

El desempleo y la lumpenización del trabajo en el cine mexicano

*Aleksandra Jablonska Zaborowska*¹

Resumen:

En el ensayo se analizan tres películas mexicanas consideradas en su doble papel: el mimético, reproductivo de cierto estado de las cosas, y el imaginario, proyectado por ciertos miedos y deseos de la sociedad. En este sentido, se argumenta que los tres filmes dan cuenta, por un lado, de la crisis estructural del capitalismo global, en que masas de trabajadores son forzadas a migrar y a aceptar empleos en condiciones precarias. Por el otro lado, dichos filmes reproducen y estimulan la persistencia de un cierto imaginario sobre las experiencias de migración, presente en la sociedad mexicana, que las asocia con el abuso, malos tratos, deportaciones y violencia generalizada, en gran medida provocada por las distintas agencias del Estado.

Palabras clave: Crisis estructural del capitalismo, desempleo, sujeto *borderline*, paisajes transculturales, represión.

Abstract:

The essay examines three Mexican films considering its dual role: the mimetic, which reproduces a certain state of affairs, and the imaginary, projected by certain fears and desires in society. In this sense, it is argued that the three films account on the one hand, the structural crisis of global capitalism in which masses of workers are forced to migrate and take jobs in precarious conditions. On the other hand, these films display and encourage the persistence of some imaginary about the migration experiences, present in Mexican society, that associated them with maltreatment, abuse, deportations, and widespread violence, provoked mostly for different state's agencies.

Keywords: Structural crisis of capitalism, unemployment, borderline subject, cross-cultural landscapes, repression.

¹ Universidad Pedagógica Nacional. Aleksandra.jablonska@gmail.com

Introducción

En el presente ensayo voy a analizar, bajo una doble perspectiva, tres películas mexicanas recientes- producidas entre 2005 y 2010-, dos filmes de ficción y un documental, que abordan al mismo tiempo dos temas, el de las migraciones y el del trabajo. Por un lado, las consideraré como una *re-presentación* de una problemática actual, relacionada con la globalización y con lo que algunos autores denominan *la crisis estructural del sistema de capital* y como una proyección imaginaria de las aspiraciones, los deseos, los temores de las sociedades actuales.

Lo que me interesa es detectar qué tanto el cine constituye una caja de resonancia de las manifestaciones sociales actuales, qué tan sensible es a los cambios en los imaginarios desatados por una época que algunos llaman *posmoderna*, otros, refiriéndose específicamente al “Tercer Mundo” en general, y a América Latina en particular, *poscolonial*, o de *multiculturalismo policéntrico* (Shohat y Stam, 2002), pero que buscan acentuar las rupturas con el pensamiento moderno, en particular en lo que afecta a las identidades (Gutiérrez, 2010).

En efecto, como plantea Daniel Gutiérrez, hoy “nos enfrentamos (...) a nuevos desafíos con respecto a la interpretación sobre los sentimientos de pertenencia de grupos diferenciados y de aquellos que se encuentran al margen de esta lógica relacional de lo estable, ya caduca (...) De manera cada vez más frecuente la aprehensión de las identidades se relaciona con el ámbito de la alteridad (2010: 11- 12).

La noción de la alteridad, a medida que nos aleja de la búsqueda de “lo idéntico” y “lo esencial”, nos acerca a los procesos inestables de hibridación, a las dinámicas de “ir y venir entre lo fijo y lo móvil, entre lo cambiante y lo estable, entre lo amorfo y el formismo” (Gutiérrez, 2010:14). En el nuevo contexto, el de la disolución de las fronteras tradicionales, estamos aprendiendo a comprender las identidades en su multiplicidad, versatilidad e híbridez, en su carácter transitorio e inestable.

¿Y quién está más implicado en estos procesos de cambio, de fragmentación e inestabilidad, si no los migrantes que se desplazan territorialmente en busca de trabajo? ¿Quién obliga más a los científicos sociales a

repensar las categorías de la identidad que justamente estos grupos humanos que desafían las formas de pensar anteriores?

A la deriva

La falta de trabajo y la necesidad de buscarlo en otra parte, sobre todo en el norte del país o al sur de los Estados Unidos es un tema recurrente en el cine mexicano reciente. Las imágenes de personas viajando a pie, en autobuses, arriba de los trenes, en coches, con escasas o ningunas pertenencias, son una imagen que se repite en una gran cantidad de películas de ficción y de los documentales.

Buscar empleo y también encontrarlo implica jugarse la vida, según el cine mexicano. La búsqueda implica un peregrinaje largo y extenuante, muchas veces peligroso. Una vez encontrado, invariablemente se trata de un trabajo precario, sin contrato escrito, negociado con prisa y en condiciones desfavorables para los trabajadores, mal pagado, sin garantías y con altos riesgos de enfermar o perder la vida.

