

Fronteras de cristal: etnicidad, espacio fílmico y óptica diaspórica en *Tráfico*, *Crash* y *Babel*

SEBASTIAN THIES*

Introducción

En las recientes exploraciones hollywoodenses del espacio fronterizo entre México y Estados Unidos, las descripciones maniqueas previas de la frontera han cedido su lugar a estrategias discursivas más complejas. La migración y el subsiguiente multiculturalismo en la “zona de contacto de la transfrontera”¹ se han vuelto claves para comprender la condición humana diaspórica de las sociedades posmodernas. A medida que la movilidad geográfica y social, así como el surgimiento de paisajes multimedia digitales² llevan a nuevos esquemas espaciales de la construcción de la identidad, las rutas, más que las raíces,³ son cada día más importantes para definir la posicionalidad de cada persona en un mundo globalizado y acelerado. Las experiencias de liminalidad y desterritorialización caracterizan la vida cotidiana de una parte de la población cada vez mayor en Estados Unidos, lo que hace que el imaginario fronterizo se vuelva significativo en una creciente variedad de contextos. Como respuesta estética a estas nuevas realidades, Hollywood ha estado sirviéndose de otro imaginario, el de la diáspora, representando los espacios fronterizos

* Facultad de Lingüística y Literatura, Universidad de Tübingen, Alemania, <sebastian.thies@uni-tuebingen.de>.

¹ José David Saldívar, *Border Matters: Remapping American Cultural Studies* (Berkeley: University of California Press, 1997).

² Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

³ James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 2ª ed. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999).

menos en función del contacto cultural entre México y Estados Unidos, y más en función de una amplia variedad de interacciones interculturales con el fin de atraer a un público nacional e internacional más amplio.

Diáspora es un término originalmente empleado para el desplazamiento de los judíos de Israel. En las últimas décadas, se ha utilizado para reivindicar los derechos culturales de las minorías y de las poblaciones migrantes, y para pedir que se termine la discriminación hacia estos grupos en el mundo occidental. Aunque el exilio y las “diásporas de las víctimas”, como las denomina Robin Cohen, han sido cruciales para la genealogía del discurso de la diáspora en décadas recientes, también ha habido una presión para redefinirla de una manera más positiva.⁴ Estos esfuerzos ponen énfasis en el papel clave que desempeñan las comunidades diaspóricas en la mediación entre diferentes culturas nacionales en el contexto de la globalización. Además, la manera como Homi Bhabha concibe la producción cultural desde el tercer espacio ha tenido mucha influencia sobre la resemantización del término. Bhabha afirma que el exilio, la migración y la diáspora desestabilizan y deconstruyen la pedagogía nacional, es decir, la idea de una nación-pueblo homogénea representada por una élite cultural nacional.⁵

Uno de los tropos maestros con que las películas hollywoodenses recientes representan la condición diaspórica posmoderna es la frontera de cristal. En este texto, tomo prestado el término “frontera de cristal” de la novela homónima de Carlos Fuentes sobre los espacios fronterizos entre México y Estados Unidos. En ella se describe la frontera en nueve viñetas como un “ilusorio cristal de la separación, la membrana de vidrio entre México y Estados Unidos”⁶ que permite examinar la discriminación, el racismo y el sufrimiento en

⁴ Monika Fludernik, “The Diasporic Imaginary: Postcolonial Reconfigurations on the Context of Multiculturalism”, *Cross Cultures* 66 (2003): xxii.

⁵ Homi K. Bhabha, “Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation”, en idem, ed., *Nation and Narration* (Londres: Routledge, 1990).

⁶ Carlos Fuentes, *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*, 2ª ed. (Madrid: Alfaguara, 2003), 34-35.

los espacios fronterizos, así como la fascinación mutua entre estos pueblos.

No obstante, se puede descubrir el origen del concepto subyacente en la diáspora judía en la Edad Media, cuando en la zona de contacto mediterránea entre los judíos, los musulmanes y los cristianos, la experiencia de la diáspora sufrió un cambio dentro de la comunidad judía. El sefardita Benjamín de Tudela es quien cuenta de una pared mágica en la mezquita de Damasco: “He aquí una pared de cristal de construcción mágica [...] En el palacio se encuentran cámaras construidas con oro y cristal, y si las personas caminan alrededor de la pared pueden verse una a la otra, aunque se encuentre la pared entre ellas”.⁷



Valla urbana, pintura de Cecilia Boisier (1975)

A diferencia de los modelos anteriores de exclusión autoimpuesta, en los que un *muro de hierro* se concibió como una frontera meta-

⁷ Tudela, citado en Ammiel Alcalay, *After Jews and Arabs* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 119.

fórica que segregaba a los judíos de los gentiles,⁸ la pared de cristal de Benjamín de Tudela comunica espacios sociales separados, mediante un cierto régimen de miradas mutuas. Como señala Alcalay,⁹ la metáfora de la pared de cristal muestra las formas cambiantes de la interacción social entre la comunidad diaspórica y la sociedad anfitriona en la Edad Media, ya que reúne dialécticamente la experiencia de la fragmentación social y el acercamiento producido por la observación cuidadosa del otro.¹⁰ Debido a su semántica compleja, este tropo ha retenido su atractivo desde la Edad Media. *Valla urbana* (1975), una pintura al óleo de la exiliada chilena Cecilia Boisier, es un ejemplo emblemático de su uso en el contexto de las artes visuales del exilio del siglo xx. Dicha pintura representa la exclusión que siente una exiliada en medio de una multitud urbana, mediante una pared de vidrio simbólica que la separa de la escena callejera. Pintada en el estilo realista de las primeras obras de Boisier, el personaje femenino forma parte del escenario como observadora, mientras que los transeúntes pasan de largo sin hacer contacto visual con ella. La pared de cristal refleja la imagen de una cabina telefónica, un tropo común de la estética del exilio¹¹ que alude al vínculo emocional del exiliado con la vida que dejó atrás. Aunado a la indiferencia de la gente hacia ella, este vínculo emocional parece impedir que se comunique con la multitud.

El tropo de la frontera de cristal imagina el espacio como una separación del yo con respecto al otro mediante una barrera que impide la comunicación directa, pero que tiene en cuenta la sigilosa observación del otro. De este modo, por una parte, representa metafóricamente las prácticas de exclusión social que dan origen a las identidades liminales y exotópicas. Estas prácticas se pueden relacionar con la xenofobia y la ignorancia generalizada en la sociedad anfitriona como las experimenta el individuo diaspórico. Además,

⁸ Ruth Mayer, *Diaspora: Eine kritische Begriffsbestimmung* (Bielefeld: Transcript, 2005), 36-48.

⁹ Alcalay, *After Jews and Arabs*, 119.

¹⁰ Mayer, *Diaspora...*, 54.

¹¹ Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 132-134.

corresponden a la necesidad de la comunidad diaspórica de diferenciarse de la sociedad circundante con el fin de resistirse a la asimilación. Por otra parte, la frontera de cristal significa una morfología social específica¹² que confina al individuo —a pesar de una movilidad cada vez mayor— a un gran número de fronteras sociales materializadas por las restricciones sociales hechas de vidrio como las ventanas, las paredes, los parabrisas de los automóviles, etc. De nuevo, estas fronteras entre la gente que pertenece a un grupo y la gente externa a éste pueden proteger al igual que retener. Por lo tanto, están estrechamente vinculadas con la microfísica del poder¹³ que estructura la coexistencia intercultural e interétnica en la *zona de contacto*. En las sociedades posmodernas, las fronteras muestran que la hegemonía poscolonial y étnica todavía está generalizada en la fluidez aparente de las identidades sociales.

Además, el tropo puede fusionar una crítica social de las prácticas espaciales cotidianas en los espacios fronterizos con una cierta *óptica diaspórica* autorreflexiva. Por ejemplo, en la introducción a *Home, Exile, Homeland*,¹⁴ Homi Bhabha relaciona las temporalidades de los medios de comunicación globalizados con el cambio en la representación visual del sujeto diaspórico. Este cambio es análogo a lo que describe Walter Benjamin como el inconsciente visual revelado por la invención de la cámara en el siglo XIX. Benjamin explica que las innovaciones en los medios de comunicación de la década de 1860 hicieron más que simplemente “aclarar lo que de otra manera no se vería claro”.¹⁵ La ampliación de una foto instantánea cambió la percepción humana de la realidad al revelar “formaciones estructurales completamente nuevas del sujeto”.¹⁶

¹² Cfr. Maurice Halbwachs, *Population and Society: Introduction to Social Morphology* (Glencoe: Free Press, 1960).

¹³ Cfr. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. Trad. de A. Garzón del Camino (México: Siglo XXI, 1976).

¹⁴ Homi K. Bhabha, “Preface: Arrivals and Departures”, en Hamid Naficy, ed., *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place* (Nueva York: Routledge, 1999), vii-xiii.

¹⁵ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 236.

¹⁶ Bhabha, “Preface: Arrivals and Departures”; “Dissemination of Nation”..., xi.

