

Pandillas, migrantes y fronteras en *Sin Nombre y Babel*



PABLO R. CRISTOFFANINI
Universidad de Aalborg, Dinamarca
pablo@cgs.aau.dk

Sociedad y Discurso
Número 27: 101-124
Universidad de Aalborg
www.discurso.aau.dk
ISSN 1601-1686

Resumen: El surgimiento de las fronteras modernas estuvo ligado a la génesis de los estados nacionales y sirvió como instrumento de delimitación física y simbólica de los otros nacionales, religiosos o étnicos. La globalización con el debilitamiento parcial del Estado nacional ha significado el desmantelamiento de las fronteras para las finanzas, tecnologías, mercaderías y la movilidad de aquellos que Bauman denomina turistas, es decir los que tienen el capital económico y cultural requerido para moverse a través de las fronteras sin impedimentos. Sin embargo, para los vagabundos, refugiados e emigrantes que se ven forzados por la persecución, la violencia y el desempleo a desplazarse las fronteras de la modernidad tardía han sido fortalecidas y endurecidas. Para ellos son lugares de riesgos, discriminación e incluso violencia. Estas problemáticas sociales son analizadas en el presente artículo incorporando filmes como material empírico. Ello porque el cine proporciona entretenimiento y disfrute a través de las divisiones sociales y étnicas y a escala global. Representa y recrea temáticas como la emigración, la globalización, las fronteras y las bandas transnacionales. Los instructores y guionistas nos presentan sus observaciones y reflexiones sobre estos temas que al combinar imágenes, narrativa y música conforman un mensaje poderoso. Lo hacen desde una perspectiva ideológica que es necesaria tener en cuenta, sin embargo los filmes contienen además elementos utópicos que son índices de realidades alternativas o mundos posibles.

Palabras clave: fronteras, migrantes, bandas transnacionales, cine y conocimiento social

Abstract: The emergence of the modern borders was linked to the genesis of national states and served as a tool for physical and symbolic delimitation from the national, religious or ethnic others. The globalization with the partially weakening of the national state has meant the dismantling of borders for finance, technology and goods and the unhindered mobility of those that Bauman called tourists, i.e. those who have the economic and cultural capital required to move across borders without impediments. However, for the vagabonds, refugees and immigrants who are forced by persecution, violence and unemployment to move, the borders of late modernity have been strengthened and hardened. To them the borders are places of risks, discrimination and even violence. These issues are analyzed in the present article incorporating films as empirical material. The cinema provides entertainment and enjoyment through social and ethnic divisions on a global scale and moreover, the latter represents and recreates social issues such as migration, globalization, borders and transnational gangs. The directors and screenwriters present their observations and thinking regarding these sociological issues thematically and by combining images, narrative and music a powerful message is provided.

This is done so from an ideological perspective which is necessary to consider, however films also contain utopian elements which represent alternative realities or possible worlds.

Key words: borders, migrants, transnational gangs and cinema as social knowledge

Introducción

El cine constituye una importante fuente en la reproducción y creación de conocimiento social y cultural. Registra acontecimientos y fenómenos sociales, nos presenta narrativas y prácticas que circulan en la sociedad acerca del crimen organizado, el feminicidio, la globalización, el terrorismo, los inmigrantes y el encuentro o conflicto entre las culturas, etc. Los instructores y guionistas crean obras que expresan un conocimiento acerca de la sociedad que desean comunicarnos porque lo consideran valioso (Denzin, 1989: 38). Por ser una forma de entretenimiento y evasión compartida por diferentes clases sociales y grupos étnicos en un nivel global, el cine es una forma de conocimiento. Representa y recrea realidades sociales crea mundos alternativos, ofreciéndonos posiciones como sujetos y dando expresión a nuestros deseos o temores (Pereira, Blanch & Iglesias, 2010). El tema de las fronteras no es una excepción y una gran variedad de filmes dan cuenta de esta temática, especialmente sobre la frontera de México con los Estados Unidos, que es la frontera con mayor número de cruces legales e ilegales del mundo. Una serie de filmes son índice de ello. Podríamos mencionar, *Traffic* (2000), *Babel* (2006), *Bordertown* (2006), *El Traspatio* (2009), *Sin Nombre* (2009), *Machete* (2010), *A Better Life* (2011) *Miss Bala* (2012) y muchas otras. El presente artículo enfoca, incorporando filmes como material empírico, cuestiones centrales que tienen que ver la paradoja de que por un lado la globalización ha ido asociada con un desbordamiento de las fronteras y con una mayor permeabilidad debido a la globalización. Pero por el otro, se puede constatar el fortalecimiento de ellas mediante el incremento del control migratorio, las medidas de seguridad, la exigencia de visas, el repetitivo chequeo de los pasaportes, etc.

Como alegorías o metáforas de estas estas temáticas sociales y culturales se utilizarán los filmes *Babel* (2006) del cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu y *Sin Nombre* del estadounidense Cary Fukunaga (2009). Ambos giran en torno a las diversas consecuencias de la globalización para los que Bauman ha denominado metafóricamente *turistas* y *vagabundos* (Bauman, 1999: 103-133). Los primeros son aquellos que pueden transitar libre y voluntariamente a través de las fronteras buscando, realización profesional, vivencias y

placeres. Los segundos, los que no tienen acceso a una movilidad privilegiada, están condenados a permanecer en las zonas urbanas contaminadas, con criminalidad, violencia y desempleo o se ven forzados a desplazar precisamente por estas razones. *Sin Nombre* representa, recrea la problemática de las pandillas de niños y jóvenes, su función de reemplazo de instituciones como la familia y la escuela. Además, retrata los ritos de iniciación, los valores y formas de comunicación de la pandilla. También, aunque de modo tangencial su carácter transnacional. Otra temática central del filme son los riesgos de todo tipo a los que se enfrentan los migrantes centroamericanos en su trayectoria desde la América Central y a través de México para alcanzar la utopía de una vida mejor en los Estados Unidos de América.

Se han hecho variadas reseñas de *Sin Nombre*. Richard Allen interpreta el filme desde la perspectiva género, es decir los rasgos comunes que comparte con las películas de gánster irlandesas, italianas y norteamericanas. (Allen, 2009:1-3) Una perspectiva interesante, pero que no se relaciona con lo peculiar del filme: su recreación del mundo de la Mara y el riesgoso y fatídico viaje de los migrantes centroamericanos en el que las fronteras representan riesgos de todo tipo. Jannis Rudsky-Weise (2010) discute la película en relación a dos temas, el retrato que hace de los latinoamericanos y en qué medida el filme se puede considerar una parte de la industria cultural. Aunque concordamos con su tesis central de que la película construye una representación auténtica de los latinoamericanos o mejor dicho de los grupos de la Mara y los migrantes centroamericanos, sostenemos en oposición a Rudsky que Fukunaga tiende a esencializar la violencia de las pandillas y a naturalizar los riesgos a los que se exponen los emigrantes. En otras palabras su lectura en los términos de Stuart Hall es hegemónica, acepta la representación hecha por Fukunaga y no intenta una lectura oposicional de ella. (Hall, 2004: 233-236). Jean Philippe Clot y Heidi Elizabeth Aguilar Pérez (2012) analizan cinco filmes como representaciones de las zonas fronterizas en México. Su selección incluye *Babel* y *Sin Nombre*. Aunque el tema es el mismo, Clot y Aguilar no incorporan la diferencia esencial que existe en las experiencias de traspaso de las fronteras entre los que se benefician y los que sufren la globalización. Además, su concepto de representación y las ideas acerca de qué tipo de conocimiento social nos entrega el cine, están tratadas de forma muy rudimentaria. No es suficiente afirmar que el cine tiene un fin comercial y de entretenimiento. Aun soslayando que precisamente los filmes que nos ocupan pueden ser categorizados como cine arte, aun las creaciones más comerciales de Hollywood además de

