

Tierra de los padres (2011), dir.: Nicolás Prividera.
Tigre (1937), dir.: Emilio W. Werner.

Calle, carril, campo: sobre la estética del tránsito en el cine fronterizo contemporáneo mexicano / *Street, lane, field: on the aesthetics of transit in contemporary Mexican border cinema*

Teresa Hiergeist

(pág 167 - pág 178)

El movimiento hacia el norte y la el bloqueo contra el sur – esos dos gestos chocan en la frontera entre México y EE.UU., creando no pocas tensiones. La contribución analiza la realización filmica de medios y vías de transporte en contextos de la narrativización del cruce fronterizo y su conexión con los discursos usuales que circulan sobre la migración con el objetivo de trazar una estética del tránsito del cine mexicano contemporáneo.

Vías de transporte – frontera – México – EE.UU. – migración

Heading to the north and blocking the south – these contradictory and conflicting movements converge at the border between Mexico and the United States. The contribution analyzes the filmic realization of means and routes of transport in the contexts of the narrativization of the border crossing and its connection to the common discourses circulating about migration with the objective of outlining an aesthetic of traffic in the contemporary Mexican cinema.

Means of transport – border – Mexico – United States – migration

Prof. Dr. Teresa Hiergeist es catedrática de literatura y cultura hispánica y francesa en la Universidad de Viena. Después de haber estudiado filologías románicas y ciencias culturales en las universidades de Regensburg y Granada, se doctoró en 2013 en el ámbito de la narratología cognitiva y publicó una segunda monografía sobre las relaciones hombre-animal en los juegos de combate aristocráticos del siglo de oro en 2019. Sus investigaciones abarcan discursos del cuerpo, de la fisiognómica, de la monstruosidad y de la animalidad, tanto como la representación de sociedades paralelas y alternativas en la literatura y el cine.



1. MIGRACIÓN Y ESTRUCTURAS DE PODER

La distribución de los cuerpos en el espacio es, según Michel Foucault, la esencia del poder disciplinario (Foucault 1994: 143).¹ Las tecnologías de la regulación, de la limitación y de la producción de movimientos son medios para construir y controlar al ciudadano moderno (Söderström et al. 2013: XXII), mientras que la posibilidad de decidir sobre sus desplazamientos se asocia al concepto de la 'libertad' (Kotef 2015: 25). Esto se nota con gran evidencia al tratar el discurso sobre la migración clandestina entre México y EE.UU.: Mientras que cada año alrededor de 134 000 migrantes centroamericanos emprenden actualmente el viaje hacia el norte para cruzar la frontera sin autorización (Basok 2015: 4), impulsados por la búsqueda de un mayor bienestar, de más seguridad y de una vida más plena (Harvey 2007: 101-104; Orrenius 2006: 458-460), el gobierno estadounidense, por miedo a la pérdida de la homogeneidad cultural y de inconvenientes económicos, invierte inmensas cantidades de dinero para repeler a los forasteros del sur, al construir vallas y muros (Klauke 2000: 51; Vile 2016: 248-249)², al vigilar las fronteras por parte de órganos policiales y del ejército (Wilson 2015: 144)³ y al lanzar junto con el gobierno mexicano campañas informativas sobre los peligros del viaje para frenar el éxodo. (Lahav 2013:129)⁴ Las prácticas de ilegitimidad y de criminalización de la migración son intentos de controlarlos y de garantizar el mantenimiento de las estructuras de poder existentes, mientras que los intentos de llegar al norte se pueden considerar como performances que visibilizan los migrantes como actores sociales que resisten a la violencia institucional (Narayan y Petesch 2013: 129 y Schöller 2007: 18)⁵

Estas dinámicas discursivas contradictorias han despertado en los últimos años también el interés en la ficción mexicana. Sobre todo el cine⁶ – tanto las producciones corrientes como las independientes – recurre al tema, no sólo porque permite un posicionamiento en cuanto a la situación política y social actual, sino también porque su dramatismo lo predestina para expresar conflictos psicológicos e interpersonales, que emocionan al público. Mi artículo pone el foco en la narrativización del cruce de la frontera en seis películas de cine fronterizo (Iglesias 2003: 332)⁷ de los últimos quince años (Gustavo Loza: *Al otro lado*, 2004; Walter Doehner: *El viaje de Teo*; 2008; Pedro Ultreras *7 Soles*, 2008; Cary Fukunaga: *Sin nombre*, 2009; Rigoberto Pérezcano: *Norteado*, 2010; Álvaro Curiel: *Acorazado*, 2010).⁸ Se centra principalmente en la representación de la locomoción (de los vehículos, de las vías de transporte y de la frontera), partiendo de que en éstos se materializan y se hacen perceptibles negociaciones subyacentes entre gobierno y ciudadano y de que tienen un valor expresivo especial a la hora de transmitir actitudes afirmativas y críticas, y reflexiones y emociones sobre ellas. Los objetivos son, en primer lugar, esbozar una tipología de la estética del tránsito en el cine contemporáneo mexicano y, en segundo lugar, examinar sus diferentes funciones discursivas.