Bhabha compara esta desfamiliarización visual con un cambio en la óptica y la temporalidad que el exiliado introduce a la percepción naturalizada del mundo metropolitano burgués. Como el *flâneur* fílmico de Benjamin que ve el mundo en forma diferente cuando pasea por una metrópolis que “explota en pedazos por la dinamita de una décima de segundo”,¹⁷ el exiliado representa una percepción desfasada y acelerada de la realidad que se correlaciona con la *Umheimlichkeit* de la multitemporalidad y la heterogeneidad de la nación moderna. Bhabha explica con mayor detalle: “es mediante el proceso de borrado por exposición que una cierta temporalidad en los medios de comunicación —‘una pequeña chispa de contingencia’— va y viene en un movimiento de exiliados que hace al mismo tiempo contiguos, y *en ese flash*, contingentes, los reinos de la conciencia humana y del inconsciente, los discursos de la historia y del psicoanálisis”.¹⁸

Bhabha describe este movimiento disyuntivo como la “inscripción de una óptica de exiliado” en la representación de los medios de comunicación, y la vincula con una cierta forma de ética del exiliado. Más tarde se hablará sobre la manera como los tropos diaspóricos se vuelven un producto más de la industria de la cultura, y para ello se prefiere el uso del término “óptica diaspórica” con el fin de evitar el reclamo del vínculo de lo estético a lo ético que el término exilio implica para Bhabha. En el presente estudio, la frontera de cristal se concibe como un medio intrigante (semi)transparente para esta óptica diaspórica, ya que permite que la imagen del otro y la reflexión del yo se encuentren en el mismo plano visual. La frontera de cristal puede concebirse, de esta manera, como un significante polivalente de conciencia diaspórica. Y a menudo toma la forma de un espejo heterotópico, como lo describe Foucault en su influyente ensayo “Of Other Spaces”:

Desde el punto de vista del espejo descubro mi ausencia del lugar donde me encuentro, puesto que me veo allí. Partiendo de esta mirada que,

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

por decirlo así, se dirige hacia mí, desde el terreno del espacio virtual que se encuentra al otro lado del espejo, regreso hacia mí mismo; comienzo de nuevo a dirigir los ojos hacia mí mismo y a reconstituirme ahí donde me encuentro. El espejo funciona como una heterotopía en este respecto: hace al mismo tiempo a este lugar que ocupo en el momento en que me miro en el espejo absolutamente real, conectado con todo el espacio que lo rodea, y absolutamente irreal, puesto que, para percibirlo tiene que pasar por ese punto virtual que se encuentra allá.¹⁹

Cuando se habla de la apropiación del discurso de la diáspora en el contexto de la industria del cine, como se hará más adelante, es preciso tener en cuenta que esta óptica diaspórica y su estética particular responderán estratégicamente, de alguna manera, a las exigencias de la lógica del mercado. Como resultado, el potencial subversivo relacionado con el tercer espacio da paso a la ambivalencia. En este contexto, una cierta crítica de los discursos esencialistas de identidad colectiva de nación aún puede considerarse coherente con la lógica del discurso de la industria cultural y sin que esto signifique necesariamente una ruptura dentro del régimen de representación étnica del cine de Hollywood.

La ambivalencia que reside en la apropiación de la industria cultural de tropos originados en el discurso de la diáspora es evidente en películas como *Crash* (2004), escrita y dirigida por Paul Haggis, oriundo de Canadá, y *Babel* (2006), del director mexicano Alejandro González Iñárritu. Se puede considerar a ambas películas como producciones independientes según los estándares de Hollywood y ambas se caracterizan, hasta cierto punto, por la perspectiva exotópica de sus directores. Aunque estas películas critican abiertamente la determinación de la vida social en los espacios fronterizos por el racismo y las diferencias de clase, la naturaleza de la representación que hace Hollywood de la exclusión social se manifiesta en las estrategias estéticas y narrativas que comparten con exploraciones fílmicas más convencionales de los espacios fronterizos, como *Traffic* (*Tráfico*)

¹⁹ Michel Foucault, "Of Other Spaces", *Diacritics* 16, no. 1 (primavera de 1986): 24.

(2000), dirigida por Steven Soderbergh. Las “narrativas en red”²⁰ específicas del multiculturalismo estadounidense muestran los conflictos interétnicos que deben resolverse dentro del sistema social, ya que finalmente los transgresores del orden social se someten a la lógica de la inclusión narrativa. En este sentido, la alteridad se vuelve conmensurable. El reparto de estrellas se torna un factor importante en este contexto, porque la iconografía del *star system* de Hollywood hace que la identificación con grupos étnicos marginados sea posible para una amplia variedad de espectadores: un efecto que se realza con el uso del melodrama y de estructuras de argumentos trágicos. En los siguientes análisis, se explorará el uso del tropo de la frontera de cristal y su relación con la construcción narrativa del espacio y la etnicidad en las tres películas mencionadas: *Tráfico*, *Crash* y *Babel*.

Los espejos heterotópicos y la mirada institucionalizada en la otredad en *Tráfico*

Tráfico, la primera producción hollywoodense a gran escala de Steven Soderbergh, pone de manifiesto en sus representaciones de la frontera y las relaciones interétnicas una lógica discursiva común dentro de la industria de la cultura, homóloga al etnicismo predominante. Es la única película de las tres que se comentan aquí que adopta una perspectiva desde dentro de la política institucional y, de esta manera, se coloca en el marco de los discursos oficiales sobre los regímenes territoriales del espacio y las relaciones interétnicas. *Tráfico* intenta mostrar la capacidad de penetración del problema de los estupefacientes desde una perspectiva con múltiples ángulos, pero es sumamente ambivalente en lo que se refiere a los estereotipos raciales, puesto que, por ejemplo, juega explícitamente con los imaginarios de la “amenaza” de la mezcla racial que se connota peyorativamente. Aunque, en general, la película está poco moldeada

²⁰ David Bordwell y Kirstin Thompson, “Observations on Film Art and Film Art: Lessons from Babel”, en *David Bordwell’s Website on Cinema*, 15 de julio de 2008, <<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=147>>.

por la conciencia diaspórica, presenta la movilidad transnacional, la desterritorialización y la pérdida de identidad de una manera estéticamente distintiva. Esto se hace principalmente mediante el empleo de un código de color desnaturalizante que tiene un efecto sorprendente cuando se combina con el estilo documental de la película, como se manifiesta con el uso de una cámara en mano, comentarios extradiegéticos explicativos y una serie de personajes interpretados por políticos muy conocidos de la vida real. Como reconoce el director Soderbergh, los tonos de color se usan para aclarar la compleja narrativa en red que abarca un gran número de escenarios a ambos lados de la frontera: desde el desierto de Sonora hasta Cincinnati, de la Ciudad de México hasta Washington, desde los barrios residenciales estadounidenses de clase alta hasta los barrios bajos urbanos: “Quería tres apariencias distintas para cada una de las historias. Usé una combinación de color, filtración, saturación y contraste para que, tan pronto como pasamos a la primera imagen de la siguiente historia, se sabe que uno está en un lugar diferente”.²¹

El uso del color en *Tráfico* sirve en gran medida para exponer la interpretación estereotipada de la otredad, que contrasta visualmente con la retórica de corrección política de la película.²² Cada escenario coloreado de manera diferente asocia el problema de las drogas con un conjunto específico de configuraciones interétnicas y es evidente que el complejo simbolismo de los colores de la película debe considerarse en relación con una semántica espacial particular de la etnicidad. Primero se mostrará cómo esta semántica de la etnicidad se relaciona con el tropo de la frontera de cristal mediante el análisis de una serie de escenas clave tomadas de los tres argumentos que Soderbergh maneja. Después se propondrá que el uso antimimético del color que se hace en la película se relaciona con una reflexividad mediática que se puede asociar con lo que ha sido denominado la óptica diaspórica.

²¹ Steven Soderbergh, “Notas de la producción”, *Tráfico*, Estados Unidos, 2000.

²² Deborah Shaw, “‘You Are Alright, but...’: Individual and Collective Representations of Mexicans, Latinos, Anglo-Americans and African-Americans in Steven Soderbergh’s *Tráfico*”, *Quarterly Review of Film and Video* 22, no. 3 (2005): 217.

La película comienza con una escena ambientada en el desierto mexicano donde el oficial de policía Javier Rodríguez, interpretado por el puertorriqueño Benicio del Toro, tiene que enfrentarse al corrupto general Salazar, que está trabajando para el cártel de Juárez. El desierto mexicano se representa como un escenario hostil y distópico donde las tropas de Salazar parecen salir de la nada para impedir que los dos oficiales de policía arresten a los conductores de un transporte con droga en su camino a Estados Unidos. El diálogo en español aumenta la noción de una otredad etnicizada, aunque en algunos casos el acento en que está hablado no corresponde con el origen étnico de los personajes.²³ La escena se rodó desde el punto de vista de Javier, pero su mirada sobre la impresionante concentración del poder militar la contiene, desvía y refleja un conjunto de barreras visuales semitransparentes y reflectores: ventanillas de automóviles, espejos laterales y lentes de sol oscuros.

Mientras Javier observa el escenario detrás de un parabrisas cubierto de polvo, el uso de tonos sepia muy desaturados presta a la imagen una atmósfera irreal. El contraste entre estas imágenes borrosas y el primer plano de Salazar presentado con precisión a través de la ventanilla lateral abierta del automóvil enfoca la atención en el parabrisas, tanto como un medio visual, como una barrera social. Es como si el parabrisas formara una pantalla sobre la que se proyectara un mundo de violencia y traición, en el que el poder absoluto del general Salazar drena a la gente de su colorido individual. En esta escena Javier todavía puede negociar con Salazar desde una locación externa, con su tipo peculiar de sagacidad y arrojo. Más tarde en la película, cuando Javier y su compañero se ven forzados a cruzar el umbral del dominio de poder de Salazar y a empezar a trabajar para él, se emplea el mismo código de color desaturado para ellos hasta que empiezan a resistir y a recobrar su individualidad.

²³ Aunque hace el papel de un nortño mexicano, Benicio del Toro habla con el acento muy marcado de los puertorriqueños neoyorquinos. Esta incongruencia con la pretensión de la película de lograr autenticidad sugiere una postura homogeneizante en relación con la población latina que ha sido analizada ampliamente por los críticos de cine como una representación falsa. *Ibid.*, 216.

Situada principalmente entre los escenarios de Cincinnati y Washington, el segundo argumento cuenta la historia del juez Wakefield, el recién nombrado zar antidrogas estadounidense, que está encargado de idear las medidas nacionales contra el narcotráfico proveniente de México y que, al mismo tiempo, lucha por salvar a su propia hija de la drogadicción. La mayor parte del argumento está ambientada con tonos azules metálicos para mostrar un mundo hegemónico, blanco, anglosajón y protestante desprovisto de vínculos emocionales, donde el alcohol y las drogas parecen necesarios para enfrentarse a la vida cotidiana. Los distritos urbanos de Cincinnati se encuentran ambientados con los mismos colores y es allí donde los estudiantes universitarios blancos compran sus drogas a una población afroamericana criminalizada que se encuentra más allá de toda esperanza de salvación. Las relaciones interétnicas se abordan explícitamente en función del conflicto y de la mezcla de razas connotada de manera peyorativa como, por ejemplo, en la escena climática en la que un narcotraficante afroamericano posee sexualmente a la hija adolescente de Wakefield como pago de un suministro de droga. Se muestra, de esta manera, que el mundo de los Wakefield está amenazado severamente por dos lados. Mientras, con una gran capacidad de penetración, las drogas amenazan con entrar en la esfera doméstica y romper los lazos familiares, el juez Wakefield se ve separado de su esposa e hija por la tentación del poder que acompaña la respuesta autoritaria del Estado al narcotráfico.