reproducir ideologías, imágenes y narrativas legitimadoras, pueden contener elementos utópicos. En efecto, basándose en la visión de Ernst Bloch sobre la ideología y utopía, Gaines (2000) y Kellner (2010) sostienen que aun los filmes más comerciales y con mayor contenido ideológico de Hollywood contienen elementos utópicos; ello porque la cultura de masas representa también esperanzas que son más grandes que la vida. Hollywood puede ser una manufactura de visones similares a las pesadillas, pero también crea sueños positivos. Las narrativas pueden capturar deseos de transformación social y cultural y remitirnoslos a través de la pantalla, de forma tal que llegan a conformar una conciencia anticipatoria. Con su luminosidad y el embellecimiento de la imagen la tecnología cinematográfica puede fortalecer los elementos mágicos y utópicos del filme. (Gaines, 2000: 100-113).

Para Bloch, la ideología tiene una cara doble, contiene mistificación, manipulación y dominación, pero también un excedente utópico con el cual podemos hacer crítica social y construir políticas progresistas. La ideología de los filmes de Hollywood puede manifestar una dimensión anticipatoria en la que figuras, imágenes y discursos son un índice de elementos utópicos, de búsqueda de un mejor mundo. (Kellner, 2010: 41) Por ejemplo, un filme como *The Deer Hunter* con una perspectiva conservadora contiene también imágenes utópicas de la sociedad, la clase trabajadora, la solidaridad étnica y la amistad íntima, que nos entrega una perspectiva crítica del atomismo, la alienación y la pérdida del sentido de comunidad en nuestra vida cotidiana en una sociedad del capitalismo tardío.

Dominguez, Blanch y Valero (2010:1-17) hacen un detallado análisis de *Babel* inspirando en ideas y conceptos de Castells, Giddens y Bauman acerca de la globalización su carácter y efectos. Su objetivo es sensibilizar a los estudiantes acerca de la condición humana en la época global. El artículo es un excelente y profundo análisis del film, pero que sin embargo no cuestiona la perspectiva de Iñárritu que a pesar de su ideología progresista y crítica de la globalización, recurre a tópicos y estereotipos sobre el *otro* marroquí o mexicano. Finalmente, Sebastian Thies en un lenguaje atildado con expresiones como dromocracia poscolonial, perspectivas exotópicas, experiencias liminales, etc., entiende *Babel* como una crítica de la sociedad posmoderna y sus “fronteras de cristal.” Sin embargo, no repara en que la metáfora es equívoca y engañosa en la época de la modernidad tardía donde para los locales sin recursos, los inmigrantes, y refugiados que experimentan una movilidad forzada las fronteras físicas de acceso al primer mundo son más bien de granito y hierro. Aun en el caso que el refugiado o el inmigrante haya logrado forzar esta fronteras físicas, las simbólicas que lo

separan de las culturas hegemónicas del primer mundo son muy diferentes de las que experimenta el *turista* que como la compañera de vuelo de Agnes Heller (una mujer madura empleada por una firma global, que habla cinco idiomas y posee tres departamentos en distintos lugares) participa de una cultura global.¹

Teoría y conceptos: fronteras, turistas y vagabundos

La noción de frontera es clave para entender los procesos de discriminación, explotación y exclusión de los inmigrantes o de la población migrante. El concepto refería a los límites de la forma de vida de un pueblo o a la zona de influencia de un Estado. La noción sirvió para trazar los límites de los estados-naciones europeos para más tarde ser utilizada en la cartografía colonial en que se registraban e inventaban categorías que daban cuenta de las diferencias con los *otros* que frecuentemente eran definidos como oscuros, bárbaros y peligrosos. Estas categorizaciones y diferenciaciones legitimaron un discurso racista que todavía hoy se hace presente (Balibar & Wallerstein, 1991: 80-81)

Las fronteras no son sólo materiales y territoriales sino también discursivas y simbólicas. En efecto, crean categorías a partir del paralelismo entre territorio y nación. A partir de ellas se construye los discursos y narrativas y se crean imágenes del otro ajeno y foráneo, como peligroso y hasta monstruoso opuesto al yo nacional y autóctono que legítimamente pertenece al territorio y a la nación. Históricamente la frontera estuvo ligada a la génesis del Estado moderno. Durante el proceso de industrialización la práctica de la diferenciación recayó sobre la clase obrera explotada y vista como peligrosa. En el proceso sociosemiótico de diferenciación y estigmatización surgen las imágenes y narrativas acerca de los otros como sujetos con carencias físicas y morales: falta de higiene, alcoholismo, drogas, incontinencia sexual y también las dicotomías entre clases laboriosas y peligrosas.

En la Europa moderna los grupos hegemónicos practicaron una política de división de los grupos subordinados y miserables. Primero se crearon distinciones entre por un lado el campesinado y los artesanos tradicionales portadores de la autenticidad y la moralidad y en el lado opuesto se situaron a los obreros y la patología industrial. Más tarde los signos de

¹ Ejemplo utilizado por Bauman, 1999.

peligrosidad fueron transferidos a los colonizados y a los inmigrantes. (Balibar & Wallerstein, 1988:320-322)

El incremento de las migraciones en la época global ha sido seguido por el fortalecimiento y recrudescimiento de los controles fronterizos. Todo un aparato legal y políticas públicas y de seguridad crean diferentes experiencias entre el nacional y el foráneo en cuanto a derechos y deberes. Los cuerpos de los fuera de lugar están marcados como potencialmente peligrosos y son asociados con riesgos sociales y criminalidad. (Mora & Montenegro, (2009:7)

La idea de frontera ha experimentado transformaciones en el paso de la modernidad a la modernidad tardía o líquida. Durante el apogeo de la modernidad las fronteras eran más bien percibidas como realidades inmutables y sólidas ligadas a una sociedad estable. La globalización entendida como la diseminación de la modernidad llevó a los teóricos posmodernos a suponer que el Estado nacional —producto de su erosión causada por la globalización— experimentaría un proceso de pérdida del control sobre sus fronteras y territorios. Para avalar esta suposición se indicaba la presencia de procesos transnacionales que el Estado-nación no podía manejar, como la criminalidad transnacional, la inmigración ilegal, los riesgos ecológicos y la movilidad del capital financiero. (Gamero, 2015: 79-90) Sin embargo, como ha sido evidente especialmente después del 11.9 en los Estados Unidos, esta suposición es sólo parcialmente cierta. Todos podemos constatar el incremento del control migratorio, visas, pasaportes, medidas de seguridad. (Emmerich, 2011). El socavamiento del Estado nacional es selectivo. Por un lado, se debilitan los cimientos del Estado del bienestar y de los mecanismos de integración social y se desmantelan las fronteras para los turistas, por el otro, se fortalece el control, el conocimiento y la represión de los individuos por parte del Estado y la creciente industria de la seguridad. Las fronteras se fortalecen de forma selectiva mediante la cooperación e integración de los Estados y la cooperación entre estos y entidades privadas que proporcionan información movilidad y seguridad. Los límites de las fronteras de la modernidad tardía son porosos absorbiendo lo deseable y expulsando lo deseable.