Tener que abandonar el lugar de origen para encontrar un trabajo cualquiera, desarraiga a los sujetos. Se pierden las relaciones afectivas, las normas que regían la vida anterior, la autoestima. En las nuevas circunstancias reina la inseguridad: no existe el trabajo estable, ni un salario seguro, hay violencia, crímenes constantes. En estas circunstancias cada quien sobrevive como puede y toda su vida sufre un proceso de degradación. Los sujetos se quedan en un estado *liminal*. Se vuelven anónimos, solitarios, su identidad queda en suspenso. Son sujetos dislocados que no se sienten “en casa”, y no desarrollan un nuevo sentimiento de pertenencia. Gérard Imbert llama a éstos personajes *borderline* (2010). Son personajes que observan el mundo desde los bordes o desde los umbrales. Se alejan del mundo conocido y valores establecidos. Son los que se extralimitan, los que han abandonado su identidad. “De ahí unos perfiles divididos, unos recorridos que pasan a menudo por la violencia y pueden conducir a la locura”, explica Imbert (2010: 256) Están a la deriva porque, continua el autor, “derivar es perder las coordenadas y, a veces, los papeles, entiéndase la expresión en su sentido literal también: el no tener un papel asignado. De ahí también la sen-

sación de vacío de muchos personajes, que viven en un estado de flotación y a veces de anomia” (*Ibidem*).

En este contexto, los sujetos se dejan llevar por el azar, por las circunstancias. En sus recorridos empiezan a descubrir otros mundos, pasan por la experiencia de los límites, que los acerca al horror, entran al mundo de lo informe. De manera que el *borderline* “es un sujeto en ruptura con el sistema- *desintegrado*-, a la deriva, con pérdida de referencias espacio – temporales. No es forzosamente marginal en el sentido socioeconómico de la palabra, sino que se sitúa en los *bordes* y puede caer en la anomia (...) y, eventualmente, en los extremos (...). Se caracteriza por tener relaciones personales caóticas y un comportamiento fácilmente descontrolado. Vive en estados de ánimo inestable, en un continuo vértigo emocional: ha perdido la noción de los límites” (Imbert, 2010: 266)

Ellos son Jesús y Fausto, los protagonistas de *Los Bastardos* (2009) película de Amat Escalante, es el personaje de Andrés del “Norteador” (2010) de Rigoberto Perezcano, y también los protagonistas del documental “De nadie” (2005) de Tin Dirdamal, filmes que voy a analizar en los próximos párrafos.

Pero, ¿a qué mundo pertenecen los personajes así caracterizados? El cine, al igual que la literatura sociológica, va documentando la crisis estructural del sistema de capital, la lumpenización social que marca las formas capitalistas periféricas, la agudización de la enajenación social (Alves, G., 2010). A diferencia de las crisis anteriores del capitalismo, explica Alves, la actual tiene un carácter universal, sistémico, su alcance territorial es global, su alcance temporal, permanente y su tendencia es hacia la constante profundización (Alves, 2010: 287). Sus implicaciones son tan profundas que *la barbarie* que en las épocas históricas anteriores aparecía como un fenómeno de perversidad política, como genocidio de Estado perpetrado contra determinados grupos sociales, hoy se ha convertido en un fenómeno cotidiano que impregna toda la vida social, las relaciones de trabajo, en la familia, el consumo y el tiempo libre (*Ibidem*).

Los bastardos

Una especie de carretera de cemento corta la planicie en línea recta hasta el horizonte. Parece un desagüe de

río, ahora seco, con altos bordes. Al fondo aparecen dos minúsculas figuras. Avanzan sin prisa, en silencio. La cámara fija subraya un paisaje sin vida, el largo recorrido que deben hacer los personajes. Alrededor de ellos nada se mueve, no hay nada, ni nadie. El más joven juguetea con un balón.

A medida que van acercándose a la cámara podemos distinguir a dos hombres jóvenes, uno de ellos adolescente, sin ningún rasgo particular, excepto quizás su tez morena, y forma de vestir, coincidiendo ambas con el estereotipo del “trabajador migrante” que ya hemos asimilado a través del cine.

No sabemos de dónde vienen ni a donde van. Aunque la película después proporcione algunos datos muy imprecisos sobre su origen- son mexicanos, de Guanajuato-, y sus fines- encontrar cualquier modo de hacerse de algo de dinero en los Estados Unidos y mandarlo a la familia, aparecen a lo largo del filme como en el primer momento, como vagabundos sin rumbo fijo. Rebotan de un lado al otro como el balón que iba pateando el más joven.

