
PUNTO **cu** NORTE

• REVISTA ACADÉMICA DEL CENTRO UNIVERSITARIO DEL NORTE •



Cine y violencias

Número 8: enero—junio 2019

ISSN: 2448-6426

Narrativas de migración en el cine mexicano: *Sin nombre, La jaula de oro y Desierto*

Migration narratives in Mexican cinema: Sin nombre, La jaula de oro and Desierto

Álvaro A. FERNÁNDEZ REYES*

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es abordar algunos de los problemas más severos por los que pasa nuestro país: la violencia, la inseguridad y la migración. Estos temas serán analizados a través de películas que se acercan desde distintos ángulos a la realidad social del migrante. Trataremos las ficciones *Desierto* de Jonás Cuarón (2016), *La jaula de oro* de Diego Quemada-Diez (2013) y *Sin nombre* de Cary Joji Fukunaga (2009). Donde se termina un relato comienza otro. Interesa, pues, entablar un diálogo entre la realidad social y estas películas.

De tal manera, partimos de las preguntas: ¿Cómo se trata el tema de la migración en las narrativas de viaje del cine mexicano? ¿Cómo se reconstruye la lógica del espacio y del tiempo que tejen los eventos en estos modelos narrativos? ¿De qué manera se proyecta la inseguridad y la violencia tanto estética como temáticamente? ¿Cómo dialogan las películas? ¿Cuáles son las mitologías y utopías, o bien las distopías que proyectan?

* Doctor en ciencias humanas por El Colegio de Michoacán, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Coordinador de la Red de Investigadores de Cine. Profesor investigador del Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara, México, dedicado a las líneas de análisis e historia del cine. Desde 2011 forma parte del Comité de Selección del Festival Internacional de Cine en Guadalajara.

Palabras clave: cine de migración, violencia, representación del espacio, narrativas de viaje.

ABSTRACT

The objective of this paper is to address some of the most severe problems that our country is going through: violence, insecurity and migration. These topics will be analyzed through films that approach from different angles to the social reality of the migrant. We are going to analyze the fictions Desierto (Jonás Cuarón, 2016), La jaula de oro (Diego Quemada-Diez, 2013) and Sin nombre (Cary Joji Fukunaga, 2009). Where one story ends, another begins. I am interested in establishing a dialogue between social reality and these films.

In this way, we start with the questions: How is the topic of migration treated in the travel narratives of Mexican cinema? How is the logic of space and time that weave events in these narrative models reconstructed? In what way do they project insecurity and violence, both aesthetically and thematically? How do the movies dialogue? What are the mythologies and utopias, or, dystopias that project?

Keywords: *cinema migration, violence, representation of space, travel narratives.*

UN TEMA PREDOMINANTE EN EL CINE MEXICANO

Entre una amplia gama de problemas por los que pasa nuestro país, la migración se ha convertido en uno de los temas de la agenda política y de la representación audiovisual en el siglo XXI. Se ha escrito que “el siglo XXI será la centuria de las migraciones [...] si reuniéramos a todos los migrantes en un solo país, sería el quinto más poblado del planeta” (Íñiguez Ramos, 2016). Actualmente, la migración se ha incrementado:

De los 175 millones de individuos que en el año 2000 vivían fuera de su país de origen, hoy padecen esa situación unos

280 millones, cifra que incluye a 60 millones de refugiados solicitantes de asilo o desplazados internos por conflictos locales” (Íñiguez Ramos, 2016).

Aunque en los últimos años ha disminuido el flujo México-Estados Unidos y ha aumentado el de Estados Unidos-México, la necesidad global de visualizar el fenómeno¹ ha cobrado relevancia desde que Donald Trump prometió, desde su campaña electoral, que construiría un muro en la frontera. Este sería de entre 10 y 15 metros de altura y 1 600 kilómetros de largo, con un costo de USD 25 000 000 000 que pagaría el gobierno de México (*Vanguardia*, 2017).

Ya en 2017, cuando él tomó la presidencia, pese a que aún no ha construido el muro físico, sí levantó un muro simbólico con una política de nacionalismo extremo de visión antiinmigrante. Las manifestaciones en contra proliferaron entre intelectuales, políticos, ciudadanos y artistas, incluso de migrantes centroamericanos que formaron una caravana que cruzó el territorio mexicano para solicitar asilo político en Estados Unidos (Jordan y Romero, 2018).

La caravana llegó el 3 de mayo de 2018 a Tijuana, donde se esperaba que 150 de las 300 personas solicitaran su entrada como asilo político, con mínimas posibilidades de tener éxito. Pronto se formaron otras caravanas que marcan una nueva era del fenómeno migratorio y exponen los problemas derivados de las políticas neoliberales, del crecimiento de la xenofobia y el impudor de la extrema derecha.

Si bien “el fenómeno Trump” ha movido sensibilidades relacionadas con la identidad, la economía, la cultura, la raza o el género; su énfasis en la migración dentro de la agenda política solo ha sido el resultado de inercias sumadas en el tiempo.

