

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 *América 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.