Son extraños. No intentan hablar con nadie, excepto intercambiar saludos con otros migrantes, apenas se comunican entre ellos. No hablan inglés, quizás entiendan un poco, pero no podemos estar seguros. Siempre están fuera de lugar, sus actos parecen ser meras reacciones a las circunstancias que se les presentan. Son prácticamente anónimos, apenas conoceremos sus nombres: Jesús y Fausto.

Parecen conocer un poco Los Ángeles: saben moverse en el metro y en los camiones urbanos, conocen el punto de reunión de los migrantes latinoamericanos, punto en que los buscan los empleadores norteamericanos. Es un lugar cualquiera, en la calle, en que el sol cae a plomo. Pasan carros y camionetas, sus conductores ofrecen un trabajo, el pago se negocia en este momento, sin que haya garantía que se cumpla. Para animar las largas esperas, los hombres cuentan sus experiencias, no todas buenas. Uno de ellos fue llevado bajo engaños y violado o, por lo menos hubo esta intención. Jesús aprovecha la espera para hablarle a su tía Lidia. Se disculpa por no haber mandado el dinero durante los meses precedentes y promete hacerlo pronto. Antes de colgar pide su bendición.

El filme recurre a una elipsis para introducir un elemento que constituye un secreto entre Jesús y Fausto. De pronto se reúnen con los otros migrantes tras haber acordado no contarles del trabajo que realizaron por la mañana. Jesús trae ahora una bolsa de viaje. Pronto son enganchados con otros cuatro compañeros para realizar una jornada en un terreno en que se va a construir algo. El norteamericano quiere pagarles 8 dólares por hora. De la negociación se encarga José, uno de los trabajadores mayores y que puede comunicarse en inglés. Exigen 10 dólares por hora. El empleador busca convencerlos prometiendo traerlos de vuelta al fin de la jornada. Finalmente acepta pagarles lo que piden.

Se trata de limpiar el terreno y cavar una zanja para los cimientos. Todos trabajan intensamente, sin parar, en silencio, bajo un sol abrasante. Jesús se afana con la bolsa colgada en la espalda, no contesta cuando le preguntan por qué no la deja. Fausto quiere saber de la conversación con la tía. Su compañero le cuenta que Elvira (nunca sabremos quién es) está a punto de quedarse ciega y que para evitar eso se requiere de dinero.

Al final de la jornada se produce otro altercado con el empleador quien les paga lo prometido pero no quiere llevarlos de vuelta. Los trabajadores insisten y finalmente, el norteamericano vuelve a ceder. Están disgustados.

Jesús y Fausto se despiden de los demás y se van con unas cervezas al parque. Mientras caminan, un breve diálogo revela algo del secreto que están guardando acerca del “trabajo” que realizaron por la mañana. “Hay que olvidarnos del pinche gringo y clavarnos la lana. Tirar la escopeta” plantea Fausto. “Pero ya dijimos que sí, mi guey”, le responde Jesús. “Tu, cabrón. Yo no le dije nada”.

Momentos después pasan frente a un grupo de jóvenes norteamericanos escuchando música, bebiendo y comiendo. Dos chicos se están golpeando junto a ellos. Los jóvenes insultan a Jesús y Fausto: “Miren a estos *frijoleros*. Están del lado equivocado de la frontera, hijos de puta”. No sabemos si los mexicanos comprenden los insultos, pero cuando alguien avienta la comida a la espalda de Fausto, la situación se vuelve tensa. Fausto quiere pelear, pero Jesús lo impide. Se alejan.

Las experiencias del día van cambiando el ánimo de Fausto. Toma la escopeta de la bolsa que cargaba todo el

tiempo Jesús, finge disparar, “pinches gringos”, dice con enojo. Jesús hojea una revista con fotos de carros junto a los cuales posan mujeres semidesnudas. Están extrañando el contacto con las mujeres. “En la pizca vamos a encontrar a unas morras” dice con esperanza.

Empieza a nacer en ellos la idea de la venganza. Regresan al lugar donde fueron insultados con la escopeta en la mano, pero ya sólo hay un joven ahí, dormido. Jesús lo mira, respira nervioso. Un corte impide conocer el desenlace.

Cae la noche. De pronto estamos en una cocina amplia y bien equipada. Una mujer de espaldas prepara la cena. Después avisa a su hijo, encerrado en un cuarto oscuro y dedicado a mezclar la música que resuena por toda la casa, que baje para cenar. La relación entre ambos es tensa, Trevor trata con indiferencia y hostilidad a su madre, quien intenta entablar alguna conversación con él, en vano. Su molestia va en aumento y su tono de voz sube: “¡Deberías de estar con tu padre en este momento!; Me molesta que en lugar de estar con él, te drogas con tus amigos!”

Una vez que el hijo se haya ido, su madre fuma el crack y se queda frente a la televisión prendida mirando hacia el techo, imagen misma de la desolación.