Por ahora habrá que esperar la futura reacción de los cineastas. Simplemente pensemos en la instalación de realidad virtual *Carne y Arena* de Alejandro González Iñárritu (2018), que ofrece la experiencia de cruzar

¹ Esto incluso llevó a la Embajada de México en la República Checa a realizar en 2012 el Festival de Cine sobre migración mexicana a Estados Unidos, y a Argentina a realizar el Festival de Cine de Migrante, por mencionar un par de casos.

el desierto a través de un proceso de inmersión que simula la emoción negativa del paso del migrante.

Más allá de manifestaciones en las distintas disciplinas artísticas, lo que sí podemos ver son las visiones recientes que han ofrecido al respecto algunos directores, que muestran a la migración —además del narcotráfico— como una de las principales preocupaciones de la agenda cinematográfica mexicana.

Tal es el tema transnacional y global por excelencia, que en la realidad social transforma la geopolítica planetaria. En nuestra tradición narrativa ha estado siempre presente, sobre todo en el documental que ha llevado la vanguardia en las formas y los fondos; mientras que, en términos generales, el cine de ficción continuó siendo más conservador, tratando la migración desde el sentimentalismo y la comedia.

La preocupación en nuestro país por la migración rumbo al norte y sus dramas no ha dejado de cuestionarse desde que Alejandro Galindo (1953) realizó *Espaldas mojadas* hasta que recientemente María Novaro (2001) filmó *Sin dejar huella*. Luis Mandoki (2012), en *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*, como otros, ha ampliado la mirada hacia la migración del sur del país.

Entre los títulos que van del melodrama a la comedia podemos citar *La misma luna* (Patricia Riggen, 2007), *El viaje de Teo* (Walter Doehner, 2008), *Un día sin mexicanos* (Sergio Arau, 2004), *Acorazado* (Álvaro Curiel, 2010), *Siete soles* (Pedro Ultreras, 2008) y, con una pizca más de originalidad, *Norteados* (Rigoberto Pérezcano, 2010).

Sería justo reconstruir un mapa, plantear un panorama general y analizar casos específicos en una investigación de largo aliento, con una cartografía sobre temas y subtemas como el de la vida de los migrantes en el país vecino, tratado por otros estilos, géneros o acercamiento a lo real.

Esto se ha abordado en *Los bastardos* (Amat Escalante, 2008), con su lenta y cruda mirada sobre los trabajadores, *Abel* (Diego Luna, 2010), *Los que se quedan* (Juan Carlos Rulfo, 2008) y *Al otro lado* (Gustavo Loza, 2007), que mira a los niños y familias que se quedan de “este lado”.

Incluso, si pretendiéramos ser exhaustivos, sería injusto no citar producciones estadounidenses que garantizan una audiencia latina con

cuadros de actores mexicanos que representan la vida del otro lado, como el drama *Padre nuestro (Sangre de mi sangre)* (Christopher Zalla, 2007) o el *thriller Una vida mejor* (Chris Weitz, 2011).

De la problemática de migración pueden surgir un sinnúmero de preguntas, sesgos y aristas. Para este acercamiento partimos de una serie de cuestiones que giran en torno al viaje del migrante: ¿Cómo se trata el tema de la migración en las narrativas de viaje del cine mexicano? ¿Cómo se reconstruye la lógica del espacio y del tiempo que tejen los eventos en estos modelos narrativos? ¿Cómo dialogan las películas? ¿Cuáles son las mitologías y utopías, o bien las distopías que proyectan? ¿De qué manera se proyecta la inseguridad y la violencia tanto estética como temáticamente?

Si tratamos la lógica del espacio y el tiempo en ciertas películas de migración, conviene acudir a lo que Bajtín (1981) ha llamado *cronotopo*, que es una categoría de la forma y el contenido de la obra artística. El cronotopo organiza los acontecimientos de cada género, define los tipos de eventos que se narran, así como la forma y la naturaleza de los personajes. Se trata de los espacios que identifican y son comunes a cada género, pero también del tiempo entendido como otra dimensión del espacio que fija los eventos en determinadas secuencias.

Es el lugar donde se atan y desatan los nudos argumentales [...]. Puede decirse sin problema que a ellos pertenece el sentido que da forma a la narración. El tiempo se vuelve efectivamente palpable y visible; el cronotopo hace que los eventos narrativos se concreten, los encarna [...]. Un evento puede ser comunicado, se convierte en información, permite que uno pueda proporcionar datos precisos respecto al lugar y tiempo de su acontecer [...]. Pero el evento no se convierte en una figura. Es precisamente el cronotopo el que proporciona el ámbito esencial para la manifestación, la representabilidad de los eventos (Bajtín, 1981, p. 250).

Partimos de la idea de que, desde la apropiación de las narrativas globales y de la memoria narrativa de espectadores y cineastas, estos gé-

neros, aparentemente importados del país vecino, se han convertido en parte de la producción y del consumo que han crecido expuestos a estos modelos narrativos.

