



DEMETRIOS PRIZE 2019! La migración como tema en el cine latinoamericano - Migration as a theme in Latin American cinema. Border between Mexico and the United States.

Authors: María Fernanda Sandoval Cabrera
Submitted: 14. July 2019
Published: 16. July 2019
Volume: 6
Issue: 7
Affiliation: Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Germany.
Languages: Spanish, Castilian
Keywords: Demetrios Prize 2019, Winner, Cinema, Border, Migration, Latin America.
Categories: Demetrios Project, Humanities, Social Sciences and Law
DOI: 10.17160/josha.6.7.585

Abstract:

One of the winners, Venezuelan María Fernanda Sandoval Cabrera, presents her thesis questioning the real work of the media today around the illegal migration on the U.S.-Mexico border. In addition to the fact that migration is a current topic of great interest around the world, cinema also includes other critical content of great interest in the field of communication. However, in terms of the dissemination of both positive and negative information, as well as truthful and misleading information, it is possible to comment that today's audiovisual media function persuasively as creators of social opinions and, consequently, as a stereotyping entity of the masses.

JOSHA

josha.org

**Journal of Science,
Humanities and Arts**

JOSHA is a service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content

LA MIGRACIÓN COMO TEMA EN EL CINE
LATINOAMERICANO: FRONTERA ENTRE
MÉXICO Y LOS ESTADOS UNIDOS

Bachelorarbeit

zur

Erlangung des akademischen Grades

“Bachelor of Arts“

Der Philologischen und der Philosophischen Fakultät

Der Albert-Ludwigs-Universität

Freiburg i. Br.

Vorgelegt von

María Fernanda Sandoval Cabrera

aus Caracas, Venezuela

WS 2018/19

7. Semester

Ibero-Cultura



Tabla de contenido

| | |
|---|----|
| Introducción | 2 |
| Capítulo 1..... | 4 |
| Marco histórico | 4 |
| Éxodos y migraciones latinoamericanas en los últimos 20 años | 4 |
| Origen y antecedentes del cine latinoamericano con el tema de migración | 8 |
| Capítulo 2..... | 11 |
| Análisis fílmico de <i>Desierto</i> | 11 |
| Capítulo 3..... | 24 |
| Análisis Fílmico. <i>Frontera</i> | 24 |
| Capítulo 4..... | 33 |
| Análisis Fílmico <i>Borderland blues</i> | 33 |
| Capítulo 5..... | 40 |
| Comparación de aspectos | 40 |
| Estereotipos sociales | 40 |
| Desierto como escenario fílmico | 45 |
| Conclusión | 49 |
| Referencias..... | 51 |
| Literatura principal | 51 |
| Literatura secundaria..... | 51 |
| Fuentes online | 52 |
| Referencias fílmicas..... | 53 |



Introducción

El cine y todo lo relacionado a lo que se muestra en la pantalla grande ha sido instrumento de investigación de muchos expertos y sobre todo de sociólogos. Los temas y problemas sociales que se han tratado a lo largo de la trayectoria cinematográfica hasta nuestros días son innumerables, y es por eso que para el presente trabajo hemos decidido elegir un tema social específico que nos permitiese prestar atención a los sucesos críticos representados en tres filmografías, mediante la comparación y observación de las tres historias. El presente trabajo consta pues de un breve análisis de las tramas de ficción *Desierto* (2015), *Frontera* (2014), y el documental *Borderland blues* (2017) que incluyen la problemática latente en la frontera entre México y Estados Unidos. Con esta tríada se comprende, por lo tanto, la migración ilegal contemporánea como tema principal de este análisis y se muestra además, como ejemplo de las repercusiones de la misma situación social reflejadas en la pantalla grande.

Además de ser la migración un tópico extremadamente actual en el mundo entero, el cine también abarca otros contenidos críticos sumamente interesantes en el ámbito de la comunicación. Sin embargo, haciendo referencia a la difusión de información tanto positiva como negativa, así como de información veraz y desacertada, es posible comentar que los medios audiovisuales laboran hoy en día persuasivamente como creadores de opiniones sociales y por consecuencia, como ente estereotipizador de las masas.

De esta forma, ha sido menester construir una pequeña base histórica que nos permita indagar en los inicios del cine latinoamericano basados en migraciones. Esto facilitará en el primer capítulo la oportunidad de obtener un entendimiento adecuado de las diferentes tramas a las que se referirán los capítulos siguientes, con lo que a su vez se logrará evidenciar la veracidad de los hechos narrados y presentados en dichas historias. El análisis abarcará los capítulos 2, 3 y 4 y constará, por lo tanto, de dos historias de ficción comparadas entre sí y además contrastadas con los hechos reales presentados en el tercer largometraje, el documental. Así pues, posterior a los análisis cinematográficos detallados, se realizará una observación de los personajes principales de los tres largometrajes, combinándolos y relacionándolos entre sí según las definiciones básicas



de los estereotipos sociales de la comunicación intercultural como medida de representación de una realidad social. En ese último capítulo se hará énfasis en resaltar los tipos de identidad que estos estereotipos representan, así como también serán presentados los tipos de tolerancia reflejados en algunas acciones. Finalmente y a modo de conclusión, cuestionaremos el motivo o interés de uso de ciertos estereotipos en el mundo cinematográfico. ¿Representan algún deseo de integración y/o participación en el entorno o reflejan, más bien, un interés con fines manipulativos y lucrativos dentro de determinados espacios sociales?, ¿quién implementa el uso de los estereotipos sociales y a través de qué?.



Capítulo 1.

Marco histórico

Éxodos y migraciones latinoamericanas en los últimos 20 años

La migración en cada una de sus formas y facetas no es un problema que compete solo a nuestra actualidad, y tampoco fue un suceso que emergió sin previo aviso. Como bien se sabe, existen pruebas científicas y literarias que aseguran que incluso las primeras poblaciones en la tierra viajaban de un territorio a otro dependiendo de sus necesidades alimenticias, sociales y culturales, sin embargo, hoy en día y tras la división geográfica resultante de innumerables conflictos políticos a lo largo la historia de la humanidad, el espacio del globo terráqueo ya no es un lugar que simbolice libertad de tránsito para sus habitantes, ya que estamos obligados a pertenecer a algún territorio en específico y llevar con nosotros un comprobante de ello que además, nos permita o limite el acceso al territorio de alguna otra sociedad.

Por otro lado, hoy en día se entiende que la calidad de vida se rige por el nivel de utilidad de una persona, lo cual según un estudio publicado en el CEPAL¹, se refiere en términos económicos a la cuantificación del beneficio o bienestar que resulta de cualquier tipo de trabajo que haga un individuo. Sin embargo, estos bienestar o beneficios económicos no se generan en todos los escenarios latinoamericanos, pues en las últimas décadas el mundo ha sido testigo de las crisis económicas y ahora incluso humanitarias por las que pasan algunas de estas naciones. Estas situaciones económicas adversas amenazan el mercado laboral e impiden a los ciudadanos lograr y mantener un estilo de vida acorde con las necesidades primordiales (seguridad, alimentación y medicinas) en su país de origen.

Según los datos obtenidos principalmente del CEPAL y del Data Migration Portal, estos procesos migratorios comenzaron a profundizarse en Latinoamérica a finales de la década de los noventa, con el estancamiento sufrido por varios países tras las crisis económicas

¹ Comisión económica para América Latina y el Caribe perteneciente a las Naciones Unidas. <<https://www.cepal.org/es>> (revisado el 10 de noviembre de 2018).



de los 80 en la llamada «década perdida»². Cabe mencionar que hoy en día, gracias a las repercusiones de la globalización y de la tercera revolución industrial³, estos procesos no han cesado, sino que por el contrario se han agudizado a tal punto, que canalizar esta problemática social se ha convertido en una tarea extremadamente complicada, incluso para las naciones primermundistas/potencias en el mundo.

Por tanto, el hecho y deseo de migrar nace de una ecuación parafraseada por Jorge Vignolino en su estudio “Migración interna en América Latina y el Caribe: estudio regional del período 1980-2000” que dicta que, *«el diferencial de salarios, que se supone es valorizado (...), se pondera por la probabilidad de encontrar empleo en el lugar de destino y aquel resultado provocaría las decisiones individuales y por agregación los flujos migratorios»*⁴, resumiendo que la existencia de una mejor poder adquisitivo es lo que garantizará una mejor calidad de vida. No obstante, si miramos en retrospectiva a la década de los años setenta, nos encontraremos con el flujo extrarregional o el movimiento migratorio latinoamericano más grande causado por la dictadura del presidente chileno Augusto Pinochet durante 1973 y 1990, en donde no solo la crisis económica, sino la situación política y la dictadura en general, obligaron a miles de ciudadanos a abandonar su patria, dirigiéndose mayormente a Argentina o a Venezuela. Así pues, con este contraste diferenciamos dos tipos de migraciones, por atracción y por impulsión. Las migraciones del primer tipo pueden ser inducidas por el deseo individual de lograr un mejor estatus y bienestar y las migraciones del segundo tipo pueden ser inducidas por la situación sociopolítica de una nación y a su vez por el desequilibrio e imposibilidades económicas que alertan a los ciudadanos.

Más adelante en la historia encontramos un flujo de emigración durante el quinquenio del año 1995 y 2000 en Centroamérica, que oscila entre 1,5 y 1,8 millones de personas. Este flujo migratorio ha incrementado su número desde la década de los ochenta, según la

² Crisis económica a partir de la deuda internacional mexicana en 1982. Provoco un desequilibrio en la situación ocupacional, en las remuneraciones reales y en los procesos inflacionarios. CEPAL, Chile (1996).

³ Término con el que el reconocido economista Jeremy Rifkin se refiere al periodo de avance tecnológico de ámbito mundial en su libro “The third industrial revolution” (2014).

⁴ Ver Jorge Rodríguez Vignoli. «Migración interna en América latina y el Caribe: estudio regional del período 1980-2000», en: *Población y desarrollo. (Edit.): CEPAL. Naciones Unidas. Chile. (2014). Páginas: 50 – 144.*



Migration Data Portal⁵, pues los países pasaron de ser emisor de 600mil emigrantes a superar los tres millones en 2008. Además, una de las gráficas de la Organización de las Naciones Unidas⁶ en la sección de «International migrant stock» señala que en toda Latinoamérica se ha registrado un movimiento permanente y en crecimiento de los flujos migratorios hacia otros países. Según esta gráfica, Norteamérica ha recibido entre 2005 y 2010 alrededor de 21 y 24 millones de latinos, y bajo el registro de otra gráfica de la misma fuente, se trata de personas aproximadamente entre 30 y 40 años de edad. Igualmente, entre innumerables estudios y datos conseguimos que México ha sido entre 2010 y 2017 el segundo país en la lista de veinte con más diásporas, alcanzando los 13 millones de personas. Aunado a esta cifra las estadísticas muestran también personas procedentes de diferentes países latinoamericanos que en total conforman una suma de más de 30 millones de emigrantes residiendo actualmente fuera de Latinoamérica o fuera de su lugar de nacimiento.

Por otro lado, no se puede obviar y hay que resaltar que estos flujos migratorios se han visto influenciados en su mayoría por el período industrial y digital en el que vivimos a través de la globalización del siglo XXI. Actualmente, las economías del mundo se encuentran cada vez más entrelazadas y menos dependiente de sus gobiernos, siendo todo esto uno de los resultados de los avances tecnológicos de las últimas décadas. Además, como Jeremy Rafking mencionó en su documental «The Third Industrial Revolution. A Radical New Sharing Economic», la tecnología nos ha permitido relacionarnos con lo que pasa alrededor del mundo. Más precisamente hace referencia a las telecomunicaciones y al internet con su acceso libre. Ambos han provocado el intercambio y compartimiento gratuito de informaciones y opiniones, mostrando otras realidades y promoviendo el equilibrio y la igualdad social. De esta manera se logra incitar y motivar a aquel que tiene menos ventajas y beneficios en su lugar de residencia a iniciar la búsqueda de nuevos caminos. A esto se le suma el contacto virtual con familiares y conocidos transnacionales

5 Migration Data Portal. Centroamérica, Emigration Flow.
<https://migrationdataportal.org/data?t=1995&m=2&i=flows_abs_emig1&sm49=13> (revisado el 27.11.18).

6 United Nations. Department of Economics and Social Affair.
<<http://www.un.org/en/development/desa/population/migration/data/estimates2/estimatesgraphs.shtml?0g0>> (revisado 18 de noviembre de 2018).



que fortalecen aún más la idea de emigrar y obtener las mismas ventajas y productividad que ese otro familiar. Lamentablemente, las naciones receptoras de emigrantes se han visto en la obligación de dificultar legalmente las posibilidades de entrada y estadía en sus territorios, fortaleciendo además sus fronteras hoy más que nunca. Así se explica en un estudio investigativo del CEPAL, afirmando que, *«aunque las barreras a la migración internacional se han endurecido en los principales destinos migratorios extrarregionales, esto no ha sido impedimento para que la migración continúe. Muchas personas siguen migrando, pero con menos derechos y en peores condiciones, tornándose una población altamente vulnerable»*⁷.

Así pues, alrededor de 2010 las cifras de movimiento humano en países latinos publicadas en el estudio de Jorge Martínez y compañía expusieron a Los Estados Unidos como la primera opción dentro del continente -situación que aún sigue liderando-, y dejando al resto de América Latina en segundo lugar y a España como tercera opción para emigrar⁸. Tras el paso de algunos años se dio inicio a la crisis económica venezolana en 2014 bajo el mandato del actual presidente Nicolas Maduro, suceso que ha abstenido a los demás inmigrantes de residenciarse en este país caribeño lo que ha convertido al país, por primera vez en su historia, en un país no receptor, sino emisor de migrantes. Desafortunadamente esta no es la única crisis que experimenta Latinoamérica actualmente, pues la situación social de algunos países centroamericanos también ha llegado a su clímax, provocando la diáspora de 7.000 personas en dirección a Norteamérica⁹ a causa de la violencia que azota estas naciones que se encuentran bajo el dominio de la banda criminal transnacional la Mara Salvatrucha, a lo que se le suma la corrupción y la pobreza que emerge del poder de esta pandilla sobre ciertos organismos nacionales públicos, como el organismo de la policía estatal.

Es así que la globalización muestra tanto sus ventajas como desventajas, y los problemas contemporáneos provienen de los aspectos negativos que derivan de este gran proceso

⁷ Ver. Jorge Martínez P. et all. «Tendencias y patrones de la migración latinoamericana y caribeña hacia 2010 y desafíos para una agenda regional». Ed: CEPAL. (2014). Página: 9.

⁸ Ver. Martínez P. (2014). Página:15.