Las fronteras como espacios de transición - aeropuertos, puertos, oficinas de la policía internacional - generalmente nos hacen sentirnos incómodos y experimentamos una sensación de alivio o triunfo cuando estamos al “otro lado”. Separan a los individuos de sus aspiraciones y causan sufrimiento: individuos que no pueden comenzar una nueva vida,

familias que no se encuentran, rechazo en la forma de la deportación, etc. Las fronteras realizan las promesas de la globalización (movilidad sin impedimento del capital, las mercancías y personas) sólo para los *turistas*. Como Bauman lo ha enfatizado en sus obras (1999 y 2013) la sociedad global es una sociedad estratificada y en todos los lugares existen diferentes tipos de *otros*. En un extremo podemos identificar a los que disfrutan y están activamente conectados con la globalización y en el otro a los que más bien sufren los efectos negativos de ella. Metafóricamente Bauman ha utilizado las categorías de *turistas* y *vagabundos* para referirse a estos dos grupos. La división pasa por la capacidad de movilidad de unos y otros, que hace posible para unos poder elegir el lugar donde se establecen y para otros no. Los primeros pueden alejarse de los segundos, pero no viceversa. Así en el caso de aquellos que en las grandes ciudades pueden abandonar los distritos sucios y sórdidos mientras que los carecen de recursos están atados a ellos. La movilidad luego, se ha convertido en el factor de mayor importancia en lo que concierne a la estratificación a nivel global. Los que están atados a veces no siquiera conocen el lujo, los placeres y los lugares refinados de la gran urbe en que viven. (Bauman, p. 115).

Los *turistas* pueden escoger el lugar donde quieren ir de acuerdo a las expectativas del placer que les proporciona mientras que los de abajo (los refugiados y migrantes forzados) generalmente no tienen esta posibilidad. Los *turistas* son bien recibidos y atendidos donde llegan, los segundos es bastante probable que no lo sean. El placer no tiene que ver con sus elecciones. El poner a grupos tan diferentes bajo la designación de “nómada” oculta las grandes diferencias entre los dos tipos de vivencias. No es lo mismo el acceso virtual a la ostentación de paraísos deseados y la posibilidad de acceder a ellos en la realidad.

El mundo de los habitantes del primer mundo está desterritorializado y es cosmopolita. Para ellos, las fronteras nacionales se han desmantelado, en forma similar a lo que ha sucedido con las mercancías, el capital y las finanzas. Es el mundo de los hombres de negocios, de los académicos, y administradores de la cultura. El nómada desde arriba viaja constantemente, se aloja en los mismo hoteles, come la misma comida o solicita gastronomías hoy accesibles globalmente, utiliza el mismo tipo de aparatos técnicos y conversa con el mismo tipo de gente. Así, los *turistas* se han liberado del hogar sin experimentar los lados incómodos del desarraigo. En cambio el vagabundo ha sido a menudo empujado al viaje por vivir en lugares sin perspectivas. Son la otra cara del *turista* que cosecha sensaciones y viaja porque siente la atracción del mundo y de las posibles nuevas vivencias. En cambio el *vagabundo* se desplaza

porque su entorno es inhóspito. La globalización está hecha para satisfacer los deseos y necesidades del *turista* y crea como un efecto bilateral al vagabundo. Mientras que para el *turista* el mundo se le presenta como posibles vivencias, el *vagabundo* experimenta los efectos de la globalización. Los *turistas* son funcionales a la sociedad del consumo, los *vagabundos* no, porque no pueden financiar las costosas elecciones accesibles a los *turistas*, no son ni necesarios ni deseados y pueden convertirse en el chivo expiatorio de las mayorías nacionales.

Metodología: el cine como representación icónica, alegoría y metáfora de temáticas socioculturales

Para un enfoque ligado a los estudios culturales (Longhurst 2000; Sørensen, 2010 & Kellner, 2011) y la sociología (Sutherland & Feltey, 2010) el centro de la atención está en el filme como ícono, índice, símbolo, alegoría o metáforas con respecto a las problemáticas socio-culturales a la cuales nos hemos referido. Como es bien sabido dentro de la tradición peirciana de la semiótica los signos adquieren significado de tres formas: 1) por el parecido con respecto al objeto representado (Benicio del Toro vestido con uniforme verde olivo guarda un parecido con el Che Guevara en la película del mismo nombre) son los íconos, 2) porque existe una relación causal entre objeto y signo (los índices). Así el aspecto descuidado y sucio de un personaje puede ser índice de pobreza, o, 3) existe una convención acerca de la significación de un signo (los símbolos) como cuando el “martini dry” llega a simbolizar a James Bond. (Peirce, 1994:94-104)

La semiótica nos ha enseñado que las imágenes constituyen una especie de lenguaje. Existen reglas de cómo descodificar estas imágenes. Ciertas imágenes pueden ser descodificadas como signos convencionales. Por ejemplo, la bandera blanca y la cruz. La tradición teórica de los estudios de la imagen ha tendido a comprender la imagen o como una representación natural que puede ser comprendida inmediatamente o como representaciones que necesitan ser descodificadas. Se puede argumentar que ambas perspectivas son necesarias. Por su carácter icónico las imágenes pueden ser comprendidas sin necesidad de que conozcamos reglas de interpretación, pero también pueden tener funciones retóricas en su calidad de convencionales (como un lenguaje) e indexicales. (Kjeldsen, 2006: 163). En este último sentido las imágenes funcionan como “huellas” de la realidad: fotografías, radiografías,

videograbaciones, etc. Por ello, las usamos para asegurar de que algo ha ocurrido y cómo ha ocurrido. Las fotografías son una de las formas retóricas más utilizadas de persuasión retórica. Las imágenes apelan a las emociones y pueden generarlas como cuando vemos a alguien sufriendo. Una imagen en plano contrapicado puede despertar la sensación de algo amenazador en el espectador, el punto de vista picado o cenital le entrega al espectador un poder simbólico sobre lo que la cámara está mostrando. Como otros tipos de signos las imágenes son polisémicas y la retórica contenida puede ser explícita o implícita.

Los colores de las imágenes también pueden funcionar de forma indexical y metonímica. Así, al menos dentro de la tradición occidental parece existir una relación entre determinados colores y emociones, temperatura, peso, etc. Los colores claros van asociados con alegría, ligereza y calor, mientras que los oscuros gatillan connotaciones de tristeza, hostilidad, pesadez y frío. (Kjeldsen, 2006: 177-178). Un color como el rojo a ser asociado a fuertes sentimientos quizá por ser índices de la atracción erótica o de la ira. También a situaciones peligrosas, por metonimia con el color de la sangre.

Los tropos visuales también nos ayudan a iluminar cómo las imágenes significan y expresan. Las metáforas cuya esencia es extender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra (Lakoff y Johnson 2001: 41) son utilizadas en el cine de variadas formas. Por ejemplo, se puede comparar un personaje con objetos o elementos. Para comprender lo característico de un veterano de guerra se le puede transferir las significaciones asociadas con los aviones desguazados una vez terminada la guerra: innecesarios en el nuevo contexto postguerra. El caos y el desorden por el que atraviesa un personaje interiormente pueden ser entendidos mediante el tumulto y disturbio creado por fenómenos naturales en el exterior. Las connotaciones positivas de la naturaleza (autenticidad, veracidad y espontaneidad) y las negativas (artificialidad, anonimidad, falsedad) pueden ser proyectadas en los protagonistas o sobre figuras secundarias del filme. (Michael Ryan & Milissa Lenos, 2012: 133-139)

Luego, en el presente artículo los filmes son entendidos como ensayos sociosemióticos que constituyen representaciones icónicas, alegóricas y metafóricas de temáticas como de la crisis del Estado-nación y el transnacionalismo, las consecuencias humanas de la globalización, la modernidad líquida y sus miedos, etc. Los filmes constituyen narrativas que contienen instrucciones morales, observaciones sociales y evaluaciones políticas de estas y otras temáticas. Existe otro factor importante para ocuparse del cine como conocimiento

social y cultural: más que el artículo erudito es uno de los principales medios al través del cual la gente obtiene su conocimiento acerca de fenómenos sociales importantes como el racismo, terrorismo, el mundo de las finanzas, diferentes clases sociales y etnias, etc.