De tal manera, nos interesa la asimilación de una práctica de producción nacional que representa y reconstruye el concepto de migración desde las narrativas de viaje con sus particulares universos emocionales y sus propios cronotopos.

Se trata de películas no propias de la larga tradición melodramática, de la reciente comedia o de la moda del estilo contemplativo que alarga la media de duración de los tiempos de los planos: hablamos de *La jaula de oro* de Diego Quemada-Diez (2013), *Sin nombre* de Cary Joji Fukunaga (2009) y *Desierto* de Jonás Cuarón (2016), que acude a principios del *road movie* y del *thriller*.

Las primeras dos películas abordan el tránsito de migrantes centroamericanos que cruzan en tren el territorio mexicano para llegar a la frontera con Estados Unidos. *Desierto* (Cuarón, 2016) —que coincide con *Sin nombre* (Fukunaga, 2009) en el modelo argumental de perseguido-perseguidor— trata la historia de un grupo mayoritariamente mexicano que intenta cruzar la frontera y alcanzar el mito del *American way of life*, pero en medio del desierto uno a uno es cazado por un ejemplar de las llamadas autodefensas.

Estas son representadas bajo la óptica de una violencia cruda y explícita que, mientras expone el sadismo del victimario, muestra la concepción sobre la raza, la supremacía, el espacio simbólico de permisividad y la cultura depredadora.

Los filmes tuvieron impacto en la crítica, en premios de la academia y más de una en el público. *Desierto* (Cuarón, 2016) obtuvo el premio Coral a la mejor película y mejor música original en el Festival de La Habana; en el Festival Internacional de Cine de Toronto 2015 ganó el premio de la Federación Internacional de Críticos de Cine, y ganó también los premios Luminos en el Festival Internacional de Cine de Morelia como mejor director y mejor actor para Gael García.

Sin nombre (Fukunaga, 2009) ganó en el Festival de Cine Sundance los premios a la mejor dirección y mejor fotografía, y tuvo varias nominacio-

nes más. *La jaula de oro* (Quemada-Diez, 2013) fue la más galardonada con decenas de premios entre los que destacan Un Cierto Talento en el Festival de Cannes; un Ariel a la mejor película, guion, sonido, entre otros; el premio Golden Gateway en el Bombay International Film Festival, y la mejor ópera prima en el Festival Internacional de Cine de Morelia.

En este camino de los datos no está por demás mencionar esta idea del cine *glocal* y su condición transnacional desde los directores implicados. Diego Quemada-Diez, por ejemplo, nació en España y se nacionalizó mexicano, *La jaula de oro* es su opera prima.

Cary Joji Fukunaga, el más famoso a nivel internacional, es un director, fotógrafo y productor estadounidense de alto presupuesto que gusta de temas escabrosos, y fue conocido por la exitosa serie de televisión *True Detective*. Jonás Cuarón, el único mexicano, se conoce más por su participación en el guión de *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013).

EL CRONOTOPO EN LAS NARRATIVAS DE VIAJE

Teóricos coinciden en que —como ocurre en ocasiones con el *thriller*— *el road movie* estadounidense ha tenido como trasfondo social la desintegración familiar (Laderman, 2000). En el siglo XXI nuestros road movies y narrativas de viaje, de igual manera, refieren a la desintegración familiar: *Por la libre* (Juan Carlos de Llaca, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), *Voy a explotar* (2001), *Sin dejar huella* (María Novaro, 2001). Pero en la temática de migración también hablan del desmoronamiento económico y social del espacio geográfico que va de Centroamérica a Norteamérica latina.

Se trata de los estragos del neoliberalismo, una forma de razonamiento y de sentido común ligado a lo que se ha llamado necropolítica y necrocorporación, y a una compleja red de relaciones de poder:

A la represión violenta de Estado se le une el gobierno de opinión por medio de los medios masivos de comunicación, junto con la criminalización de la disidencia, la precariedad laboral como una forma de sujeción, miedo ante la inseguridad

causada por el crimen organizado, un totalitarismo oligarca reforzado [...]. Mientras que las fuerzas políticas han impulsado una redistribución de la riqueza enfocada en la esfera privada [...] en detrimento del sistema público de salud y educación, las políticas neoliberales ejercen violencia sobre los cuerpos y las formas de vida (Emmelhainz, 2016, pp. 15-16).

Lo anterior, sumado a la precariedad de los sujetos no solo de México, sino de países sobre todo centroamericanos, obliga a la huida de la delincuencia organizada que toma ciudades y pueblos, y al intento de la reintegración familiar en Estados Unidos, núcleo social fragmentado por las políticas antiinmigrantes.