2. VEHÍCULOS, VÍAS, FRONTERAS – CIRCULACIÓN OBSTACULIZADA

La constante más llamativa de las películas analizadas es que el cruce se representa como algo extremadamente difícil. Ya dirigirse hacia la frontera resulta complicado. Eso se aprecia primero en el uso de los medios de transporte. Los migrantes no disponen de

vehículos propios, sino que dependen del transporte público, del autostop o del tráfico organizado por coyotes para desplazarse. Además, no parece haber ninguna conexión directa que los lleve a su destino, por lo que están obligados a cambiar de vehículo continuamente.⁹ Asimismo, cuanto más se acercan los personajes a la frontera, más empeoran las condiciones de circulación y los vehículos utilizados pierden comodidad. En *El viaje de Teo*, por ejemplo, un padre se desplaza con su hijo hacia el norte tomando antes un autobús para llegar a un punto de recogida, desde el que son conducidos embutidos con docenas de personas en un jeep; una vez llegados al desierto, ya no disponen de vehículo motorizado, sino que tienen que seguir a pie. También en *7 soles*, que cuenta el paso fronterizo de una familia, los protagonistas son conducidos en primer lugar en coche por carreteras, después en un todoterreno por la arena y terminan caminando por el desierto. Se puede percibir, de este modo, un cierto anti-clímax en cuanto al confort del viaje. Ello va de la mano con la ralentización del avance de los protagonistas. Sus movimientos parecen frenados – cosa que se transmite también a través del uso frecuente de un trabajo de cámara estático.¹⁰ La región fronteriza se presenta no tanto como zona de tránsito sino como zona de estancamiento. Esas posibilidades motrices reducidas de los migrantes contrastan en muchos casos visiblemente con la locomoción de la policía, que se representa yendo en coches rápidos por carreteras en buen estado o en helicópteros.¹¹

En segundo lugar, la dificultad del cruce fronterizo se acentúa puesto que se reducen las infraestructuras. Cerca de la frontera ya no hay ni carreteras, ni indicadores de camino, ni otros puntos de referencia, sólo un desierto homogéneo que ofrece un sínfín de rumbos posibles. Al principio de varias películas, los migrantes compensan esa orientación agravada, al marchar en fila y al formar con sus cuerpos un vector que apunta hacia la frontera.¹² Sin embargo, ese orden va descomponiéndose a lo largo de la acción, la forma geométrica de la línea se va dispersando. La disolución de las infraestructuras llega a su mayor expresividad cuando el protagonista queda solo, por ser el único superviviente, como es el caso en *7 soles* o por haber perdido el grupo con el que viajaba, lo que ocurre en *Norteado* y en *El viaje de Teo*. En esos momentos surge repetidamente una imagen que lo presenta en medio de un gran plano o gran plano general como una miniatura abandonada dentro de un desierto inmenso (*7 soles* 35.14, *Norteado* 9.08, *El viaje de Teo* 1.24.56).

Pero la reducción de las vías no se muestra sólo como una pérdida de orientación, sino también como una pérdida de civilización. Cuanto más se acercan los personajes a la frontera, más inhóspita e indomable parece la naturaleza. Se presenta como lugar salvaje y agresivo, que somete a los migrantes a un calor insoportable, a sed y hambre.¹³ Son frecuentes las imágenes de plantas espinosas y de animales venenosos en primer plano, como es el caso de las imágenes que se muestran en *7 soles* (*7 soles* 16.11 34.07, 54.22 y 1.23.00).¹⁴ Ese ambiente no se limita a exponer los personajes a grandes riesgos, sino que tiene también un efecto sobre su comportamiento: Lejos del progreso tecnológico, la lucha por la supervivencia remplaza la solidaridad, parecen hundirse los estándares civilizatorios y se acumulan matanzas y violaciones, como es el caso en *7 soles* o en *Sin nombre*. No peligran sólo los migrantes en medio del desierto, sino también la humanidad (Valenzuela Arce 2003: 43).¹⁵

Otro cronotopo que pone en escena la dificultad del cruce casi análogamente es el agua. En *Al otro lado*, se representa tan peligrosa y hostil como el desierto. En los tres

hilos narrativos varios niños mexicanos, cubanos y marroquíes se precipitan en barcos deficientes o flotadores al agua en busca de sus padres que los han abandonado por una vida económicamente mejor en el norte y casi mueren todos en el intento (*Al otro lado* 1.00.05 y 40.15). Eso se debe por una parte a que los vehículos de esos jóvenes son demasiado frágiles e improvisados, se establece que no disponen ni de los medios, ni de los conocimientos para tener éxito con sus planes temerarios; por otra parte se debe a que el agua se muestra como fuerza violenta y destructiva que amenaza al hombre (*Al otro lado* 41.19 y 40.57 y Adey 2017: 243)¹⁶, de manera que la naturaleza no explotada culturalmente se revela otra vez como obstáculo infranqueable. Lo mismo ocurre en *Acorazado*, donde el viaje en balsa de un adulto por el Atlántico se representa como amenaza existencial que somete al individuo a una decivilización degradante (*Acorazado* 00.47).¹⁷

Un significado algo más ambivalente adquiere el agua en *Sin nombre*. Para cruzar la frontera en la última escena culminante de la película los dos protagonistas Willy y Sayra tienen que atravesar un río. El dinamismo del flujo y la deformidad del agua subrayan la posibilidad de llegar al otro lado – lo que se acentúa por el hecho de que las aguas no se ven extremadamente peligrosas y anchas. La naturaleza no parece aquí oponerse al cruce, quien sí lo hace es, sin embargo, la sociedad, mejor dicho el gobierno y las pandillas criminales: en la orilla estadounidense se encuentra colocada una diba de varios metros; en la orilla mexicana pronto aparecen unos mareros que vienen a matar a Willy, formando un muro, de manera que el río se asemeja durante esos momentos a un callejón sin salida (*Sin nombre* 1.23.27 y 1.24.57). Esta oposición entre dinamismo y estatismo, entre fluidez y cautiverio, crea una tensión trágica que retoma la dialéctica de libertad y determinismo, entre la que los personajes vacilan constantemente en la película (Senio Blair 2014: 243)¹⁸. En conjunto, en las películas analizadas, las posibilidades del tránsito parecen restringidas, los vehículos y las vías de transporte insuficientes, de manera que la migración se revela como conflicto de las dos fuerzas opuestas: del afán de llegar al norte por un lado y de los intentos de la naturaleza o de la sociedad de impedirlo por el otro.