Sin Nombre: pandillas, migrantes y fronteras

El filme, estrenado en el 2009 y dirigido por el instructor estadounidense Cary Fukinagua, tiene dos tramas centrales que confluyen. La primera trata de la vida y conflictos de un “marero” (miembro de la Mara) en Tapachula en el suroeste de México, en la frontera con Guatemala. Su nombre es Casper dentro de la banda y Willy para los que no pertenecen a ella. Al comienzo del filme, vemos a Casper sentado fumando taciturno, pensativo, cabizbajo mirando un hermoso paisaje y fumando. Los brazos y el estómago con tatuajes y con una cruz colgándole del cuello, son índice de su pertenencia a la globalmente conocida Mara Salvatrucha. Cuando sale a la calle, escuchamos música de cumbia, en concreto la cumbia *flaca de las coloradas* de Dick el demasiado y sus exagerados. La cámara enfoca la cara de Casper y podemos observar el texto del tatuaje en su garganta que dice “perdóname madre mía,” también un dibujo de una lágrima bajo su ojo derecho. Es necesario conocer el código comunicativo de la pandilla para comprender su significado: un adversario o enemigo liquidado o estar de luto. La música y el ruido de la calle, son índice de que nos encontramos en Tapachulas, Chiapas, al sur de México, cerca de la frontera con Guatemala. Es bien sabido que una de las actividades de las que se nutren las organizaciones delictivas como la Mara es el exigir dinero a cambio de protección. En consecuencia, vemos a Casper recolectando dinero para la pandilla, primero dentro de una *combi* (taxi colectivo en México) y después lo recibe del dueño de una pequeña tienda del barrio. El grado de control ejercido por la organización delictiva sobre el barrio lo podemos deducir del hecho que Casper, después de saluda mediante los signos del lenguaje corporal típicos del grupo (Ordoñez, 2011) a otros *homies* o *jomies*², recoge una bicicleta entre varias que están tiradas en plena acera y sin estar ni cerradas ni encadenadas.

El siguiente personaje central que el filme introduce es Benito un niño del barrio que aspira a ser miembro de la Mara. A través de él adquirimos conocimientos sobre los rituales

² Viene de *home boys*, chicos que pertenecen al barrio.

de iniciación, el sentido de pertenencia y los valores de la pandilla. Lil Mago, el (*ranflero*) o líder ha requerido su presencia para que participe en el rito de iniciación de la banda que consiste en un feroz castigo corporal hasta la cuenta de trece, número que refiere a la “m”, decimotercera letra del alfabeto. Durante el ritual podemos ver a Lil Mago con la cara casi completamente tatuada, en la que resaltan los dientes blancos, una imagen que inspira temor. Las facciones de Lil Mago revelan que disfruta del castigo que se le está infringiendo a Benito, sonrío como si se tratara de un juego. En el lado contrario, la cara de Casper refleja el malestar que siente, y de alguna forma intenta proteger a Benito, sin embargo Lil Mago (que intercambia miradas de complicidad con el que le sigue en jerarquía, Sol) sigue repitiendo el número 12 hasta que Casper pateo de modo feroz y brutal a Benito, sólo entonces el *ranflero* pone fin al castigo. Besa a Benito que golpeado y sangrante sonrío, de ahí el apodo que recibe y que pasará a ser su nombre dentro de la pandilla, *Smiley*.

Sin bien el mundo de Casper es la pandilla y los homies por los cuales extorsiona y asesina, una tentación lo ha llevado a un mundo paralelo, el que comparte con una bella joven que pertenece a otro barrio, Martha Marlen. Oculta esta relación a Lil Mago. En parte porque Martha es de un barrio diferente y en parte porque el *ranflero* probablemente exigirá sexo con ella, si quiere integrarse a la pandilla. La relación de Casper y Martha es entonces arriesgada, ya que contiene un potencial y peligroso conflicto entre Casper y Lil Mago. Además Casper es una especie de mentor de Smiley. Ambos mienten al *barrio* (la pandilla) y serán castigados por ello. La Mara es despiadada en su relación con los *perros*, los miembros de otras pandillas o bandas. Para completar su iniciación y adquirir el derecho a portar un arma, Smiley es obligado, con la ayuda de Casper, a eliminar a un miembro de otra pandilla que ha entrado en territorio de la Mara, su cuerpo es descuartizado y su carne sirve de comida a los perros. Lil Mago consuela a Smiley que se ve afectado por la violenta experiencia, diciéndole que el dolor se le pasará, pero la Mara es para siempre. “*Ahora pertenece a una familia con miles de hermanos. Dondequiera que vaya siempre habrá alguien que se ocupe de Ud.*” La pandilla entrega entonces valores, rituales, sentido de pertenencia, identidad y apoyo a los niños y jóvenes en la América Central o el sur de México. (Notimex, 2006)

La Mara en la Tapachulas de *Sin Nombre*, ha creado un mundo paralelo, el *Destroyer* que son las barracas de la pandilla, allí comen juntos, viven y hacen el amor con sus parejas, imprimen los tatuajes en el cuerpo y fabrican armas. En el *Destroyer* Casper le presenta a Smiley a los otros miembros entre ellos a dos salvadoreños que “van y vienen” (aspecto

transnacional de la banda) para ver cómo están las *clicas*: los barrios controlados por la pandilla. Más adelante nos enteraremos que Casper también ha estado en los Ángeles ciudad donde la Mara tuvo su origen. Entonces, vemos que las pandillas ocupan un lugar intermedio entre los turistas y los vagabundos de Bauman. No pertenecen a la élite transnacional que puede desplazarse libremente entre las fronteras, pero tampoco a los vagabundos forzados por razones económicas o políticas a intentar cruzar las fronteras y a los que extorsionan, roban y violan. Aunque, como los migrantes, muchos de ellos han vivido la experiencia de ser deportados.

El conflicto entre Casper y Lil Mago se agudiza dado que Martha viene a visitar a Casper que justamente ha sido sentenciado a un castigo por haber pasado por alto la presencia de un miembro de otra pandilla en territorio, por ello no le es permitido a Casper acompañar a Martha fuera del barrio, lo hace Lil Mago que intenta abusar sexualmente de ella y cuando se resiste e intenta escapar, la mata. Cuando Casper pregunta por ella recibe la lacónica respuesta de que se “la llevó la bestia” y de que “se va a encontrar otra.” Este es un suceso clave en la trama que tendrá variadas y trágicas consecuencias para todos los personajes centrales.