⁹ Bussi & Castillo. «Una crisis de la legitimidad política convertida en crisis humanitaria», *El País*. 17 de noviembre de 2018. <https://elpais.com/elpais/2018/11/14/planeta_futuro/1542199403_292426.html> (revisado el 18 de noviembre de 2018)



económico, denominado globalización, en donde los trabajadores viven una constante incertidumbre frente a su estabilidad y beneficios socioeconómicos. En este mismo ámbito, las empresas productoras prefieren tener una producción de tipo continua, según un artículo publicado en la Revista Gaceta Laboral¹⁰, la cual se basa en acelerar los ritmos de producción, reestructurando las actividades y disminuyendo el uso de la mano de obra. Este plan de trabajo se contrasta con el mecanismo empleado en Europa, en donde la situación económica sí permite usar maquinaria vanguardista y en donde las inversiones van enfocadas en las innovaciones y no en las especulaciones como en el caso de Latinoamérica.¹¹ Según la autora de este análisis, una de las medidas comúnmente adoptadas es la de contratar trabajadores sólo por demanda de producción, situación que deja en ventaja al empleador, evitándole tener compromisos laborales con el personal de mano de obra y ahorrándose los beneficios pertinentes que estos merecen. Estas estrategias junto a muchas otras pertenecen a la reorganización laboral empresarial que está enfocada en ajustarse al mercado global y que por no toma en cuenta las consecuencias sociales que estas implican, contribuyendo así con la desigualdad de empleo y así teniendo un impacto negativo en las condiciones laborales y la utilidad misma de las personas.

Origen y antecedentes del cine latinoamericano con el tema de migración

En 1895, gracias al estreno del trabajo de los pioneros del cine, los hermanos Lumier, que desde Francia recorrió Europa y luego el continente americano, las demás culturas optaron por competir y crear su propio estilo e industria. Sin embargo la dramaturgia en las películas surgió más bien gracias al trabajo de George Méliès¹² y desde entonces se dio inicio a la etapa del cine mudo en la que se fueron desarrollando cortometrajes en blanco y negro y más adelante, durante la segunda etapa, el cine sonoro, surgieron otras producciones que mostraban primeramente realidades de la vida cotidiana de cada país alrededor de 1920¹³; de ahí que al ser tan evidente el éxito de estas producciones sonoras,

¹⁰ Ver María C. USECHE. «La organización del trabajo en el marco de la globalización», en: *Revista Gaceta Laboral. Vol. 8, No. 1. enero-abril (2002)*. Páginas: 67 – 78.

¹¹ Ver Useche (2002). Página: 69.

¹² Ver Wener FAULSTICH. «Phase I: Vor- und Frühgeschichte (1895 – 1900) », en *Filmgeschichte*. Wilhelm Fink Verlag (Ed.). 2005. Pág. 20 – 21.

¹³ Ver Faulstich (2005). Pág. 6 – 57.



el cine mudo fue quedando en el olvido, dando posteriormente entrada a la idea de agregar ficción y crear historias.

En el caso del tema de migraciones -muy común en los años de la primera guerra mundial- Charles Chaplin fue el pionero en representar estas realidades a modo de comedia a través de «The immigrant» en 1917, como un emigrante que llega en barco a Nueva York. Pero en el caso de la industria cinematográfica en Suramérica, Bettina Bremme explica que la misma se mantuvo por muchos años en manos de los argentinos, brasileros y mexicanos¹⁴. Esta afirmación se aprecia en su trabajo de investigación, en el que examina individualmente largometrajes datados desde los años sesenta hasta 1999 y del que forman parte «los inundados» de Fernando Birri (1961, Argentina), «Reed, México insurgente» de Paul Leduc (1972, México), «bye, bye Brasil» de Carlos Diegues (1980, Brasil), «The mambo Kings» de Arne Glimcher (1992, USA), entre muchos más.

Pero ¿cuándo nació el cine como lo conocemos actualmente? Los datos históricos nos remontan a la época de los años 20, 30 y 40 del siglo pasado en Europa, en donde los documentales presentaban los sucesos sociopolíticos del momento con la intención de informar y no de influenciar¹⁵. Poco a poco se entendió el poder de las imágenes junto al sonido y fue entonces que surgieron los largometrajes latinoamericanos de migraciones, igualmente a partir del deseo de informar y de contar historias, pero esta vez también con la intención de sensibilizar, influenciar a la audiencia y hasta manipular ciertas realidades con distintos grados de ficción.

Sobre el cine mexicano se puede decir según las investigaciones de Bettina Bremme, que mientras sus temas iniciales mostraban más que todo la ausencia de una estructura en relación a los géneros, pues solo se representaban hechos de la realidad grotescamente y sin seguir ningún patrón o estructura, el español Luis Buñuel ya se había encargado de filmar historias de la realidad mexicana de una manera pesimista y expresando al respecto que, en su opinión, *«una película además de servir al entretenimiento siempre tiene que representar indirectamente la idea de que vivimos en un mundo brutal, hipócrita e*

¹⁴ Ver Bettina BREMME. *Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film*, Stuttgart. Schmetterling Verlag. 2000. Pág. 9.

¹⁵ Michael RABIGER. «Die Erfindung des Dokumentarfilms», en Filmwerkstatt (edit.) *Dokumentarfilmregie. 1. Auflage*. Mülheim an der Ruhr, Edition Filmwerkstatt (Ed.). 2008. Pág. 34.



*injusto»*¹⁶. A pesar de esta opinión los cineastas latinoamericanos optaron por continuar en la línea de las tradiciones y la personalidad de las sociedades a lo largo de los años 60, pero agregando algunos temas históricos relacionados con su revolución¹⁷. A partir de los años 70 se inició el abordaje de la representación del fenómeno de la migración igualmente con pesimismo. Luego en los años 80 aumentó el número de películas con esta temática, enfatizando mayormente la variedad cultural, pero sin dejar de lado el papel de la víctima que se dirige a Estados Unidos o Europa como respuesta a su huida, por ejemplo, de las dictaduras. Así lo explica Bremme (2009) afirmando que mientras la fuerte crisis económica de los 90 se convertía en el tema del cine latinoamericano, la producción de México se dedicaba al tema del cruce de la frontera hacia USA¹⁸.

Es preciso resaltar, que este deseo emerge gracias a la curiosidad que despertaron los estudios de flujos migratorios del antropólogo mexicano Manuel Gamio en conjunto con la apertura del «Colegio de la Frontera Norte» dedicado a los estudios migratorios en esa zona¹⁹. Obviamente, los cinematógrafos que en seguida se dedicaron a presentar estas historias en diferentes géneros han destacado en sus tramas una inestabilidad económica como motivo de emigración por un lado y por el otro, las reacciones xenofóbicas y racistas del país receptor para contribuir con el drama que asegura la rentabilidad del material audiovisual, pues como Bremme y muchos otros autores lo critican, la producción del cine se ha dedicado más que nada a vender únicamente este tipo de tramas y además sin querer mencionar en absoluto el punto de vista político que justifica las leyes o medidas migratorias que hacen de estos traslados humanos actos ilegales.

¹⁶ Ver Bremme. (2000). pág. 23. [Del original en alemán traducido por mí, M.F.S.C.].

¹⁷ Ibid., Pág. 23.

¹⁸ Ver Bettina BREMME. *Movie-mientos II. Der lateinamerikanische Film in Zeiten der globaler Umbrüche*. Stuttgart.Schmetterling Verlag. 2009. Pág. 109.

¹⁹Colegio de la Frontera Norte. <www.colef.mx/el-colef/> (revisado el 18 de noviembre de 2018).



Capitel 2.

Después de un breve resumen sobre los inicios del cine con el tema de migraciones en Latinoamérica y sobre todo en México, iniciaremos con los análisis de obras cinematográficas que seguirán el protocolo sugerido por Werner Faulstich en su libro *Grundkurs Filmanalyse*²⁰, en el cual se estructuran los análisis a partir de cuatro preguntas esenciales en torno a la película a trabajar. La primera pregunta abarca el QUÉ de la historia, es decir, los hechos de la misma y su orden cronológico; la segunda pregunta cuestiona el QUIÉN dentro de la historia, mientras que la tercera pregunta se enfoca en el CÓMO, es decir, en la manera de presentar la historia con todos sus elementos. Finalmente, Faulstich sugiere que cuestionemos la razón de ser de la película con un PARA QUÉ o CUÁL, para entender el motivo ideológico o el mensaje que se quiere transmitir. Es menester aclarar que las películas a analizar pertenecen a diferentes géneros, por lo que también esperamos obtener diferencias en cuanto a la tercera pregunta establecida por la autora, es decir, la forma de presentar al espectador el tema o la historia. Sin embargo, hemos elegido tres historias que engloban exactamente el mismo tema principal -cruzar a pie la frontera México - Estados Unidos a través del desierto de Sonora-, y que además incluyen otros subtemas que presentan un enlace entre las mismas, permitiéndonos comparar y resaltar las similitudes y diferencias a la hora de trabajar la misma temática.

Análisis fílmico de *Desierto*

La película de Jonás Cuarón retrata la historia de un grupo de indocumentados que intentan cruzar a pie el largo y peligroso camino de la frontera entre México y Estados Unidos, en búsqueda de nuevas oportunidades al otro lado de la frontera. Se encuentra dentro del género thriller y también en la categoría de horror, basándonos en el impacto que el material audiovisual tiene sobre el espectador, en la extrema cercanía entre el horror y los personajes y, en la figura trastornada del antagonista. La película estuvo

²⁰ Ver Werner FAULSTICH. «Filmanalyse als Produktanalyse: Grundmodell und Genres», en: *Grundlage des Filmanalyse. 3. Aktualisierte Auflage*. Paderborn. Wilhelm Fink Verlag. 2013. Pág. 25 – 26.



nominada a los premios Oscar de su mismo año de estreno²¹, resaltando dentro de su historia temas contrastantes como la solidaridad, la xenofobia y el trastorno de ansiedad.

Haciendo honor al título *Desierto*, la película está filmada en un lugar fronterizo, con paisajes desérticos en el desierto de Sonora, en donde solo el más fuerte sobrevivirá. Con solo el título de la obra ya nos podemos imaginar que se trata de algún tipo de odisea por la que tendrán que pasar los personajes; de hecho, la palabra «desierto» permite al espectador acumular enigmas con respecto al nombre, como por ejemplo cansancio, sed, camino sin referencias, calor, inmensidad, ausencia de civilización y peligro. Y efectivamente es así, pues directamente tras los primeros minutos de grabación en el plano desértico se presenta el primer problema a partir del cual comenzará la pesadilla a manos de un psicópata, xenófobo y caza-extranjeros.

Este largometraje no representa la historia específica de alguna persona de la vida real, pero sí representa las vivencias de miles de personas que toman el desafío de una travesía que parece ser su mejor opción. Muestra por lo tanto la situación de centroamericanos, especialmente la de mexicanos que diariamente se lanzan a la aventura más peligrosa de sus vidas. En este caso se verán obligados a sobrevivir a la maldad y despotismo de un personaje americano racista, que desea exterminar por completo la existencia de forasteros ilegales a su país. La película está relacionada a una realidad poco contada y de la cual se ha evitado hablar bien sea por conveniencia política o talvez por evitar mostrar la verdadera cara de muchos de los ciudadanos americanos que se encuentran reflejados en el personaje del antagonista.

Estas informaciones nos arrojan algunas interrogantes necesarias para el desarrollo de este análisis fílmico como, por ejemplo: ¿con qué fin se muestran estos hechos en la pantalla grande? O mejor aún ¿cómo se logra transmitir efectivamente esta información? Como bien se sabe, el objetivo principal en casi todos los trabajos cinematográficos es sensibilizar e informar, pero en este caso se le suma el deseo del director por enseñar valores positivos y recalcarlos sobre los negativos. De esta manera se logra sensibilizar a las personas que se sienten indiferentes o menos afectadas por esta realidad, obligándolas a formar parte de la vivencia casi en carne propia gracias a las imágenes y a la música

²¹ Fecha de estreno en México:13 de septiembre de 2015.



utilizada para engrandecer las emociones que transmiten dichas imágenes. La necesidad de informar, mientras se cuenta al mismo tiempo una de las tantas posibles experiencias en el desierto, es el motor que mantiene vivo a cada uno de los artistas y directores cinematográficos, pues este tipo de historias normalmente nunca llegan a la luz pública. Sin embargo, gracias a los medios y a la globalización que vivimos es posible mostrarlas.

Otro objetivo sería sacar a flote los diferentes tipos de valores que una sociedad pueda tener, a pesar de la dificultad de las situaciones en las que se encuentren, mostrando igualmente las diferencias culturales y rompiendo con los estereotipos sociales que, en su mayoría, son impartidos por personajes políticos o personajes con alto poder de convencimiento. En este caso, lo que se muestra es el asesinato a sangre fría por parte de un ciudadano americano racista e intolerante a otras culturas. Vemos también el enfrentamiento del bien y el mal, el falso arrepentimiento del mal y la superación de un siniestro obstáculo. En general, es la historia de un juego mortal vista desde la perspectiva de los perseguidos y del perseguidor.

Por otro lado, el diálogo existente entre los personajes, aunque no es el medio principal de transmisión informativa dentro de la estructura narrativa, ni el más extenso comparado con los otros dos largometrajes en este trabajo, es muy conciso en cuanto a la descripción de personalidades y de valores. Son diálogos cortos que, aunque no dejan mucha información sobre la vida de los personajes, van acompañados de actos sociales, en donde se destaca la solidaridad, el compañerismo y la intención de ayudar a personas extrañas que se encuentran en la misma travesía. Esta falta de información verbal, inducida intencionalmente dentro del guion de Jonás Cuarón y Mateo García, da la impresión de querer hablar no sobre una historia en específico, sino sobre la existencia en general de infinitas historias que pasan desapercibidas ante los ojos de la sociedad.

Dentro del segmento seleccionado para resaltar los componentes que construyen el drama, observaremos algunos detalles con respecto al tiempo dentro de la historia, a la estructura de la historia y a las estrategias narrativas según lo sugieren Werner Faulstich, Oliver Keutzer y Knut Hicketier en los apartados de las técnicas narratológicas. Así pues, este material cinematográfico relata hechos durante un período de tiempo de dos días, enfocándose sobre todo en un joven mexicano. Así pues, la historia con el título en alemán *Tödliche Hetzjagd*, se desarrolla a lo largo de 94 minutos y su guion es en español y en



inglés; no obstante, la película consiste más bien de imágenes que de diálogos. De hecho, los momentos en los que se habla se transmite información solo con pocas frases y solo penas a la mitad de la película (min. 47) logramos conocer a través del diálogo un poco sobre la vida y los sentimientos de los 3 personajes restantes: el asesino decide desahogarse con su perro y los sobrevivientes intercambian sus pensamientos mientras pasan la noche escondidos en el desierto. Aunado a esto se muestran con hechos (reacciones, gestos, etc.) los valores de cada uno de los personajes principales de esta historia.

Pero antes de continuar y, para entender mejor como se llevan a cabo los hechos dentro de la película, sintetizaremos los hechos con ayuda de la pirámide de Freytag ilustrada por Oliver Keutzer en su libro *Filmanalyse*²² y posteriormente presentaremos las fases que componen los cinco actos con ayuda de una tabla protocolar de secuencias. Esta pirámide es otra representación de la estructura de cinco actos presentada por Aristóteles²³. Por lo tanto, la construcción de este drama se compone de cinco fases que van desde la presentación del problema, pasando por el desarrollo de los hechos y luego por la crisis o punto clímax, hasta llegar al momento de tensión en el que se alarga o retarda la crisis para así terminar en el final feliz o trágico.