Ello motivó a que la población de mexicanos en ese país descendiera en México en los últimos 10 años y ascendiera a más de un millón “de niños y jóvenes norteamericanos, que son mexicanos por necesidad, los cuales fueron retornados con sus padres [a México]” (Durand, 2018).²

Moisés (Gael García Bernal), protagonista de *Desierto* (Cuarón, 2016), podría haber sido uno de los tres millones de deportados, según estadísticas en la última década (Schiavon, 2018).³ Pero él se empeña en regresar para estar con su hijo, a quien le prometió volver a Estados Unidos.

Moisés y Horacio (Gerardo Taracena) de *Sin nombre* (Fukunaga, 2009) son los únicos personajes que conocen el espacio arquetípico del otro lado. Ambos han regresado, uno a México y otro a Honduras, por dichas políticas. Willy el Casper (Edgar Flores) huye de los conflictos con la mara, pandilla transnacional de la que forma parte.

El líder de la mara, Lil' Mago (Tenoch Huerta), asesinó a su novia Martha Marlene (Diana García). Por ello, el Casper venga esa muerte en el momento en que, junto con su puberto amigo Smiley (Kristyan Ferrer), asalta a los migrantes arriba de La Bestia, y Lil' Mago quiere violar a Sayra (Paulina Gaitán), una pasajera.

² Durand, J. (9 mayo de 2018). Conferencia magistral impartida en el marco de la Cátedra de Estudios Migratorios Jorge Durand. Universidad de Guadalajara, México.

³ Schiavon, J. (9 de mayo de 2018). Conferencia impartida en el marco de la Cátedra de Estudios Migratorios Jorge Durand. Universidad de Guadalajara, México.

Con el asesinato, el Casper firma su sentencia de muerte que será perpetuada por Smiley y tendrá lugar al final del argumento, justo antes de ayudar a Sayra, quien ha perdido a su familia en el trayecto, al cruzar el río Bravo. Otra de las motivaciones la vemos en Sayra, quien es llevada por su padre para encontrarse con su nueva familia.

La motivación más común es la de los tres jóvenes de *La jaula de oro* (Quemada-Diez, 2013), quienes son rillados a emprender el viaje por la miseria y la violencia en la que viven, pero también por la emoción de cumplir el mito de la tierra prometida, como dicta un diálogo de Juan (Brandon López) en una de las últimas secuencias de la película: “Siento como si tuviera un zoológico en mi estómago, como si un montón de animales estuvieran corriendo por todo mi cuerpo, de la emoción de que vamos a ir al otro lado” (01:28:16).

Para estos personajes, “el otro lado” se convierte en el espacio arquetípico del paraíso que prometen algunas religiones, en el lugar utópico de un sistema social justo como en el momento ucrónico donde se depositan las mitologías y que se basa en la pregunta ¿qué hubiera sucedido si estuviera *allá?*: el éxito, el bienestar, la seguridad; en todo caso, la tierra prometida.

Son “utopías [dice Foucault cuando habla de los espacios] que tienen un lugar preciso y real, un lugar que podemos situar en un mapa, utopías que tienen [...] un tiempo que podemos fijar y medir de acuerdo al calendario de todos los días” (Foucault, 2018).

Es clara la representación del espacio y tiempo que hace Horacio en *Sin nombre* (Fukunaga, 2009) cuando, sentado en un vagón del tren, muestra un mapa con una ruta trazada que comienza desde Honduras hasta la frontera sur de México y termina en la frontera del noreste, mientras asegura: “Esto es lo que hemos recorrido hoy. Si no hay *migra* estaremos hasta acá en dos semanas [...], a lo mejor tres”. Sayra pregunta: “¿Y dónde está Nueva Jersey?”; él responde: “No aparece en el mapa” (00:21:05-00:21:15), señalando con su dedo un espacio fuera del margen de la hoja.

Se trata de “ese espacio otro” (o el lugar de los otros) que Foucault (2018) llama heterotopía, lugares de la otredad que “están ligados a cortes

singulares del tiempo [...] tienen siempre un sistema de apertura y cierre que las aísla del espacio que las rodea”.

En ese sentido, estos espacios son lugares reales fuera de todo lugar, donde se yuxtaponen varios espacios que deberían ser incompatibles entre sí, como los burdeles o lugares de fiesta donde se vive de distinta manera el tiempo y el contrato social.

Son *contraespacios* donde se sitúan las utopías como los cementerios con su idea de eternidad, como el tren de La Bestia, que tiene sus lógicas del tiempo y el espacio, donde se articulan con los recorridos, donde se desplazan los sujetos que migran hacia la tierra prometida.

También el espacio otro puede ser un espacio reservado para grupos privilegiados, contraespacios a los que difícilmente podrán acceder los marginados: campos de golf, clubs privados, entre otros. Desde este punto de vista, La Bestia, las estaciones del tren como La bombilla en Chiapas o los albergues son el espacio otro de la cultura hegemónica del otro México que lo rodea.

Pero también “el otro lado” se convertirá en un contraespacio para nicaragüenses, salvadoreños, hondureños y mexicanos que protagonizan la travesía por la enorme franja fronteriza llamada México, pues acordamos con Veronique Pugibet (2017) que “la frontera con los EE. UU. empieza verdaderamente en Chiapas” (p. 25).