Sayra y el riesgoso viaje de los migrantes hacia el Norte

Sayra es una joven que vive con su abuela en Tegucigalpa, Honduras. La vemos al comienzo sentada en el patio de la casa de la abuela, en un cerro observando las colonias populares y periféricas del entorno, con casas construidas sin diseño ni planificación. Su tío (Horacio) se le une para decirle que su padre ya ha llegado, viene para buscarla y llevársela a los Estados Unidos donde ha formado una nueva familia con una nueva mujer y dos hijas. Horacio trata de convencerla de que se vaya al Norte argumentado de que en Honduras no hay nada para ella. Podemos observar que Sayra, a pesar de no haber visto a su padre desde que era muy pequeña es fría y reservada con él. No lo abraza o besa, sólo él lo hace. Más tarde comprendemos la razón de esta actitud, cuando Sayra le responde a su tío que si no hubiese sido por su expulsión de los EEUU, nunca hubiera vuelto a ver a su padre. El guionista y director nos hacen comprender el carácter independiente y atrevido de Sayra mostrándonoslo reiteradamente a través de su actuar y de sus respuestas. Por ejemplo, en su diálogo con el tío afirma que si quisiera irse al Norte lo podría hacer sola. Sin embargo, decide unirse al padre y tío y emprender el riesgoso viaje a través de Guatemala y México. Desde el momento que

inician su viaje, los migrantes se enfrentan a peligros y oponentes que les pueden dañar física y psíquicamente o arruinar su proyecto. (Ruiz, 1993) La fauna constituye un riesgo en la forma de víboras, insectos y animales que pueden ser portadores de enfermedades. Además los migrantes se exponen a la insolación y el deshidratamiento. En el filme, vemos a Sayra con su padre y tío caminando horas y horas hasta que a Sayra le salen ampollas y heridas en los pies, soportando el calor y los mosquitos a través de Guatemala para alcanzar la frontera entre esta última nación y México. La zona fronteriza entre Guatemala y México se caracteriza por una densa flora, ríos y montañas que los migrantes deben cruzar y vencer o al hacerlo se exponen a otros riesgos como el ahogarse. Sayra, su padre y tío junto con otros migrantes deben cruzar un río en botes de goma antes de alcanzar esta primera meta. En su riesgosa travesía, los migrantes se enfrentan a oponentes, públicos y privados, entre los primeros podemos señalar las autoridades y la fuerza pública (distintos cuerpos policiales mexicanos) que roban, golpean, estafan o aprisionan ilegalmente a los migrantes en penosas condiciones. De esta forma, a Sayra y los otros migrantes les espera en la frontera la policía mexicana que les persigue y acorrala, los hace desnudarse y les arrebató su dinero y objetos de valor. Afortunadamente, el padre de Sayra es un migrante experimentado, lleva parches para los pies heridos de Sayra y ha logrado esconder dinero a la policía con el cual pueden comprar agua y comida durante el trayecto. También porta un pequeño mapa en el que pueden ver el trayecto que han recorrido y el que le queda por recorrer. Desde Tapachula serán dos o tres semanas a través de México antes de alcanzar la frontera. Su padre le dice, señalando al resto de los migrantes: “ni la mitad de ellos van a llegar a los Estados Unidos.”

En Tapachula la trama de Sayra y los migrantes enlaza con la de Casper y los Maras. Los migrantes esperan el tren carguero que les permitirá recorrer parte del territorio mexicano en su trayectoria hacia los EEUU. Sin recursos para movilizarse, como los turistas de Bauman, en medios de transporte seguro utilizan este tren gratuito, pero al mismo tiempo se exponen a accidentes como las frecuentes caídas o pérdidas de un miembro ya que frecuentemente bajan y suben mientras el tren está en marcha. Pero no sólo eso también a los asaltos y violaciones de las pandillas. Mientras Sayra, su padre y tío, junto con otros migrantes esperan en el techo del tren carguero, Lil Mago ha ordenado a Casper y Smiley prepararse para asaltar a los migrantes con el objetivo de obtener dinero para la defensa de los *homies* encarcelados. Vemos al tren ponerse en marcha en la oscuridad sólo iluminado por luces circundantes, rayos de luz iluminan la cara de Sayra y su padre en el techo del tren. La cara de Casper, que está a

un costado del tren, es iluminada de frente, mientras que la cabeza de Lil Mago es iluminada por detrás resaltando su rostro con los siniestros tatuajes. Una música lúgubre acompaña la puesta en marcha del tren como anunciando el destino fatídico que el viaje tendrá para los personajes. El tono lúgubre cambia a uno más alegre y la luz reemplaza a la oscuridad mientras los migrantes en el techo todo el tiempo están expuestos a los cambios del tiempo. Cuando empieza a llover, Lil Mago, Casper y Smiley comienzan a mano armada a recolectar dinero entre los migrantes. Lil Mago ve a Sayra e intenta violarla ante la impotencia de su padre y tío. Pero Casper con la experiencia de Martha aún fresca en mente le da un golpe de machete en el cuello matándolo. Este es el *point of no return* en la historia ya que Casper sabe que está condenado a morir según el código de la pandilla y por eso manda a Smiley de vuelta para no involucrarlo. El resto del filme relata la desesperada fuga de Sayra y Casper hacia la frontera seguidos por la Mara que tiene contactos en todas las ciudades no sólo en territorio mexicano sino también estadounidense. Sayra advierte a Casper cuando uno de los migrantes intenta matarlo, le ayuda y le da comida y le sigue cuando abandona el tren a pesar de su rechazo porque no desea que ella comparta su fatídica suerte. El padre y tío de Casper sucumben a los riesgos que ponen en peligro el proyecto de los migrantes. El primero pierde la vida cuando en el intento de escapar de la policía de inmigración, cae entre dos vagones de tren. El segundo es apresado y deportado de vuelta a Honduras. Casper logra que Sayra llegué al otro lado de la frontera, pero es alcanzado y es Smiley el que ejecuta a su ex mentor para erradicar la sospecha de haberle ayudado a escapar. Smiley ha asimilado la ideología de la Mara donde lo importante no es el individuo sino la pandilla, antes de matarlo le dice, “la Mara por vida homie.” Al final lo vemos mientras le hacen un tatuaje bajo la aprobadora mirada del nuevo líder y otros mareros con las letras MS en el labio inferior. Sayra simbolizando a los aparentemente afortunados migrantes que han llegado a la tierra prometida logra ponerse en contacto con la nueva mujer de su padre en Nueva Jersey.

Casper y Sayra representan el elemento utópico del filme y desde el punto sociológico son una excepción, el primero como miembro de la banda y la segunda como una joven migrante. Así, en el mundo brutal y despiadado de la pandilla con castigos brutales, Casper muestra compasión y consideración hacia Smiley. La Mara entrega protección, recursos, comunidad e identidad, pero exige lealtad y compromiso absolutos. La lealtad y atención de Casper está dividida por su amor a Martha y el querer mantenerla alejada de la pandilla donde las mujeres son abusadas. Aún más, mientras el robo y la violación son prácticas cotidianas de

la Mara, Casper da muerte a Lil Mago por intentar violar a una bella joven migrante, Sayra. Finalmente le ayuda a realizar su proyecto: llegar a la tierra prometida. Por su parte Sayra es retratada como un nuevo tipo de mujer latina con sus propias y fuertes opiniones, una joven que desafía las ideas y decisiones de su padre o tío. Su coraje se manifiesta en la decisión de seguir al hombre que ha llegado a amar porque expuso su vida para salvarla de la violación, un hombre que el grupo de inmigrantes teme y odia. Su espíritu decidido y el apoyo que recibe de Casper hacen que sea la única en la familia que logre realizar el objetivo común de todos los migrantes, cruzar la frontera. En este sentido constituye un símbolo de la realización de la utopía.