En el caso de *Desierto* la pirámide de cinco actos nos presenta en la primera fase, como primer tema, el intento de cruzar la frontera ilegalmente por el desierto de Sonora en un vehículo. Luego se van desarrollando los hechos que ocasionan un cambio inesperado, en este caso, la falla mecánica. Este es por lo tanto el primer obstáculo que obliga a los inmigrantes a bajar del camión y a continuar a pie por rumbo diferente al planeado (se le comunica al espectador, que el nuevo camino que tomarán es conocido por ser peligroso y más largo). A continuación, se inician en la caminata por el camino alternativo y comienza la matanza como entrada al problema principal de la trama y los momentos de crisis en la historia inician, entendiéndose éste como el tercer acto. Los sobrevivientes huyen desorientados por sus vidas y solo dos sobrevivientes logran pasar la noche en el

²² Ver Oliver KEUTZER entre otros: «Dramaturgische Modelle», en: Bulgakowa, O.; Mainz, R. (Hg.): *Filmanalyse*. Wiesbaden: Spinger VS. 2014. 196 – 198.

²³Ver Faulstich (2013). Pág. 81-82. Die 5-Akt-Struktur des aristotelischen Dramas folgt einem Aufbau in fünf Handlungsphasen: Problemfaltung, Steigerung der Handlung, Krise und Umschwung, Retardierung und Happy End bzw. Katastrophe.



desierto, intentando idear un plan para librarse su cazador. Luego de haber presentado el momento cumbre con la masacre y la persecución, se nos presenta el retardo del final (cuarto acto), en el que se le hace creer al espectador que la situación actual podría sufrir un giro positivo a favor de los perseguidos. Sin embargo, luego de llevar el plan a cabo para burlar al asesino y a su perro, los protagonistas se enfrentan al fracaso del mismo. Esto los hace nuevamente presa fácil de su cazador por lo que tienen que volver a huir y esconderse. Es así, que durante esta persecución nos acercamos al verdadero final de la historia en el que los únicos dos sobrevivientes deberán luchar a como de lugar por salvar sus vidas. Durante la última ronda del juego entre el gato y el ratón, la víctima consigue acorralarlo y sacarlo del juego definitivamente. El antagonista no muere, pero se le da la opción de recapacitar y repensar sus ideales y valores. No se sabe que pase con él, pero sí se sabe que los dos protagonistas logran salir del desierto hacia la carretera, hacia su sueño americano. Este sería por lo tanto el final traumático, pero igualmente feliz.

| Número de secuencia | Trama, hechos, imágenes. | Duración desde – hasta (Hrs.Min.Seg.) | Dauer (Min.Seg.) |
|---------------------|--|---------------------------------------|------------------|
| 1. | Amanecer. Cruce ilegal a los Estados Unidos. Búsqueda de nuevas oportunidades. | 1:08 – 7:54 | 6:50min. |
| 1.1. | Presentación de las figuras dentro del camión. | | |
| 1.2 | Estacionamiento del vehículo por falla mecánica. | | |
| 1.3 | Moisés revisa la falla y declara al camión no apto para continuar. | | |
| 1.4 | Coyotes deciden por donde continuar | | |
| 1.5 | Caminantes se alejan en dirección a USA | | |
| 2. | Continuación del camino a pie por el desierto. Comportamientos del nativo y del inmigrante. | 7:55 – 19:48 | 12min. |
| 2.1 | Entrada en escena del americano en su camioneta junto al perro | | |
| 2.2 | Mientras caminan en grupo oyen un disparo a lo lejos. Corren. | | |
| 2.3 | El americano caza y recoge a un conejo del suelo. | | |
| 2.4 | Caminantes hacen una pausa para descansar. Acoso sexual a una mujer del grupo. | | |
| 2.5 | Encuentro corto entre el americano y el comisario. | | |
| 2.6 | Caminantes continúan y se dividen en dos grupos. | | |
| 3. | El asesino se dispone a la búsqueda de ilegales. Valores humanos de ambos lados (nativo e inmigrante) | 19:49 – 25: 30 | 6min. |
| 3.1 | El americano entra en la escena y gracias al perro, se encuentran con los ilegales. | | |
| 3.2 | El primer grupo se distancia en kilómetros del segundo grupo (5 personas). | | |
| 3.3 | El segundo grupo se percata del americano y sus intenciones. Se esconden. | | |
| 3.4 | El americano comienza a disparar y a exterminarlos a todos. | | |



| | | | |
|-----------|---|--------------------------|------------------|
| 4. | Intento por sobrevivir. Sentimientos de desespero, horror y furia. | 25:31 – 42:50 | 18min. |
| 4.1. | El grupo de cinco corre y huye del asesino. | | |
| 4.2. | El americano no sabe que hay más personas, pero el perro se lo indica. | | |
| 4.3. | El asesino y el perro los persiguen por las rocas y matan a dos personas. | | |
| 4.4. | Los tres sobrevivientes siguen escapando. Otro muere. | | |
| 5 | Noche en el desierto. Capacidad de hacer lo que sea por sobrevivir. Talón de Aquiles del antagonista. | 42:51 - 1:05:33 | 32min |
| 5.1 | Los dos últimos escapan. | | |
| 5.2 | Planean robar el camión del asesino. Conversaciones en la noche. | | |
| 5.3 | El asesino cae en la trampa. Los ilegales huyen felices en el auto. | | |
| 5.4 | El auto se vuelca. Inmigrantes son presa fácil del perro y el asesino. | | |
| 5.5 | Chica herida se queda esperando por el protagonista que busca ayuda. | | |
| 5.6 | El perro persigue a Moisés. Moisés mata al perro. Escapa. Asesino rompe en llanto. | | |
| 6 | Última persecución. Valores positivos del inmigrante | 1:05:34 – 1:18:00 | 13:34min. |
| 6.1 | Ambos cansados siguen corriendo. Suben a una roca. Moisés se esconde y se lanza hacia el asesino por la espalda. Caen de la roca. Moisés apunta con el rifle al americano herido. Le perdona la vida. | | |
| 6.2 | Moisés se devuelve en busca de la chica. | | |
| 7 | Ambos sobrevivientes continúan, llegan a la autopista. Atardecer, fin. | 1:18:01 – 1:23:31 | 5:32min |

En cuanto a la estrategia de narración podemos decir que destacan dos formas, la interna y la externa, según lo explica Knut Hicketier²⁴. De este modo tenemos, por un lado, a la cámara desde la vista del personaje omnipotente y fuera de la historia (desde los ojos de la naturaleza con ayuda de los movimientos de la cámara y el montaje) y, por otro lado, la vista del antagonista y de los perseguidos. La primera vista es del narrador en una perspectiva externa en relación a los hechos y a los personajes y la segunda muestra una perspectiva interna, que va relacionada con los motivos personales de cada figura, conllevando al desenlace de la historia. Además, cabe destacar que predomina una perspectiva narrativa de tipo audiovisual, en la que se cuentan los hechos con la cámara (montaje, movimiento, audio, etc.) y no verbal o con palabras legibles durante la grabación.

En cuanto a la determinación de la importancia de las figuras, sus roles dentro de la misma y las constelaciones construidas entre los mismos, es necesario hacer una descripción de cada uno de los personajes principales. Dentro de esta historia resaltan cuatro personajes,

²⁴ Ver Knut HICKETIER: «Erzählstrategien», en: *Film- und Fernsehanalyse. 4. Aktualisierte und erweiterte Aufgabe*. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung. 2007. Pág. 125 – 126.



de los cuales uno es el antagonista y los tres restantes se dividen en protagonista y coprotagonistas. Empecemos, pues, con la descripción física, de comportamiento y de vestuario del protagonista, para luego continuar con la del resto.

Protagonista: El personaje del actor Gael García representa a un hombre de mediana estatura, delgado con cabello oscuro y con conocimientos de mecánica. Lleva ropa cómoda, una mochila y una gorra para resguardarse del sol. A diferencia de los otros personajes, lleva una gorra roja que resalta del vestuario de los otros dos personajes principales, resaltando así su papel protagónico. Se trata de un personaje calmado, dispuesto a ayudar a otros durante el trayecto, aunque esto signifique retardar su propio ritmo. Es compasivo, familiar y es, además, un hombre que conoce la sensatez, el perdón y el compañerismo aun en los momentos más inesperados. Su destino es Orlando, ciudad en la que viven su esposa e hijo. Ya se encuentra en los trámites de establecimiento legal dentro del país. Su personalidad puede verse descrita a través del relato sobre su familia y de sus acciones durante el desierto.

Guía: el personaje del guía es un joven mexicano que se gana la vida llevando a personas desde la frontera mexicana hasta un lugar seguro del otro lado. Se llaman coyotes y se conocen muy bien la zona del camino por el que siempre van. Aparece en la historia vestido con un atuendo de color rosa claro y usa el cabello largo. Se comporta como un guía muy seguro de sí mismo hasta el momento en el que se encuentra caminando por una zona desconocida. No lleva ningún tipo orientación (mapa, GPS, brújula, etc.) por lo que deserta de su papel como guía, admitiendo que realmente solo quiere huir del antagonista. A partir de este momento pasa de ser un guía a otro acompañante y, próximamente una víctima más. No habla mucho dentro de la historia, así que sus acciones lo describen más que sus palabras.

Acompañante: la joven que acompaña al protagonista durante toda la película es una chica de algún pueblo mexicano, enviada por órdenes de sus padres a EE.UU. a estudiar y a lograr una vida mejor, ya que en su pueblo es imposible vivir bien (es muy peligroso y no hay dinero). Es delgada, de piel oscura y con cabello largo también oscuro, es ingeniosa y lucha tanto como sus fuerzas se lo permiten. Lleva una chaqueta verde oscura, un jean y zapatos deportivos y al igual que los otros personajes, se describe a sí misma en una sola oportunidad, hablando de su familia y de sus verdaderos deseos.



Antagonista: Se trata de un estadounidense con problemas de alcoholismo que por algún motivo desarrolló un alto nivel de intolerancia hacia los extranjeros, sobre todo a los mexicanos que entran ilegalmente a su país. Es la figura de un hombre de aproximadamente 50 años de edad interpretado por Jeffrey Dean Morgan. Es de piel bronceada por el sol y su profesión y estado familiar se desconocen. Tiene sentimientos nacionalistas extremos y viste colores marrones claros como camuflaje en el desierto, en donde anda siempre al asecho con su perro pastor alemán, su camioneta y su rifle. Mata fríamente a los inmigrantes que se pasan por el frente de su rifle y persigue con furia a los que se escapan de su alcance. Sufre por la muerte de un animal, se alegra eufóricamente cuando les quita la vida a sus víctimas y se arrepiente falsamente cuando es enfrentado por el protagonista. Solo en un momento habla sobre lo que alguna vez deseó en su vida, de resto construye su personalidad con hechos. No obstante, muestra sentimientos de tristeza profunda por su mascota, quien podría catalogarse como su talón de Aquiles.

En conclusión, obtenemos una descripción de cada figura según lo que Faulstich explica como «Selbstcharakterisierung» o caracterización propia²⁵, segmento en el que aclara que las personalidades de las figuras pueden aparecer siendo descritas por ellos mismos, por otros o a través de las técnicas de cámara y montaje²⁶. Por otro lado, la constelación que forman estos personajes es la de tres hombres y una mujer, pero tras 40 minutos se reduce a dos hombres y una mujer. Estos forman los siguientes pares de figuras: El bueno y el malo, el asesino y la víctima, el rico y el pobre, el cazador y la presa, el nativo y el forastero, protector e invasor y, obviamente, la figura del legal y el ilegal. Estos pares de figuras sufren un cambio al final de la historia, consecuencia de los hechos que se desarrollan a lo largo de la misma; el malvado cazador sin compasión pasa a ser el perdedor, herido que pide misericordia, mientras que los viajeros ilegales, refugiados aterrorizados son ahora personas sobrevivientes. De esta manera, ya que solo contamos con tres personajes y sabiendo tan poco de ellos, podemos deducir que se trata de una película que resalta más bien hechos y no personajes.

²⁵ Ver Faulstich (2013). Pág. 97 – 98: „Jede Figur charakterisiert sich als die, die sie ist oder zu sein vorgibt, durch ihr Reden, ihr Handeln, ihre Mimik, Gestik, Stimme, ihre Sprache, Ihre Kleidung usw.“.

²⁶ Ibid. Pág. 97 – 99.



Pasando a otro tema, hablaremos de las imágenes y la forma en que las mismas son presentadas. Por lo general, los análisis fílmicos estructuran estas secuencias en diferentes categorías, según los diferentes ángulos o perspectivas, la manera de utilizar la cámara en cuanto al tamaño de la imagen y los elementos necesarios para el montaje como luz y espacio. Werner Faulstich explica la diferencia de las tomas según el tamaño del plano en términos de distancia, la perspectiva en términos de altura, el movimiento de la cámara, el movimiento de los objetos delante de la cámara, así como también según las relaciones de los ejes y la duración. En cuanto al tamaño, Faulstich diferencia entre 8 posiciones en el plano²⁷: *extrem close up*, *close up*, *close shot*, *médium shot*, *full shot*, *médium long shot*, *long shot* y *extrem long shot*. Estas mismas posiciones acogen el nombre en español de: *plano detalle*, *primerísimo primer plano*, *primer plano*, *plano medio*, *plano americano*, *plano entero* y *plano general*. Si embargo, aquí solo hablaremos del tamaño en el plano, la perspectiva y el movimiento de la cámara, así como del espacio y del tipo de luz utilizada durante el montaje.

Podemos hablar de las medidas de las tomas y los movimientos de cámara más utilizados dentro del rodaje y resaltar que, debido a que un 99% de la historia ha sido grabada en los espacios naturales del desierto y no en espacios cerrados, las configuraciones de tamaño de la cámara en términos de distancia oscilan más que todo entre las medidas «*médium shot*» o plano americano, «*full shot*», «*médium long shot*», «*long shot*» y «*extrem long shot*» o plano general. Aquí la cámara hace cambios de plano *extrem long shot* a plano *médium shot* o americano y viceversa con respecto al desierto y a veces con relación a objetos o personas, dependiendo de la importancia que se quiera dar al ambiente o a las figuras. En otras palabras, la configuración del tamaño de ciertas imágenes permite hacer una diferencia entre la apreciación de la naturaleza como una fuerza natural y la apreciación del antagonista como la fuerza maligna humana; ambas son fuerzas implacables a las que se enfrentan los caminantes.

Con respecto a los movimientos de la cámara, Knut Hicketier enlista los siguientes cinco tipos de movimientos: «*Schwenk*» o *panning* sobre el eje vertical o el horizontal, «*Kamerafahrt*» o *travelling* en donde la cámara está acoplada a un medio de transporte,

²⁷ Ver Faulstich (2013). Pág. 115 – 116.



«Subjektive Kamera» o *cámara de mano*, «zoom» y «Kombination». Esta última describe una forma fusionada entre las primeras tres formas de movimiento cinematográfico²⁸. Del mismo modo, Faulstich agrega a esta lista la categoría de «Verfolgungsfahrt» o cámara de persecución²⁹.