Al principio, el juez Wakefield se erige como un radical cuando se trata de ejercer el poder institucional y de mantener sus regímenes territoriales. En este contexto, la arquitectura representacional de las instituciones estatales desempeña un papel bastante ambivalente que se puede relacionar con el concepto de la frontera de cristal. En la escena del tribunal en la que se introduce al juez Wakefield como personaje, la puesta en escena se ve dominada por un enorme ventanal a través del cual el sol ilumina un escenario sobreexpuesto. La exposición a la luz deslumbrante del sol es un leitmotiv visual en las escenas que se desarrollan a la luz del día de los tres argumentos. Se puede considerar como una metáfora de la capacidad de penetración

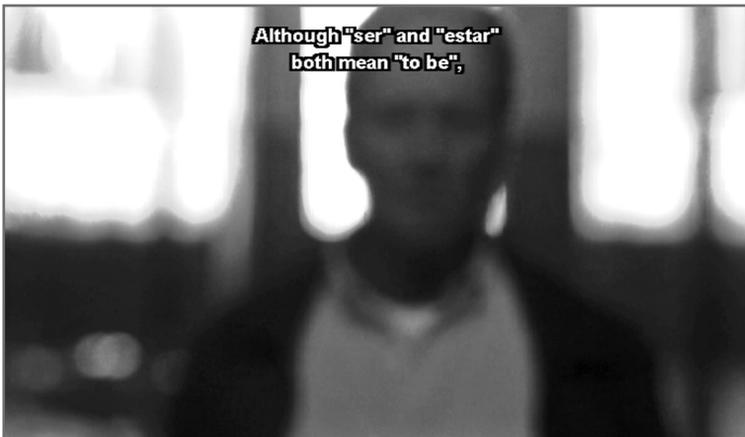
del narcotráfico que degenera el tejido social de la sociedad estadounidense y de la mexicana por igual. El ventanal en la escena del tribunal crea la ilusión de una frontera fija entre el espacio ritualizado del poder estatal y un exterior donde está rugiendo la guerra contra las drogas. Sin embargo, no impide que la luz del sol llegue al cuarto y disuelva las siluetas del jurado en una neblina de luz, deconstruyendo la ideología bien definida de las opiniones de Wakefield y su reclamo al poder jurisdiccional.

Puesto que la represión estatal desempeña el papel clave en la “guerra contra las drogas” al estilo de Wakefield en Estados Unidos, la película emplea la arquitectura representacional de las instituciones estatales para mostrar los efectos psicológicos que tienen sobre el individuo las prácticas de disciplina y castigo. Las barreras visualmente transparentes separan en compartimentos los espacios institucionales, pues son la segregación y el aislamiento partes constitutivas de las prácticas disciplinarias del Estado. La hija del juez Wakefield se encuentra atrapada en el laberinto de cristal panóptico del Estado²⁴ cuando la entrevista un oficial de policía sobre su participación en el problema de drogas en su escuela. La estación de policía se representa como un lugar donde una gran cantidad de puertas con ventanas limitan espacialmente al individuo, de tal manera que la intimidad de la persona queda a la vista de la institución. El distanciamiento y aislamiento de Caroline se hacen visibles mediante las múltiples puertas con enormes ventanas a través de las cuales se vislumbra y se enmarca institucionalmente la desesperación escrita en su cara. Al terminar con un abrazo de su madre para tranquilizarla, esta escena se convierte en una de las pocas en que se permite que el contacto corporal venza la fragmentación característica de su vida familiar disfuncional.

Otro ejemplo sorprendente de la función de la frontera de cristal en el mismo argumento es una escena en la que el juez Wakefield irrumpe en un aula para forzar a un amigo de su hija a que lo lleve con la persona que le vende drogas a ella. Esta intromisión implica

²⁴ Cfr. Foucault, *Vigilar y castigar*.

una transgresión del marco de acción institucionalmente legitimado. A partir de entonces, Wakefield participa en una “guerra contra las drogas” privada en la que la violencia y el sufrimiento corporal caracterizan la interacción social. Este pasar de fronteras en un nuevo estado de ser se presenta con una impactante metáfora visual: la silueta de Wakefield se forma lentamente contra la ventana distorsionante de una puerta de vidrio. Esta última constituye un espacio heterotópico que sugiere la conciencia gradual de Wakefield de que una metamorfosis se está llevando a cabo dentro de él. La escena es comentada elípticamente por la voz fuera de pantalla del maestro, que explica el concepto de “estar” como la expresión de un estado transitorio en el sistema de verbos en español, “Aunque ‘ser’ y ‘estar’ significan *to be*...”. La escena implica que Wakefield está pasando del narcisismo burgués de los blancos, anglosajones y protestantes a un espacio fronterizo simbólico, en donde los signos y las actuaciones pierden su estabilidad convencional y se vuelven arbitrarios y polivalentes.



Tráfico: la silueta de Wakefield se forma en la ventana distorsionante de una puerta de vidrio

Esta escena y las exploraciones subsecuentes de Wakefield en automóvil del espacio marginalizado en el centro de Cincinnati muestran la distancia que media entre la autoridad hegemónica y la contingencia de las prácticas cotidianas en el narcotráfico. Solamente

por su pérdida personal, Wakefield puede romper la frontera entre el poder institucional y la vida cotidiana de los consumidores victimados como su hija. De esta manera, se prepara el desenlace de la película, en el que Wakefield renuncia a su carrera dentro de la institución del Estado.

Mientras que los territorios de los dos poderes contendientes representados por Salazar y Wakefield se presentan en los tonos contrastantes sepia y azul, la película emplea una estética visual diferente para el argumento escenificado en los espacios fronterizos. Aunque el uso del color en el escenario del espacio fronterizo sigue un planteamiento más mimético que en los otros argumentos, todavía está marcadamente estilizado. Cuando en los espacios fronterizos se enfrentan los dos poderes arriba mencionados, se emplea toda la gama de colores primarios fuertes, resaltando la contingencia y la heterogeneidad social de este espacio liminal con el vertiginoso efecto visual. La estética y el simbolismo de esta composición de color en particular se introducen en una escena en la que dos agentes de la DEA persiguen a un narcotraficante que huye hasta un restaurante llamado “La Zona Divertida”, que ofrece sus servicios a los niños. Éste es un espacio carnavalesco lleno de payasos, juguetes y juegos, donde la inocencia de las travesuras infantiles es invertida irónicamente por los agentes armados de la DEA que juegan a las escondidas con el narcotraficante. La puesta en escena de este caleidoscopio de esferas coloridas permite un escenario surrealista, onírico, y la toma de primer plano a través de una esfera de cristal deformante de una máquina de chicles sugiere un contexto en el que es extremadamente difícil diferenciar entre la realidad y la ilusión. Como lo explica Silbberg,²⁵ los filtros Pro Mist y la película de bajo contraste se usan para crear una apariencia más suave y apoyar el efecto de indeterminación. Soderbergh comenta sobre esta elección estética: “quería una especie de estilo idílico del tipo de los comerciales de televisión de la década de los años setenta [...]. Pensé que contrastaba muy bien con la podredumbre que estaba pasando abajo”.²⁶

²⁵ Silbberg, citado en Shaw, “You Are Alright...”, 218.

²⁶ *Ibid.*

“La Zona Divertida” representa metonímicamente los espacios fronterizos como un espacio liminal donde las apariencias sólo son una mascarada. La mayoría de los personajes en estos espacios muestran que la traición, la astucia y la falsedad deciden si uno permanece vivo o sucumbe. Helena Ayala tiene que descubrir que el entorno de clase alta en el que vive es sólo una fachada para las actividades de su marido en el narcotráfico. El amigo de su esposo, Arnie Mezger, muestra que él mismo tiene segundas intenciones mientras la ayuda a sobrellevar la situación. Al decidir contratar a un asesino para salvar a su marido de la cárcel, la película deconstruye la aparente inocencia de Helena como la madre embarazada que ella representa conscientemente enfrente de los policías. Por otra parte, los agentes de la DEA hacen su guerra contra las drogas en forma encubierta o incluso, como en el caso de Montel Gordon, actúan afligidos por la pérdida de su compañero asesinado, con el fin de adentrarse en la casa de Ayala y colocar un micrófono oculto.

En este contexto de indeterminación y ambivalencia del espacio fronterizo donde están en riesgo grandes intereses, se muestra que el control mediante la observación es crucial y constitutivo del tejido social. Con los recursos técnicos mediando la observación como leitmotiv, la película dirige de manera reflexiva la atención del espectador a la cámara como un filtro de la realidad. Se propone la existencia de una relación estrecha entre los códigos de color desnaturalizados de la película y el tropo de la frontera de cristal, que por sí mismo se puede considerar un medio o prisma específico. Esta lectura de la película se basa en una serie de tomas en las que se construyen unos exteriores exotópicos a partir de los cuales se puede percibir la realidad coloreada. Aunque la mayoría de estas escenas se ambientan en los espacios fronterizos, la primera se relaciona con una experiencia liminal del juez Wakefield, cuando parte de Cincinnati a Washington y permanece en un cuarto de hotel la noche anterior a su nombramiento como dirigente de la guerra antidrogas del gobierno. Wakefield es un neófito en lo que se refiere a las relaciones de poder en el Capitolio; la representación filmica del espacio representa estos gradientes en las relaciones de poder institucionales,

no mediante el uso que se hizo de tonos azules homogéneos en las escenas de Cincinnati, sino mediante la división del espacio en zonas de códigos de color miméticos y amiméticos. Desde el interior del hotel, que está ambientado en colores cálidos, Wakefield observa a través de una pared de cristal cómo baja hacia el cuarto la luz azul que emana del Congreso, como si la tentación del poder estuviera tratando de expandirse en el espacio privado.