La cámara enfoca una ventana iluminada. De pronto aparecen en la oscuridad las manos de Jesús y Fausto, la levantan, se meten. Entran al cuarto en que la madre de Trevor está dormida en un sofá frente a la tele que sigue prendida, con la escopeta dirigida hacia ella. Cuando apagan la tele con un control, la mujer despierta y le da un ataque de pánico.

Sigue un relato en que todos se van a cocina, ella les calienta una cena, apenas interambian palabras. La mujer sospecha que quieren matarla por órdenes de su ex marido. Ellos confirman, pero no tienen prisa. Se van a la alberca, los tres fuman crack. Ella intenta ofrecerles más dinero para que no la maten. De regreso a la casa Jesús la acaricia, ella espera que tener relaciones sexuales con ellos podría salvarla. Pero no ocurre. Jesús va a robar cosas de valor en los cuartos. Fausto la vigila cada vez más aburrido. Empieza a apremiar a su compañero para abandonar la casa: “Jesús, piensa en Elvira que ya casi se está quedando ciega. Ya es hora de irnos”.

Y de pronto ocurre lo inesperado. Ella toca el arma. Fausto se sobresalta, se la quita, al no poder apagar la televisión con el control remoto, pateo y destroza el aparato. Inmediatamente después dispara a la cara de la mujer. La imagen fija de ella sentada en el sofá, con la cara reventada y sangre en la pared, permanecerá en la pantalla un largo rato, aunque el montaje permite ver que mientras tanto Fausto vomita en el baño y Jesús está sorprendido por su acción. Parece que él ya no pensaba en la ejecución, estaba pasando la noche en una casa donde había drogas, comida, alberca, una mujer deseable. Y Fausto que momentos antes lo apremiaba para irse de allá, parece haber disparado en un momento de agotamiento, hartazgo, impotencia.

De pronto otro disparo interrumpe la plática de ambos en el baño. Es Trevor quien con la misma escopeta mata a Jesús. Fausto escapa.

Después de un corte vemos el epílogo. Fausto está trabajando, junto con otros migrantes en “Santa María Happy Farms” recogiendo las fresas. La película cierra con un largo primer plano de su cara. El chico está sollozando.

Norteados

Andrés viene de la sierra de Oaxaca. Sus compadres y primos viven en Estados Unidos y le prestaron dinero para cruzar la frontera. Tiene una esposa y dos hijos. Un pollero le cobra, al parecer tres mil quinientos dólares y luego lo abandona en el desierto mientras Andrés duerme. Es deportado e intenta quedarse en Tijuana para buscar otra oportunidad.

Desde el momento en que inicia su viaje, deja de controlar su destino. Es el pollero y más tarde Ela, Cata y Ascencio quienes le dictarán los pasos que debe dar. Ela le da trabajo en una tienda- bodega de frutas, verduras y artículos varios a cambio de un lugar donde dormir, la comida y algo de dinero. También está interesada en convertirlo en su amante, cosa que exige desde su posición de poder. Andrés se deja llevar: hace todo lo que le piden, agradece en exceso cualquier gesto amable dirigido a él.

La vida está hecha de rutinas. Vemos a los personajes repetir todos los días las mismas actividades. Sólo los fines de semana Ela busca algún tipo de diversión con

Andrés invitándolo a beber cervezas, tequila y a bailar en un deprimente bar.

A Andrés no le alcanza el dinero para mandarlo a la familia. Ascencio le ofrece un trabajo en el rastro, sin paga... Barrerá y cargará las reses a cambio de alguna propina. También quiere deshacerse del joven quien atrae la atención de dos mujeres en quienes él, a su vez, está interesado. Así que lo convence, sin ningún argumento serio, de cruzar la frontera en un punto determinado. Andrés es deportado de nuevo pero no guarda rencor. Otra vez se acomoda a la situación y ahora vive un romance con Cata. La chica parece atraerlo un poco más que la dueña del negocio, pero en ambos casos no se trata ni del amor ni del compromiso. Se trata de relaciones instrumentales, pasajeras, sin futuro, y también sin remordimientos de conciencia por compartir varias camas al mismo tiempo.

Pero la película termina en lo que parece ser un *happy end*: Cata, la más generosa de los personajes, entrega a Andrés un plan para cruzar la frontera de manera segura, escondido en un viejo sillón.