De esta manera, predominan tomas con la técnica de panning, persecución y travelling por medio del soporte humano (la cámara se sitúa en la mano o sobre el hombre del camarógrafo) o de soportes de maquinarias. Esto se aprecia, por ejemplo, en la toma en la que presentan al antagonista es una total con una cámara aparentemente sujeta por una persona y no por un trípode y muestra la camioneta entrando en la imagen y luego desapareciendo tras el polvo que levanta en el desierto. Durante su recorrido en el desierto la cámara se encuentra sobre la parte trasera, dando la sensación al espectador de estar viajando en la parte trasera también. Más adelante, la cámara muestra desde una toma diagonal de cerca los alambres de la frontera haciendo un panning hacia la derecha, de donde vienen los caminantes. Esta toma tiene una altura perpendicular y continúa abriéndose hasta lograr una total en donde la cámara parece siempre estar sostenida por alguien y no por algo.

El camarógrafo, por su parte, induce casi siempre acercamientos ópticos con su propio movimiento corporal y evita por completo hacer zoom con el lente de la cámara, consiguiendo de esta manera variedades en la distancia focal y proporcionando diferencias a nivel de expresiones, gestos y emociones; además de hacer desplazamientos de un lado a otro en diferentes velocidades y también movimientos de cámara de persecución. Estos movimientos de cámara aunados a la configuración del tamaño del plano y al sonido agregado (música, respiraciones, pasos) proporcionan en el montaje final un sentimiento de desesperación o pánico en el espectador.

La óptica o vista de la cámara en términos de altura es casi siempre frontal, pero a veces se observan tomas desde abajo o desde arriba, haciendo parecer a las personas más fuertes o más indefensas según se requiera. Casi siempre vemos imágenes en totales y esto también realza la participación de la naturaleza como espacio de grabación (el desierto es presentado como algo inmenso y majestuoso, como símbolo del poder o fuerza a la que

²⁸ Ver Hicketier (2007). Pág. 60.

²⁹ Ver Faulstich (2013). Pág. 121.



se enfrentan aquellos que se encuentren en él). La cámara además enfoca al perro con dimensiones de primer plano, resaltando de esta manera su papel como compañero cazador y obsequiándole al mismo un roll igualmente importante en más de una ocasión.

Aunado a esto es necesario diferenciar los tamaños del plano y apartarlos de los tipos de perspectivas o ángulos que Faulstich menciona³⁰. Entre las perspectivas destacan algunos ángulos en la obra de Jonás Cuarón; por un lado, está la «extreme low camera», cuando enfocan al conejo recién disparado desde el suelo y atrás de él se ve al antagonista acercándose, recogiénolo y alejándose nuevamente. Asimismo, tenemos la toma «high shot» cuando vemos desde arriba los cuerpos asesinados en el suelo y la «extreme high shot» cuando vemos el disparo a quemarropa. De igual manera contamos con la toma en «low shot» en el momento en que los inmigrantes van caminando antes de ser disparados.

Al parecer, estas tomas se encuentran complementadas por una iluminación específica que, según lo ameritado, se encarga de crear efectos que adornan a los personajes o al lugar. Mayormente existe una iluminación de fuente natural (el sol y la fogata), debido a que se trata de un espacio abierto; no obstante, también contamos con iluminación artificial en la última noche, en donde los sobrevivientes caminan hacia la autopista llena de luces de automóviles en dirección a la ciudad.

Como podemos suponer en cuestión de sonido, las imágenes mudas en general no podrían tener el mismo impacto en una persona que el que tendrían aquellas que vienen con sonidos incluidos. Es por esta razón que el equipo de montaje se encarga de separar y elegir los sonidos que los espectadores deben escuchar junto a las imágenes, componiendo así los ambientes deseados y reproduciendo las emociones requeridas para lograr la transmisión exacta del mensaje. Oliver Keutzer explica que los diferentes sonidos que encontramos en las películas nos permiten completar informaciones, dar fuerza a determinadas imágenes o bien quitarle fuerza a las mismas, así como también reafirmar lo que nuestros ojos perciben y además concretar el espacio acústico³¹. En este apartado describiremos algunas escenas con los sonidos más resaltantes y hablaremos de

³⁰ Ver Faulstich (2013). Pág. 118 – 120.

³¹ Ver Oliver Keutzer (2014). Pág. 127.



la relación existente entre el sonido y la imagen, tomando algunas escenas como ejemplo y teniendo en cuenta lo que el montaje de estos sonidos causa en las escenas elegidas.

Sonidos que componen el drama: Los primeros sonidos que se perciben son los de la naturaleza del espacio (viento) y el motor andante de un camión que entra en la escena. La música de fondo no entra en juego sino hasta muchos minutos después. Sin embargo, si hay música dentro de la escena o, mejor dicho, *music in on*³². El ruido de la música de la radio se escucha primeramente muy lejos y en la segunda oportunidad se oye con un volumen más alto, acercando de esta manera al espectador a la parte delantera del camión, lugar en donde a continuación se presentará un problema (falla mecánica). La verdadera música de fondo o, *music in off*³³, comienza a acompañar a la imagen cuando los caminantes emprenden su caminata por el otro lado hacia lo «iunaites»³⁴. Es una música que viene de la nada; un pianísimo que llega a un forte estable, que luego disminuye hasta un meso forte, dándole la entrada al ruido del motor de la camioneta del antagonista, en donde se acompañan ambos sonidos, pero el ruido de la camioneta sigue siendo mayor hasta que disminuye y comenzamos a oír solamente la radio y una canción de casete. La unión de estas ondas sonoras compuestas por los ruidos y por la música en *on* y en *off* le dan finalmente inicio a la historia, dado que, a partir de este momento los ruidos que conforman las siguientes escenas, son los ruidos del entorno natural (viento y animales) y el ruido que hacen los caminantes durante su trayecto en el espacio natural. Más adelante, solo oímos el ruido del ambiente en el que se rodean (pasos sobre la tierra, grillos, viento) y la música vuelve en las escenas en las que un grupo de caminantes comienza a quedarse atrás.

Sin embargo, la calma dura poco y se acaba en el minuto 22, en donde aparece el primer fortísimo al detonarse el primer disparo, aclarando así al espectador que se trata de una película de drama y horror. Asimismo, mientras el estadounidense se prepara para la caza por segunda vez, escuchamos algo de fondo que actúa en el espectador de manera inconsciente, pues se trata de un ruido abstracto obstinante que incrementa la tensión fuertemente, uniéndose a los ruidos naturales de los pasos de las personas y más aún, a la

³² Ver Faulstich (2013). Pág. 134. „Musik im Film“ ist Teil der Handlung. Zum Beispiel, wenn die Musiker musizieren und die Sänger singen.

³³ Ibid. Pág. 134. „Filmmusik“ ist ein dramaturgisches Element, eine Bauform des Erzählens.

³⁴ Pronunciación en español del nombre en inglés “The United States of America”.



corredora del perro que conlleva de nuevo a un segundo fortísimo y finalmente seguido de una di minuendo que mantiene la tensión , pero permite al espectador relajarse un poco.

Relación sonido-imagen: La música de fondo juega un papel primordial en la recepción del mensaje en esta película, ya que en la misma contamos con pocos guiones que describan las emociones que los personajes sienten. Es por eso que la transmisión de información dentro de este material cinematográfico es, más que todo, llevada a cabo a través de las imágenes unidas con sonidos. Es decir, la música nos permite, por un lado, imaginar la gravedad de lo que vendrá y saber si eso que vendrá es peor de lo que ya hemos visto hasta ahora o no. Por otro lado, nos obliga también a sumergirnos en la sensación de determinadas emociones causadas solo por una imagen, como es en el caso de la escena extravagante, en donde muere el perro cazador.

En las escenas de persecución, el sonido toma la delantera antes que la imagen, ya que lo que oímos nos hace entender que, en ese caso se trata de algo de vida o muerte y que esa muerte puede apoderarse de la vida en pocos segundos. Si tuviéramos otra selección de música de fondo la presión no sería la misma, ni tampoco nuestra manera de asumir o adivinar lo que pasará después de lo escuchado. No obstante, no todo lo que escuchamos dentro de esta película se asocia con el terror, pues también podemos destacar una escena en la que por primera vez se emplea una melodía más triste que desesperada. En la imagen, mientras el sol se oculta, los personajes se encuentran sentados mirando hacia el infinito y la triste melodía suena aun incluso mientras dialogan brevemente. Este sería el momento después del clímax en la pirámide de Freytag, en donde los personajes logran escapar y sobrevivir a la primera noche de asecho.



Capítulo 3. **Análisis Fílmico. *Frontera***

El trabajo cinematográfico de Michael Berry y Louis Moulinet es llevado a la pantalla grande desde otro punto de vista, mostrando la experiencia por la que pasan algunos caminantes del desierto en su travesía a los Estados Unidos. En este caso, y a diferencia del trabajo de Jonás Cuarón, los directores se enfocan en la vida y experiencia de un grupo de personas, narradas primordialmente de una manera verbal (diálogos), y menos con hechos.

Se trata de una historia en la que el destino de dos familias de diferente nacionalidad se entrelaza de una manera trágica y para siempre. Por un lado, tenemos a Miguel, un hombre trabajador y de buenos valores que decide partir en búsqueda de un mejor trabajo que le permita darle una mejor vida a su esposa embarazada, Paulina. Al otro lado de la valla fronteriza tenemos a un matrimonio de la tercera edad, que vive justo en la frontera, pues poseen un establo y un territorio muy amplio. Una mala jugada del destino cruza los caminos de Miguel y de la señora esposa del excomisario americano, Roy, justo en el momento en que ésta, por culpa de unos adolescentes, pierde la vida al caer de su caballo. A partir de este momento se trata de resolver el crimen, pero al mismo tiempo surgen otros imprevistos que involucran a la familia de Miguel.

Hablamos, entonces, de una historia con el mismo tema de la frontera, pero enfocado desde otro ángulo. Presentar estereotipos y romper con los esquemas de algunos de ellos, parece ser aquí el objetivo principal, dando así la oportunidad a algunos espectadores de cambiar su opinión acerca de ciertas personas, pues no todo es siempre lo que parece. Pero ¿cómo logra esta película romper con los estereotipos que se encuentran ya tan arraigados en nuestra sociedad? Pues, primeramente, juegan con el motivo principal de casi todos que es cruzar a otro lado en busca de una mejor vida y aprovechan para mostrar al mismo tiempo lo que sería la otra cara de esta moneda. Es decir, a partir de este sentimiento de superación que tiene el protagonista, el director nos confronta también con la personalidad contrastante que representa el acompañante. En fin, se trata de contrastar personalidades ejemplares junto a las no ejemplares para romper con los estigmas sociales.



Todas las personalidades presentes se nos van presentando por medio de la toma de decisiones de las mismas figuras, construyendo, por ejemplo y entre otras cosas, una crítica subliminal a las leyes del porte de arma en Estados Unidos, que por cierto es un tema muy latente en la sociedad americana. A esto se le suma la muerte inesperada de una mujer como consecuencia de la inmadurez y falta de educación e información en las escuelas norteamericanas con respecto al tema de los inmigrantes. Este accidente mortal será, por ende, no solo el causante de la pesadilla que vivirá un mexicano inocente, sino también el causante de la desgracia que vivirá su mujer.

Relación título-film: Al igual que en la película desierto, el director de *Frontera* escogió una palabra que define literalmente el lugar en el que se desarrollan la mayoría de los hechos. Los enigmas del título nos llevan por lo tanto a pensar sobre todo en los problemas y situaciones políticas actuales que se viven en diferentes partes del mundo como, por ejemplo, en Latinoamérica con los venezolanos huyendo de la crisis humanitaria, los refugiados que llegan a Europa buscando mejores opciones lejos de la guerra o también la caravana de inmigrantes de Centroamérica con deseos de entrar a las fuerzas a los Estados Unidos.

En *Frontera* es muy evidente la importancia que tiene el diálogo ya que, a diferencia de *Desierto*, no solo está compuesta por un número de diálogos mucho más alto, sino que además hace uso directamente del diálogo como medio informativo por encima de las imágenes o del sonido, dejando a estas dos últimas en segundo plano. Esto puede dar a entender que, más que las emociones, se trata de resaltar una serie de valores culturales presentados por parte de ambos lados a través de hechos y de enunciaciones. Toda la historia se presenta en un total de 103 minutos, construyendo con sus hechos un período de tiempo contado de aproximadamente dos semanas y, al igual que *Desierto*, este tiempo está contado en el presente de la historia, sin mostrar hechos del pasado o del futuro.

A continuación, disgregaremos el drama en cinco partes, según el modelo de cinco actos: En primera instancia, nos topamos con la presentación del problema u objetivo principal: Miguel debe cruzar la frontera por el desierto junto a un hombre desconocido. Luego se completa el segundo acto de la pirámide con el desarrollo de los hechos, en donde los caminantes se dan cuenta de sus diferencias en cuanto a la educación y al comportamiento como individuo dentro de una sociedad y conocen a la esposa del excomisario en el



camino. La crisis del tercer acto llega a la historia mientras un grupo de adolescentes comienza a disparar a los inmigrantes para asustarlos. Asustan al mismo tiempo al caballo en el que cabalgaba la señora y esta cae de él, muriendo por un golpe en la cabeza. Los jóvenes estadounidenses huyen, uno de los mexicanos también e inmediatamente aparece el esposo, pensando que Miguel fue el asesino. Sin embargo, lo deja escapar de la escena del crimen. Así comienza la búsqueda por el culpable, encuentran al mexicano que huyó primeramente del lugar, quien atestigua los hechos e incrimina a Miguel. El segundo mexicano, Miguel, es encontrado y puesto bajo arresto, pero se descubre, además, quienes son los verdaderos culpables. En este momento nos encontramos en el momento cumbre, pero el final es retardado para mantener la tensión. En el cuarto acto vemos que, a pesar de saber que el Miguel no fue el culpable, lo mantienen encerrado y llama a su esposa para que venga a buscarlo. Ella en su desespero por buscar a su marido, paga a unos coyotes por el traslado a EE.UU. pero resulta ser secuestrada y violada por el mismo coyote. El lugar de secuestro se descubre por casualidad y ella va a prisión por ilegal, pero logra encontrarse con su esposo y luego ser deportada a su casa. Finalmente llegamos al final de la historia y el excomisario ya sabe quiénes son los verdaderos culpables. Saca a Miguel de la cárcel y lo lleva en caballo hasta la frontera de los EE.UU., que es al mismo tiempo el final de su propiedad. En los últimos minutos le ofrece trabajar para él acomodando las vallas de alambre que rodean su espacio y separan los países y, al despedirse, se aproxima hacia su familia, pero sin saberlo está siendo apuntado por un americano mata-inmigrantes. El excomisario Roy se percata y lo detiene, pero lo que pasa después no se sabe; solo se puede asumir que Miguel llega a salvo a su familia y el asesino es llevado preso.