La segunda escena se ambienta en El Paso, desde donde el Centro de Inteligencia de la ciudad vigila el narcotráfico. Wakefield ha venido a inspeccionar la “línea del frente” con su personal. Mientras observan la casa del Escorpión, jefe del cártel de Juárez, los lentes de los binoculares de Wakefield resaltan en la película por ser de un rojo brillante: una indicación de que el código de color de los escenarios mexicanos en la película se deriva de la forma de percepción esquemática y prejuiciada de Wakefield.²⁷ Además, la escena muestra que hay algunos sitios privilegiados en la frontera a partir de los cuales el poder, que reside en la mirada, curva el espacio y hace que sea posible husmear al otro lado sin tener que cruzar la frontera en la “vida real” y, de ese modo, sin someterse a los laboriosos rituales que acompañan el control del flujo interminable de tráfico. Inmediatamente después de esta escena, hay otra que muestra a Helena, la esposa del zar de las drogas en San Diego, Carlos Ayala, en una reunión con Arnie Mezger, amigo de su esposo, en el penthouse de Mezger. Este último hace una broma: en un día claro se puede ver la Ciudad de México a través de sus ventanas panorámicas. Tanto Wakefield como Mezger asocian sus posiciones privilegiadas detrás de la frontera de cristal con el poder absoluto, aunque más tarde ambos se ven forzados a reconocer que se equivocaron, cuando la mirada de los poderosos se elude y su control se debilita. Wakefield cree erróneamente que murió el zar de las drogas: Escorpión; Mezger, la película sugiere, paga con su vida por pensar que puede robarse a la esposa y los negocios de su socio, que se encuentra en prisión.

²⁷ Esta interpretación difiere del análisis que hace Shaw de esta escena, en el que rechaza que sea un ejemplo de filmación radical.

Aunque en su papel como medio visual la frontera de cristal permite a los personajes salvar las distancias y observar otros espacios (marginalizados), la película alude a su función de espejo heterotópico que deja a los personajes percibir que no pertenecen a los espacios que exploran visualmente —ya sea debido a su clase, a su origen étnico o a diferencias de género, o por su papel destacado en la lucha estatal contra el narcotráfico—. Esta conciencia exotópica de sí mismo deriva del hecho de que la mirada a través de la frontera de cristal nunca es unidireccional, sino que está desafiada por el otro. Los personajes tienen que reconocer esto para interactuar con buenos resultados en los espacios fronterizos y para negociar su posicionamiento estratégico dentro del régimen de poder inherente en la mirada. Estas negociaciones se muestran en una escena que, a pesar de su tono generalmente irónico y juguetón, proporciona una síntesis de la posición ambivalente de la película sobre el espacio, la etnicidad y la óptica diaspórica en los espacios fronterizos. Al darse cuenta de que es el blanco de la vigilancia del FBI, Helena Ayala deja pasmados a los detectives que están observando su casa cuando les lleva limonada a su camioneta al otro lado de la calle y les pide que estén preparados por si hay amenazas a su hijo. Esta escena brinda una serie de analogías con la escena de Wakefield en el aula, puesto que es crucial para la subjetivación de Helena, quien evoluciona de ser una madre victimada a una jugadora estratégica en el campo del poder.

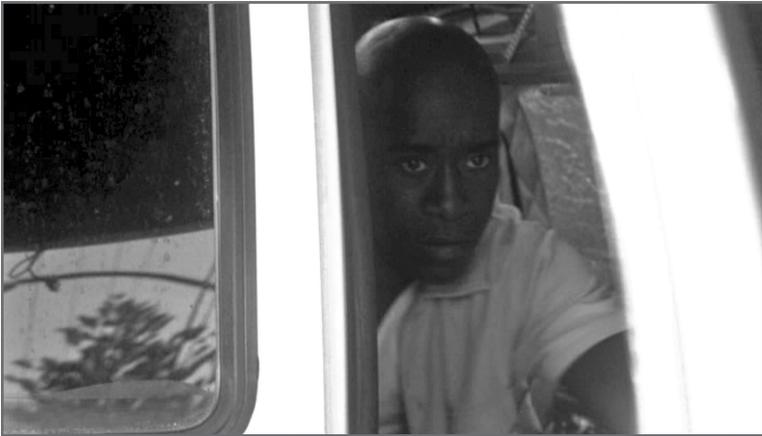
La escena se rueda desde el punto de vista del equipo de vigilancia que mira con asombro cómo crece la imagen de Helena y se multiplica en los diversos monitores hasta que llega a un punto ciego cuando ella toca a la puerta. Cuando se abre la puerta con espejos de la camioneta se ocasiona que las imágenes virtuales de representación mediática y las imágenes de la interacción en la vida real choquen y se superpongan, lo que produce un cambio cegador en la percepción del otro. Para ambos oficiales, la virtualidad de la imagen mediática parece ser más fiable que la imagen que resulta de la interacción directa, ya que ésta última es evidentemente maleable por la *performatividad* estratégica. Sin embargo, como la frontera de cristal de repente muestra que se puede trascender desde el exterior y se viene

abajo el escondite del equipo de observación, la jerarquía subyacente en la mirada de los acusadores se subvierte y tiene que renegociarse. En este contexto participa la diferencia étnica repetidamente puesta de relieve. En una serie de escenas anteriores, la película sugiere que el oficial afroamericano del FBI, Montel Gordon, observa a Helena, la rica europea blanca con aires de latina, con deseo sólo parcialmente velado. Si se considera la forma en que se representan las relaciones interraciales en la película, este deseo se traza de una manera bastante ambivalente. Aunque el personaje de Gordon se representa de manera empática, la intromisión de “ojos étnicos” que espían la intimidad de una familia blanca, rica y privilegiada se erotiza, y de esta manera se construye como una transgresión de las fronteras raciales. En ese contexto, las fantasías de una acusación exitosa a los Ayala que tiene el compañero de Gordon, Ray Castro, un latino con una apariencia marcadamente fenotípica, giran alrededor del derrocamiento de los regímenes etnicizados de exclusión: “oye, sueño con esto. Realmente he soñado con esto, con atrapar a los de arriba, a los ricos... a los blancos”.

El acto de transgresión juguetón y cautivador de Helena al tocar a la puerta de la camioneta, irónicamente reafirma las fronteras que separan su mundo de clase alta de la esfera social de Gordon y Castro. Su fingida inocencia al pedirles que hagan su trabajo y “observen si sucede algo extraordinario” le permite sortear el sometimiento de ella a su mirada. Cuando los dos oficiales se ven forzados a darse por enterados, la interrupción, la interacción directa y la ausencia de una coraza o medio protector material que cubra con un velo la mirada no significa que se haya superado la frontera de cristal, sino que se transpone a otro nivel, un nivel inmaterial. Esta transposición refleja, desde la perspectiva de los oficiales, su exclusión e incluso su confinamiento a un espacio claustrofóbico y marginalizado que contrasta con el mundo de riqueza y ocio de Helena.

Esta escena se puede considerar una síntesis de cómo se emplea el tropo de la frontera de cristal en *Tráfico* como parte de una elaboración discursiva del común acuerdo social de Hollywood. Muestra cómo la vida en los espacios fronterizos sociales, étnicos y legales

supone fronteras ubicuas que descentran la mirada del sujeto en el otro al mostrar sus limitaciones y engaños en un campo de políticas de la identidad que se están transformando rápidamente. La frontera de cristal y las fronteras sociales que ella implica forman una parte integral de las interacciones estratégicas de todos los actores en los espacios fronterizos. Como su visión la moldea una percepción diaspórica del otro, la frontera de cristal funciona como espejo heterotópico que crea la conciencia de las restricciones existentes sobre la propia subjetividad, y como un instrumento que reafirma la hegemonía social en un espacio liminal.



Tráfico: Montel Gordon abre la puerta con espejos de la camioneta de observación a Helena Ayala

La democracia etnicizada y la óptica diaspórica en *Crash*

Como una de las películas recientes de Hollywood basada en una narrativa en red, *Crash*, el primer filme del director y guionista canadiense Paul Haggis, se parece a *Tráfico* en muchos aspectos, aunque tiene una perspectiva muy diferente sobre las cuestiones de raza y etnicidad. La película muestra un día en la vida de una serie de personajes étnicamente diversos, todos marcados por el aislamiento social y la fragmentación debido al racismo dominante, las diferencias de

clase evidentes y el fracaso de la comunicación interétnica en los espacios fronterizos urbanos posmodernos de Los Ángeles. Con su provocativo guión, Haggis pudo convencer al actor afroamericano Don Cheadle, que actúa el papel de Montel Gordon en *Tráfico*, de que fuera tanto protagonista como productor de la película. El respaldo de Cheadle prometía que el filme se desviara del régimen de representaciones étnicas que se encuentra en las producciones establecidas de Hollywood, como *Tráfico*. En efecto, la película critica abiertamente la discriminación racial, e incluso se enfrenta a las prácticas racistas que existen dentro de la fábrica de sueños de Hollywood. Ha sido aclamada por una serie de críticos influyentes como “una de las mejores películas de Hollywood sobre la raza”²⁸ y se le otorgó el premio Óscar como Mejor Película en 2006.

Citando el “uso [que hace Haggis] del melodrama racial al crear una película cuya representación imperturbable del prejuicio reduce la compleja dinámica de la formación racial a la escala de las relaciones interpersonales”, Hsuan Hsu muestra cómo la reacción positiva de Hollywood a la crítica de la película sobre las relaciones raciales en Los Ángeles se puede relacionar con un concepto de ‘intimidación racial’ y la ‘nueva falta de perspectiva racial hollywoodense’.²⁹ La película “recurre a ‘compromisos privados’, relaciones individualizadas que ocasionalmente cruzan las fronteras raciales y tanto alegorizan como desautorizan la necesidad de más soluciones públicas a mayor escala”.³⁰ Según Hsu, el planteamiento ideológico común de la representación de la raza y la etnicidad, evidente en películas como *Grand Canyon (El alma de la ciudad, 1991)*, *Short Cuts (Vidas cruzadas, 1993)*, *Magnolia (1999)* y *Crash*, es ahistórico, puesto que estas películas se alejan del legado poscolonial de las prácticas discriminatorias. Producen, así, un cambio de enfoque que hace hincapié en que las identidades se (re)negocian continuamente en

²⁸ Ella Taylor, “Space Race”, *OC Weekly*, 6 de mayo de 2005, 36.

²⁹ Mary Beltrán, “The New Hollywood Racelessness: Only the Fast, Furious (and Multi-racial) Will Survive”, *Cinema Journal* 44, no. 2 (invierno de 2005).