De nadie

Los protagonistas del documental son hondureños, guatemaltecos y salvadoreños. Están de paso en México tratando de llegar a los Estados Unidos. Lo que los arrancó de sus países, de sus familias es la extrema pobreza. María tiene cuatro hijos, un esposo enfermo, quien no puede trabajar. Cuando el huracán Mitch les dejó sin casa y el molino que era su fuente de ingresos deja de rendir lo suficiente, María decide, junto con un grupo de hombres del mismo pueblo, viajar hacia los Estados Unidos. Pero a los dos días de haber salido de su casa son salvajamente asaltados, maltratados, robados y María es violada por los Maras¹. Se quedan sin recursos y María cree que también sin dignidad. Por eso no tiene valor ni siquiera de hablar con su familia y aunque quiere trabajar para enviarles dinero, no piensa regresar a su casa.: “Ya no puedo ser esposa de mi esposo. ¿Cómo le voy a mentir? Ya sé que no fue mi culpa, pero... cuando regrese a mi país, ya no voy a ir a mi casa”.

Al perder el dinero y “la honra” María está a la deriva. Ya no puede controlar su vida. Vive en el albergue para

migrantes, ayuda en la cocina, se desespera al recordar a su familia y todo el horror vivido en México. Además de las vejaciones por los Maras, vio la extrema crueldad del personal de migración y de los policías. Vio a un chico caer de un tren, jalado por un policía y perder la cabeza. Ella misma tuvo que saltar del tren en movimiento para evitar el asalto por parte de los policías. Al hacerlo se lastimó.

Busca trabajo en Orizaba para poder pagar un autobús que la lleve a la frontera, pero ahí sólo le ofrecen empleos de prostitución disfrazada: en los bares, en un circo en que debería bailar en una tanga. Finalmente alguien le presta dinero con el que llega a Monterrey, donde su rastro se pierde.

La cámara capta a María la mayoría de las veces en largos primeros planos. Su rostro refleja angustia, incertidumbre, a ratos desesperación. Se muerde los labios, desvía la mirada, con frecuencia llora. Está consciente de que su vida anterior se acabó, que ya no podrá recuperarla. La experiencia migratoria en unos cuantos días la transformó por completo: perdió la autoestima, perdió la confianza, perdió los pocos recursos que tenía y, sobre todo, las relaciones afectivas. No sabe qué le depara el futuro. No tiene a nadie quien le pueda ayudar, todo depende del azar, del destino, y de Dios quien, según cree María, le sigue ayudando pese a las terribles experiencias a las que ha sido sometida.

Hay otros personajes que están a la deriva: un chico de 16 años que perdió un brazo y que pronto será deportado a su país, otro que vio morir a sus padres, asesinados y violados por la Mara, y que no tiene dirección ni teléfono de los familiares con quienes iban a reunirse en Estados Unidos. Está conmovido, indefenso, sin ningún plan.

José María, con graves problemas de salud, consecuencia de una intervención quirúrgica mal practicada, incapaz de alimentar a su esposa y dos pequeños hijos, trata de convencer al personal de migración y al propio equipo de cineastas que su único objetivo es someterse a una cirugía. Pero a medida que se le plantea la posibilidad de operarlo en México para después deportarlo, José María confiesa que su verdadero objetivo es llegar a los Estados Unidos, donde vive su hermana, y encontrar trabajo. Su vulnerabilidad es extrema. Extraña a su

familia, llora mientras habla por teléfono con ellos, se siente sólo, enfermo, desesperado.

Lo que retrata la película es una verdadera barbarie que impregna la vida cotidiana de los migrantes en su tránsito por México. Asaltados, vejados, golpeados, asesinados por bandas de delincuentes pero también por los agentes migratorios, la policía y el personal de las compañías ferroviarias, imposibilitados para denunciar los abusos porque esto implicaría su inmediata deportación, viven en un mundo en que “valen menos que la bala que los mata”², en que se les convierte en bestias.³ Viven en el anonimato, indefensión total, son “los “nadies, los ningunos, los hijos de nadie, los dueños de nada”⁴ Es muy notoria la ausencia de las instituciones del Estado, cuyos agentes están convertidos en delincuentes con impunidad garantizada.

En este mundo, quienes tienen trabajo que implica cierto poder, son, como dice uno de los entrevistados en el filme “ladrones con permiso”. El trabajo en las estructuras formales del Estado: las distintas corporaciones policiacas, el Instituto Nacional de Migración, la Procuraduría General de Justicia, forman, incentivan y aseguran impunidad a sus empleados que se dedican a delinquir.

Los personajes viven la barbarie en su vida cotidiana, pero esta barbarie no sólo está alimentada por la situación económica de alcance global, sino también por un manejo político del desempleo que criminaliza a quienes buscan el trabajo; se entiende que también en un mundo globalizado, sin fronteras para los capitales y mercancías, pero sí para los seres humanos y por todos los órdenes de gobierno que sacan ventaja de la extrema vulnerabilidad de los migrantes.