| Número de secuencia | Trama, hechos, imágenes. | Duración desde – hasta (Hrs.Min.Seg.) | Dauer (Min.S eg.) |
|---------------------|--|---------------------------------------|-------------------|
| 1. | Engaño al espectador (se presenta y se rompe el primer estereotipo). Mexicanos corriendo NO son ilegales. | 00:00 – 2:41 | 2:41min. |
| 1.1. | Familia corriendo de noche por la carretera de noche. Parecen perseguidos por las luces del helicóptero. Llegan sigilosos a una casa. Se reúnen con otros en silencio. Sorpresa de cumpleaños. | | |
| 2. | Día de cruzar el desierto. Búsqueda de nuevas oportunidades. | 2:42 – 6:30 | 3:48min. |
| 2.1 | Reunión y desayuno familiar. | | |
| 2.2 | Miguel se despide y parte junto con otro hombre. | | |
| 2.3 | | | |
| 3. | En el desierto, en el rancho y en la ciudad. Comportamiento social del inmigrante y del nativo. | 6:31 – 25:30 | 19min. |
| 3.1 | Roy y su esposa en el establo. | | |
| 3.2 | Adolescentes planean disparar/asustar a ilegales en el desierto. | | |
| 3.3 | Discrepancia entre ambos mexicanos. | | |
| 3.4 | Se encuentran con una señora. Reciben agua y conversan. Ella sigue. | | |
| 3.5 | Los adolescentes llegan al lugar. Disparan. La mujer regresa. Muere. | | |
| 3.6 | Un mexicano huye. Miguel se queda y el excomisario llega. | | |
| 3.7 | Esposo lo deja escapar. | | |
| 3.8 | Adolescentes huyen de la zona. | | |
| 3.9 | Otro mexicano asalta una casa y roba un auto. Miguel duerme en el desierto. | | |
| 4. | Segundo día. Valores y violencia femenina. | 25:31 – 49:25 | 24min |
| 4.1. | Mexicano es apresado. Incrimina a Miguel en la muerte de la señora. | | |
| 4.2 | Miguel es apresado como sospechoso. Encarcelado, llama a su esposa. | | |
| 4.3 | Excomisario no está seguro. Sigue investigando. | | |
| 4.4 | Descubre quienes fueron. | | |
| 4.5 | Paulina paga para cruzar. Es violada y secuestrada. | | |
| 5 | Tercer día. Justicia y protección. | 49:26 – 1:19:37 | 30min. |
| 5.1 | Comisario Roy busca pistas en el desierto | | |
| 5.2 | Paulina es encontrada, enviada a la policía. | | |
| 5.3 | Llevada con su esposo y luego deportada. | | |
| 5.4 | Excomisario pide liberar a Miguel y castigar a los adolescentes. | | |
| 5.5 | Excomisario lleva a Miguel a la frontera. Le da trabajo. | | |
| 5.6 | Se marcha. Su familia lo espera. | | |
| 5.7 | Asesino desconocido apunta a Miguel con un rifle. | | |
| 5.8 | Excomisario enfrenta al asesino. | | |

Cabe acotar que, en ningún momento se presentan los hechos desde la vista del narrador ausente o de forma externa durante el largometraje; de hecho, la historia solo la vemos desde los ojos de los mismos personajes y el mensaje que aquí se transmite, a diferencia de *Desierto*, se hace primordialmente a través de la forma narrativa verbal.



Con respecto al reparto, la plantilla de figuras que conforma esta historia está compuesta por alrededor de diez personajes que aparecen en el guion con cierta regularidad. Los personajes principales son, sin embargo, Miguel y el excomisario Roy. Ellos se encuentran acompañados a su vez por las figuras secundarias de Paulina, sus padres, la esposa del excomisario, el compañero de viaje de Miguel, los estudiantes y el comisario. La mayoría de estos personajes secundarios protagonizan una trama diferente que concluye en la trama principal, igualmente acompañando al protagonista. Por otra parte, se debe sintetizar la constelación de figuras y sus personalidades antes de mencionar las características más importantes de los personajes principales y la evolución psicológica que algunos de estos experimentan a lo largo de la película.

Primeramente, tenemos a los dos protagonistas y a Paulina, que, aunque es un personaje secundario, protagoniza su propia trama, permitiéndonos completar la constelación de dos hombres y una mujer en el primer plano. Aunado a esta constelación está el resto de las figuras secundarias que ayudan a construir los siguientes pares de figuras: el rico y el pobre, el detective y el delincuente, el bueno y el malo, el jefe y el empleado y, marido y mujer. Cada uno de estos tiene una característica particular en su personalidad tal como del tipo nacionalista o el trabajador, el luchador y arriesgado/a, el rebelde, la/el comprensiva/o y el delincuente.

Miguel: Por medio de los hechos se conocen sus buenos valores. Es un hombre familiar, creyente y físicamente en forma, de origen mexicano y de aproximadamente 42 años de edad. Tiene un comportamiento tranquilo, respetuoso y viste un jean, una chaqueta, un sombrero y una mochila. Se inicia en la historia como un viajero ilegal y termina con sus mismo buenos valores, pero como trabajador legal en su propio país.

Excomisario Roy: su personalidad es descrita por su esposa. Según ella, se trata de un hombre que siente cierto desprecio por los inmigrantes, sobre todo por los que viajan ilegalmente cruzando su territorio en el desierto. Además, se habla de él como un hombre bueno y trabajador, «que prefiere hacer todo el mismo» antes de dejarle el trabajo a otro («otro» es aquí probablemente una manera despectiva de referirse a los mexicanos). Es un hombre alto, delgado y de aproximadamente unos 72 años de edad que vive junto a su esposa en su rancho, justo en la frontera. Monta seguido a caballo para vigilar su zona.



Es un hombre de pocas palabras y pasa de ser un egoísta y xenofóbico en la historia, a ser un hombre bondadoso y protector.

Paulina: no se describe así misma con palabras sino con hechos. En algunos momentos se habla de ella como valiente y buena. Es la esposa del protagonista, tiene 35 años y está embarazada. Vive en la frontera, pero lo que se ve en la película es el hogar de sus padres. Viste un ropaje cómodo y sencillo y muestra sentimientos de preocupación con respecto a su marido y al mismo tiempo sentimientos escépticos con respecto a Dios cuando su madre le pide que confíe en él. Es una mujer arriesgada y valiente que vive experiencias de violación y violencia en su camino hacia USA. A pesar de esto, se mantiene calmada (o en shock) hasta que logra reencontrarse con su esposo y posteriormente con su familia.

El acompañante es una persona desconocida para la familia del protagonista, excepto por el suegro. Es un hombre joven de aproximadamente 37 años de edad que quiere cruzar al otro lado (sus razones se desconocen). Tiene el cabello largo con crespos y usa una gorra para cubrirse del sol. Viste ropa deportiva y su comportamiento no es ejemplar, pues mira sexualmente el cuerpo de Paulina, habla según sus criterios irrespetuosamente a la señora americana, tira su botella de plástico en el suelo y pide maleducadamente más agua a Miguel. Huye y abandona al protagonista, roba junto a otros mexicanos comida de una familia y un automóvil, motivo por el que es apresado posteriormente. En su figura no hay una mejora de comportamiento, por el contrario, empieza siendo un personaje ejemplar de la mala conducta latina y termina en la historia como un delincuente.

Tal como lo indica Faulstich, estos personajes se ven descritos según el punto de vista desde el cual se habla de sus cualidades. En el caso de Miguel contamos con una descripción propia o «Selbstcharakterisierung» a través de su forma de ser, mientras que en el caso del excomisario nos topamos la descripción de su persona por medio de su esposa, pero también a través de sus propios actos. A esto denomina Faulstich una «Fremdcharakterisierung» de un personaje³⁵. Por lo tanto, se puede determinar que la construcción de los personajes fluye a través de varias formas descriptivas y estas descripciones conforman a su vez los estereotipos culturales presentes en la historia.

³⁵ Ver Faulstich (2013). Pág. 98 – 99: „Eine Figur wird durch eine andereFigura im Film vorgestellt und beurteilt, beispielsweise positiv, möglicherweise im Kontrast zu eier dritten Figur, die ein Negativurteil beisteuert.“.



Ahora bien, antes de comentar lo observado en cuanto al montaje y a las diferentes técnicas de uso de la cámara, se puede mencionar que esta película no solo se sitúa en los espacios abiertos del desierto, sino que también encontramos a los personajes en construcciones cerradas. En este caso, los enigmas que despierta el desierto en la frontera no resaltan tanto la grandeza de la naturaleza como tal, ni el peligro existente en este espacio, sino la línea divisora o fronteriza entre la existencia de dos clases sociales.

Las medidas de las tomas y el movimiento de la cámara en *Frontera* permiten reconstruir la historia de un crimen y del intento de un mexicano por cruzar la frontera desde diferentes perspectivas. La película empieza con una pantalla en negro, con la cámara enfocada en un cielo estrellado y a su vez aplicando la técnica del panning, moviéndose hacia abajo y manteniendo la dirección a la que se mira con la ayuda de un trípode. Luego partiendo de una toma en «long shot», da un giro leve hacia arriba y a la derecha para seguir el movimiento del helicóptero que se aproxima, hasta llegar con una toma de «close up» hasta la imagen de la señal de tránsito («¡Cuidado!, personas corriendo y cruzando la carretera»). El montaje es muy importante en esta escena debido a que justo después de mostrar esta imagen de cerca, se hace un corte para continuar y mostrar inmediatamente con hechos reales lo indicado por esta señal (dos adultos y un niño atraviesan corriendo la carretera) y hacerle creer al público, por un momento, que se trata de la misma escena en el mismo lugar.

Esta primera escena está enfocada desde la perspectiva de un espectador en primer plano, dándole la sensación de estar viéndolo como si la cámara remplazara realmente sus ojos. Al mostrar esta perspectiva se activan los sensores de advertencia en el espectador, diciendo que algo malo está por suceder. A esto se le añade la sensación de persecución gracias a la luz en movimiento del helicóptero desde arriba y acto seguido las personas corriendo, como si estuviesen huyendo de esa luz. De esta manera, el corte y montaje implementado al principio de la historia refuerzan la idea de los estereotipos culturales que todos podemos tener sobre un determinado tipo de personas, según el comportamiento que estas tengan. Así pues, el montaje de imágenes y la combinación de perspectivas crean de inmediato una sensación de incertidumbre y nerviosismo que se resuelve con una visita familiar sorpresa en medio de la noche. Por otro lado, en cuanto a los movimientos de cámara durante el resto del largometraje, podemos decir que se trata,



en gran medida, de un movimiento en travelling y panning y, en cuanto al tamaño de las tomas en términos de distancia, se puede afirmar que en su mayoría encontramos tamaños como «medium long shot» o «full shot» dependiendo de lo que se quiera mostrar o a quien se quiera mostrar, pero también contamos con tomas de estilo «close shot» o incluso «close up» que nos explican el *cómo* o el *con qué* de algunos hechos. Todo esto partiendo, además, de que en espacios cerrados se usan mayormente una selección de tamaños diferentes a las usadas en espacios abiertos, como bien lo explica Faulstich³⁶.

Además, en cuanto a las perspectivas de la cámara y la iluminación, este largometraje no contamos con tanta variedad a la hora resaltar las diferentes perspectivas utilizadas. En general, existen tres perspectivas que se usan repetitivamente y una de ellas es la manera estándar de enfocar con la cámara durante esta historia. En algunas ocasiones nos encontramos con la «extreme high shot» durante la muerte de la esposa del excomisario y durante violación de Paulina, además del ángulo «low shot» y, por último, la perspectiva utilizada con mayor frecuencia es la «normal camera height», con la que se enfocan a las personas a la altura de sus ojos. Además, la iluminación implementada en cada de una de estas perspectivas varia, según lo requerido por el director. En algunas partes tenemos escenas en espacios abiertos, por lo que la iluminación es natural durante el día, y artificial durante la noche gracias a las luces de los autos, del helicóptero, de los postes de las calles residenciales, entre otros. En los espacios cerrados, por su parte, contamos con sombras que nacen a partir de esa iluminación artificial. Este juego de luces permite añadir ciertas características a la personalidad de algunos personajes, haciéndolos ver un poco más fuertes y dominantes o culpables e indefensos, como se observa en el caso de las escenas con los mexicanos interrogados en la cárcel con un corte de imágenes de una persona a la otra según la técnica de plano y contra plano.

Por otro lado, los tipos de sonidos que conseguimos varían en su duración y en su aparición dentro de la historia. Al principio empezamos escuchando sonidos de la naturaleza (viento y grillos) e inmediatamente un crescendo del ruido de un helicóptero, seguido de un fortísimo de un camión pasando antes de casi atropellar a una familia que

³⁶ Ver Faulstich (2013). Pág. 113 – 114. „Bei einem Film, der überwiegend im Freien spielt und große räumliche Dimensionen thematisiert, sollten die größeren Einstellungsgrößen ausdifferenziert werden; bei Filmen dagegen, die in Innenräumen spielen, kann es Sinn machen, stärker die kleineren Einstellungsgrößen zu unterscheiden.“.



cruza corriendo la calle. Estos primeros minutos continúan con una música misteriosa en *off* que aumenta su volumen y vuelve a un piano, dándole la entrada a la música en *on* de *Cumpleaños feliz*. Más adelante, mientras Miguel emprende su viaje, escuchamos nuevamente la música en *off* con una guitarra española, que lleva una melodía esperanzadora, pero esta melodía es interrumpida por el fuerte ruido de las armas de un videojuego en la habitación de un adolescente que planea con sus amigos asustar a los caminantes que se encuentren en el desierto. Y, a continuación, nos acercamos al clímax de la historia en donde suena un fuerte disparo seguido de una música de fondo en *off* que crean tensión y desespero. ¿Que se mueve, qué suena, y dónde? La escena está representada en un espacio abierto del desierto en donde también vemos algunos arbustos que permiten a los ilegales refugiarse de los disparos. Mientras los adolescentes arremeten contra los hombres, oímos los sonidos de la respiración agitada de estos últimos, así como también los ruidos de sus pasos o arrastres por la arena. A esto se le suma el ruido que emite el caballo al asustarse y el golpe que recibe la señora al caer del caballo asustado. Es así que la música de fondo entra y sale repetidas veces en la escena, proporcionando de esta manera un equilibrio en las sensaciones causadas por los movimientos, respiraciones de las figuras y el diálogo entre los adolescentes que disparan.

Relación sonido-imagen: El fondo musical (music in off) juega un papel menos primordial en esta película, ya que la historia usa más la fórmula [*diálogo + hechos*] para narrar las vivencias y menos la forma implementada en *Desierto*, [*música + hechos*]. Normalmente, en los momentos que escuchamos el soundtrack durante una escena completa, es para agudizar lo que ya sabemos (miedo, persecución, sentimientos de tristeza, euforia) y también para sensibilizarnos en caso de que la historia aún no haya convencido al espectador solo con el diálogo. Sin embargo, existe una escena a resaltar al final del largometraje, en la que el sonido no actúa en relación a los hechos presentados o anunciados previamente, sino que crea expectativa de lo que podría pasar en los próximos segundos, es decir, en dirección hacia el futuro próximo.