Esa dinámica llena de tensiones se repite en la representación de la frontera – elemento narrativo central e indispensable en todas las películas analizadas por su presencia cualitativa y cuantitativa. En la iconografía de sus fortificaciones, uno se topa repetidamente con un enfoque simétricamente establecido desde una perspectiva de pájaro (*El viaje de Teo* 41.37, *Norteado* 1.26.52). Por una parte, esa composición de imagen transciende la limitación de las capacidades de movimiento, porque hace visibles los dos lados de la frontera a la vez; pero por otra parte, la subraya, al mostrar la barrera y a veces adicionalmente carreteras que corren paralelamente a la frontera y que refuerzan visualmente la línea divisoria¹⁹. Ese mensaje se acentúa a menudo por una cámara estática. Ante el muro fronterizo las figuras parecen bloqueadas y paralizadas y se muestran sobre todo de dos maneras: o esperando inmóviles en pasos fronterizos, en salas de espera y en atascos (*El viaje de Teo* 29.08-29.45, *Norteado* 18.29 y 1.29.16, *Sin nombre* 18.49 y 59.30) o recorriendo reiterada y vanamente caminos a lo largo de la frontera, sin encontrar la manera de pasar (*El viaje de Teo* 55.16, *Norteado* 56.23). Es frecuente que aparezca en este caso el ángulo que filma la vista desde México hacia EE.UU. por encima del hombro de los protagonistas (*El viaje de Teo* 38.49, 49.47, *Norteado* 18.29 y 1.29.16). La frontera determina y limita las posibilidades de locomoción de los personajes, y se releva, así, como adversario invencible.

3. POSICIONAMIENTOS DISCURSIVOS – IDEAS EN CIRCULACIÓN

La segunda parte del artículo abordará la pregunta de los posicionamientos que se pueden deducir de esta estética de la circulación obstaculizada en el cine fronterizo mexicano actual en cuanto a las negociaciones discursivas del sujeto como punto de intersección del control institucional, de los intereses de poder gubernamentales y de las manifestaciones de autonomía ya mencionadas en la introducción. Todas las películas analizadas transmiten que la falta de vehículos y de infraestructura limita el margen de actuación de los migrantes y tiene efectos desastrosos en sus vidas. Para la mayoría de los personajes, los intentos de cruzar terminan mal.²⁰ Sólo una mínima parte de las figuras que deciden ir al norte, consigue su objetivo y la mayoría de los que lo logran son seres marginales (mujeres, niños) y aquellos que no quisieron marchar voluntariamente, sino que fueron forzados o convencidos por sus parientes.²¹ Sin embargo, difieren considerablemente las conclusiones que se pueden sacar de esto.

En *El viaje de Teo*, la naturaleza hostil y la miseria infraestructural de la zona fronteriza evidencian que la emigración clandestina es condenable en sí y quieren disuadir de posibles planes de éxodo y reafirmar lo habitable que es la vida en México. La falta de vehículos, de vías y la imposibilidad de cruzar la frontera parecen haber sido premeditadamente establecidos por el gobierno para el beneficio del ciudadano, para señalarle el camino hacia su mayor felicidad. En este sentido, la película refuerza una ideología nacionalista, que cimienta el sistema existente y la inmovilidad del sujeto (Zickgraf 2018: 71-84)²². Eso resulta especialmente pertinente al final de el filme: En el momento en el que el protagonista está muriendo en el desierto, sale un helicóptero policial como *deus ex machina* de una nube de polvo que toma felizmente al niño (*El viaje de Teo* 1.29.36), lo devuelve a su pueblo y lo reúne con su familia que lo acoge con risas, música y fiesta (Denzel de Tirada 2015: 30)²³; desde arriba, desde las instituciones estatales, desde un vehículo connotado positivamente por su modernidad viene la corrección de las equivocaciones del individuo inmaduro y se restablece un orden supuestamente natural: la unión del hijo con su madre, que equivale a la unión del mexicano con su patria²⁴.

Al otro lado presenta el intento de Priciliano de seguir y buscar a su padre como quimera infantil y descabellada (Kroll 2014: XX)²⁵, que parece tanto más absurda, en cuanto a que la naturaleza y la falta de vehículos adecuados se oponen a ella. La película es una acusación del padre que se aparta de sus deberes emocionales y separa por tanto artificialmente lo que debería formar un conjunto. Mediante la institución de la familia y su cohesión marcada como *non plus ultra* de la convivencia, el filme transmite un amor incondicional de la patria, que trata de motivar al espectador a aceptar sus condiciones de vida sin cuestionarlas. Igualmente termina con la reconciliación afortunada del protagonista con su madre que perdona al hijo el intento erróneo de abandonarla temporalmente y lo retoma en sus brazos bondadosos²⁶. La huída de Priciliano es una evasión liminal que sirve para estrechar los lazos con su país. Al poner el foco en el sentimiento nacionalista y en las obligaciones de éste y al elegir niños como protagonistas, *El viaje de Teo* y *Al otro lado* excluyen completamente las razones económicas, ecológicas y sociales que puede haber para intentar emigrar, de manera que reconocen cimentar las estructuras de poder creando un efecto sedante.