Paisajes transculturales

Las tres películas transcurren en lo que Denilson Lopes (2010) ha denominado *paisajes transculturales*, escenas de migraciones y diásporas de masas de trabajadores. Son *entrelugares*, procesos socioculturales de intersección, constituidoras de interculturalidad. En ellos no se distingue entre lo tradicional y lo moderno y no hay lugar para cualquier discurso esencialista de identidad, autenticidad y pureza cultural (Lopes, 2010: 96).

Sus estéticas revalorizan lo que previamente era visto como negativo, especialmente dentro del discurso nacionalista. Los personajes de los tres filmes son “nadies”, seres prácticamente anónimos y con débiles sentidos de pertenencia. A su origen lo ligan cada vez más frágiles relaciones familiares, cada vez más lejanas y menos vinculantes. Al convertirlos en protagonistas, los filmes revalorizan a estos seres marginados, muestran los procesos sociales de degradación a los que han sido sometidos, exhiben los contextos en que éstos se desenvuelven, marcados por la violencia extrema, anomia, abuso.

Los personajes de *Los bastardos* salen de una sociedad que no les ofrecía las oportunidades de una vida digna, para llegar a otra, situada cerca de la frontera y que funciona como un espacio fronterizo: inestable, fluctuante, carente de normas. Es un espacio hecho para recibir y explotar a los migrantes, donde reina la ley del más fuerte, donde se les emplea para hacer lo que otros, en una situación menos desesperante, no harían y, ciertamente, no por este precio. La sociedad receptora tampoco ofrece una imagen positiva. Las relaciones familiares están rotas, los miembros de la familia no logran comunicarse y llenan el vacío vital con drogas y dependencia de la televisión y juegos cibernéticos. Está muy presente la idea de una venganza violenta: la dueña de la casa, al ver irrumpir en ella a dos desconocidos, inmediatamente piensa que su ex marido los contrató para matarla. El odio es generalizado, no se dirige específicamente a los trabajadores indocumentados sino a cualquier persona. En circunstancias como éstas el comportamiento de las personas se vuelve inesperado, incalculable, tentado por el desorden, por lo irracional, por la violencia.

También el protagonista de *Norteados* se encuentra en un espacio fronterizo donde no hay más reglas que las que imponen sus habitantes, conforme a sus deseos compulsivos y necesidades de momento, buscando aliviar la frustración que domina su vida. Cata y Ela son dos mujeres abandonadas por sus maridos, viven en Tijuana porque es allí donde encontraron medios de sobrevivencia y no porque se sientan parte de la ciudad. Entre ellas hay una relación de subordinación, puesto que Cata trabaja para Ela y también de desconfianza mutua. Bajo la superficial convivencia armoniosa entre las dos mujeres y don Ascencio que las visita con frecuencia, hay intrigas, odio y resentimiento.

En este contexto, Andrés pronto deja de preocuparse por el objetivo que lo llevó a la frontera y que era trabajar en Estados Unidos para mantener a su esposa e hijos. Se relaciona íntimamente con ambas mujeres, aprovecha su interés por él, para sacar la ventaja de ello.

Así como Los Angeles (*Bastardos*) y Tijuana (*Norteados*) son lugares fronterizos, de paso, en que nadie desea quedarse, Orizaba lo es para migrantes centroamericanos. Algunos se quedan unos días en el albergue, otros unas semanas, pero no más. Establecen ahí relaciones pasajeras, mientras se van aflojando las relaciones con las familias que dejaron atrás o incluso con los compañeros de viaje.

Pero también surgen espacios de solidaridad transcultural representados en el documental por los albergues en que se les proporcionan a los migrantes lugares para dormir y comer gratis y por un grupo de mujeres, que todos los días preparan la comida y llenan botellas de agua para aventárselas a los migrantes que viajan en el tren. Se crea una comunidad de diferentes aunque sea por tiempos muy cortos.

Reflexiones finales.

Las tres películas muestran las tendencias destructivas del capitalismo en la era de la globalización: desempleo masivo, la extrema precarización del trabajo, la destrucción de los colectivos sociales, sean éstos, la familia, los sindicatos, las iglesias, y también la destrucción del sujeto mismo.

Las relaciones se vuelven instrumentales, se mantienen mientras ello reporta algún beneficio, son mediadas por el dinero y el poder. Se tiene a usar al *otro* para la propia conveniencia. Las excepciones, que confirman la regla, aparecen fugazmente. En el *Norteados*, Cata le presta ayuda a Andrés en forma desinteresada. En *De nadie* el propio equipo de cineastas trata de dar apoyo para los migrantes que está entrevistando, lleva noticias a sus familiares, les da consejos para que eviten el peligro. Retrata a un grupo de señoras que bajo el nombre de *Las Patronas* brindan apoyo a los migrantes en forma desinteresada. Preparan comida para ellos y la avientan a los trenes, atienden, en la medida de sus posibilidades a los heridos. Pero la solidaridad proviene invariable-

mente de la sociedad civil, de quienes son capaces de sentir empatía por personas que viven en una pobreza aún mayor que la de ellos. Como subraya el documental más de 50% de los abusos contra los migrantes son cometidos por las autoridades de distintos niveles.