Capítulo 4. *Análisis Fílmico Borderland blues*

Como último material fílmico a trabajar presentamos el documental de Gudrun Gruber, *Borderland Blues*, en asociación con la Escuela Superior de Cine de Múnich. Estrenado el 18 de mayo de 2017 en Alemania y con una duración de 113 minutos, este trabajo resalta, a diferencia de los anteriores, no solo un aspecto, sino enumeradas problemáticas existentes en torno al tema de la migración ilegal en la frontera entre México y Los Estados Unidos; haciendo énfasis en las experiencias personales y anécdotas que cuatro grupos de personas tienen para relatar. Por un lado, Gruber muestra el punto de vista de los soldados voluntarios, luego se les da la palabra a los residentes de la zona y continuamente a civiles que, en solidaridad con la situación y en contra de algunos hechos, prestan sus fuerzas para el bienestar de los caminantes en su travesía por el desierto fronterizo.

En cuanto al género, este largometraje no pertenece a la categoría de thriller o de horror como lo hacen las dos películas anteriores, sino que cumple con las condiciones del formato de un documental. Así pues, cuando se habla de un documental cinematográfico, se hace referencia al producto audiovisual o, mejor dicho, como bien lo explica el director de la academia de animación en la escuela de artes de la Universidad de Loughborough, Paul Wells, se trata de una representación no ficticia que utiliza el material actual del presente, para abordar un tema social en particular que potencialmente afecte a la audiencia³⁷. Asimismo, es preciso mencionar que el origen de este término data del año 1926 y fue implementado por primera vez por el crítico y productor británico John Grierson, quien utilizó el concepto para describir los materiales audiovisuales que no se rigen por las normas del drama clásico o por formas narrativas similares, sino que se orienta a la vida real, definiendo el término como una forma «creativa de manipular la realidad»³⁸. Existen, además, diferentes tipos de trabajos documentales que también abarcan diferentes temas como viajes, procesos y acontecimientos históricos, contemporáneos, biográficos, entre muchos otros más³⁹. En este caso se trata de un

³⁷ Ver Paul WELLS. «The documentary form: personal and social “realities”», en: *An introduction to Film Studies*. 3. Edition. London, Routledge (Ed.) 2003. págs. 188 – 189.

³⁸Ver Michael Rabiger. 2008. pág. 13.

³⁹ Rabiger. 2008. pág. 64 – 65.



«eingreifender Dokumentarfilm» pues, según las tipologías de documentales definidas por Rabiger, el documental transmite al público un mensaje no solo con ayuda de los elementos audiovisuales (grabación de espacios, personas, hechos, música en off, narrador y sonido sincronizado), sino que además tiene sus bases en las entrevistas y en las interacciones de sus participantes dentro del espacio del tema principal, otorgando a los mismos la credibilidad y la inclinación absoluta a sus puntos de vista⁴⁰.

En el caso de *Borderland Blues* se trata de un documental de carácter informativo, basado en la realidad actual existente en la frontera entre Los Estados Unidos y México que se concentra en acontecimientos validados por estadísticas y anécdotas o experiencias personales narradas dentro de la obra. Cabe acotar que el punto de vista de este largometraje no es sólo el de un individuo, sino el de un grupo de personas pertenecientes a diferentes peldaños en la pirámide de clases sociales. Así pues, los diálogos aquí presentes vienen en forma de confesiones o simplemente relatos sobre determinados temas que causan en el narrador algún tipo de emoción, y estas narraciones aparecen a su vez en forma aleatorias dentro del espacio filmado, careciendo de una trama y convirtiéndose por lo tanto en un relato lineal, sin ningún tipo de curvas en las emociones o en los hechos que dirijan a algún desenlace o punto clímax.

No obstante, las informaciones transmitidas no solo aparecen en forma de testimonios, también pueden aparecer en forma visual legible (pinturas, letreros) o también en forma de hechos y relatos espontáneos. Los primeros aparecen normalmente como refuerzo o repetición de algún argumento, opinión o afirmación anteriormente enunciada, como es en el caso del muro pintado en la pared con el enunciado «*imagine la paz y la justicia en las tierras fronterizas*» tras el testimonio de Ofelia Rivas. Mientras tanto, las interrupciones que inicialmente no estaban consideradas en el Story Board ocasionan una cesura en la intervención del personaje. No obstante, y a favor del documental, estas interrupciones crean la fusión perfecta entre lo planeado y lo inesperado, dándole al material un toque aún más auténtico. Con esto concretamos que, en términos de textualidad, la transmisión del mensaje es mayormente auditiva y escasamente escrita.

⁴⁰ Rabiger. 2008. pág. 66.



Por lo que se refiere al grupo de personas que participan como testigos de la realidad dentro de esta área fronteriza, se pueden contabilizar o categorizar cuatro grupos con diferentes puntos de vista. Para empezar, tenemos el punto de vista de un soldado que habla también en nombre de sus compañeros, contando sobre sus encuentros con caminantes en el desierto y expresando el motivo y las razones que lo llevan a salvaguardar la zona de la manera en que lo hace. Otro grupo de personas es el de los propietarios o dueños de terrenos en el área, de los cuales podemos hacer una subdivisión entre los dueños de ranchos (haciendas o fincas) quienes relatan las vivencias experimentadas con inmigrantes mexicanos que pasan por sus viviendas en busca de comida o refugio temporal y, los residentes pertenecientes a la comunidad indígena de Tohono O'odahman, quienes hacen énfasis en sus denuncias contra de las vallas fronterizas que les impiden la movilidad libre dentro de su territorio. Luego contamos con los testimonios de una voluntaria en ayudas humanitarias que se enfrenta, a su vez, al rechazo de sus acciones en el desierto por parte de los comisarios del lugar y, finalmente escuchamos las opiniones de dos trabajadores de un punto de control viario.

Conviene subrayar que todas estas experiencias son una pequeña parte del resultado de las decisiones tomadas por el gobierno de Los Estados Unidos a lo largo de muchos años a causa de los problemas socioeconómicos que sufren varios países latinoamericanos; por ende, también se reflejan en los testimonios las distintas repercusiones de la situación actual, partiendo de que se trata de un documental estrenado hace apenas un año.

A continuación, describiremos algunos de los personajes más resaltantes dentro del documental del alemán Gudrun Gruber y sintetizaremos los problemas que a éstos conciernen.

Soldado Nailer: Ya que se trata de una personalidad real y no de ficción, este soldado ha optado por mantener su verdadero nombre en encubierto para así protegerse de los carteles mexicanos que en su contra quieren arremeter contra su familia. Es el fundador de la «Organización de Arizona Border Recon» y junto a su equipo se encarga de limpiar la reputación de la milicia fronteriza que, según él, son vistos gracias a los medios como un grupo de soldados racistas armados y dispuestos a disparar arbitrariamente, motivo por el cual prefieren referirse a ellos mismos como una organización no gubernamental o una unidad autónoma que hace lo que debe hacerse. Comenta que entre sus deberes está



reportar los grupos de inmigrantes que vean por la zona y protegerlos de estadounidenses racistas y salvajes dispuestos a asesinar estos grupos, así como también impedir el paso de estos grupos dirigidos por los coyotes, que en su mayoría trabajan para los carteles mexicanos. Además, afirma que la violencia en «no body's land», es decir, en el desierto ha aumentado alarmantemente en los últimos 5 años y que la tecnología de vigilancia, aunque es increíblemente moderna, no cumple con su tarea y este no sería el caso si se efectuara verdaderamente un buen trabajo y si las cámaras estuvieran posicionadas correctamente o si el personal adecuado estuviera al frente de las mismas y en las oficinas para atender los hechos que se presenten.

Dueños y ciudadanos del desierto: por 118 años le ha pertenecido ese territorio a un estadounidense dueño y administrador de una finca de ganado. El asegura por su parte que, aunque el número de caminantes ha disminuido en los últimos años, el número de transportadores de drogas ha aumentado gracias al poder que han adquirido los carteles y esto le interfiere con su trabajo de ganado, pues constantemente tiene que reparar las vallas destrozadas por los transportes de drogas y por lo mismo también tiene que mover al ganado de un lugar a otro. Gary Ttrascher es otro de los residentes dueños de fincas que trabaja como veterinario con ganado y caballos, manteniendo el contacto con clientes a lo largo de la frontera. Él también denuncia, por un lado, que la caza de inmigrantes ha convertido a las fincas y a sus espacios privados en lugares de captura de ilegales, pues están llenos de cámaras y son los lugares que facilitan a los policías llevar a cabo estadísticas para, posteriormente, tener alguna cuota que reportar a los medios. Por otro lado, también habla del mal posicionamiento de las cámaras de vigilancia que, a pesar de su alta tecnología, no consiguen obtener una buena visión del territorio a distancia.

Indígena: Ofelia Rivas es una ciudadana estadounidense perteneciente a la comunidad indígena O'odahm y residente en la zona desértica fronteriza entre Arizona y México. Esta zona le ha pertenecido por siglos a esta comunidad y su territorio se extiende, según ella, desde el área suroeste de Estados Unidos hasta el norte de México. Denuncia que como ciudadana del desierto se han venido presentando problemas y maltratos tanto psicológicos como físicos en los últimos años debido a su movilización dentro de su territorio, ya sea para recolectar comida, medicinas o para visitar a sus familiares en México.



Voluntaria: Paige-Corich Kleim es una trabajadora voluntaria de la Organización humanitaria No Gubernamental (NGO en inglés) en el programa «No more deaths» y viaja a diferentes partes del desierto suministrando alimentos, bebidas y cobijas en los diferentes puntos de ayuda estratégicos, para que los mismos sean encontrados por los caminantes. A pesar de ser un trabajo arduo, Paige se toma el desafío e incluso se enfrenta con policías que no consideran de esta una buena acción, pues está convencida que vale la pena aliviar la desesperación y el sufrimiento por el que muchos de los inmigrantes tienen que pasar. Comenta que gran parte de este sufrimiento es intencional y podría ser evitado si los grupos policiales no interrumpieran con su ayuda, destruyendo los botellones de agua o ingiriendo los alimentos destinados para la travesía de los caminantes.

Habiendo descrito los puntos de vista de las figuras principales podemos observar que se trata de una constelación de figuras variadas en cuanto a su estatus social y en cuanto a sus problemas: dos hombres adinerados administradores de fincas, un soldado voluntario, una estudiante voluntaria y una integrante de la comunidad indígena de la zona. Además, debido a que se trata de figuras reales, no acontece ningún cambio de personalidad en ninguna de las personas ni durante, ni al final del largometraje. Del mismo modo cabe destacar, que, por tratarse de testimonios relativamente cortos y dispuestos en orden aleatorio, solo es posible determinar el tipo de autodescripción o «selbstcharakterisierung», puesto a que ninguno de los personajes es descrito por otra figura o por las técnicas de la cámara.

Por su parte, las imágenes utilizadas por Gruber son grabadas en su gran mayoría en paisajes o en espacios abiertos. La manera de alternar la narración y las figuras se hace a través de la presentación de algún paisaje en específico del desierto por alrededor de 5 segundos, permitiendo a la audiencia reconocer que se trata de una pausa del testimonio previamente relatado y que posteriormente se dará inicio a otro testimonio. Además, por tratarse de espacios naturales, contamos con un tipo de iluminación natural y con la dimensión del plano generalmente en long shot o médium long shot. En algunas ocasiones, sin embargo, tenemos tomas de la medida close shot debido a la distancia existente entre el camarógrafo y la persona (por ejemplo, en las grabaciones dentro del automóvil) y full shot cuando las entrevistas toman lugar en algún lugar cerrado.



Asimismo, la perspectiva de la cámara que se implementa a lo largo del material audiovisual es una perspectiva frontal, en la que el camarógrafo se enfrenta cara a cara con la persona; no obstante, se podrían resaltar algunas escenas, en las que las figuras se presentan con una muy leve inclinación de la cámara.

En cuanto a los movimientos de la cámara, se puede reconocer el uso predominante de dos técnicas: en primer lugar, la técnica del Panning, que permite al espectador apreciar el lugar de rodaje gracias al suave movimiento en dirección lateral de la cámara, al mismo tiempo que se usa esta imagen como imagen transitoria hacia el comienzo del próximo testimonio. En segundo lugar, encontramos junto a este, el uso frecuente de la cámara en mano, del cual se produce un movimiento natural al andar que permite al director transmitirle a su público una sensación de veracidad de los hechos. Gruber, logra con estos movimientos hacer énfasis en la característica principal de los documentales según Paul Wells, representar hechos o relatos de la realidad fuera del mundo de ficción⁴¹. Finalmente, se puede agregar que en ninguna oportunidad se muestran momentos dramáticos relacionados a lo narrado por ellos mismos, es decir no persiste ninguna relación entre el relato y la imagen, razón por la que se sobreentiende que la fuerza de transmisión informativa recae sobre el medio verbal.

Según nuestro conocimiento general, los documentales se realizan con la finalidad de llevar alguna información al televidente o a la audiencia y lograr en estos el deseo de saber y comprender más sobre algún tópico en específico, independientemente de si se trata de un problema en nuestro entorno sociopolítico o cultural o si se trata de un problema histórico o aún vigente, pero alejado de nuestra realidad. Normalmente, obtenemos un impulso emocional al final del material audiovisual, que nos lleva a indagar luego de haber visto el documental y podría afirmarse, que este resultado en la audiencia es de mayor o menor impacto dependiendo de la fuerza que el montaje de la imagen y el sonido ejerzan sobre el espectador.

En este caso se trabajó con una composición musical conformada por melodías que varían entre lo trágico y lo sentimental, permitiendo enaltecer y resaltar ciertas enunciaciones sobre otras. Aunado a esto hay que acotar, que por tratarse de un documental y no de una

⁴¹ Wells. 2003, pág. 188.



película de ficción, el número de intervenciones orales es mucho más alto que la frecuencia de uso del sonido en *off*, es decir, de la música del soundtrack. Por esta razón se ha de asumir que el papel que el sonido lleva en este largometraje no es en lo absoluto independiente, sino más bien de refuerzo o de acompañante de diálogos e imágenes, utilizando la fórmula [*diálogo + sonido*]. Debido a esto es que las dinámicas en el volumen se mantienen casi siempre en un piano constante sin aumentos repentinos. Por otro lado, ya que el rodaje se realizó en múltiples espacios abiertos es inevitable contar con los ruidos de la naturaleza y además con aquellos generados por las figuras al andar o al transitar con el vehículo por estas áreas.

No obstante, aunque el sonido es dependiente de los relatos y de las imágenes, el mismo ejerce un papel mucho más relevante que el papel que los hechos pudiesen representar a la hora de la transmisión del mensaje, puesto a que los hechos mostrados en el documental no coinciden en un 100 por ciento con lo narración simultánea dentro de las tomas. Es decir, las figuras hablan de hechos ocurridos en un pasado muy cercano al presente, pero sin mostrar poder mostrar los hechos ocurriendo en el acto. Y a pesar de referirse a hechos del pasado, los mismos son narrados en su mayoría con una construcción gramatical en tiempo presente, cosa que permite entender al espectador, que este tipo de hechos aún se siguen presentando en esos lugares.