Algo diferente resulta la situación en *7 soles*. Si la película pone el énfasis en la miseria infraestructural, lo hace no tanto para poner en duda la legitimidad de los planes de los migrantes, sino para crear una situación extrema que permite explotar los conflictos interiores del coyote protagonista, que oscila entre egoísmo, embrutecimiento y crueldad por una parte y remordimientos y humanidad por la otra (Baugh 2012: 249)²⁷. Después de haber violado a una madre y matado a varias personas dentro del grupo que guía por el desierto, la compasión que siente por una niña le hace tomar conciencia de su vida pecaminosa, arrepentirse e incluso asegurarse que ésta se reúna con su padre en EE.UU. La película es, así, una celebración de los valores cristianos altruistas, con los que las peores adversidades de la vida se superan. Al centrarse en el coyote y al dejar al mismo tiempo de lado tanto las circunstancias y las motivaciones de los migrantes como la contribución del Estado a ellas, la película trata las dificultades de la migración como problemas a nivel personal. Las instituciones oficiales se pueden lavar así las manos ante esa legitimización indirecta de la política migratoria.

En estas tres películas, los vehículos, las vías y las fronteras contribuyen a una valorización negativa de la migración, a la alterización del migrante (Pita Alva 2016: 326)²⁸. Son representados de manera esencialista, como circunstancias dadas, a las que se debe adaptar el ciudadano. Así parece como si el sistema precediera al sujeto y determinara las posibilidades de su actuación, mientras que se silencia su potencial de resistencia, crítica o afirmación. Eso es algo diferente en las tres películas independientes que se han analizado. En ellas, tanto la escasez de vehículos y de vías como la impenetrabilidad de la frontera sirve de prueba de la discrepancia de los intereses de los migrantes y de los órganos oficiales y recuerda que las medidas políticas son guiadas más por pretensiones de poder que por razones humanitarias. Eso se evidencia, por ejemplo, en la escena final de *Sin nombre* que se ha comentado anteriormente: En ella no es la naturaleza lo que impide a los protagonistas cruzar la frontera (el río en sí no parece peligroso), sino los obstáculos sociales y políticamente interpuestos (la valla y los mareros). También es patente en *Norteado*, que integra repetidamente la imagen casi subversiva de migrantes que suben la valla con una escalera (*Norteado* 18.23 y 1.01.14) y muestra a un individuo que a pesar de todos los obstáculos materiales e institucionales y todos sus fracasos se mantiene firme en su voluntad de cruzar (Adey 2017: 153)²⁹.

Además, las condiciones circulatorias no parecen prefijadas desde arriba e inmutables, sino que adquieren un carácter performativo e interactivo: Las condiciones existentes se utilizan creativamente, de manera que los migrantes hacen valer su individualidad y su poder de actuación. Eso se percibe, por ejemplo, en el carácter inusual de los vehículos que se construyen los protagonistas. En *Norteado*, cuatro personas trabajan durante varias semanas juntas en la preparación de un sillón hueco por dentro en el que pueda esconderse el protagonista, mientras que se traslada en una furgoneta al otro lado de la frontera³⁰. Algo parecido ocurre en *Acorazado*, cuando el protagonista mexicano se presenta como cubano para ser aceptado como refugiado político en EE.UU. Mediante un vehículo híbrido entre balsa y coche, que se esconde como el medio de transporte de un superhéroe, intenta vencer los obstáculos infraestructurales, con los que se topa el/la migrante en agua y en tierra (*Acorazado* 28.46 y 1.19.21).³¹

Esas soluciones ingeniosas e improvisadas están vinculadas con una representación diferente de los protagonistas: No parecen ser las víctimas de las pautas y barreras impuestas desde arriba, sino que actúan como sujetos autónomos que toman el destino en sus pro-

pias manos (Senio Blair 2014: 128)³². Éste es el caso de *Acorazado* que pone en escena un individuo tragicómico que porta las simpatías del espectador y que supera las dificultades del tránsito heroicamente³³. Lo mismo se percibe en *Sin nombre*, donde la protagonista, que llega a EE.UU. después de haber utilizado varios vehículos diferentes, después de haber cambiado con facilidad entre vía de tren, carretera, tierra y agua, después de haber perdido a todos los hombres que la acompañaban en el camino,³⁴ se muestra con una camisa amarilla reluciente junto con un atardecer rosado y en perspectiva a ojo de hormiga enaltecido al personaje. (*Sin nombre* 91.15) Su perseverancia parece ser un acto épico y predestinado y su llegada una superación exitosa de las pruebas (Bodrow 2013, 166 y 175)³⁵. En este sentido, las películas independientes analizadas muestran que el cruce fronterizo sí puede ser exitoso, si se consigue compensar las carencias y los descuidos por parte del gobierno y se mantiene la dignidad y poder de actuación del migrante.