³⁰ Hsuan Hsu, “Racial Privacy, the L.A. Ensemble Films, and Paul Haggis’s *Crash*”, *Film Criticism* 31, nos. 1-2 (2006): 137.

contextos cotidianos, lo que implica condiciones de igualdad para todos los individuos. Esta noción de condiciones de igualdad se muestra en *Crash* mediante el tema recurrente del “racismo inverso”, que se emplea en una serie de giros inesperados irónicos con el fin de mostrar que todos los estratos sociales participan en la perpetuación del racismo.³¹ El problema del llamado que hace Hsu a usar un planteamiento más radical moldeado sobre la política de identidad de los grupos minoritarios es que la negación de los actores “postétnicos” en el campo de la política de la identidad, y la legitimidad de sus identificaciones ambivalentes en lo que se refiere a la raza, la etnicidad y la clase, son igualmente ahistóricas. Al contrario de la postura de Hsu, para efectos de este trabajo se sostiene que *Crash* es mucho más ambivalente en lo que respecta a la raza y la etnicidad. La película representa el racismo estructural e institucionalizado, que no pueden superar los individuos de clase media “postétnicos” que tratan de decidir no participar en la discriminación racial, pero al mismo tiempo se sirve de las resoluciones narrativas simplistas y convencionales de Hollywood. Como ya se vio, en *Tráfico* los conceptos de espacio etnicizado y de óptica diaspórica ayudan a crear esa ambivalencia.

La película abre con una alusión directa a la frontera de cristal y la relaciona con la automovilidad, su tema principal. Se proyectan destellos de luz blanca, roja y azul en el parabrisas lleno de lluvia como indicios visuales de un accidente en el que acababa de estar involucrado el automóvil, aludiendo de esta manera tanto a las prácticas estatales de patrullar el espacio público como, en un nivel alegórico, a los colores nacionales de Estados Unidos. Una voz fuera de pantalla comenta: “Es el sentido del tacto. En cualquier ciudad verdadera, uno camina, ¿sabe?, y se roza con otros. En L.A. nadie se

³¹ Para una crítica del racismo inverso, cfr. Bell Hooks, *Killing Rage: Ending Racism* (Nueva York: Holt, 1995), 154: “¿Por qué es tan difícil para mucha gente blanca entender que el racismo es opresivo no porque los blancos tienen sentimientos prejuiciados sobre los negros, sino porque es un sistema que fomenta la dominación y la subyugación? Los sentimientos prejuiciados que algunos negros pueden expresar sobre los blancos de ninguna manera están vinculados a un sistema de dominación que nos proporcione algún poder de controlar de manera coercitiva la vida y el bienestar de los blancos”.

toca. Siempre estamos detrás de metal y vidrio. Es el sentido del tacto. Creo que extrañamos tanto ese tacto que chocamos unos con otros sólo para poder sentir algo”.

La voz pertenece al oficial de policía afroamericano Graham, que está sentado en su automóvil recobrándose porque lo golpearon en un accidente. La visión distorsionada causada por medio del parabrisas representa metafóricamente la sensación de estar momentáneamente privado de la realidad. La conmoción producida por el accidente automovilístico lleva a un cambio en la percepción que se puede asociar con la óptica diaspórica: un movimiento dialéctico entre la pertenencia y la exclusión, entre la racionalidad y los impulsos agresivos del inconsciente o el etnicismo habitualizado que se hace percibir al personaje, debido a la experiencia liminal que acaba de tener. El automóvil se convierte en un espacio heterotópico que permite a Graham ver los mecanismos sociales que dificultan la comprensión humana en esta sociedad móvil, mecanismos que refleja y materializa la frontera de cristal de su parabrisas.

Dado que el comentario de Graham se puede interpretar como una afirmación metanarrativa acerca de cómo evolucionan los argumentos entrelazados, el texto siguiente analiza la construcción que hace la película del espacio social en los espacios fronterizos urbanos posmodernos de Los Ángeles, así como la óptica diaspórica implicada, ambos en lo que se refiere al leitmotiv de automovilidad de la película.³² Como señala Hsu, el tema del automóvil en *Crash* se puede relacionar con el concepto de Simmel de la coraza protectora displicente del individuo urbano.³³ El concepto de Simmel explica suficientemente la fragmentación social y el aislamiento individual presente en el espacio urbano representado en la película. Sin embargo, el dinamismo de la automovilidad urbana posmodernista implica una aceleración de las formas de vida que capta mejor la dromología del postestructuralista francés Paul Virilio, una filosofía

³² Para una perspectiva de los planteamientos teóricos recientes sobre la automovilidad, cfr. Mike Featherstone, “Automobilities: An Introduction”, *Theory, Culture and Society* 21, no. 1 (2004): 1-24.

³³ Hsu, “Racial Privacy...”, 136.

de la historia basada en la relación de la humanidad con el desarrollo tecnológico de la velocidad. Como Virilio explica detalladamente en su obra *The Negative Horizon*, la dromología no sólo relaciona los regímenes de movilidad con el poder hegemónico y refleja las maneras en que la velocidad y la tecnología transforman nuestra percepción visual del espacio, sino que también brinda un concepto de la forma en que se puede considerar el accidente como “un diagnóstico de la tecnología” que realiza una función necesaria para el progreso tecnológico al revelar los errores en el uso humano de las tecnologías de la movilidad.³⁴ La propuesta es usar los conceptos de Virilio como punto de partida, con el fin de explicar cómo se relacionan la movilidad y sus accidentes diagnósticos resultantes con las cuestiones de los regímenes espaciales etnicizados en la película.

La película está ambientada en Los Ángeles, considerada la ciudad étnicamente más diversa de Estados Unidos, con una de las desigualdades en ingresos personales más pronunciadas del mundo.³⁵ De igual manera, las fronteras sociales son una experiencia ubicua en la interacción humana. La película retoma estos temas al enfocarse en la cultura del automóvil, un tópico que se ha discutido ampliamente en el contexto del papel paradigmático de Los Ángeles en el urbanismo estadounidense de fines del siglo XX.³⁶ Se considera a Los Ángeles una conglomeración posmoderna sin un núcleo urbano, donde un sistema extendido de autopistas sustituye los espacios de la interacción social. Este sistema de autopistas no sólo permite la movilidad, sino que constituye una forma de controlar y vigilar el flujo de la población, lo que lleva al mismo tiempo a la fragmentación social y al aislamiento. Como el espacio urbano en Los Ángeles está dividido por clases y fronteras étnicas, las prácticas de exclusión están estrechamente vinculadas con la forma en que los individuos tienen acceso a la movilidad. Los habitantes de la megalópolis posmoderna se ven

³⁴ Paul Virilio, *Negative Horizon: An Essay in Dromoscopy* (Londres: Continuum, 2005).

³⁵ Paul Ong y Evelyn Blumenberg, “Income and Racial Inequality in Los Angeles”, en Allen John Scott y Edward Soja, eds., *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century* (Berkeley: University of California Press, 1996).

³⁶ Micheal Dear y Steve Flusty, “The Iron Lotus: Los Angeles and Postmodern Urbanism”, *Annals of the Association of American Geographers* 88, no. 1 (marzo de 1998): 50-72.

reducidos a localidades definidas étnicamente como, por ejemplo, los barrios de latinos o los vecindarios de afroamericanos, o bien se ven forzados a participar en un flujo eterno de tráfico que se mantiene en movimiento mediante la ilusión de la movilidad social.

Como afirma Virilio, la (auto)movilidad en los contextos urbanos trae consigo el final de la localidad.³⁷ En la narración fílmica, este fenómeno se puede relacionar con la destrucción de una noción de hogar, que es uno de los factores más importantes que propulsa a los personajes unos contra otros en una serie interminable de encuentros agresivos. El hogar no funciona como un refugio de la discriminación étnica y la agresión, como lo manifiesta la referencia recurrente a las puertas y las ventanas rotas. La película revela así metafóricamente que no hay forma de cerrar la puerta a las tensiones interétnicas ni de refugiarse en el interior burgués del hogar. Una serie de escenas muestra cómo los ladrones racistas, la víctima enfurecida de una agresión que a su vez se convierte en agresor, o la impotencia contra el racismo de la policía, rondan la vida privada en el urbanismo posmoderno. Así, es muy significativo que se impida al latino que trabaja en el servicio de remplazo de cerraduras cumplir su papel arquetípico de portero debido a los estereotipos racistas: la gente no confía en él por su apariencia fenotípica.

La presencia inquietante del legado apenas velado del racismo poscolonial hace que la automovilidad se convierta en una forma de huir de la *Unheimlichkeit* freudiana de los espacios residenciales que connota la destrucción del sentido hogareño. Al mismo tiempo, el acceso a la movilidad determina una distinción social que, en términos de Virilio, lleva a la formación de una clase *dromocrática*:

La jerarquía dromocrática de la velocidad [*vitesse*] renueva la nobleza: *vitesse oblige!* La sociedad del recorrido, la sociedad de la cacería, la dromocracia es meramente una organización clandestina de una cacería social y política donde la velocidad amplía la ventaja de la violencia, una sociedad donde la clase acomodada oculta a la clase de la velocidad.³⁸

³⁷ Virilio, *Negative Horizon...*, 94.

³⁸ *Ibid.*, 44-45.

De esta manera, la clase se define fundamentalmente por la capacidad que se tiene de moverse más rápidamente que los otros y de deliberar adónde se puede ir sin ser sancionado. Virilio asocia la dromocracia no sólo con la hegemonía, sino también con una “economía de la violencia”, porque, para él, el progreso tecnológico está íntimamente vinculado con la estrategia militar y la voluntad de cazar y someter al otro. En *Crash*, el símbolo de la élite dromocrática es el Lincoln Navigator, un emblema de riqueza, movilidad y espíritu explorador. Para los personajes que representan la élite funcional de los grupos minoritarios como Carlton Thayer, un director cinematográfico afroamericano, este automóvil sirve como una segunda piel que enmascara su pertenencia a una minoría étnica. Si bien Thayer forma parte del flujo continuo de gente, vive la ilusión de que posee una autoafirmación profesional y una movilidad que lo proyecta a un futuro donde la raza no importa. El Navigator es una forma de dejar atrás la lenta subalternidad de la raza, como lo reconoce no sólo Thayer, sino también Anthony, un ladrón de autos afroamericano protagonizado por el cantante de rap Chris “Ludichris” Bridges. Anthony discute sobre cuestiones del orgullo negro con su compañero y cómico cómplice Peter. Cuando se ve forzado a caminar porque no arranca su automóvil, explica la forma en que funcionan los autobuses en el contexto de las prácticas espaciales de discriminación racial: “No tienes idea de por qué ponen esas ventanas enormes a los lados de los autobuses ¿verdad? [...]. Por una sola razón: para humillar a la gente de color que se ve obligada a viajar en ellos”.