Capítulo 5 Comparación de aspectos

Si bien en los capítulos anteriores nos hemos dedicado a la descripción fílmica de cada uno de los largometrajes que conforman el presente trabajo, en este último fragmento nos concentraremos en relacionar los aspectos existentes. De ahí que, aunque se trate de historias completamente diferentes, se percibió la conexión entre algunos factores que en lo próximo resaltaremos, pues en nuestra opinión son elementos que muestran un interesante punto de vista, sobre el cual vale la pena reflexionar. Así pues, se tomarán en cuenta específicamente dos aspectos que reflejan similitudes y diferencias en su manera de ser representadas en las historias.

Primeramente, el tema de los estereotipos sociales tanto positivos como negativos, observando de igual manera los subtemas más destacados como la identidad y la tolerancia dentro de la representación de los hechos que derivan de los estereotipos. Posteriormente, hablaremos del espacio de grabación como simbolismo de peligro reflejado basado en hechos reales y en expresiones culturales. Igualmente cabe aclarar que las bases que nos llevaron a elegir estos puntos comparativos son, entre otras cosas, la utilización del mismo escenario geográfico, la crítica al mismo período sociopolítico de los últimos tres años y los tipos de tramas desarrolladas que permiten comparar los subtemas elegidos.

Estereotipos sociales

Todos hemos escuchado alguna vez hablar de estereotipos, pero ¿qué son realmente y cómo surgen? Así como es explicado por Hamid R. Yousefi (2014)⁴², los estereotipos se desarrollan gracias a los prejuicios existentes y arraigados en cada sociedad y en cada cultura. El comenta que son reproducidos por las mismas personas como un resultado de la necesidad de diferenciación entre la sociedad intrínseca y aquella considerada ajena, siendo además catalogados en positivos o negativos. Los mismos cumplen diferentes funciones dentro de la sociedad, las cuales se dividen en seis funciones estereotípicas establecidas por Alexander Thomas, quien explica que se puede distinguir entre la

⁴² Ver Hamid Reza YOUSEFI. «wie wirken Vorurteile und stereotypen», en: *Grundbegriffe der interkulturellen Kommunikation*. Konstanz, 2014. Pág. 99 – 104.



función de orientación, de adaptación y de defensa, como también la función de auto representación, de delimitación y la función estereotípica identificativa⁴³.

Si procedemos a resaltar los estereotipos negativos encontraremos en *Desierto* la figura del americano racista y xenófobo, pero también la figura estatal representada en el comisario incapaz de cumplir debidamente con su trabajo como protector fronterizo; en el caso de *Frontera* nos confrontamos con la figura del inmigrante mexicano mal afamado (el coyote, el que usurpa, roba y cruza ilegalmente) y americanos despiadados (representados en el violador y en los adolescentes). Sin embargo, también encontramos figuras contrastantes representativas de estereotipos positivos como las de Miguel, el excomisario Roy en *Frontera* y la figura de Moisés y su acompañante en *Desierto*. Estas figuras se yuxtaponen y se confrontan al mismo tiempo con la verdadera descripción de las personas en el documental *Borderland Blues*, en donde se rompe de inmediato con la idea totalitaria del americano racista y xenófobo gracias al testimonio del soldado y de la voluntaria, resaltando de esta manera la existencia de individuos con buenas intenciones y dispuestos a ayudar. Se reafirma igualmente la falta de control de la cual carecen las fronteras y el disgusto que sienten los residentes del área en cuanto al paso arbitrario de los inmigrantes por sus propiedades. Ahora bien, en cuanto a la función que desempeñan los personajes a nivel social podemos decir brevemente que encontramos algunas de estas en el personaje de Miguel, por ejemplo, dentro de la función identificativa, al asesino de *Desierto* en la función de delimitación y al comisario Roy en la función estereotípica de adaptación.

Por otro lado, se debe admitir que adoptar una posición cómoda y creer sin propio juicio lo que nos transmiten los medios no conduce siempre a la realidad. Es decir, es muy probable que los prejuicios que generalmente conservemos de una sociedad alejada a nuestra realidad hayan sido plantados en nuestro subconsciente a través del bombardeo de información que vivimos en tiempos de globalización; sin embargo, como muy bien se ve reflejado en los testimonios de la figura del soldado y de la voluntaria, no todo lo que oímos en películas de ficción está libre de manipulación. La voluntaria predica por

⁴³ Thomas, Alexander: «Bedeutung und Funktion sozialer Stereotypen und Vorurteile für die interkulturelle Kooperation», en: *Stereotypisierung des Fremden. Auswirkungen in der Kommunikation*. Ed: Olga Rösch. Wildau 2000. Pág. 11 – 28.



un lado una necesidad de ayudar al prójimo aun cuando esto signifique enfrentarse a las autoridades y caminar decenas de kilómetros en el desierto, al igual que el soldado, quien resalta por otro lado el deseo de proteger a los inmigrantes que corren peligro de muerte en manos de la mafia o de los verdaderos americanos extremistas. Un claro ejemplo de la manipulación que tienen los medios sobre nuestra percepción de las cosas se observa en el video publicado en YouTube por el canal *CBS News*, en donde el título afirma erróneamente que las declaraciones hechas se hicieron en contra de todos los mexicanos, excluyendo con esto la verdadera información sobre la declaración del mandatario que hacía referencia a las bandas criminales (Mara Salvatrucha) que entran al país⁴⁴.

«You wouldn't believe how bad this people are, this aren't people, this are animals» (Donald Trump. 16 de mayo de 2018)

Además, otro prejuicio que se rompe tras los primeros minutos de la película *Frontera* es el de las imágenes de los latinos huyendo de las autoridades y preparándose para irrumpir en la casa de una persona mayor. En este caso se trata de una simple sorpresa de cumpleaños que confundimos con lo que nuestro subconsciente nos insinúa: *«personas escapando en la frontera y tratando de entrar en una casa = delincuentes o inmigrantes ilegales»*. Este podría catalogarse como otro ejemplo perfecto y exagerado para demostrar el poder de manipulación que tienen los medios, pues solo con el montaje fílmico nos han engañado por segundos y nos han obligado a dar por sentado lo que nuestro subconsciente sugería. He aquí tal vez uno de los orígenes de la generalización que como sociedad empleamos en forma de criterio cultural, es decir, la opinión que adoptamos a propósito de otro grupo social.

Cabe acotar que las posturas de opinión se rigen por un orden impuesto que nos permite compartir o disentir ciertos puntos de vista, perteneciendo con esto a un grupo social o a una cultura determinada. Además, si partimos de que el término *cultura* se basa en la idea de un aglomerado de normas y en la definición de nuestra identidad, nuestras creencias, nuestro idioma y la manera en que queremos ser vistos por otros grupos, entonces ¿cómo

⁴⁴ Rueda de prensa. Habla sobre bandas criminales MS-13, «Trump calls some illegal immigrants "animals" in meeting with sheriffs», *CBS News*, 2018: <<https://www.youtube.com/watch?v=3tmT7-dhOWs>> (fecha de acceso: 20 de diciembre de 2018).



se puede ver reflejada la cultura en los estereotipos de estas películas? y ¿qué tipo de identidad reflejan los mismos estereotipos?

En el caso de los adolescentes en *Frontera* y el del asesino en *Desierto* como representación del estereotipo negativo, vemos a un grupo de personas cuyo entorno les ha dictaminado creer que hay que evitar a toda costa la entrada de los mexicanos a su país, motivo por el cual se creen con el poder suficiente para decidir y hacer valer la ley por ellos mismos. De igual modo, para nadie es un secreto que las formas de comunicación y expresión del actual presidente de los Estados Unidos han contribuido con el resurgimiento de ciertos sentimientos extremistas que se habían mantenido apaciguados durante el período presidencial de Barak Obama. Hoy en día, gracias a la manera grotesca de expresarse del actual mandatario, sus seguidores han unido fuerzas en la opinión, optando por expresarse de la misma manera y actuando además según la maldad de las palabras que utilizan, construyendo con este comportamiento una imagen que muestra la agresividad de un grupo social o cultural existente en los Estados Unidos. Los siguientes comentarios del líder político servirá como ejemplo en cuanto a que el mismo promueve el racismo mayormente hacia los mexicanos e incita a abstenerse a la tolerancia:

*“When Mexico sends its people, they are not sending their best (...) They are bringing drugs, they are bringing crimes, they are rapists. And some, I assume they are good people”*⁴⁵ Donald Trump. 16 de junio, 2015.

*“What can be simpler or more accurately stated? The Mexican Government is forcing their most unwanted people into the United States. They are, in many cases, criminals, drug dealers, rapists, etc.”*⁴⁶ Donald Trump. 6 de julio, 2015.

De igual manera, como ilustración de esta relación [palabras = acciones] tenemos la expresión del asesino en *Desierto*, quien irónicamente dice «*Welcome to “the land of the*

⁴⁵ CNN, “Donald Trump doubles down on calling Mexicans 'rapis...”, 2015:

<https://www.youtube.com/watch?v=Jaz1J0s-cL4> (fecha de acceso: 27 de diciembre de 2018).

⁴⁶ Michelle Ye Hee Lee, “Donald Trump’s false comments connecting Mexican immigrants and crime”, en Washington Post, 2015: <https://www.washingtonpost.com/news/fact-checker/wp/2015/07/08/donald-trumps-false-comments-connecting-mexican-immigrants-and-crime/?noredirect=on&utm_term=.20e81b8b54fc> (fecha de acceso: 15 de enero de 2019).



freedom”»⁴⁷ después de asesinar a los inmigrantes, reflejando de esta manera la primera subcategoría o elemento de los estereotipos, la definición de identidad.

Según Yousefi (2014) y tomando la expresión del asesino como ejemplo para la definición, con su participación se puede remitir a un tipo de identidad o sentimiento de pertenencia partiendo de la perspectiva externa⁴⁸, es decir, desde el comportamiento del personaje en la pantalla y desde nuestra manera de percibir sus acciones como público espectador. De este modo encontramos en la publicación del autor siete perspectivas del concepto de identidad, de las cuales resaltan especialmente dos en los largometrajes presentes, definidas como «Ich-Identität» o *Identidad del Yo* y «Geschlossene Identität» o *Identidad* cerrada según las características personales expresadas, las formas extremas o totalitarias de actuar y pensar -en las que solo aceptan la opinión propia- y según la manera de defender su opinión como si esta representase la de un grupo mayoritario.

En contraste con esta visión de los personajes, los conceptos de identidad reflejados en las figuras estereotípicas positivas de Miguel, el excomisario Roy, Moisés, la voluntaria, el soldado y los residentes del desierto son las definidas por el autor como «Wir-Identität» o *Identidad del Nosotros* y «Misch-Identität» o *Identidad mezclada*, en donde las personas se presentan como miembros de una sociedad y sus actos muestran parte del origen y de la historia de su sociedad. Además, se trata de personas que experimentan de cerca las formas de otras culturas, razón por la que existe la oportunidad de desarrollar una convivencia o sentimiento afín que beneficie la tolerancia mutua. De esta manera el autor concluye que en estos tipos de identidades es donde mayormente se ven reflejadas la trans-, la inter-, y la multiculturalidad en sociedades.

Así pues, a raíz de la caracterización de las figuras dentro de sus distintos tipos de identidad en relación a los estereotipos, vemos la representación de una segunda subcategoría o factor en esta sección del capítulo. En diferentes ocasiones se hace observación de ciertos valores y antivalores a lo largo de las historias, de los cuales resaltan en su mayoría la tolerancia como valor positivo, pero también la violencia como antivalor. Ambos se encuentran indudablemente relacionados, pues al igual que Yousefi (2014) también concordamos en que «...*la tolerancia es un instrumento regulador (...)*

⁴⁷Ver Jonás Cuarón. Desierto [Película], (2015). Minuto: 24:55.

⁴⁸Ver Yousefi (2014). Página: 37.



que ansía apaciguar las mentes...» y representa además «el deseo de una comunicación pasiva»⁴⁹, es así como entonces nos referimos y diferenciamos entre el tipo de tolerancia antropológica y pragmática según el autor. En su libro comenta que de tratarse de una forma antropológica de tolerar, «las personas reaccionarían y tolerarían porque su razonamiento se los permite» a pesar de la situación. Similarmente reaccionan las personas cuando se encuentran empleando un tipo de tolerancia pragmática, en la que «se cuestionarán las razones que llevan a utilizar la tolerancia como medida preventiva de la violencia»⁵⁰. De esta manera vemos en las dos historias de ficción la constante ocurrencia de ciertos sucesos inesperados que los personajes han de asumir y superar durante la trama gracias al instrumento de paz que representa la tolerancia. Esto se aprecia con facilidad en la escena final de *Desierto*, en donde Moisés a pesar de tener la oportunidad de vengarse y matar a su asesino, prefiere mantener una postura tolerante vista desde un plano antropológico, en el que suprime sus sentimientos de rabia, deja herido a su agresor y se marcha. Igualmente ocurre en *Frontera*, cuando el excomisario probablemente bajo la razón y la tolerancia pragmática recapacita y se abstiene de asesinar a Miguel -un mexicano que parecía el asesino de su mujer-. Y desde otro ángulo del problema, se observan similarmente varias reacciones de disgusto, pero sin embargo tolerantes, en el caso del granjero que prefiere obviar el hecho de que algunos caminantes irrumpen en un cuarto de su establo, optando así por ofrecerlo como ayuda en el camino para todo aquel que conozca del lugar.

Desierto como escenario fílmico

Como ya vimos algunas páginas atrás, el desierto despierta ciertos enigmas, pero si lo observamos desde su función fronteriza conseguiremos que sus enigmas se basan en adjetivos contrastantes y calificativos de cada nación. Esta idea se verá mejor visualizada si tomamos como ejemplo el autorretrato de Frida Kahlo parada justo en el medio de los dos países. «*Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*» es una buena representación de la pobreza frente a la riqueza, la tecnología y el desarrollo frente a lo antiguo y tradicional; del mismo modo pudiésemos agregar el contraste entre la justicia e injusticia, el racismo y la hermandad a esta barrera cultural o línea fronteriza creada o

⁴⁹ Ver Yousefi (2014). Página: 70 [Del original traducido por mí, M.F.S.C.].

⁵⁰ Ver Yousefi (2014). Página: 72 [Del original traducido por mí, M.F.S.C.].



establecida por una nación que al parecer pretende defender su imagen internacional como potencia, separándose así de aquello que considere negativo y descalificativo para la imagen internacional de una nación supuestamente poderosa e inquebrantable que todos desearían tener, y es de esta idealización que probablemente nace la idea del «sueño americano» que muchos optan por alcanzar.

Sin duda alguna, el escenario elegido por Cuarón, Berry y Gruber juega uno de los papeles más importantes dentro de la producción, pues el simbolismo de la naturaleza le da mayor o menor peso a la narrativa dependiendo de su frecuencia de aparición como escenario de los hechos. En otras palabras, el espacio natural utilizado en el rodaje puede tener un rol tanto principal como de medio plano o de trasfondo; de hecho, así como Hickertier lo dilucida en su libro, la aparición de la naturaleza dentro de las películas además de representar las clases sociales de las escenas también acompaña, lleva y resalta el ambiente de las mismas. Así pues, tras apreciarlo en las tres historias, el desierto estuvo expuesto en la mayoría de las escenas, por lo que se puede afirmar que su aparición figura como el plano o escenario principal de casi todas estas, dejando la utilización de determinados espacios cerrados (casas, oficinas, cárceles) ocupar un puesto evidentemente menos destacado.