4. CONCLUSIÓN

En el corpus de las películas analizadas, tanto la escasez de vehículos y de vías así como la imposibilidad de cruzar la frontera están al servicio de la expresión de la dificultad de la migración clandestina. En este contexto se pueden identificar dos accesos al tema: En los casos de las películas para el mercado corriente, esa semántica se utiliza para valorizar negativamente la movilidad y propagar una ideología nacionalista que cimienta las estructuras de poder existentes. Por el contrario, los filmes independientes realizan un cierto *empowerment* de los migrantes, al poner el foco no sólo en las limitaciones, sino también en las posibilidades de participar en la transformación de las culturas circulatorias. Mientras que la circulación aparece en el primer caso como estructura en la que se integra el sujeto, en el segundo caso contribuye a su construcción. Esta diferenciación se debe a varias razones: En primer lugar, películas como *7 soles* o *Al otro lado* son producidos con un presupuesto limitado, de ahí que se vean más forzados a satisfacer los gustos del público y a conceder prioridad a la emoción y la tensión (Bernardi y Green 2017, 1: 795), lo que puede correr por cuenta de la complejidad. En segundo lugar, en México las producciones del cine corriente están subvencionadas frecuentemente por el gobierno, por lo que tienden a posicionamientos acordes con el sistema, mientras que las películas independientes son más libres en este aspecto (Mora 2005: 191). En tercer lugar, puesto que las películas independientes se producen frecuentemente para un mercado internacional, hay un interés en dotarlas de un mensaje políglota y abierto (Bremme 2009: 146)³⁶. Así que los diferentes posicionamientos no se pueden considerar sólo como reflejo del discurso sobre la migración, sino también como resultado de las estructuras del mercado cinematográfico. La película se revela, entonces, como vehículo que sirve a los productores y realizadores para afirmar su posición en el campo artístico que se caracteriza por sus propias y escasas infraestructuras y fronteras.

NOTAS

1. “La discipline procède d’abord à la répartition des individus dans l’espace”. El control de los movimientos, gestos, actitudes y de la rapidez del cuerpo es un método de sometimiento constante que impone la relación de docilidad y utilidad (139).

2. Desde la Operación Guardián en 1994 se construyeron más de 1000 kilómetros de fortificaciones entre los dos países TLCAN. proyecto que continuó o proclamó continuar el presidente estadounidense Donald Trump con mucho ímpetu.

3. El lado mexicano está vigilado por los grupos beta, unidades especiales para la “protección” de los migrantes, el lado estadounidense está patrullado por el Border Patrol del Ministry of Homeland “Defense”.

4. Gallya Lahav habla en este contexto de un cambio del discurso sobre la migración que se produjo después del 11 de septiembre y se destaca por una vinculación estrecha entre movilidad y seguridad y que va de la mano con los intentos reforzados de regulación de la migración.

5. Cf. Deepa Narayan/Patti Petesch: „Agency, Opportunity Structure, and Poverty Escapes“, en: D. N./P. P. (eds.): *Moving out of Poverty* (vol. 1). *Cross-Disciplinary Perspectives on Mobility*, Hounds mills: Palgrave Macmillan, 2007, 12. La migración es quizás el contexto en el que se muestra más obviamente la discrepancia entre las políticas de movilidad y las necesidades de los habitantes (cf. Olliver Schöller: „Verkehrspolitik. Ein problemorientierter Überblick“, en: Oliver Schöller/ Weert Canzler/ Andreas Knie (eds.): *Handbuch Verkehrspolitik*, Wiesbaden: VS, 2007, 18).

6. Por ser un medio que focaliza el movimiento de imágenes, la película está de cierto modo predeterminada a hacer visible las dinámicas migratorias.

7. Según Norma Iglesias, el cine fronterizo se caracteriza por una acción localizada en la frontera de México y EE.UU., que gira en torno al cruce de la frontera y a la confrontación de las culturas mexicana y estadounidense (cf. Norma Iglesias: *Retratos cinematográficos de la frontera. Cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, 332). Aunque las primeras manifestaciones de ese género datan de los años 60, ha vivido un boom en los años 90 y sobre todo en los años 2000 (cf. Cecilia Pita Alva: *Représentation filmique de la frontière et du voyage migratoire. Trois exemples du cinéma contemporain*, Perpignan: Université de Perpignan, 2016, 19-26).

8. La selección de esas películas se debe a que ponen un foco realista en el cruce como acción principal. Por tanto, se excluyen filmes del cine fronterizo para los que el paso tiene una función simbólica (como p.ej. 40 días (2008) que representa el despertar espiritual de los personajes o *Lejos de la tierra quemada* (2011) que privilegia el viaje interior de las figuras) y que no se centran exclusivamente en el tema del cruce (como es el caso de Santitos, 1999; *Un día sin mexicanos*, 2004; *Buscando a Leti*, 2007; o *La misma luna*, 2007; *Los que se quedan*, 2008; *Espiral*, 2008; *Los bastardos*, 2008; *Abel*, 2010).

9. En *Sin nombre*, por ejemplo, la protagonista se muestra utilizando cinco medios diferentes de transporte por vía marítima y terrestre (balsa de goma, tren, coche, camión grúa, flotador).

10. En *El viaje de Teo*, por ejemplo, la cámara se sitúa muchas veces delante de los viajeros, los está esperando, cuando llegan a un nuevo punto, de manera que uno puede tener la impresión, de que les es imposible ganar la carrera contra el desierto. En *7 soles*, la cámara se queda muchas veces estática en el lugar aunque los migrantes sigan adelante, de manera que se frena visualmente su dinamismo y movimiento. En *Sin nombre*, los personajes parecen inmóviles aunque viajan durante varios días en tren por México, porque el enfoque sobre ellos sigue siendo el mismo.

11. Es el caso en *Norteado*, donde el protagonista cubierto de lodo intenta huir cojeando vanamente del todoterreno hipermoderno y pulido de los agentes policiales (14.25) o en *El viaje de Teo* en el que un helicóptero policial viene a tomar a los dos niños, que vagan en el desierto (1.29.36).