Crash: regímenes dromocráticos de transporte público

Mediante esta alusión al tropo de la frontera de cristal, la película revela cómo se encuentra limitada la gente de color a usar el transporte colectivo como una manera de canalizar su movilidad. Es la lentitud del transporte público y que éste impide la individualización lo que establece un modo de distinción dromocrática de clases relacionada con la raza o la pertenencia étnica. Al mismo tiempo, se alude al autobús como una especie de panóptico que sirve para condicionar y someter a las minorías étnicas al exponerlas constantemente a la mirada racista de la hegemonía social. Así, el robo de autos constituye para Anthony una forma de autoafirmación racial radical en una sociedad donde las diferencias étnicas y de clase se manifiestan en el acceso a la automovilidad.

Uno de los muchos giros irónicos de la trama hace que Anthony y Peter intenten robar el Navigator de Thayer, dándose cuenta demasiado tarde de que es afroamericano y está dispuesto a defender su automóvil de una manera casi suicida. La movilidad dromocrática de Thayer había sido paralizada repentinamente por una señal de alto detrás de la cual trataba de encontrar un sentido a partir de los fragmentos destrozados de su identidad, cuando los dos ladrones de autos aparecen junto a las ventanillas abiertas de su automóvil. Para ambos lados, la mirada a través de la ventanilla abierta es un momento de autorreconocimiento en un espejo heterotópico inmaterial: Anthony había afirmado unos momentos antes que nunca había robado a un hombre negro, y Thayer tiene que reconocer que, cuando se baja del automóvil, es sólo un afroamericano que se oculta detrás del símbolo de prestigio de la clase alta blanca. La pregunta de Anthony: “¿Quieres que te maten, negro?”, desencadena una acción de violencia catártica que en última instancia hace que Thayer se meta en el papel de su alter ego al huir con Anthony de la policía. Un segundo alto en un callejón sin salida, donde una enorme figura de Santa Claus impide el movimiento, restablece una sensación de negritud en Thayer mientras se rebela contra el hostigamiento policiaco con la pistola de Anthony escondida bajo su saco.

Éste es uno de los diversos momentos neurálgicos en *Crash*, cuando se detiene el tráfico y da lugar a un conflicto interétnico o intraétnico.

Igual que la función de diagnóstico que Virilio atribuye al accidente, que él insiste es integral al progreso sociotecnológico, los choques en la película pueden considerarse un diagnóstico de cómo funcionan las formas específicas de gubernamentalidad interétnica en los espacios fronterizos urbanos posmodernos de Los Ángeles y las repercusiones que tienen en la percepción que la gente tiene de sí misma.

Por medio del concepto de dromoscopia, Virilio describe las modificaciones que experimenta la experiencia visual como resultado de la velocidad en los medios de transporte y la comunicación. Compara el parabrisas de un automóvil con una proyección cinematográfica o una simulación del paisaje que observa un viajero/*voyeur* inmovilizado en su asiento. La proyección implica un cambio y un estrechamiento del foco a un horizonte huidizo, mientras que la cercanía y la localidad pierden importancia, siempre en proceso de pasar.

Mientras que continúe la simulación dromoscópica, está asegurada la comodidad de los pasajeros, por otra parte, cuando la ilusión llega a su cese brutalmente violento en una colisión, es como si los viajeros/mirones salieran lanzados como Alicia a través del parabrisas espejo, un brinco fatal, pero sobre todo un brinco hacia la verdad de su trayectoria donde se derrumba la brecha entre el vestíbulo del teatro y el escenario, los espectadores se vuelven actores: es esta *insurrección fugaz* la que debe evitar el cinturón de seguridad y por lo que fue diseñado [...].³⁹

Si uno considera el tráfico como una alegoría de la regulación de las relaciones interétnicas en el urbanismo posmoderno, la autoproyección del pasajero en el simulacro de un horizonte inalcanzable hace parecer a las diferencias étnicas como un efecto pasajero, tan borroso y fortuito como cualquier objeto ligado a la inmovilización y la localidad. Solamente el momento liminal, en que un accidente detiene el viaje y los pasajeros salen propulsados contra el parabrisas, les permite captar lo virtual de la proyección. El parabrisas se

³⁹ *Ibid.*, 107-108. Las cursivas son de Virilio.

convierte en una frontera de cristal que posibilita una mirada distorsionada del otro, al mismo tiempo que significa aislamiento. Es en este momento del accidente, que Virilio describe mediante la referencia al tropo heterotópico del espejo, cuando el legado poscolonial de las relaciones interétnicas alcanza a los pasajeros y los involucra en conflictos que a la larga llevan a la catarsis, como propone la película de Haggis. Esto se vuelve evidente no sólo en la escena del inicio que se comenta arriba, sino también en la intensamente melodramática en que el policía racista Ryan rescata a la esposa afroamericana de Thayer, Christine, de un automóvil en llamas. En esa experiencia liminal, ambos personajes observan, a través del vidrio roto del parabrisas, el fuego que pone en peligro la vida y que tiene como intención redimir a Ryan después de que acosó sexualmente a Christine. En este clímax emocional, el espacio heterotópico del automóvil accidentado y volcado permite a los personajes acercarse más allá de la experiencia degradante de los prejuicios raciales, y alcanzar una comprensión momentánea basada en la corporalidad del toque humano.

Es muy significativo para la postura ambivalente de la película en sus relaciones interétnicas que se muestre finalmente que la frontera de cristal se rompe, lo que explica la posibilidad de superar las lógicas implicadas, prácticas y visuales, de la discriminación racial y de clase. Es en esta transcendencia utópica de los conflictos interétnicos cotidianos y el anhelo melancólico de la comunicación social



Crash: accidente automovilístico, fuego catártico y la ruptura de la frontera de cristal

real en lo que difiere marcadamente esta película del uso del tropo maestro en *Tráfico*, que a la larga reafirma las fronteras sociales y étnicas en los espacios fronterizos interétnicos estadounidenses.

Los espacios fronterizos globalizados y la dromocracia poscolonial en *Babel*

Babel, la tercera película de la trilogía del director mexicano Alejandro González Iñárritu, que comprende *Amores perros* (2000) y *21 Grams* (2003), basa su punto de vista crítico de la sociedad posmoderna y sus fronteras de cristal en la misma melancolía del tacto corporal en medio de la diferencia social y el distanciamiento que se representan en *Crash*. Mediante la articulación de tres argumentos ambientados en los espacios fronterizos entre México y Estados Unidos, en Marruecos y en Japón, González Iñárritu concibe un espacio fronterizo globalizado: se muestra que fracasa la comprensión humana en un mundo moldeado por la movilidad posmoderna y los paisajes mediáticos de la era de la información y, aun así, dividido por las brechas poscoloniales entre las sociedades postfordistas y el tercer mundo. La moraleja de la película presenta un mundo cada vez más interconectado que, no obstante, dificulta la comunicación de los sentimientos humanos.

La narración fílmica muestra la forma en que los disparos accidentales realizados a una turista estadounidense por un pastor marroquí lleva a consecuencias dramáticas para la familia y los vecinos del pastor, para un grupo de turistas occidentales que recorre el país, para la familia del ama de llaves de la turista que se encuentra en el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos, así como para una joven sordomuda y su padre en Japón. La perspectiva exotópica del director sobre el campo de la política de la identidad en Estados Unidos tiene en cuenta una crítica mucho más radical del expansionismo de los valores y del estilo de vida occidentales, así como de su etnicismo subyacente. A causa de este planteamiento más sistémico de los conflictos interétnicos, la frontera de cristal se representa de

tal manera que no deja ninguna postura a partir de la cual se pudiera superar dentro de los regímenes etnicizados del espacio. Como el etnicismo se considera fundamental para la hegemonía estadounidense, tanto dentro como fuera de su territorio, no se pueden resolver fácilmente los conflictos a un nivel individual como se resuelven, por ejemplo, en *Crash*; por lo tanto, tienden a un argumento trágico. Después de explorar este uso poscolonial del tropo maestro en *Babel*, el siguiente análisis intenta mostrar cómo el mismo tropo de la frontera de cristal puede transferirse a una constelación espacial e identitaria diferente con el fin de cumplir con las exigencias discursivas de las narrativas en red del multiculturalismo de Hollywood. Mediante la traducción del conflicto causado por la exclusión étnica al contexto cultural japonés, que aparentemente le es ajeno, se introduce una resolución narrativa con base en una óptica diaspórica tan cosificada y ambivalente como la de las otras dos películas.

Uno de los motivos centrales de la película es que las sociedades del primer y tercer mundo están divididas por temporalidades y prácticas espaciales diferentes que entran en conflicto cuando se cruza ilícitamente las fronteras entre el norte y el sur. Estas diferentes temporalidades se exploran mediante los motivos del turismo y la migración global, y se pueden relacionar con el concepto de dromocracia de Virilio y la violencia que implica la velocidad. La película muestra dos viajes, uno emprendido por una pareja de turistas estadounidenses a Marruecos y el otro por la nana mexicana Amelia, que lleva a los hijos de la pareja a la boda de su hijo en el norte de México. En ambas secuencias, el tropo de la frontera de cristal ayuda a determinar la manera en que se explora el espacio poscolonial. El cruce de las fronteras produce experiencias liminales mediante formas de acelerar o desacelerar a los personajes dentro de escenarios cronotópicos específicos. Como en *Crash*, la velocidad se asocia con formas específicas de violencia que no sólo tienden a destruir un sentido de localidad, sino también a transformar, y a la larga a inhibir, la sensación de la corporalidad de la vida comunal.