Una parte de los espacios otros del cine de migración, como insistimos, se han posado en la cronotopía del *road movie*. Este género cinematográfico consiste en “un tipo específico de itinerario narrativo (la carretera) y un tiempo específico de producción de la imagen (el cine)” (Correa, 2006, p. 294).

Se trata del *cronotopo del camino* constituido por el traslado hacia la búsqueda específica de una meta, que de igual manera funciona para otras narrativas de viaje y travesía migratoria como *Desierto* (Cuarón, 2016). Cabe decir que la naturaleza de la travesía del migrante tiende hacia un mundo de peligros y entorno siempre amenazante. Por anotar un año representativo:

Tan sólo en el 2011 hubo 767 muertos en la frontera México-Estados Unidos, 85% fueron jóvenes, hombres y mujeres de entre 15 a 29 años, de estos 652 decesos fueron por ahogamiento, deshidratación, insolación, persecuciones e incluso algunos baleados por la Border Patrol, 62% del total fueron mujeres (Morales García, 2018).

Volviendo al *cronotopo del camino*, habrá que anotar que ahí se definen los temas y las imágenes arquetípicas que se visualizan en y a través de los autos, motocicletas y ahora otros vehículos como trenes. Este cronotopo articula los recorridos en autobús, en camioneta, lancha, balsas, a pie a través del desierto o la selva.

Se define por un bagaje iconográfico propio: mapas, espejos retrovisores, gasolineras, incluso vías, sus paisajes, el río Suchiate, puentes, túneles, más vías y los cinturones de pobreza que las rodean, regularmente vistos desde la superficie del tren.

Son imágenes-tiempo construidas por una técnica recurrente: *steady-cam*, grúas, *travellings*, panorámicas, cámara en mano, planos aéreos, entre otros. Todas generan patrones de estilo, de emociones y sus propias lógicas del tiempo y del espacio.

Ponemos acento en que el automóvil, elemento básico del *road movie*, ha cedido lugar a otros contextos y vehículos que ruedan como el tren, en los que viajan sujetos que cargan historias propias y se enfrentan a otras historias, obstáculos y peligros.

Estos acontecimientos forman lo que llamamos *cronotopo de los eventos paralelos*, donde se involucran microhistorias que se articulan con el entramado de la historia central, y va cobrando forma en acontecimientos que se oponen o ayudan a los protagonistas.

Este se compone de secuencias tipo y personajes tipo tejidos en la trama: los descansos en albergues para inmigrantes, fronteras de corrupción policiaca para el caso de la frontera sur, en la deportación de México a Guatemala, personas que suministran víveres, naranjas, botellas de agua, o bien en ocasiones pedradas que lanzan niños a los migrantes en distintos puntos del trayecto.

Todos son eventos como las largas esperas en espacios estereotipados como estaciones, la selva o los puentes, momentos de introspección y compenetración, la subida a los vagones, las persecuciones de “la migra”, los secuestros perpetuados por el crimen organizado y sus espacios exteriores e interiores, las violaciones, los asaltos.

No obstante, también se configuran en las historias de los personajes, en sus relaciones y los eventos que desencadenan; en las vidas de los antagonistas, en sus rituales y acciones como las de la mara, los coyotes, los traficantes o las autodefensas. En todo caso, es la experiencia de toda suerte de violaciones normalizadas a los derechos humanos por parte del Estado y del crimen organizado.

En esta versión de la narrativa de viaje existen ciertas zonas de fijación y zonas de silencio. Ya hemos hablado de ciertas zonas de fijación en el *road movie* de migración. Pero entre las zonas de silencio, fuera de los diálogos de esperanza de algunos personajes, está “el otro lado”: “¿Y vos qué querés allá?”, pregunta Sara (Karen Martínez), “Si te digo no se cumple”, contesta Juan en *La jaula de oro* (Quemada-Diez, 2013, 00:10:15). Los espectadores vemos que la imagen de “el otro lado” apenas se materializa.

En estos casos, el itinerario narrativo se dirige hacia el cronotopo del encuentro, que se trata del espacio arquetípico localizado al final del trayecto; “que implica el sueño quimérico, el espacio final, donde acaba el camino y aguarda un paraje de purificación, pero también de dolor, que lleva a los personajes a alcanzar cierto grado de autodescubrimiento y madurez existencial” (Fernández Reyes, 2012, p. 193).

Estos casos forman una imagen ominosa en un tiempo abstracto que mezcla el sueño y su realidad. El primer plano de *Sin nombre* (Fukunaga, 2009) retrata un bosque otoñal que remite a los típicos paisajes del norte de Estados Unidos. El lento desplazamiento del *dolly in* y la música de bajas frecuencias contrastan con un contraplano de Willy Casper sin camisa, sentado de frente en una habitación miserable.