Otro punto muy importante y ya mencionado es la deficiente tecnología de vigilancia y de control por parte de las autoridades en distintas partes de los 3142 kilómetros de frontera que se critican en las tres películas y que, entre otras cosas, contribuyen con el incremento de las bandas criminales en las zonas y con el incremento de las personas que toman justicia por cuenta propia; demostrando con esto que hasta los últimos años la vigilancia de las fronteras a lo largo de los 1050 kilómetros de muros y vallas construidos no ha de haber alcanzado el nivel óptimo para el impedimento del acceso ilegal. Recordemos pues la escena de *Desierto* en la que se encuentran el americano y el sheriff, aquí el asesino se expresa irónicamente para reclamar la ineptitud del comisario que dice no haber oído sobre un grupo de migrantes cruzando a pie. Lo mismo ocurre en *Frontera*, en el momento que el excomisario acepta y da por sentado que los inmigrantes continuarán atravesando libremente y sin dificultades su propiedad; y de la misma manera lo expresa el otro residente del desierto en *Borderland Blues*, al mostrar la valla divisoria



que, a pesar de ser alta, siempre es quebrantada por camiones transportadores de drogas o de personas que utilizan parte de su territorio para llegar más rápido a la autopista.

Pese a esto se registran miles de detenciones que según afirmaciones de las autoridades de Tucson, representan igualmente vidas salvadas de la muerte en el desierto⁵¹, alegación que de hecho concuerda con lo expresado por el soldado de *Borderlands Blues*. Mientras tanto, el líder político estadounidense lo expresó de otra manera, comunicando en su rueda de prensa el 20 de diciembre de 2018 algunas de las cifras relacionadas a los delitos en la frontera, expresando que cada año más de 50.000 niños cruzan las fronteras por medio de coyotes o traficantes y que entre 2016 y 2017 hubo más de 4.000 asesinatos y 30.000 crímenes sexuales, razón por la que él entre otras cosas considera y está convencido de que *la presencia de una barrera física será indudablemente la mejor opción para mantener al pueblo americano en seguridad, salvarlo de la pobreza que representa mantener las fronteras abiertas y al mismo tiempo disminuir el número de traficantes y contrabandistas*⁵².

Con estos datos informativos y a partir del documental de Gruber y de las historias de Cuarón y Berry, entendemos que el desierto representa no solo la naturaleza, sino también el peligro mortal subsistente en este espacio manifestado, pues no solo existe la probabilidad de morir en la travesía por causas naturales, sino también por causas criminales. Es así que mientras el documental reporta los peligros de muerte por causa natural y criminal, las historias de ficción se centran en representar solo las posibles causas de muerte de un origen criminal. Aunado a esto se presentan variadas medidas preventivas dentro de las historias. Mientras que *Borderland blues* muestra las medidas humanitarias de organizaciones voluntarias y oficiales implementadas en el extremo sur del país, *Desierto y Frontera* hacen énfasis en las medidas individualistas de los mismos ciudadanos estadounidenses a la hora de hacer justicia. Este contraste hace sumamente evidente el interés o trasfondo de las producciones de ficción que, a diferencia de los

⁵¹ Maria Antonieta COLLINS, «Peligro en Arizona: el desierto es un lugar mortal para los migrantes», *Univisión Noticias*, 2018: <<https://www.youtube.com/watch?v=4pciTaH71P0>> (fecha de acceso: 27 de diciembre de 2018).

⁵² Rueda de prensa. «Trump makes his case for border wall funding in Senate spending bill», *CNBC*, 2018: <<https://www.youtube.com/watch?v=8k44LFTGpNQ>> (fecha de acceso: 21 de diciembre de 2018).



documentales, presentan únicamente material emocional y dramático que estimulan las mentes y envían, en ocasiones, informaciones erróneas o incompletas de la realidad.

Finalmente, si bien es cierto que los medios de comunicación y el cine se encargan de informarnos, no son la única fuente de relatos o reportes en lo que al desierto y a sus pesares o aventuras se refiere. Otro medio comunicativo de protestas y sentimientos son las obras de arte y los textos plasmados en canciones y poemas. Tal es el caso de la protesta personal del cuadro de Frida Kahlo anteriormente mencionado o las canciones y corridos como «*Toquen mariachis canten*» de Leo Dan o «*El inmigrante*» y «*el corrido de Juanito*» de la banda Calibre 50, que manifiestan con colores y melodías la manera en la que el pueblo mexicano ve su propia situación, su disgusto y su tristeza conforme a la situación, mencionando vivencias personales en las fronteras y brindándonos otro punto óptico de este escenario social.



Conclusión

En lo que concierne a las migraciones en América Latina, la historia ha demostrado que las mismas se relacionan con el incremento de diferencias socioeconómicas obtenidas de los procesos de industrialización. Por ende y debido a que las sociedades continuarán evolucionando a su propio ritmo y las diferencias en la calidad de vida serán cada vez más contrastantes, es de esperarse que los desplazamientos migratorios en masas tal como los que conocemos ahora se sigan observando.

Ahora, retomando la información de los análisis fílmicos, observamos que si bien Cuarón critica en su película *Desierto* los temas de la falta de control fronterizo, el arbitrario porte de armas y la xenofobia, el director de *Frontera* enfatiza la idea de romper con los estigmas y estereotipos sociales, mostrando así, que en ambos lados de la frontera vive gente honesta y trabajadora, pero también denunciando la violencia existente dentro de la zona. Lo más importante es que la verosimilitud de todas estas denuncias puede verse plasmadas a su vez en el documental de Gruber, en donde no solo se denuncia la precariedad e ineffectividad de la vigilancia, sino que además se intenta romper con el estigma social que dicta que todos los estadounidenses en la frontera son xenófobos y asesinos. Por otra parte, en cuanto a la construcción y manera de transmitir la trama y el mensaje, se hizo evidente su variedad al momento de trabajar con el montaje, pues mientras que la primera película transmitía su mensaje solo con las imágenes y con los efectos del sonido, *Frontera* lo hacía con el diálogo y las imágenes al igual que *Borderlands Blues* que, aunque no mostraba imágenes en acción de los hechos narrados, transmitía su mensaje con narraciones acompañadas de música en off.

De esta manera reintegramos las preguntas planteadas al inicio de este trabajo y concluimos que, tras determinar la aparición de once personajes representativos de estereotipos positivos y negativos, entendimos que con los primeros se intenta plasmar la variedad cultural y que la aparición de los segundos estereotipos contribuye en los medios a la manipulación de información a favor de distintos intereses sociales y entes políticos. En ocasiones nos encontramos con el uso de estereotipos que incitan a la integración, a la participación social y que desmienten lo que los medios nos quiere obligar a creer, mostrando incluso opiniones diferentes a las más conocidas y representativas de una misma sociedad; cabe resaltar la función que desempeñan estas figuras positivas y



negativas la cual es mantener la imagen que una sociedad, en este caso los Estados Unidos, pretende dar de sí misma y contribuir con la industria cinematográfica que necesita de este tipo de figuras para darle más fuerza a esta imagen construida mayormente por estereotipos, permitiendo no solamente a los productores sacar ventaja y obtener más ganancias, sino construyendo también estigmas de las naciones en desventaja. Cada uno de estos personajes representan a su vez diferente tipos de identidades manifestadas cotidianamente en nuestra sociedad, a través de las voces líderes sociales o políticas y a través de las personas que escuchan estas voces, adueñándose así de estas ideas y reproduciéndolas en la comunicación diaria para hacer referencia o dirigirse a otras culturas y grupos.

Ha de ser cuestionado si el futuro del séptimo arte, como bien es conocido, dejará de lado sus intereses económicos para dedicarse a la producción de buenas temáticas sociales con verdaderos mensajes y moralejas; sin embargo, esto puede considerarse poco probable puesto a que la realidad social está llena de adversidades que también han de ser contadas a modo de entretenimiento y de fuente lucrativa.

Si tan solo algunos países lograran mejorar o igualar su condición socioeconómica alguna vez, las migraciones y sus problemas cesarían. Implementar una ley universal de visa de trabajo temporal, al menos para el país vecino, ayudaría a reducir muchos de estos problemas. Sin embargo, sería absolutamente utópico creer en esto, puesto que crear algo de este tipo probablemente haría que muchas naciones pierdan control sobre otras naciones desventajadas, razón por la que creo que o las sociedades más pobres seguirán hallando una manera de esquivar y burlar las fronteras siguiendo el deseo de conseguir un mejor futuro, o las mismas sociedades morirán en la pobreza de sus tierras.



Referencias

Literatura principal

- FAULSTICH, W. (2005). *Filmgeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- FAULSTICH, W. (2013). *Grundkurs Filmanalyse* (3., aktualisierte Auflage ed.). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- HICKETHIER, K. (2007). *Film- und Fernsehanalyse* (4., aktualisierte und erweiterte Auflage ed.). Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung.
- KEUTZER, Oliver; entre otros. (2014). *Filmanalyse*. (O. Bulgakowa, & R. M. Mainz, Edits.) Wiesbaden: Springer VS.
- KORTE, H. (2004). *Einführung in die systematische Filmanalyse* (3. überarbeitete und erweiterte Auflage ed.). Berlin: Erich Schiedt Verlag.
- RABIGER, M. (2008). *Dokumentarfilmregie*. (E. Filmwerkstatt, Ed.) Mülheim an der Ruhr: Edition Filmwerkstatt.

Literatura secundaria

- BREME, B. (2000). *Movie-Mientos. Der lateinamerikanische Film*. Stuttgart: Schmetterling Verlag.
- BREMME, B. (2009). *Movie-mientos II. Der lateinamerikanische Film in Zeiten globaler Umbrüche*. Stuttgart: Schmetterling Verlag.
- Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (DRAE), Madrid 2001
- MARTÍNEZ PIZARRO, J., & otros. (2014). Tendencias y patrones de la migración latinoamericana y caribeña hacia 2010 y desafíos para una agenda regional (N. U. CEPAL, Ed.) *Población y desarrollo*. Recuperado el 2018.
- HERNANDEZ, R. (2008). *La frontera como tema en el cine mexicano*, en I. & Stauder (Ed.), *Negociando identidades, traspasando fronteras*. Madrid: Iberoamericana. págs. 23 – 37.
- RIFKIN, J. (2014). *Die dritte industrielle Revolution*. Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch.
- RODRIGUEZ V., J. (Enero de 2004). *Migración interna en América Latina y el Caribe: estudio regional del período 1980-2000*. CEPAL, Población y desarrollo, Santiago de Chile. ISSN electrónico: 1680-9009.
- THOMAS, A. (2000). Bedeutung und Funktion sozialer Stereotype und Vorurteile für die interkulturelle Kooperation. (O. Rösch, Ed.) *Stereotypisierung des Fremden.*, págs. 11-28.
- USECHE, María C. *La organización del trabajo en el marco de la globalización*, en: Revista Gaceta Laboral. Vol. 8, No. 1. enero-abril (2002). Páginas: 67 – 78.



- WELLS Paul. (2003). The documentary form: personal and social "realities". En J. Nelmes, & J. Nelmes (Ed.), *An introduccion to Film Studies* (3. ed., págs. 188 - 190). London: Routledge. Recuperado el 14 de 11 de 2018.
- YOUSEFI, H. R. (2014). *Grundbegriffe der interkulturellen Kommunikation*. München: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- [Fuentes online](#)
- BUSSI & CASTILLO (2018). *Una crisis de la legitimidad política convertida en crisis humanitaria, El País*. Obtenido de https://elpais.com/elpais/2018/11/14/planeta_futuro/1542199403_292426.html
- CBS NEWS (2018). *Trump calls some illegal immigrants "animals" in meeting with sheriffs. White House, USA*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=3tmT7-dhOWs>
- CNBC (2018). *Trump makes his case for border wall funding in Senate spending bill*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=8k44LFTGpNQ>
- CNN (2015). *Donald Trump doubles down on calling Mexicans 'rapis...* Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Jaz1J0s-cL4>
- COLLINS, María A. (2018) *Peligro en Arizona: el desierto es un lugar mortal para los migrantes, Univisión Noticias*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=4pciTaH71P0>
- CEPAL (Comisión económica para América Latina y el Caribe perteneciente a las Naciones Unidas). Obtenido de <https://www.cepal.org/es>
- EL COLEGIO DE LA FRONTERA NORTE. *Misión y visión*. Obtenido de <https://www.colef.mx/el-colef/#mision>
- ENCYCLOPEADIA BRITANNICA. "John Grierson", en *British Film Producer*. Obtenido de <https://www.britannica.com/biography/John-Grierson>
- MIGRATION DATA PORTAL. Centroamérica, Emigration Flow. Obtenido de https://migrationdataportal.org/data?t=1995&m=2&i=flows_abs_emig1&sm49=13
- NOTICIAS, U. (2012). *Peligro en Arizona: el desierto es un lugar mortal para los migrantes*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=4pciTaH71P0>
- UNITED NATIONS. Department of Economics and Social Affair. Obtenido de http://www.un.org/en/development/desa/population/migration/data/estimates2/estimates_graphs.shtml?0g0
- YE HEE LEE, Michelle. (2015) *Donald Trump's false comments connecting Mexican immigrants and crime*, en Washington Post. Obtenido de <https://www.washingtonpost.com/news/fact-checker/wp/2015/07/08/donald->



trumps-false-comments-connecting-mexican-immigrants-and-crime/?noredirect=on&utm_term=.20e81b8b54fc

Referencias fílmicas

BORDERLADS BLUES. (2017). [película] Dirigida por G. Gruber. Alemania: Gudrun Gruber. Obtenido de https://www.amazon.de/dp/B06XKZ2VDH?ref=imdbref_tt_wbr_piv&tag=imdbtag_tt_wbr_piv-de-21

DESIERTO. (2015). [película] Dirigida por J. Cuarón. Estados Unidos: Jonás Cuarón. Obtenido de <http://cuevana0.tv/peliculas/desierto>

FRONTERA. (2014). [película] Dirigida por M. Berry y L Moulinet. Estados Unidos: Michael Berry. Obtenido de Obtenido de https://www.amazon.de/Frontera-Ed-Harris/dp/B014GL7X2G/ref=sr_1_1?s=instant-video&ie=UTF8&qid=1547206493&sr=1-1&keywords=frontera

THE THIRD INDUSTRIAL REVOLUTION: A Radical New Sharing Economy (2018). [documental]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=QX3M8Ka9vUA>



Maria Fernanda Sandoval Cabrera is a young Venezuelan who, through her musical training in the Venezuelan System of Youth and Children's Choirs and Orchestras, "El Sistema", arrives in Freiburg to start her German language learning which allowed her to later begin her studies of Spanish and German literature and linguistics at the University of Freiburg, obtaining her degree in July of this year.