De modo que las tendencias destructivas del capitalismo no sólo han alcanzado a los agentes económicos, sino también a los políticos. El Estado no sólo no garantiza la seguridad y la vida digna, sino que participa activamente, a través de los policías, agentes de aduana y de los servicios migratorios, en despojar a quienes buscan desesperadamente alguna fuente de ingreso, no sólo de sus escasas pertenencias, sino de su dignidad e integridad.

El capitalismo se muestra como sistema social de perversión en que aparecen los síntomas de la barbarie social (Alves, 2010). La imposibilidad de acceder a sistemas educativos adecuados, a servicios de salud, a obtener un empleo estable y remunerado, produce la pérdida de las condiciones mínimas de una vida digna, vacío existencial, supresión de sentimiento de culpa por medio de técnicas de racionalización y banalización del mal, miseria de las relaciones humanas.

Las películas tienden al minimalismo que define en menor o mayor grado su estética. La cámara permanece fija o se mueve apenas, lo indispensable. La mayoría de las secuencias se filmaron en escenarios naturales, con actores no profesionales. No se le distrae al espectador con la música extradiegética, para acercarlo a las crudas experiencias que viven los personajes⁵ El silencio, sobre todo, en los *Bastardos*, causa una verdadera angustia.

Aparecen formas de hablar cotidianas, muy alejadas de cualquier erudición, más bien torpes, escasas, en que se mezclan los acentos de distintos países de América latina y del sur de Estados Unidos, palabras recién aprendidas en el curso del contacto intercultural, muchas veces mal pronunciadas.

Se trata, sin duda de una tendencia que se extiende cada vez más en el cine latinoamericano, tendencia que busca acercar al espectador a la vida de seres que no solían ser retratados por el cine hegemónico, por su insignificancia y marginalidad. Pero las películas analizadas en el presente ensayo parecen situarse a medio camino entre

las películas de denuncia que caracterizaron el período más combativo de los *nuevos cines* del continente, entre las década de los 1960 y 1970, y la reciente proliferación de filmes que no buscan sino retratar la vida cotidiana de personas comunes y corrientes como sería el caso de, entre otros, *Las historias mínimas* y *El perro* de Carlos Sorin, *Whisky* de Juan Pablo Rebella o la *Temporada de patos*, de Fernando Eimbcke.

Bastardos y *Norteados*, aunque podrían leerse como visiones críticas de la situación social, económica y moral que marca la vida en las zonas fronterizas de México y Estados Unidos, funcionan principalmente- ante la audiencia mexicana- como una reiteración de imágenes muy familiares. Los viajantes, los migrantes, los seres anónimos, los desconocidos, los que no pertenecen a nada, los *norteados*, los perdidos, los que viajan sin rumbo, los dispuestos a cualquier cosa... La frontera, la larga barda con agujeros por los que se asoman los migrantes para evaluar las posibilidades de cruzar, el desierto, la insolación. Las idas y venidas, los intentos de cruzar y las deportaciones, los retornos a lugares en que los trabajadores indocumentados esperan ser contratados, siempre los mismos trayectos, las mismas acciones, la misma frustración. La patrulla fronteriza, los agentes de migración, las persecuciones, las detenciones, el miedo, la humillación.

Las mismas imágenes están presentes en *De nadie*, en el que también aparecen algunas otras, que ya están formando parte de nuestro imaginario: las vías del ferrocarril, *la bestia*, los hombres y mujeres viajando en los techos de los trenes, colgados de ellos, los albergues para los migrantes. Pero, a diferencia, de los otros dos filmes, en el documental hay una intención explícita de denunciar a quienes abusan y extorsionan a los migrantes, principalmente a los agentes del Estado. Los cineastas yuxtaponen testimonios de los centroamericanos y los habitantes de distintos lugares de Veracruz, testigos del maltrato a los que éstos son sometidos, con las cínicas explicaciones de los funcionarios que declaran no haber recibido nunca las denuncias sobre estos hechos, que niegan haber participado en los asaltos, que le atribuyen la autoría de los crímenes siempre a alguien más.