12. Esa imagen se encuentra, por ejemplo, en *7 Soles* (39.15) o en *Sin nombre* (17.07).

13. Se acumulan en ese contexto enfoques desde la perspectiva de los viajeros en plano contrapicado, imágenes tomadas al sol o filmados con cámara de mano, que transmiten el creciente agotamiento y la desesperación de los personajes.

14. Esas condiciones adversas circulatorias tienen su repercusión en los migrantes: Los ponen en situaciones extremas y se cobran víctimas. En muchas películas (*El viaje de Teo*, *7 soles*, *Sin nombre*, *Al otro lado*) mueren familiares o personas de confianza del protagonista en la última fase del tránsito. Así que se puede constatar que, cuanto más se acerca uno a la frontera, menos acompañantes tiene el protagonista, terminando a veces completamente solo. La desesperación que transmite esa dramaturgia antíclimática aumenta cuando el que queda sólo al final es un niño indefenso, como es el caso

de *7 Soles* o de *El viaje de Teo*.

15. La representación discursiva de la zona fronteriza como “campo de la maldad” donde envilecen los sujetos, resulta ser una metáfora típica y de mucha tradición tanto en la literatura como en otros textos.

16. Cf. *Al otro lado* 41.19 y 40.57. En el caso del agua, la connotación del descontrol ante una naturaleza abrumadora puede ser aún más pronunciada, dado que Peter Adey describe el flotar como „wayward but also conflicting, contradictory kind of mobility“ (cf. Peter Adey: *Mobility*, London: Routledge, 2017, 243).

17. El personaje se representa según la iconografía típica de un hombre prehistórico desnudo, emitiendo gritos inarticulados, con un palo en la mano.

18. En la escena de la frontera, los dos personajes encarnan estos dos polos: Para Sayra – dicho sea de paso que su nombre significa ‘la que viaja’ – el paso es posible; Willy, por el contrario, se estrella contra la frontera y queda sometido a las reglas de su barrio de las que intentaba escapar. De esa oscilación entre fracaso y éxito habla también.

19. Sólo hay líneas verticales y ningún tipo de horizontalidad, ningún cruce en las líneas, es decir ningún tipo de permeabilidad, lo que contrasta con los anhelos de los protagonistas de superar la línea divisoria.

20. En *El viaje de Teo* ninguno del grupo de los migrantes que salen llega a Estados Unidos. En *7 soles* de las quince personas del grupo, todas salvo una mueren o se encierran en un centro de acogida y son ‘repatriados’. En *Sin nombre* sólo Sayra pisa tierras norteamericanas, en *Norteado* Andrés tiene tres intentos de cruce fracasados, antes de tener éxito.

21. Este es el caso en *Sin nombre*, donde sólo llega Sayra, quien a principios de la película tuvo que persuadirse de que la acompañaran su padre y su hermano al norte, y en *7 Soles*, donde lo logra una niña que fue llevada por sus padres.

22. Caroline Zickgraf elabora la teoría/hipótesis de que la inmovilidad es una contra-narrativa utilizada frecuentemente por parte de las instituciones que se presenta como alternativa preferible a la migración.

23. El tema de la reunificación de la familia tiene en general gran importancia en el cine fronterizo por su gran potencial emocional.

24. Esa ideología se subraya por la nota exhibida antes de los créditos finales que dice que „129 niños y niñas mexicanos son repatriados diariamente desde Estados Unidos a México“, dotando de este modo el valor documental y por tanto también universal del mensaje de la película.

25. Utilizar la perspectiva del niño está de moda/es una tendencia que ocurre desde los años 90 en el cine mexicano. En *Al otro lado*, tiene la función de ridiculizar, banalizar y por tanto deslegitimizar el movimiento del protagonista.

26. Es llamativa la connotación genérica, puesto que tanto en *Viaje de Teo* como en *Al otro lado* las figuras masculinas son las que emigran, mientras que las mujeres se quedan. La inmovilidad de las últimas se valoriza positivamente, al construir la imagen de las mujeres como madres afectuosas.

27. El que el foco se centre en la vida interior del coyote, lo constata también.

28. Esa representación sensacionalista forma parte de la tradición del cine fronterizo, sin embargo se va perdiendo en las últimas producciones, sobre todo en los filmes independientes.

29. Ya el movimiento, es decir el caminar, el progresar de los migrantes en sí adquiere en ciertos momentos un carácter de resistencia. Eso no sorprende si se toma en consideración que la marcha es una forma de protesta recurrente, que recientemente se ha aplicado también en el contexto de los conflictos fronterizos, cuando una caravana de migrantes centroamericanos caminó hacia la frontera, para protestar contra la política de inmigración de Donald Trump e intentar llegar al otro lado a la vez.

30. Esa solución tiene también un significado simbólico: para cruzar, uno tiene que estar dispuesto a reedificarse y debe simular querer quedarse, simular la inmovilidad de un sillón.

31. Cf. *Acorazado* (28.46). Al naufragar, el protagonista llega accidentalmente a Cuba, donde trabaja durante un cierto tiempo en el comercio del tránsito como taxista, antes de huir nuevamente por el mar a EE.UU. en un vehículo no menos extraordinario que el primero hecho de los restos de su bicitaxi (1.19.21).

32. Visto de esa manera, estas películas se parecen más a *road movies*, en las que unos protagonistas extraordinarios, al moverse continuamente, consiguen superar sus propios límites.