Al abarcar tanto los escenarios marroquíes como los mexicanos, el sur se construye, mediante la similitud en la representación de los

paisajes, como una zona de contacto contigua donde *los ojos imperiales*⁴⁰ no saben qué hacer cuando se enfrentan a la cruda corporalidad y a los lazos afectivos de las relaciones humanas fuera de los centros urbanos globalizados. Este efecto lo realzan las técnicas de montaje que interrelacionan metafóricamente las diferentes secuencias en el sur. La vida de la “gente común” en el sur se caracteriza mediante una temporalidad premoderna en contraste con las formas aceleradas de vida de los turistas del norte y de los agentes de represión policiaca que traen consigo. Mientras se muestra que la compleja vida en los paisajes tecnológicos urbanos del norte crea relaciones humanas carentes de comprensión, afecto y significado, es solamente cuando los que viven en el norte se enfrentan a la diferencia en el sur, que se superan las barreras al tacto corporal y se vuelve posible un acercamiento furtivo.

En su viaje por el desierto marroquí, el grupo de turistas occidentales está aislado de la primitiva tierra de apariencia hostil por las enormes ventanas panorámicas de su autobús de lujo. La imagen del autobús que recorre el desierto connota claramente una intromisión vigorosa en un espacio y un orden temporal diferentes. Los personajes que los turistas encuentran en su camino son mujeres con *burkas* que parecen flotar en un espacio sin ninguna otra señal de asentamiento humano. Un beduino de apariencia absurda que recorre el desierto en bicicleta representa la lentitud del cambio.



Babel: la mirada de Susan sobre la otredad a través de la frontera de cristal

⁴⁰ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (Londres: Routledge, 1992).

Las ventanas reflejan la imagen de la turista estadounidense Susan y muestran su fatiga ante una situación que no puede controlar. Reacciona ante lo extraño del espacio viajado y ante el otro étnico con una angustia higienista. Tanto el paisaje como su reflejo se fusionan uno con el otro en esta frontera de cristal, lo que representa tanto su confinamiento material en un refugio aparentemente seguro, como su mirada imperialista sobre un mundo que está siendo apropiado mediante el viaje, como lo resaltan las imágenes de dos turistas que se muestran un poco antes revisando el archivo fotográfico de su cámara digital. Por un segundo, Susan estira el brazo para tocar la mano de su esposo indiferente, pero este intento de comunicar sus sentimientos se frustra en el mismo gesto. De pronto, una bala que parece venir de ninguna parte atraviesa la frontera de cristal y alcanza a Susan en el hombro, lo que transforma este idilio turístico en una escena sangrienta. Es uno de los giros irónicos de la película que este proyectil provenga de un souvenir que un turista japonés le dio a su guía de caza marroquí, de tal manera que la violencia dromocrática del turismo se vuelve contra el grupo de turistas. En primera instancia, este disparo accidental detiene abruptamente el viaje, tras de lo cual el autobús debe regresar y dejar su ruta preestablecida para explorar un territorio desconocido más allá del mapa turístico. Cuando el camión llega a una aldea cercana para que se le dé tratamiento a Susan, la ventana con el hoyo de bala se convierte en una heterotopia poscolonial, refleja la cara intrigada de un turista anónimo que está tratando de captar el significado de este papel indefinido que se ve forzado a desempeñar el grupo en un escenario donde la contingencia de la vida ya no está sujeta al exotismo orientalista pagado por los dólares de los turistas. Mientras los desconcertados turistas se reúnen alrededor del autobús, la población de la aldea se aglomera alrededor de la puerta de la pequeña casa de una curandera para echar un vistazo al espectáculo de la paciente estadounidense manchada de sangre, devolviendo así la mirada de los turistas.

Contrario al tropo de la automovilidad en *Crash*, donde la ilusión de desplazarse por automóvil más allá de las fronteras étnicas de la exclusión social se deconstruye, *Babel* muestra que el espacio

vehicular y la percepción dromoscópica están profundamente moldeados por la etnicidad. Esto es cierto no sólo en lo que se refiere al autobús lleno de turistas cuidadosamente construido en función de la blancura como contraste con el espacio orientalista recorrido, también respecto al segundo viaje de la película, emprendido hacia el sur por el ama de llaves Amelia, su sobrino Santiago, un *bato loco* chicano, y los dos niños a su cargo que, por contraste fenotípico, representan a la burguesía blanca estadounidense. Cuando Santiago llega con su automóvil al vecindario de blancos donde Amelia está trabajando, el cronotopo de la intromisión arriba mencionado se invierte, pues ahora se trata de un enclave de blancura hegemónica por el que viaja y al que observa un forastero latino. La música norteña a todo volumen de Santiago ocupa simbólicamente el escenario y crea un fuerte efecto sonoro cuando se detiene el automóvil y de repente se apaga el radio. El césped y el porche frontal de la casa de Richard y Susan, representado con una iluminación blanca ligeramente sobreexpuesta reflejada por el pelo rubio claro de los niños, se muestran en una toma en cámara subjetiva desde dentro del automóvil, un espacio lleno de símbolos y fetiches étnicos.

Las ventanillas y los espejos retrovisores del automóvil de Santiago figuran una frontera de cristal constituida por un complejo sistema semiótico que se establece mediante numerosas inscripciones relacionadas con la etnicidad y las perspectivas diaspóricas. La silueta de la Virgen de Guadalupe, como un tropo polivalente de anhelo religioso de una figura materna y el nacionalismo chicano, ocupa el centro de la ventanilla trasera. La figura se sobrepone a la imagen de Amelia cuando coloca su equipaje en la cajuela, como si la ventanilla trasera hiciera aparente el papel que Amelia desempeña en el contexto social de los espacios fronterizos.

Cuando en el viaje llegan al lado mexicano de la frontera, la mirada curiosa de los niños asimilará las imágenes de ésta y la vida estereotipada a todo color de la urbe fronteriza mexicana que vibra al ritmo de una cumbia proveniente del radio del automóvil. Una calcomanía de dos ojos descomunales sobre la frontera de cristal de la ventanilla trasera habla del papel que desempeña la percepción diaspórica



Babel: “Ojos étnicos” mientras pasan la frontera

de la diferencia en el contexto de la subjetivación étnica. Por una parte, la calcomanía representa los “ojos étnicos” todavía inocentes de los niños, cuya comprensión de ser blanco es transformada por el impacto visual de los espacios etnicizados por los que viajan. Por otra parte, la imagen de los ojos también duplica la mirada de otredad de Santiago que cae sobre los dos compañeros de viaje no deseados. La negociación de los posicionamientos étnicos en esta escena se dramatiza mediante un diálogo entre los niños y Santiago, que muestra los estereotipos étnicos que han adquirido los niños de su madre (“Mi mami dice que México es un lugar peligroso”), al igual que el uso burlón que hace Santiago de la diferencia lingüística y los estereotipos étnicos (“Sí, está lleno de mexicanos...”).

En su viaje al sur en el automóvil de Santiago, el paisaje urbano del pueblo fronterizo, con su hibridez cultural y sus engaños —por ejemplo, la imagen del burro pintado con franjas de cebra—, permite a los niños prepararse para traspasar el umbral cultural de la escena del casamiento en el pueblo. Esta inmersión cultural de los dos niños sólo se cuestiona seriamente cuando Santiago mata un pollo para el banquete de bodas dándole vueltas y arrancándole la cabeza frente a la mirada atónita del hijo de Susan. La muerte violenta del pollo se relaciona con el destino de Susan en Marruecos mediante técnicas asociativas de montaje intelectual. Al mismo tiempo, esta escena se puede interpretar como una *mise-en-scène* de la autoafirmación

(étnica) de Santiago que ocasiona la tragedia en el viaje de regreso a Estados Unidos.



Babel: barrotes proyectados sobre el parabrisas del automóvil de Santiago

Quando Amelia, Santiago y los niños llegan a la frontera en su viaje de regreso, el automóvil de pronto se convierte en parte de un escenario claustrofóbico, cuando los viajeros tienen que enfrentarse con la Patrulla Fronteriza estadounidense como parte de un escenario fronterizo distópico. Esta vez son los dos mexicanos, y no los niños, los que representan los ojos que viajan, aunque desde una posición marcadamente subalterna. Se les muestra mirando horrorizados a través del parabrisas la ostentación de medidas represivas por parte de la Patrulla Fronteriza. La iluminación agresiva se inscribe en el parabrisas y forma barrotes de prisión virtuales, lo que aumenta la alusión visual al tropo de la frontera de cristal.

El automóvil ya no es una coraza protectora, en cambio, se inmiscuyen en él los oficiales que meten la mano por las ventanillas abiertas y registran la cajuela en busca de drogas. Estas formas ritualizadas de sometimiento llevadas a cabo por los oficiales provocan el acto posterior de rebelión de Santiago y causan que los pasajeros salgan huyendo hacia el territorio estadounidense. Este acto de desafío, en el que los regímenes territoriales del Estado-nación se ven refutados por el derecho a la movilidad de los habitantes de los espacios fronterizos transnacionales, invoca el tropo cultural del autosacrificio ritual

del *bato loco*.⁴¹ En vez del *bato loco*, cuyo destino permanece sin resolver, es Amelia, como “madre dolorosa” personificada, quien sufre por la transgresión de su sobrino al perderse en el desierto y al serle quitados por la Patrulla Fronteriza los niños que le encargaron. Cuando a la larga es expulsada de Estados Unidos y abraza a su propio hijo en el lado mexicano de la frontera, se torna evidente que las resoluciones narrativas de los conflictos en la película se limitan a los conflictos que suceden dentro de las familias o grupos de iguales étnicos, mientras que a las tensiones étnicas entre estos grupos no se les permite tener un final catártico.

Esto explica por qué el tercer argumento, con la escolar japonesa sordomuda Chieko, que está ambientado en una megalópolis japonesa, complementa los otros dos que se centran en un conflicto étnico poscolonial en el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos y en el de Marruecos. Este tercer argumento es el que proporciona el cierre narrativo de la película, aunque a la trama sólo la motiva débilmente el elemento del arma que aparece en la película: el rifle que precipita la acción sangrienta al principio de la película había sido llevado a Marruecos por el padre de Chieko. El argumento se relaciona mayormente con la estructura narrativa global por ser paralelo a la historia de Amelia y Santiago. Así, por una parte, la ausencia virtual de una figura paterna en el espacio fronterizo contrasta con la muerte enigmática de la madre en el contexto japonés. Por otra parte, el papel de *bato loco*, Santiago, que se rebela ante una sociedad que lo confina dentro de la otredad étnica, se retoma y se traduce en la rebelión de Chieko contra una sociedad que la restringe a la posición de una persona ajena o “monstruo” por ser sorda y muda. Aunque se contrastan los espacios fronterizos y la megalópolis japonesa como el paisaje rural contra el paisaje tecnourbano, la construcción de la narrativa implica que las experiencias liminales de Chieko sobre su viaje por la ciudad representan metafóricamente la misma óptica diaspórica que da forma a la construcción de la etnicidad y del espacio en los espacios fronterizos.