El montaje hace juego de plano contraplano para, en *over shoulder*, integrar al cálido paisaje y al personaje tatuado por la mara que se levanta y camina hacia el tapiz de boque. Al final de la película el sueño quimé-

rico se materializa en el cronotopo del encuentro. No se trata del bosque otoñal, sino de una plaza comercial a la que llegará Sayra, la única sobreviviente del trayecto y de los eventos paralelos.

En *Desierto* (Cuarón, 2016), el otro modelo narrativo de viaje será la imagen de las luces de autos en la carretera que el protagonista divisa a lo lejos, luego de ser perseguido por Sam (Jeffrey Dean Morgan) —así, como el tío Sam—. Acompañado de un rifle de largo alcance y un perro feroz llamado Trigger, caza y asesina a un grupo de 14 soñadores en la primera parte del argumento: “Welcome to the land of free... My home”, dice.

En *La jaula de oro* el director Quemada-Diez (2013) muestra intermitentemente una imagen onírica a lo largo del argumento compuesta por un plano cerrado donde cae nieve, cuyo trasfondo es un cielo oscuro. La imagen es un *flash forward* que funciona como premonición.

A lo largo del argumento, el espectador recibirá la imagen en cuatro ocasiones: cuando por primera vez suben al tren y cae la noche, y cuando, tras ser robados por la policía mexicana y deportados a Guatemala, deciden continuar Juan, Sara y el indígena chiapaneco Chauk (Rodolfo Domínguez), y esperar de nuevo a La Bestia.

La tercera vez aparece luego de que Sara es secuestrada por miembros del crimen organizado, que podría ser para “la trata de blancas”. Finalmente, llega la utopía que tiene —como decía Foucault (2018)— un lugar preciso y real que podemos situar en un mapa.

La imagen revela el secreto al final en la última secuencia, cuando en plano general la nieve cae sobre un camino forrado de blanco de cuyo fondo oscuro aparece Juan caminando hacia la cámara, hasta quedar en primer plano en picada. El piano que suena torna triste la atmósfera ya de por sí opresiva.

Ahora una panorámica muestra árboles deshojados al lado del camino y Juan queda parado bajo un farol; vuelve en primer plano al mismo rostro enrojecido por el frío mirando hacia arriba. En subjetiva contrapicada, la nieve cae durante 25 segundos.

Es el plano intermitente mostrado a lo largo de la película ahora el más largo de la escena y con el que concluye la historia. La imagen que ama-

rra y clausura el trayecto, la que desvanece la utopía y niega la ucronía: un paraje de purificación a la vez que de dolor y nostalgia.

Previamente, las últimas secuencias han mostrado a Juan en un frío lugar o un contraespacio. Se trata de un rastro o matadero de reses, una empacadora estadounidense de carne en la que un ejército de obreros de piel morena, seguramente ilegales, vestidos de uniforme blanco manchado de sangre, trabajan con movimientos mecánicos como las bandas y cadenas que cargan y transportan cuerpos despedazados, cuyas vísceras y sangre tapizan el piso. Juan impresionado observa la monotonía con profunda tristeza, la realización del sueño quimérico, su jaula de oro.

PALABRAS FINALES

Así se devela el cronotopo del encuentro en la imagen metafórica del *American way of life*, como una jaula de oro, sea una fábrica, unas luces en la carretera, o un teléfono en un centro comercial. Al final, se trata de la experiencia distópica del “sueño americano” que experimenta Sayra en uno de los templos del consumo del sistema neoliberal, aunque como Moisés, que encuentra la esperanza en la carretera, queda su esperanza en una voz que contesta en castellano al otro lado del teléfono. Son las imágenes simbólicas que los personajes y espectadores experimentan en tanto sentimiento de soledad y aislamiento.

Como podemos ver, las narrativas de viaje y migración pueden tejer sus eventos y componer en términos generales un triángulo cronotópico compuesto por el cronotopo del camino durante el viaje del migrante, con los eventos paralelos, con el del encuentro; todos definen los eventos de la historia que tienen una estrecha relación con *la historia*, es decir, con la realidad social de cierta heterotopía.

Ello podría deberse a que previamente hay una intensa investigación de la realidad social por parte de los cineastas en la que coinciden sus historias. Quemada-Diez trabajó en el tema durante seis años y recogió 1 200 testimonios (Veronique, 2017). Él intenta ser fiel a los hechos, incluso el padre Alejandro Solalinde, conocido por ayudar en los refugios de migrantes, hace un cameo en la película.

Cary Joji Fukunaga previamente realizó el cortometraje *Victoria para Chino* (2004), basado en un hecho real, en el que dos decenas de latinos mueren dentro de un trailer abandonado en el estado de Texas. El director de alguna manera preparó su ópera prima teniendo como base una serie de entrevistas con migrantes, viajó en dos ocasiones en La Bestia y convivió con un grupo de maras.