33. Sobre todo, en las últimas escenas del segundo intento de cruzar y de la llegada a una playa nor-

teamericana, ya no domina la comicidad, sino dominan colores oscuros, la seriedad del protagonista, una música de coro dramática y un final realista y documental, que subrayan el componente trágico del filme. 34. La repartición genérica de los papeles resulta también significativa en *Sin nombre*: No es exitoso el migrante típico (varón adulto que busca cruzar la frontera), sino el individuo extraordinario (la mujer joven que se da a su destino y llega por casualidad).

35. Esa heroicidad de la protagonista recuerda el modelo de una historia de iniciación que menciona Irina Bodrow: *Die Odyssee der Neuen amerikanischen Filmböldin*, Berlin: tesis de doctorado, 2013, 166 y 175. Se refuerza aún por la implicación mítica que tiene la conceptualización de la frontera como río. En muchas culturas, éste aparece en las leyendas como límite entre la vida y la muerte, que hay que cruzar para llegar al „otro mundo“ (como en el caso de Lete en la mitología griega o también en el de los nueve ríos que separan el mundo inferior del superior en la mitología azteca de Mictlán). Por consiguiente, Sayra vive un tipo de resurrección en el río, está representada como si renaciera del agua y de la sangre de Willy. Desnuda y cubierta de lodo está en cuclillas bajo un árbol para luego erguirse y continuar su camino a los EE.UU.

36. El que en tiempos de la globalización los realizadores mexicanos trasciendan cada vez más las fronteras nacionales para intentar afincarse en el mercado internacional lo describe.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADEY, Peter (2017) *Mobility*. London: Routledge.
 ALBA VEGA, Carlos (2000) “México después del TLCAN. El impacto económico y sus consecuencias políticas y sociales”, en: Barbara Klauke (ed.) *México y sus perspectivas para el siglo XXI*, Münster: LIT.
 BASOK, Tanya; BÉLANGER, Danièle; ROJAS WIESNER, Martha Luz; CANDIZ, Guillermo (2015) *Rethinking Transit Migration. Precarity, Mobility, and Self-Making in Mexico*. New York: Palgrave.
 BAUGH, Scott L. (2012) *Latino American Cinema. An Encyclopedia of Movies, Stars, Concepts, and Trends*. Santa Barbara: Greenwood.
 BERNADI, Daniel; GREEN, Michael Bodhi (2017) *Race in American Film. Voices and Visions that Shaped a Nation* (vol. 1), Santa Barbara: Greenwood.
 BLAIR, Laura Senio (2014) „Bordering Adolescence. Latin American Youth in Road Film. *La misma luna* and *Sin nombre*“, en: Rocha, Carolina; Seminat, Georgia (ed.) *Screening Minors in Latin American Cinema*, 119-132. Lanham: Lexington.
 BREMME, Bettina (2009) *Movie-mientos* (vol. 2). *Der lateinamerikanische Film in Zeiten globaler Umbrüche*. Stuttgart: Schmetterling.
 BODROW, Irina (2013) *Die Odyssee der Neuen amerikanischen Filmböldin*. Berlin: tesis de doctorado.
 DENZEL DE TIRADA, Heide (2015) “Postnationale Regisseure und neue interkulturelle Perspektiven im Kino. Lateinamerikanische Immigranten in internationalen Produktionen”, en Tschilschke, Christian von/Cedeño Rojas, Marbriel/Maurer Queipo, Isabel (eds.): *Lateinamerikanisches Kino der Gegenwart. Themen, Genres/Stile, RegisseurInnen*. Tübingen: Stauffenburg.
 FOUCAULT, Michel (1994) *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
 HARVEY, David (2007) *A Brief History of Neoliberalism*. New York/Oxford: Oxford University Press.
 IGLESIAS, Norma (2003) *Retratos cinematográficos de la frontera. Cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico*. México: Fondo de Cultura Económica.
 KOTEF, Hagar (2015) *Movement and the Ordering of Freedom. On Liberal Governances of Mobility*. Durham: Duke University Press.
 LAHAV, Gallya (2013) “Mobilizing Against Mobility. Immigration Politics in a New Security World” en Söderström, Ola et al. (ed.) *Critical Mobilities*, 139-144. Lausanne: EPFL.
 KROLL, Juli A. (2014) “Embodying Childhood Social Agency in Gustavo Loza’s *Al otro lado*” en Rocha, Carolina/Seminat, Georgia (eds.) *Screening Minors in Latin American Cinema*, 133-146. Lanham: Lexington.