⁴¹ Cfr. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

Como Chieko depende únicamente de su sentido de la vista para orientarse, su sordera al ritmo exorbitante de la vida urbana es lo que la hace percibir su ambiente de una manera desfasada y fragmentada. En una escena climática en una discoteca, la iluminación estroboscópica y el movimiento de las personas que bailan se contrastan con el silencio que ella experimenta. Esta técnica narrativa produce una fuerte metáfora audiovisual de la frontera de cristal innata que excluye a Chieko. Cuando sale de la discoteca bajo la influencia de estimulantes químicos, el paisaje de su mente se representa en una toma con un punto de vista expresionista que alude a la frontera de cristal. El campo visual de Chieko se representa distorsionado y fragmentado en cuadros de luz intensamente colorida; parece como si las capas de vidrio que se mueven de manera disyuntiva causaran un efecto prismático reflejante. Este efecto reaparece como el fondo de la toma que presenta su cara aislada dentro de un grupo de transeúntes.

Las dificultades de comunicación cada vez mayores de Chieko manifestadas en esta escena se vuelven tan insoportables para ella que trata incesantemente de superarlas mediante el tacto corporal. Debido a que fracasa repetidamente en su anhelo adolescente de encontrar a otro que le responda, se repliega al laberinto de acero y vidrio del departamento de su padre, donde se desnuda ante un extraño, manifestándole su completa vulnerabilidad. Como la otra persona no responde, finalmente es el regreso de su padre, que la abraza en el balcón sobre el paisaje citadino nocturno, el que brinda un cierre narrativo al argumento y a toda la película. Como en el ejemplo anterior tomado de *Crash*, la película representa aquí un espacio heterotópico sublime que permite momentáneamente a ambos personajes percibir comunalmente la frontera de cristal. El abrazo que le da su padre a Chieko crea una síntesis de la dialéctica subyacente de la exclusión contra el sentido de pertenencia, la movilidad contra el confinamiento y la corporalidad de la comunicación humana contra el distanciamiento de los paisajes tecnourbanos. El alejamiento prolongado de la escena (*zoom out*) que se abre sobre el paisaje urbano comunica el inmenso aislamiento de este par, lo que la convierte en una sinécdoque de la vida en los espacios fronterizos posmodernos

globalizados. De esta manera, produce un cierre narrativo para los tres argumentos de la película y muestra cómo se resuelven los conflictos étnicos, aparentemente insuperables, que han aparecido en los dos escenarios poscoloniales mediante una resolución narrativa sucedánea.

Conclusión

Como contraste con *Tráfico* y *Crash*, el concepto de los espacios fronterizos en *Babel* se expande a dimensiones globales. La globalización penetra incluso en las periferias más lejanas y produce el contacto cultural, el desarraigo y el desplazamiento mediante la intromisión violenta de sus regímenes dromocráticos en los diversos contextos sociales mostrados. La noción de la condición humana diaspórica de la posmodernidad, que explica la importancia de la frontera de cristal como un recurso discursivo y estético en las tres películas, se retoma y se desarrolla más, tanto en lo que se refiere a la representación de la morfología social, como a la específica hermenéutica del otro implicada por la óptica diaspórica.

Entre los diferentes usos metafóricos de la frontera de cristal en las tres películas, uno de los más notables es su transformación semántica de la automovilidad como el mito (pos)moderno más difundido en Estados Unidos. La promesa de individualidad y libertad que ofrece la automovilidad, tan predominante en la cultura popular estadounidense, se deconstruye por completo en *Crash* y *Babel* mediante lo que Virilio conceptualiza como dromocracia y dromoscopia. El automóvil tanto confina al individuo a un enclave social temporal como da forma a la percepción que tiene de sí mismo y de sus alrededores, mientras que el tránsito, marcado por diversas velocidades y temporalidades, simboliza la comunicación social entre poblaciones social y étnicamente heterogéneas. La frontera de cristal, materializada en las ventanillas y espejos del automóvil, permite al pasajero comunicarse con el exterior y comunica, al mismo tiempo, la ubicuidad de las fronteras sociales por medio de las cuales se

dirigen y controlan las configuraciones siempre cambiantes de la interacción social.

En *Tráfico*, que no cuestiona la hegemonía étnica, la frontera de cristal se construye de una manera mucho más institucionalizada y, aunque los espacios fronterizos permiten ciertas formas de contacto cultural y de transgresión, la impresión total evocada es la de la intransigencia del orden social. Para las películas independientes como *Crash* y *Babel*, sin embargo, que critican las prácticas racial o étnicamente discriminatorias existentes en Estados Unidos, el tropo de la frontera de cristal implica una serie de dificultades para ofrecer resoluciones narrativas a conflictos raciales o étnicos. Este problema se deriva del hecho de que, cuando se aplica a la heterogeneidad étnica, la semántica de la frontera de cristal muestra las fronteras sociales, las prácticas hegemónicas subyacentes de la exclusión y las formas de subjetivación definidas por este orden social; sin embargo, no ofrece soluciones al sintetizar las oposiciones binarias. Esto significa que la frontera de cristal paradójicamente critica y a la vez reafirma las prácticas de la discriminación.

En una película como *Crash*, que toma una postura liberal con respecto a la etnicidad, este problema se aborda enfocándose en el accidente como un diagnóstico de las prácticas sociales relacionadas con la discriminación basada en la raza o la clase. La proyección utópica de las formas de interacción social, que surgen cuando se han hecho añicos las fronteras de cristal y la cercanía corporal alivia el conflicto social, no funciona, sin embargo, dentro de la alegoría social implicada por el tropo maestro diaspórico. De esta manera, carece de motivación narrativa y congruencia.

Babel, que a primera vista no muestra ningún intento de superar las fronteras sociales étnicamente determinadas, introduce una noción similar de política corporal utópica para proporcionar una síntesis narrativa. Aunque el planteamiento de *Babel* parece mucho más radical en lo que respecta al tratamiento que hace Hollywood de la hegemonía étnica, a la larga adopta la misma estrategia narrativa incongruente presente en *Crash*, cumpliendo con las exigencias comerciales del discurso fílmico de Hollywood.

La presencia de las estrategias del discurso diaspórico en las películas recientes de Hollywood sobre los espacios fronterizos en las que hay diferentes historias ha cambiado, sin duda, la representación del contacto cultural en términos de la etnicidad y la raza. Mediante la frontera de cristal, las experiencias de la diferencia étnica y racial, y las prácticas espaciales que subyacen a éstas, se pueden traducir en imágenes de desarraigo, exclusión y aceleración características de la diáspora. Además, la óptica diaspórica, que trastorna y descentraliza la mirada del sujeto en la diferencia, es fundamental para un planteamiento estético que presta atención a la política multicultural de la representación.

El presente análisis detallado de *Tráfico*, *Crash* y *Babel* ha demostrado la forma en que las narrativas en red del multiculturalismo estadounidense adaptan la semántica de la diáspora a las formaciones del discurso hegemónico mediante la resolución de conflictos en términos de una inclusión narrativa simplista. Esta incorporación de la diáspora y su estética a la tendencia imperante, dejan la pregunta de si permanecerá la postura a partir de la cual la estética de la diáspora puede formar un discurso contrahegemónico⁴² o si la premisa de la inconmensurabilidad del discurso de la diáspora debe reconsiderarse en los estudios de las películas.

Fuentes complementarias

APPADURAI, ARJUN

1990 "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Theory, Culture and Society* 7, no. 2: 295-310.

COHEN, ROBIN

1997 *Global Diaspora: An Introduction*. Seattle: University of Washington Press.

⁴² Cfr. Naficy, *An Accented Cinema...*

DER DERIAN, JAMES

1999 "Future War: A Discussion with Paul Virilio", ponencia presentada en la conferencia virtual Y2K. Brown University, Providence, RI, 5-7, en <<http://www.watsoninstitute.org/infopeace/vy2k/futurewar.cfm>>, consultada en julio de 2008.

DERRIDA, JACQUES

1993 *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Galilée.

FLUDERNIK, MONIKA, ed.

2003 *Diaspora and Multiculturalism: Common Tradition and New Developments*. Ámsterdam: Rodopi.

GILROY, PAUL

1999 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso.

HOLLINGER, DAVID A.

1995 *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*. Nueva York: Basic Books.

SHAWN, WILBUR

1994 "Dromologies: Paul Virilio: Speed, Cinema, and the End of the Political State", en *Shawn P. Wilbur: Writings and Cultural Work*, en <<http://libertarian-labyrinth.org/culture/dromologies.html>>, consultada en julio de 2008.

SILBBERG, JON

"Fade to Black", Milimeter, en High Beam Research, en <<http://www.highbeam.com/DocPrint.aspx?DocId=1G1:70459109>>, consultada en julio de 2008.

SIMMEL, GEORG

2006 *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt: Suhrkamp.

SOLLORS, WERNER

1986 *Beyond Ethnicity*. Nueva York: Oxford University Press.

TAYLOR, ELLA

2005 "Space Race", *OC Weekly* (mayo).

"Tráfico: Production Notes", *Cinema.com*, en <<http://www.cinema.com/articles/230/traffic-production-notes.phtml>>, consultada en agosto de 2008.

Filmografía

21 Grams. Dir. por Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos: This Is That, 2003.

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

Babel. Dir. por Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos/Francia/México: Central Films/Media Rights Capital, 2006.

Crash. Dir. por Paul Haggis. Estados Unidos: Apollo ProScreen GmbH & Co/Harris Company/BlackFriar's Bridge/Bull's Eye Entertainment/Yari Film Group/DEJ Productions, 2004.

Grand Canyon. Dir. por Lawrence Kasdan. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1991.

Magnolia. Dir. por Paul Thomas Anderson. Estados Unidos: New Line Cinema, 1999.

Short Cuts (Vidas cruzadas). Dir. por Robert Altman. Estados Unidos: Fine Line Features, 1993.

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