***Babel*: la frontera como obstáculo y condena**

Babel es una película dirigida por el instructor mexicano Alejandro González Iñárritu y fue estrenada en el 2006. Transcurre en Marruecos, Japón, los Estados Unidos y México. El elenco de la película cuenta con íconos globales como Brad Pitt, Cate Blanchett y Gael García Bernal, además de una gran cantidad de actores y actrices no profesionales. Algunas de las temáticas centrales del filme son la globalización que pone en contacto a *turistas* y *vagabundos*, la del desarrollo tecnológico que no siempre facilita la comunicación entre las personas y el encuentro con otros diferentes desde una perspectiva nacional, étnica, cultural, lingüística y en lo que refiera a las capacidades físicas: de hablar y oír. En efecto, se trata de la vida de diferentes personajes que un suceso único pone en contacto. Este tipo de narrativa no lineal es conocida en filmes como *Amores Perros* (2000) del mismo Iñárritu y *Crash* (2004) de Paul Haggins. En *Babel* una pareja de norteamericanos Richard (Brad Pitt) y Susan (Cate Blanchett) están haciendo turismo en un autobús junto con otros turistas occidentales cuando Susan es herida por un disparo de rifle. Los autores del disparo son Yussef y su hermano, dos niños cuyo están probando el rifle que se padre, un pastor marroquí, ha adquirido para matar chacales. Los niños hieren sin intención a la turista norteamericana, sin embargo el incidente en un lugar rural y periférico repercute, debido a la interconexión y la compresión del espacio y tiempo en la época global, en urbes de alejados continentes. El rifle procede de un turista japonés que durante viaje tras exóticas experiencias (entre ellas la caza en Marruecos) lo ha regalado a su guía marroquí por los servicios prestados. Este último lo vende al padre de Yussef. Susan, la norteamericana herida por el disparo también es una turista que junto a su

marido, Richard visitan Marruecos con el objetivo de mejorar su relación deteriorada. El accidente obliga a Richard a contactar a Amelia la nana mexicana que cuida de los hijos de la pareja norteamericana mientras ellos hacen turismo en Marruecos. Amelia deberá seguir cuidando a los niños hasta que los padres puedan regresar. Es esta narrativa la que enfocaremos ya que ilumina y recrea directamente la problemática que nos ocupa: los migrantes y las fronteras. Amelia ha logrado cruzar la frontera y, como ella mismo lo expresa, ha hecho una nueva vida en los Estados Unidos durante los dieciséis años de su permanencia, ha alquilado una casa y trabaja como nana. Ha cuidado, jugado y dado de comer a Mike y Debbie, los hijos de Susan y Richard. No obstante, el retraso de estos últimos tiene fatales consecuencias para ella. Tiene que participar en el matrimonio de su hijo y como intenta sin éxito dejar a los niños con otras nanas, decide llevarlos con ella a México. Su sobrino, Santiago (Gael García Bernal) viene a recogerla y en compañía de él, Amelia, Mike y Debbie cruzan la frontera de los Estados Unidos y entran a México sin control, registros o problemas. Vemos y experimentamos el exotismo de México con los ojos de la hija y el hijo de la pareja estadounidense: música de cumbia, lustrabotas, vendedores callejeros de agua, refrescos y periódicos, una carnicería llena de moscas, prostitutas callejeras, afiches con la Virgen de Guadalupe y de Jesús, hasta una cebra por la calle. Es como si Iñárritu quisiera enfatizar lo extraño, ajeno, diferente y hasta absurdo de México para la mirada de los estadounidenses de origen anglosajón. También escuchamos de la boca de Mike la imagen que los padres tienen de México, un país muy peligroso. Sí responde Santiago, “está lleno de mexicanos.” Santiago es retratado como “un mal salvaje” jactancioso, bravucón, intemperado (fuma y se emborracha) y hasta cruel. Antes los atónitos ojos de Mike y Debbie, descabeza una gallina dándole vueltas al cogote y durante la fiesta de la boda dispara al aire con un revólver. La fiesta de matrimonio es un retrato de las tradiciones, danzas, músicas, trajes y comidas de un matrimonio en el México profundo. Debbie y Mike se relajan y disfrutan de los otros diferentes, pero ahora ya exóticos y no peligrosos. Si cruzar la frontera viniendo de los Estados Unidos no es problema, el hacerlo en el sentido inverso es una experiencia totalmente diferente. Santiago a pesar de estar ebrio, los lleva de vuelta. El control fronterizo en el lado de los Estados Unidos es duro y sistemático. La actitud de la policía norteamericana es la de sospecha, Amelia y Santiago deben mostrar sus pasaportes y la apariencia diferente de Mike y Debbie aumenta la desconfianza. No sólo se les exige los pasaportes de los niños sino también un documento con el permiso de los padres. El maletero y la guantera del automóvil son revisadas y también el bolso de Amalia. La actitud provocativa de Santiago escala el conflicto

y finalmente este huye en su auto de regreso a México tirando por el camino a los niños y Amelia en una zona desértica y desolada. La policía norteamericana los lleva de regreso. A pesar de que la actitud y conducta de Amelia son la de proteger todo el tiempo a Mike y Debbie la consecuencia para ella es la deportación definitiva a México. La policía resalta la generosidad de Richard que a pesar de que Amelia ha llevado a los niños a México sin permiso y de las consecuencias de este acto, no la va a demandar. Mientras los *turistas* (Richard y Susan) son rescatados y regresan incólumes a la “civilización” gracias al poderío tecnológico y económico norteamericano y el apoyo, empatía y generosidad de los locales, Amelia a pesar de toda su contribución positiva a los Estados Unidos, como un símbolo del vagabundo no deseado, es expulsada para siempre. Los vagabundos y los locales sufren más bien los efectos de la globalización, mientras que los turistas los disfrutan. El hermano de Youssef es muerto a tiros por la policía, mientras que el guía marroquí del turista japonés, es golpeado brutalmente por la policía.

La perspectiva de los filmes y consideraciones finales

Sin Nombre es una representación y recreación del mundo de la Mara y el de los migrantes centroamericanos. Mientras *Babel* retrata y recrea, los problemas comunicacionales en el mundo tecnológicamente interconectado de la globalización, los encuentros y desencuentros culturales y las diferentes consecuencias de la globalización para turistas, vagabundos y locales.

Sin nombre nos acerca al mundo de la Mara con sus actividades delictivas y la alternativa que ofrece a niños como Smiley y jóvenes como Casper: protección, subsistencia, valores, comunidad e identidad. Para obtener todo se exponen voluntariamente a feroces castigos y la temprana muerte. Tendrán además que defender el territorio y ejecutar sin piedad a miembros de bandas rivales reales, extorsionar, violar y maltratar a los inmigrantes. Esta representación del mundo de la Mara es bastante verosímil, sin embargo el elemento nuevo y utópico lo conforma un personaje como Casper que no goza de los castigos, que se distancia de la pandilla por amor a una chica fuera de ella y que finalmente ejecutará al líder para impedir una nueva violación, proteger a una joven migrante y auxiliarla en su proyecto de cruzar la frontera de México con los Estados Unidos. Lo que el filme no explica son el por qué niños como Smiley se ven forzados a buscar comunidad, valores, subsistencia y protección en una

banda brutal y peligrosa como la Mara. No refiere a la disfuncionalidad de instituciones sociales como la familia y la escuela, a la inexistencia de seguridad pública y un Estado de derecho (Salazar & Díaz, 2008: 28) tampoco al rol de los Estados Unidos, las guerras civiles y la violencia en la América Central. Como es bien sabido, la Mara surgió en Los Ángeles entre los hijos de refugiados de la guerra civil salvadoreña y sus miembros fueron deportados a los países de la América Central de dónde provenían ellos mismos o sus padres.(Rudzki-Wiese, 2010:5) Sin este contexto, la violencia, la crueldad y el mundo alternativo de las pandillas aparecen como una esencia social y cultural de los centroamericanos y mexicanos, algo natural y no el producto de sucesos históricos y decisiones de las élites de poder de los países de la región en cooperación con los gobiernos estadounidenses. Lo mismo podemos decir de los motivos que llevan a los centroamericanos a emigrar hacia los Estados Unidos exponiéndose a riesgos naturales y sociales que pueden costarles la vida. Sus actos, sólo los podemos comprender cabalmente conociendo el entorno social y económico que los rodea caracterizado por la falta de oportunidades laborales, la violencia y la inseguridad producto de decisiones políticas tomadas por los mismos agentes que hemos mencionado. Otro elemento importante y soslayado en el filme es que parte de la atracción de la emigración la constituye la demanda de fuerza de trabajo de inmigrantes indocumentados por parte de los empleadores en los Estados Unidos. (Hernández, 2008:197)