- MORA, Carl J. (2005) *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-2004*. Jefferson: McFarland.
 NARAYAN-PARKER, Deepa; PETESCH, Patti L. (2007) “Agency, Opportunity Structure, and Poverty Escapes” en Narayan-Parker, Deepa; Petesch, Patti L. (eds.) *Moving out of Poverty* (vol. 1). *Cross-Disciplinary Perspectives on Mobility*, 1-44. Hounds mills: Palgrave Macmillan.
 ORRENIUS, Pia (2006) “Mexico-U.S. Migration. Economic Effects and Policy Impact” en Randall, Laura (ed.) *Changing Structure of Mexico*. Armonk: M. E. Sharpe.
 PITA ALVA, Cecilia (2016) *Représentation filmique de la frontière et du voyage migratoire. Trois exemples du cinéma contemporain*. Perpignan: Université de Perpignan.
 SCHÖLLER, Oliver (2007) “Verkehrspolitik. Ein problemorientierter Überblick” en Schöller, Oliver; Canzler, Weert; Knie, Andreas (eds.) *Handbuch Verkehrspolitik*, 17-42. Wiesbaden: VS.
 SÖDERSTRÖM, Ola et al. (2013) “Of Mobilities and Mornings. Critical Perspectives” en: Söderström, Ola. (ed.) *Critical Mobilities*, Lausanne, V-XXII. Lausanne: EPFL.
 TSCHILSCHKE, Christian von; CEDEÑO ROJAS, Marbriel; QUEIPO MAURER, Isabel (2015) *Lateinamerikanisches Kino der Gegenwart. Themen, Genres/Stile, RegisseurInnen*. Tübingen: Stauffenburg.
 VALENZUELA ARCE, José Manuel (2003) “Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos” en Valenzuela Arce, José Manuel (ed.) *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: Consejo nacional para la cultura y las artes.
 VILE, John (2016) *American Immigration and Citizenship. A Documentary History*. Lanham: Rowman & Littlefield.
 WILSON, Dean (2015) “Border Militarization, Technology and Crime Control” en Pickering, Sharon; Ham, Julie (eds.): *The Routledge Handbook on Crime and International Migration*, Abingdon: Routledge.
 ZICKGRAF, Caroline (2018) “Immobility”, en McLeman, Robert; Gemenne, Francois (eds.): *Routledge Handbook of Environmental Displacement and Migration*, 71-84. Abingdon: Routledge.

PELÍCULAS

- ARAU, Sergio (Director) (2004) *Un día sin mexicanos*, [Film]. Mexico: Co-production Mexico-USA-Spain.
 ARRIAGA, Guillermo (Director). (2011) *Lejos de la tierra quemada* (Orig: The burning plain) [Film]. USA: 2929 Productions.
 CURIEL, Álvaro (Director). (2010) *Acorazado* [Film]. Mexico: Co-production Mexico-Cuba; Jaibol Films.
 DOEHRER, Walter (Director). (2008) *El viaje de Teo* [Film]. Mexico: Astillero Films
 ESCALANTE, Amat (Director). (2008) *Los bastardos* [Film]. Mexico: Co-production Mexico-France-United States.
 FUKUNAGA, Cary (Director). (2009) *Sin nombre* [Film]. Mexico: Co-production Mexico-United States.
 HAGERMANN, Carlos; RULFO, Juan Carlos (Directores). (2008) *Los que se quedan* [Film]. Mexico: La Sombra del Guayabo.
 LOZA, Gustavo (Director). (2004) *Al otro lado* [Film]. Mexico: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)
 LUNA, Diego (Director). (2010) *Abel* [Film]. Mexico: Co-production Mexico-USA.
 MARTÍN, Juan Carlos (Director). (2008) *40 días* [Film]. Mexico: Hidrógeno Films.
 PÉREZ SOLANO, Jorge (Director). (2008) *Espiral* [Film]. Mexico: FOPROCINE.
 PÉREZCANO, Rigoberto (Director). (2009) *Norteado* [Film]. Mexico: Co-production Mexico-Spain.
 RIGGEN, Patricia (Director). (2007) *La misma luna* (Orig: Under the Same Moon) [Film]. Mexico: Co-production Mexico-USA.
 SPRINGALL, Alejandro (Director). (1999) *Santitos* [Film]. Mexico: Co-production Mexico -

France - Spain - Canada - United States.

TAPIA, Dalia (Director). (2006) *Buscando a Leti* [Film]. Mexico: Co-production Mexico-United States.

ULTRERAS, Pedro (Director). (2009) *7 soles* [Film]. Mexico: Cuadrante Films.

Geopatía en la counter-road movie *Personal Belongings* de Alejandro Brugués / *Geopathy in Alejandro Brugués' counter road movie Personal Belongings*

Nadia Lie

(pág 179 - pág 187)

Como género que tiende a aparecer en períodos de transformación y de crisis, la road movie conoció un éxito llamativo en Cuba después del derrumbe del bloque soviético. Los análisis existentes se han centrado en películas aparecidas durante el llamado Período Especial, cuando la isla se enfrentó con una situación de extrema austeridad en todos los niveles de la vida. Al examinar una película posterior a este período – *Personal Belongings* –, este ensayo no solamente amplía el enfoque cronológico del género, sino que también se detiene en el nuevo fenómeno del cine independiente en Cuba. Mediante un análisis del papel del taxi y del sentimiento de desapego que se le asocia, se argumenta que la road movie cubana, en vez de sugerir soluciones colectivas a problemas políticos como había hecho antes, se resignifica después del 2000 como instrumento de navegación de nuevas geografías emotivas – función para la cual se propone el concepto de “geopatía”.

Palabras clave: road movie, taxi, Cuba, Período Especial, desapego

Road movies tend to appear in contexts marked by changes and transformations. This explains the popularity of the genre in Cuban cinema in the aftermath of the collapse of communism. While current research has focused on road movies of the so-called Special Period – marked by conditions of extreme austerity –, this article examines a film which appeared in the years after – *Personal Belongings* –, and which signaled the emergence of a new, independent cinema in Cuba. By analyzing the role of the taxi in this film and the feeling of disaffection this vehicle conveys, it is argued that the role of the road movie changes after the Special Period. Instead of suggesting collective answers to political problems, the genre becomes a means to explore new emotional landscapes and subjectivities – a phenomenon for which the article proposes the concept of “geopathy”.

Key words: road movie, taxi, Cuba, Special Period, disaffection

Nadia Lie es catedrática de literatura y cine hispánicos en la Universidad de Lovaina (KU Leuven). Es autora de un libro sobre la política cultural de la Revolución Cubana