Fui a platicar con antropólogos, con jefes de seguridad en Chiapas, a las cárceles, también con trabajadores sociales y albergues de inmigrantes, igual con padres y monjas, y finalmente viajé con inmigrantes en trenes. Crucé a Chiapas una vez y luego otra a Veracruz (Proceso, 2009).

Quizá por ello estas ficciones dialogan estrechamente con la realidad social que también reconstruyen documentales con los que la ficción igual podría dialogar, y que constituyen otro campo de investigación. *La bestia* (Pedro Ultras, 2010) trata sobre el trayecto del tren que une la frontera sur y norte de México; el *thriller* documental *Tierra de cárteles* (Matthew Heineman, 2015), aunque de producción estadounidense, presenta una impactante visión sobre el narcotráfico y las autodefensas en Michoacán y Arizona.

Hay quienes no temen echar mano de estrategias narrativas de la ficción, como el híbrido policiaco *Who is Dayani Cristal?* (Gael García Bernal y Marc Silver, 2014), que intenta construir la historia de una migrante muerta en el desierto de Arizona; o *Los invisibles* (Gael García Bernal y Marc Silver, 2010), basado en entrevistas a migrantes.

Si el documental *La bestia* (Ultras, 2010) se concibe como la versión de reportaje o documental de los *road movies* citados, *Tierra de cárteles* (Heineman, 2015), en una de las líneas argumentales, penetra en la mentalidad de los defensores del desierto estadounidense a punta de pistola. Son los sujetos que en la ficción fulminan a Chuk de *La jaula de oro* (Quemada-Diez, 2013) con un disparo “anónimo”, cuyo origen se pierde en los confines del desierto; a este grupo pertenecería Sam, el asesino de *Desierto* (Cuarón, 2016).

Juan y Moisés —sin contar a Adela (Alondra Hidalgo), su compañera malherida que lleva en hombros— son los únicos sobrevivientes de las autodefensas. Con una intensidad emocional pocas veces vista en el cine mexicano, Jonás Cuarón presenta con *Desierto* (2016) un esquemático, pero poderoso manifiesto antiracista con revancha simbólica, que comienza donde se termina la tensión del trayecto de La Bestia de *Sin nombre* (Fukunaga, 2009) y *La jaula de oro* (Quemada-Diez, 2013).

El trayecto cruza la primer frontera, que es todo el territorio mexicano, para llegar y ver a sus sobrevivientes atravesar la segunda, que es el desierto, una de las zonas simbólicas llenas de las adversidades. La violencia se mantiene contenida en los relatos de principio a fin, pero se expone con una crudeza gráfica en determinados momentos de los argumentos.

A fin de cuentas, decíamos que cada clave genérica concibe sus propias lógicas del tiempo y el espacio, sus propias distopías o utopías, su propia representación de las heterotopías y su propia formación de las cronotopías, pero sobre todo sus propios diálogos entre la realidad y la ficción. Estos fijan temas en este caso de migración, violencia e inseguridad, mientras paradójicamente se normaliza la mirada, los eventos y los sujetos.

REFERENCIAS

- Arau, S. (Director). Artenstein, I. (Productor). (2004). *Un día sin mexicanos* (Película). México, Estados Unidos: Videocine.
- Bajtín, M. (1981). *The dialogical imagination. Four essays by M. M. Bakhtin*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Correa, J. (2006). El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico. *Cuadernos de Música, Artes Visuales Artes Escénicas*, 2(2), 270-301.
- Cuarón, A. (Director). Vergara, J. (Productor). (2001). *Y tu mamá también* (Película). México: Producciones Anheló.
- (Director). Heyman, D. (Productor). (2013). *Gravity* (Película). Estados Unidos: Warner Bros.
- Cuarón, J. (Director). Cuarón, A. (Productor). (2016). *Desierto* (Película). México: Esperanto Kino.

- Curiel, A. (Director). Lozano, A. (Productor). (2010). *Acorazado* (Película). México, Cuba: Jaibol Films, Lemon Films.
- De Llaca, J. (Director). Roth, A. (Productora). (2000). *Por la libre* (Película). México: Altavista Films.
- Doehner, W. (Director). Urquiza, L. (Productor). (2008). *El viaje de Teo* (Película). México: Astillero Films, IMCINE, FOPROCINE, Argos Cine, Estudios Churubusco Azteca, EFD.
- Emmelhainz, I. (2016). *La tiranía del sentido común*. Ciudad de México, México: Paradiso.
- Escalante, A. (Director). Romandía, J. (Productor). (2008). *Los bastardos* (Película). México, Francia, Estados Unidos: Mantarraya.
- Fernández Reyes, Á. A. (2012). El road movie en México: hacia el cronotopo del viaje. En W. Raussert y G. Martínez-Zalce (Eds.), *Rediscovering 'America'* (pp. 190-202). Phoenix, Estados Unidos: Arizona State University.
- Foucault, M. (2018). Michel Foucault. Topologías (Dos conferencias radiofónicas) (Trad. R. García). *Fractal. Revista trimestral*, (48), 39-64. Recuperado de www.mxfractal.org/revistaFractal48MichelFoucault.htm
- Fukunaga, C. (Director). Nuncio, G. (Productor). (2004). *Victoria para Chino* (Película). México, Estados Unidos: Magnolia.
- Galindo, A. (Director). Elvira, J. (Productor). (1953). *Espaldas mojadas* (Película). México: Atlas Films.
- García Bernal, G. y Silver, M. (Directores). García Bernal, G. (Productor). (2010). *Los invisibles* (Película). Reino Unido, México: Pulse Films, Canana Films.
- (Directores). García Bernal, G. (Productor). (2014), *Who is Dayani Cristal?* (Película). Reino Unido, México: Pulse Films, Canana Films.
- González Iñárritu, A. (Director y productor). (2018). *Carne y Arena* [obra interactiva]. Estados Unidos: Legendary Pictures.
- (Director). Kaufman, A. (Productora). (2009). *Sin nombre* (Película). México, Estados Unidos: Canana Films, Creando Films, Primary Productions, Scion Films.

