

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 SLONIOWSKI

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.