La historia de Amelia en *Babel* es una ilustración icónica y narrativa de las tesis de Bauman sobre la condición del vagabundo en el mundo globalizado. Se ha visto forzado a abandonar México, para ella las fronteras no han sido desmanteladas como en el caso de los turistas, por el contrario constituían, y lo siguen haciendo, un riesgo. A pesar de su obvia funcionalidad como nana de, cuidando a los hijos Richard y Susan, lo que les ha permitido dedicarse plenamente a sus carreras profesionales y viajar, basta un simple accidente (el retraso de la pareja) para que se desencadenen, debido a que carece de derechos, una serie de consecuencias fatídicas. Nada valen sus esfuerzos por integrarse y aportar a la sociedad estadounidense durante dieciséis años, es humillada y deportada, después de una dramática experiencia en el entorno desértico e inhóspito (metáfora de la condición del vagabundo y el entorno de la globalización) a la nación que se vio forzada a abandonar. A pesar que la representación y recreación de los locales y vagabundos en la era de la globalización que hacen Iñárritu y Guillermo Arriaga es convincente y auténtica no deja de estar exenta de tópicos y estereotipos sobre los otros no occidentales: marroquíes y mexicanos. En lo que

refiere a los marroquíes la familia de Yussef no sólo es retratada como extremadamente pobre, violenta (el padre golpea a los hijos) sino que además incestuosa. El guía que recibe el rifle del turista japonés no sólo es patéticamente pobre y desnutrido, carece de todo (incluida la valentía frente a la policía) hasta de dientes. En la historia de Amelia su sobrino Santiago es presentado como el típico “mal salvaje” mexicano: intemperado, jactancioso, exhibicionista y bravucón. Estas características hacen más vendible la película para un público occidental y global que reconoce los estereotipos y más importante aún, tiene como efecto que el control, la desconfianza, el desprecio y los ribetes de racismo de la policía fronteriza norteamericana adquieran más legitimidad y no aparezcan tan repelentes. La personalidad y las actuaciones de Santiago hacen digerible y más comprensible para un público global los estereotipos y prejuicios de los policías estadounidenses y su actuación prepotente y desconsiderada.

Conclusiones

Tanto *Babel* como *Sin Nombre* nos entregan información y conocimientos acerca de la problemática de las fronteras en un mundo globalizado. En el primer filme, la narrativa de los turistas estadounidenses, Richard y Susan, muestra como los viajes, las vivencias y acciones de los *turistas* de Bauman tienen consecuencias para los *vagabundos* y locales. Así, las vivencias turísticas y la práctica de la caza de un turista japonés en Marruecos tienen consecuencias fatales, paliza de un guía y muerte de un niño, para los locales. El retraso de Richard y Susan, por el accidente de esta última, trae consigo la expulsión de la devota nana mexicana, que a pesar de su laboriosidad, su dedicación plena al cuidado de los niños estadounidenses y esfuerzos por integrarse durante dieciséis años, es expulsada de los Estados Unidos. Ambos casos son en el filme expresiones vívidas y emotivas de las tesis sociológicas acerca de los desiguales efectos humanos de la globalización y las fronteras.

Babel es una metáfora y alegoría de los encuentros y desencuentros humanos en la época de la globalización y de los problemas de comunicación entre los seres humanos a pesar del desarrollo de las tecnologías del transporte y la comunicación. Por un lado (las narrativas en Marruecos y Estados Unidos) los estereotipos históricos dificultan la comunicación entre turistas, vagabundos y locales, por el otro, en el altamente tecnologizado Japón la eficiencia y racionalización de la vida no dejan excedente para personas que como la joven sordomuda Chieko intenta liberarse de su incomunicación mediante el acercamiento sexual. Pero, a un

nivel básico y elemental cuando nos vemos despojados de nuestras máscaras y dependemos totalmente de los otros, como la herida y sangrante Susan surge una comunicación espontánea que tiene como punto de partida nuestra condición humana básica: todos entendemos el temor y dolor de una persona herida gravemente. La perspectiva del instructor y guionista es crítica en cuanto señala que el avance tecnológico no se corresponde necesariamente con una mejor comunicación entre personas y culturas y en algunas situaciones la globalización nos lleva a pensar en la Babel bíblica. La perspectiva crítica también es reforzada cuando el filme nos muestra las consecuencias negativas para aquellos que la experimentan desde abajo, como el guía y los pastores marroquíes, la nana mexicana o desde la otredad debido a impedimentos físicos. No obstante, la película también reproduce estereotipos sobre los *otros*, marroquíes y mexicanos probablemente con el objetivo de hacerla más digerible a un público global en los que las imágenes tipificadas del *otro* periféricos (el buen y mal salvaje) están bastante difundidas. En este sentido se genera un placer por el reconocimiento de las imágenes: en efecto así son marroquíes y mexicanos.

Sin nombre, recrea el mundo de la Mara Salvatrucha, sus normas y valores y nos hace comprender las razones por la que jóvenes de la América Central y México se sienten atraídos por una pandilla que les entrega orientación, identidad, recursos y protección. El mundo de la Mara es transnacional y en él sus miembros atraviesan constantemente las fronteras. El otro mundo al que refiere el filme es el de los emigrantes centroamericanos que se exponen a grandes riesgos, naturales y humanos, en su intento por arribar a la utopía estadounidense traspasando las fronteras de México y los Estados Unidos. El filme nos entrega una vívida y colorida imagen de estos *vagabundos* para los cuales la promesa de la globalización de una movilidad sin impedimentos sigue siendo una quimera. Aunque la perspectiva de Fukunaga es crítica, el filme tiende a esencializar la violencia de la Mara ya que no refiere al contexto en que la pandilla surgió, a la situación económica y social de los países de la América Central y al fracaso de instituciones sociales claves como la familia y la escuela. Lo mismo es válido en lo que refiere a los emigrantes. Sin una comprensión del contexto social y económico es difícil comprender el por qué tantos hombres, mujeres y jóvenes se exponen a riesgos, humillaciones, ataques y accidentes para cruzar las fronteras y llegar a los Estados Unidos. Esta nación que sólo es presentada como la utopía en el filme está estrechamente ligada al origen de la Mara e implicada en el duro control de la frontera mexicana.

