojas; de nuevo adquiere velocidad, va echando chispas, dejando rastro; ahora los pies caminan entre abrojos, hierba seca; el fuego es un peligro latente. De no ser vigilado, podría convertirse en incendio, terminar con todo. La cámara se detiene en un punto en el que se ve alejarse, de espaldas, al caminante; en la negrura, el fuego va dejando un rastro de puntos incandescentes, pero menguantes; el caminante desaparece en la negrura, casi en silencio.

Ejercicio equivalente al pensamiento, dice Cuauhtémoc Medina, caminar es para Alÿs una disciplina personal que ordena su vida entera, de tal forma que sus intervenciones son relatos ambulantes, que perfilan un “urbanismo de la imaginación”: una ciudad hecha de espacios simbólicos y abierta a la reinención (Alÿs y Medina, 2006: 7, 22).

Craig Epplin afirma que algunas intervenciones de Alÿs conforman mapas cognitivos del presente, es decir, producen la experiencia de espacio, al mismo tiempo que nos sitúan en coordenadas ideológicas y espaciales. Los medios a través de los cuales el artista documenta sus desplazamientos tienen también un lugar central en este mapeo cognitivo: “Si bien sus actuaciones evanescentes son decididamente de baja tecnología, se capturan en video y se muestran digitalmente, articulando un récord de participación y mostrando estas actuaciones a audiencias remotas” (Epplin, 2016: 403).

Epílogo

Recientemente, los estudios culturales han incorporado una perspectiva geográfica a sus enfoques interdisciplinarios. Lukinbeal ha llamado geografía cinematográfica al campo transdisciplinario que estudia la representación de espacios geográficos en el cine y que analiza cómo los significados sociales y culturales se interrelacionan con el espacio. Según esta disciplina, pese a la inmaterialidad del cine, las películas funcionan como mapas para imaginarios socioculturales y sociopolíticos.

MARTÍNEZ-ZALCE (2016: 22).

En los textos fílmicos analizados, los nombres de las ciudades fronterizas tienen “un valor referencial; sin embargo, construyen el espacio diegético subrayando, precisamente, el referente extratextual y, por lo tanto, dándole un gran peso a su existencia en la realidad” (Martínez-Zalce, 2016: 17).

El estereotipo que caracteriza al género se une con el que considera que la noche es un espacio-tiempo donde somos vulnerables; ambos textos comentan acerca de la falta de seguridad que implica habitar la frontera:

Night is a constant reminder of our limited material condition, and so it disquiets us. This troubling feeling is enhanced when confronted with modernity's Project and its will to surrender every aspect of the real to objective dominion. Suspicion and mistrust grow in the crack opened between night and control, from where it feeds the ongoing process of night's criminalization and annihilation (Jalón, 2017: 58).

El relato y el texto poético confirman que la oscuridad acentúa las condiciones de precariedad y pobreza, que la presencia de la autoridad es necesaria para que, quienes deben deambular por el espacio nocturno, se sientan seguros, y que habitar la noche no siempre significa vivir como soñamos ni soñar como vivimos.

Imágenes



Paradox of Praxis 5 (2013) ©Francis Alÿs.



Paradox of Praxis 5 (2013) ©Francis Alÿs.



Paradox of Praxis 5 (2013) ©Francis Alÿs.



Paradox of Praxis 5 (2013) ©Francis Alÿs.



Frozen River (2008) Dir. por Courtney Hunt.



Frozen River (2008) Dir. por Courtney Hunt.



Frozen River (2008) Dir. por Courtney Hunt.



Frozen River (2008) Dir. por Courtney Hunt.

Fuentes

ALÿS, FRANCIS y CATHERINE LAMPERT

2016 *Le temps du sommeil*. Viena: REMA Print Litteradruk.

2003 *El profeta y la mosca*. Madrid: Turner.

ALÿS, FRANCIS y CUAUHTÉMOC MEDINA

2006 *Diez cuadras alrededor del estudio/Walking distance from the Studio*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso.

2005 *Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Turner.