- Heineman, M. (Director). Bigelow, K. (Productora). (2015). *Tierra de cárteles* (Película). México, Estados Unidos: Our Time Projects, The Documentary Group.
- Íñiguez Ramos, M. (18 de diciembre de 2016). El siglo XXI será la centuria de las migraciones: académico. *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/466801/siglo-xxi-sera-la-centuria-las-migraciones-academico>
- Jordan, M. y Romero, S. (3 de mayo de 2018). ¿Es suficiente ser víctima de la violencia para obtener asilo en EE. UU.? *The New York Times*. Recuperado de https://www.nytimes.com/es/2018/05/03/pedir-asilo-estados-unidos/?em_pos=large&emc=edit_bn_20180504&nl=boletin&nid=75234575edit_bn_20180504&ref=headline&te=1
- Laderman, D. (2002). *Driving visions. Exploring the road movie*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Luna, D. (Director). García Bernal, G. (Productor). (2010). *Abel* (Película). México: Canana.
- Mandoki, L. (Director). Zabudovsky, A. (Productor). (2012). *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* (Película). México: Churchill y Toledo, Gobierno del Estado de Chiapas.
- Morales García, A. A. (25 de febrero de 2018). Migración, gran tema en el México del siglo XXI. *4 Vientos, periodismo en red*. Recuperado de <http://www.4vientos.net/2013/01/09/migracion-gran-tema-en-el-mexico-del-siglo-xxi/>
- Naranjo, G. (Director). Cruz, P. (Productor). (2001). *Voy a explotar* (Película). México: Canana Films.
- Novaro, M. (Directora). Besuievski, M. (Productora). (2001). *Sin dejar huella* (Película). México: Tornasol Films, Altavista.
- Pérezcano, R. (Director). San Juan, E. (Productor). (2010). *Norteados* (Película). México: Tiburón Filmes.
- Proceso*. (14 de abril de 2009). “Sin nombre”, retrato de los maras. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/114363/sin-nombre-retrato-de-los-maras-2>
- Pugibet, V. (2017). Cine mexicano y migración: los pasos perdidos en La Jaula del oro de Quemada-Díez. *Comunicación y Medios*, (36), 20-

32. Recuperado de <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/45754>
- Quemada-Diez, D. (Directora). Payán, I. (Productora). (2013). *La jaula de oro* (Película). México: Animal de luz Films.
- Riggen, P. (Directora). Riggen, P. (Productora). (2007). *La misma luna* (Película). México, Estados Unidos: Creando Films Potomac Pictures, The Weinstein Company.
- Rulfo, J. C. (Director). Vale, N. (Productor). (2008). *Los que se quedan* (Película). México: Focus Features.
- Salinas, E. (Productora). Loza, G. (Director). (2007). *Al otro lado* (Película). México: IMCINE.
- Ultreras, P. (Director). Brown, J. (Productor). (2010). *La bestia* (Película). México, Estados Unidos, Salvador, Guatemala: Ultreras.
- (Director). Decerega, I. (Productor). (2008). *Siete soles* (Película). México: Cuadrante Films.
- Vanguardia*. (25 de enero de 2017). El muro de Trump será construido; cuánto costará, cuánto medirá... y quién pagará. Recuperado de <https://www.vanguardia.com.mx/articulo/el-muro-de-trump-sera-construido-cuanto-costara-cuanto-medira-y-quien-pagara>
- Weitz, C. (Director). Witt, P. (Productor). (2011). *Una vida mejor* (Película). Estados Unidos: Summit Entertainment.
- Zalla, C. (Director). Aufiero, A. (Productor). (2007). *Padre nuestro (Sangre de mi sangre)* (Película). Estados Unidos: Panamax Films.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

Fernández Reyes, Á. A. (2019). Narrativas de migración en el cine mexicano: *Sin nombre, La jaula de oro y Desierto*. *Punto CUNorte*, 5(8), 78-96.