De nadie está también más próximo a *nuevos cines* latinoamericanos porque comparte con aquel movimiento una serie de rasgos que marcaron a partir de la década

de 1960 la ruptura con las formas anteriores de hacer los documentales. Jean- Claude Bernardet destacó tres elementos de quiebre (Bernardet, 2003). En primer lugar, los cineastas dejaron de creer en el documental como reproducción de lo real y lo convirtieron en discurso, multiplicando recursos que les permitieran convencer de ello al espectador. Adoptaron estrategias anti- ilusionistas, mostrando la obra como producto y desnudando su proceso de producción, exponiendo al documentalista como productor de discurso y no como reportero neutral. En segundo lugar cuestionaron “la verdad de la narrativa”, que el documental había heredado del cine de ficción. A partir de entonces sus esfuerzos estarán encaminados a quebrar el flujo del montaje audiovisual para desarrollar un lenguaje basado en los fragmentos y en la yuxtaposición. Finalmente, destaca Bernardet, renunciaron a la univocidad para trabajar sobre la ambigüedad. De este modo el modelo mimético- reproductivo fue cediendo a un discurso con la intervención deliberada y ostensiva del cineasta.

Todos estos elementos están presentes en el documental de Tin Dirdamal. La película está construida como un discurso, dividido en apartados o capítulos claramente señalados: *María, El Tren, la bestia de hierro, La Mara, el diablo en persona, La Migra matasueños*, etc, cada uno de los cuales es dedicado a tratar una problemática en particular. Con cierta frecuencia aparecen, sobre una pantalla negra letreros que aportan comentarios o datos adicionales al material que se nos está presentando: “Cada año migración mexicana realiza alrededor de 145 mil deportaciones, expulsiones y rechazos de los centroamericanos” o “En México existen 5 mil miembros de la Mara, diariamente ingresan al país entre 23 y 50”. Es evidente que a los realizadores les preocupa más la función comunicativa que la mimética de su obra.

Con frecuencia escuchamos las voces de los cineastas, quienes no limitan su participación a la de ser *testigos* de lo ocurrido sino que intervienen activamente en la construcción de la representación y del discurso, establecen relaciones personales con los entrevistados, les ayudan, los protegen, les muestran su simpatía o antipatía. No buscan crear la ilusión de la objetividad o neutralidad sino que, por el contrario, subrayan constantemente sus puntos de vista. No sólo se convierten en personajes de la película, sino que su visión de los *otros* está explícitamente teñida por la relación personal.

En suma, las tres películas, aunque exhiben notables diferencias en sus estructuras, tramas y estilos comparten una visión crítica de la “economía global” y sus repercusiones en la vida de los individuos. Lo que distingue al documental de los filmes de ficción, sin embargo, es que a los cuestionamientos anteriores agrega uno que es fundamental: la complicidad de los poderes públicos con una estructura económica depredadora.

Notas

- ⁽¹⁾ Mara Salvatrucha es una organización transnacional de pandillas criminales asociadas que se originaron en Los Ángeles y se han expandido a otras regiones de Estados Unidos, Canadá, México, América Central (Guatemala, El Salvador, Honduras) y España. La mayoría de las pandillas están integradas por centroamericanos (guatemaltecos, salvadoreños y hondureños) y se encuentra activas en las zonas urbanas y suburbanas. Los miembros de la Mara Salvatrucha se distinguen por tatuajes que cubren el cuerpo, así como el uso de su propio lenguaje de señas. Son conocidos por su uso de la violencia y un código moral propio que consiste en su mayor parte en una venganza implacable y crueles retribuciones.
- ⁽²⁾ Letra de una canción que se escucha en el documental.
- ⁽³⁾ Esta es la palabra que emplean los compañeros de María cuando relatan como fue violada por tres hombres: “la agarraron como a una bestia”.
- ⁽⁴⁾ Canción escrita para el documental, inspirada en un texto de Eduardo Galeano.
- ⁽⁵⁾ Paradójicamente es el documental el que más recurre a la música.

Bibliografía:

- Alves, Giovanni (2010) *Trabalho e Cinema. O mundo do trabalho através do cinema*, vol. 3, Londrina: Praxis.
- Bernardet, Jean-Claude (2003) *Cineastas e imagens do povo*. Sao Paulo: Companhia das Letras.
- Brissac, Nelson (2010) *Cenários em ruínas. A realidade imaginaria contemporânea*, Lisboa: Gradiva.
- Gutiérrez, Daniel (coord.) (2010) *Epistemologías de las identidades. Reflexiones en torno a la pluralidad*, México: UNAM.
- Imbert, Gérard (2010) *Cine e imaginarios sociales*, Madrid: Cátedra.
- Lopes, Denilson (2010) “Paisagens transculturais” En:

- Franca, Andrea e Denilson Lopes (org.), *Cinema, globalizacao e interculturalidade*, Unochapecó: Argos, pp. 91- 108.
- Shohat, Ella y Robert Stam (2002) , *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona: Paidós (Paidós Comunicación Cine 130).

Filmografía.

- Los bastardos* (2009), Amat Escalante, México/ Francia/ Estados Unidos
- De nadie* (2005) , Tin Dirdamal, México
- Norteados* (2010), Rigoberto Perezcano, México/ España.