ÁVILA, SONIA

2015 “Francis Alÿs ilumina Ciudad Juárez”, *Excelsior*, 25 de marzo, en <<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/03/25/1015431>>, consultada el 23 de enero de 2019.

BOGARD, PAUL

2013 *The End of Night. Searching for Natural Darkness in an Age of Artificial Light*. Londres: Fourth Estate, ed. Kindle.

DEREN, MARTINA

2012 “Construir caminando: Francis Alÿs y el paseo urbano”, en <<https://es.scribd.com/document/358683693/Construir-caminando-Francis-Alÿs-y-el-paseo-urbano-Martina-Deren>>, consultada el 11 de julio de 2019.

EDENSOR, TIM

2010 “Walking in Rhythms: Place, Regulation, Style and the Flow of Experience”, *Visual Studies* 1, no. 25: 69-79.

EPPLIN, CRAIG

2016 “Francis Alÿs: Maps of the Present”, *Revista de Estudios Hispánicos* 50, no. 2 (junio): 387-408.

FRANKS, KRISTIN N.

2009 “Exclusion at the Border: Female Smugglers in *Maria Full of Grace* and *Frozen River*”. Athens: Ohio University, tesis de maestría en Arts and Sciences.

GROVIER, KELLY

1994 *100 Works of Art that Will Define Our Age*. Londres: Thames and Hudson.

HAMACHER, SOPHIE

2017 “On the Night Bus”, *Night Scapegoat*, no. 10 (primavera-verano).

HERNÁNDEZ, MIGUEL J.

2014 “Señorita extraviada: reflexiones sobre la *nuda vida* en los feminicidios de Ciudad Juárez, Chihuahua”, en Juan Carlos Vargas y Graciela Martínez-Zalce, coords., *Cine y frontera: territorios ilimitados de la mirada*. México: CISAN, UNAM/Bonilla Artigas Editores, 181-206.

JALÓN OYARZUN, LUCÍA

2017 “Night as Commons: Minor Architecture and Dayfaring Citizens”, *Night Scapegoat*, no. 10 (primavera-verano).

LIN, MING y WILL DAVIS

2017 "Shadowplay", *Night Scapegoat*, no. 10 (primavera-verano).

MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA

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

MARTÍNEZ, ÓSCAR J.

2018 *Ciudad Juárez. Saga of a Legendary Border City*. Tucson: The University of Arizona Press.

MEDINA, CUAUHTÉMOC

2006 "Urbanismo de la imaginación", en *Diez cuadras alrededor del estudio/Walking Distance from the Studio*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 5-9.

MÉNDEZ LANDA, FRANCISCO J.

2013 *Francis Alÿs: ejercicios de intromisión. El entorno urbano del México contemporáneo como plataforma del arte conceptual*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

MERCADER, YOLANDA

2014 "El cine ante los feminicidios de Ciudad Juárez", en Juan Carlos Vargas y Graciela Martínez-Zalce, coords., *Cine y frontera: territorios ilimitados de la mirada*. México: CISAN, UNAM/Bonilla Artigas Editores, 207-230.

SCHØLLHAMMER, KARL ERIK

2008 "A Walk in the Invisible City", *Know Techn Pol*, no. 21: 143-148.

STRAW, WILL y CHRISTIE PEARSON

2017 "Editorial", *Night Scapegoat*, no. 10 (primavera-verano): 5-6.

VARGAS, JUAN CARLOS y GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE, coords.

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

Filmografía

Frozen River

2008 Dir. por Courtney Hunt. Estados Unidos: Harwood Hunt Productions/Cohen Media Group. Contiene comentarios de la directora.

*Paradox of Praxis 5: Sometimes We Dream as We Live
and Sometimes We Live as We Dream*

2013 Ciudad Juárez. Un proyecto de Francis Alÿs, en colaboración con Rafael Ortega, Julien Devaux, Alejandro Morales y Félix Blume. Duración: 7 minutos 48 segundos, en <<http://francisalys.com/paradox-of-praxis/>>, consultada el 23 de enero de 2019.