Bibliografía

- ALLEVA R. (2009). Looking for Sparks ‘Sin Nombre’ & Suplicity. En *Commonweal*, 25-26.
- BALIBAR E. & WALLERSTEIN I. (1991) *Raza, nación y clase*. Santader: Gestión.
- BAUMAN Z. (1999). *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN Z. (2013). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona ; Tusquets.
- BELVY M. & MONTENEGRO M. (2009). Fronteras internas, cuerpos marcados y experiencia de fuera de lugar. Las migraciones internacionales bajo las actuales lógicas de explotación y exclusión del capitalismo global. En *Athenea Digital* 15, 1-19.
- CLOT J. P. & AGUILAR PÉREZ H. E. (2012). Una mirada a las representaciones cinematográficas de las regiones fronterizas en México. En *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, 23.
- DENZIN, N.K. (1989). Tender Mercies: Two Interpretations. En *The Sociological Quarterly*. Vo. 30, Nº 1, 37-57.
- DENZIN, N.K. (2004). Reading Films. Using Films and Videos as Empirical Social Sciences Material.” En *A Companion to Qualitative Research*, (editado por) Uwe Flick, Ernst von Kardorff & Ines Steinke, 237-242. London: Sage.
- DÍAZ, D. L. (2011). El fenómeno de las pandillas: su expresión en el contexto local desde organizaciones contraventoras. En <http://ribuc.ucp.edu.co:8080/jspui/bitstream/handle/10785/399/completo.pdf?sequence=1>.
- EMMERICH N (2006). Fronteras, muros y límites en la globalización. *Documentos de Trabajo Universidad de Belgrano*, 153, 1-26
- GAINES J. M. (2000). Dream/Factory. En Christine Gledhill & Linda Williams, *Film Studies*, London : Arnold.

- GAMERO, I. (2015). Los límites del concepto de frontera en teorías antropológicas posmodernas. En *Cinta Moebio* 52, 79-90, www.moebio.uchile.cl/52/gamero.html
- HALL S. (2002). The work of representation.” En (Stuart Hall ed.) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, 15-64.
- HALL S. (2004). Codificación y descodificación en el discurso televisivo. En *Cuadernos de Información y Comunicación* 9, 215-236.
- HERNÁNDEZ D. J. (2008). Política migratoria y de control fronterizo de Estados Unidos hacia México y Centroamérica. *Revista Enfoques: Ciencia Política y Administración Pública*, vol. VI, núm. 8, 193-214.
- KELLNER D. (2010). Ernst Bloch, Utopia and Ideology Critique. En *Vlaams Marxistisch Tijdschrift*, 2, 40-48.
- KELLNER D. (2011). Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmodernos. Madrid: Akal.
- KJELDSEN J. (2006). Billeders retorik. En (Hanne Roer ed.) *Grundbog i retoriske analyse*, Copenhagen: Hans Reitzel.
- LAKOFF G. & JONHSON M. (2001). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LONGHURST B., SMITH G., BAGNALL G., CRAWFORD G. & OGBORN M. (2008). *Introducing Cultural Studies*. Essex: Pearson.
- NEVINS, JOSEPH (2009). The Dangers of Not Thinking Politically: A Review of Sin Nombre. En <http://dissidentvoice.org/2009/05/the-dangers-of-not-thinking-politically-a-review-of-sin-nombre/>
- NIHIL O. M. (1998). Honduras, una sentencia de pobreza. En <http://www.comparte.org/docs/Dossier%20Honduras.pdf>
- NOTIMEX. (2006). ¿Por qué se integran a la Mara? Ex pandilleros explican los factores. <http://www.radiolaprimerisima.com/noticias/2655/por-que-se-integran-a-la-mara-ex-pandilleros-explican-los-factores>.

- ORDÓÑEZ A. (2011). Guatemala: las organizaciones de pandillas Mara 18 y Mara Salvatrucha crean graves problemas. En : http://dialogo-americas.com/es/articles/rmisa/features/regional_news/2011/03/01/feature-01.
- PEIRCE C.S. (1994). *Semiotik og pragmatisme*. Copenhague: Gyldendal.
- PEREIRA C., DOMÍNGUEZ J. & VALERO L.V. (2010). Babel: Cine y comunicación en un mundo globalizado. En *POLIS* 26, 1-17.
- PHILIPSEN H. (2010). Home – out – homie. En 16:9, 36.
- REGUILLO R. (2005). La Mara: contingencia y afiliación con el exceso. En *Nueva Sociedad* 200.
- RUDSKY-WEISE J. (2010). Without a Name – Latino Representation in Fukunuga’s Sin Nombre. Seminar Paper.
- RUIZ O. (2003) La Migración centroamericana en la frontera sur: un perfil del riesgo en la migración indocumentada internacional.
En <http://imprasc.net:29572/PerfilesNacionales/Documents/M%C3%A9xico/F06.pdf>
- RYAN M. & LENOS M. (2012) An Introduction to Film Analysis. Technique and Meaning in Narrative Film. New York: Continuum.
- SCOTT A., HØYSTAND M.O., BJURSTÖM E. & VIKE H. (2010). *Nye Kulturstudier. Teorier og temaer*. Copenhague: Tiderne Skrifter.
- SUTHERLAND J. A. & FELTEY K. (2010). *Cinematic Sociology. Social Life in Film*. California: Sage Publications.
- THIES S. (2014). Fronteras de cristal: etnicidad, espacio fílmico y óptica diaspórica en *Tráfico*, *Crash* y *Babel*. En Juan Carlos Vargas y Graciela Martínez-Zale (coordinadores) *Cine, Frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: Bonilla Artigas.

Filmes

Traffic (2000). Dir. Steven Soderbergh

Babel (2006). Dir. Alejandro González Iñárritu

Bordertown (2006). Dir. Gregory Nava

El Traspasio (2009). Dir. Carlos Carrera

Sin Nombre (2009). Dir. Cary Fukunaga

Machete (2010). Dir. Robert Rodriguez

A Better Life (2011). Dir. Chris Weitz

Miss Bala (2012). Dir. Gerardo Naranjo

Nota sobre el autor

Pablo R. Cristoffanini es doctor por la Universidad de Aarhus, Dinamarca. Desde 1996 se ha desempeñado como profesor titular en el Instituto de Cultura y Estudios Globales de la Universidad de Aalborg, Dinamarca. Sus principales áreas de estudio son el cine como conocimiento social y cultural y los encuentros y conflictos entre culturas, especialmente en relación con América Latina. Entre sus publicaciones pueden mencionarse: “Estereotipos y mitos: La representación de los latinos en el cine norteamericano”, *Revista Nuevo Cine Latinoamericano*, La Habana: Cuba (2007), “La utopía del consumo en Chile: Un paradigma unidimensional de modernidad.” En *Utopías y Globalización*, Colegio de Sonora : México.” (2007), “Shopping Malls y alimentación rápida: ¿Americanización o mundialización de la cultura en América Latina?” En *Sociedad y discurso*, Universidad de Aalborg (2011), “The concept of culture in academic and public discourses: Meanings, changes and consequences”. En *Culture and Identity in Organisations: A Discourse Perspective*. red. / Lise-Lotte Holmgreen. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2012. s. 15-30, ”Representaciones y discursos sobre la cultura y la identidad en una diáspora laboral hispánica en una capital europea.” (con Lotte Dam) En *Sociedad y discurso*, AAU, Nr. 22, 03.2013, s. 15-30, “Mexican film: from national to transnational and global”. En *Temp: Tidsskrift for Historie*, Aarhus University 7, 2013. “Che Guevara: La significaciones de un ícono global.” En *Sociedad y Discurso*, nº 26, 2014. “Non places and separated worlds: Rodrigo Pla’s film *La Zona*” En *Non-Place: Representing Placelessness in Literature, Media and Culture*, red./ Mirjam Gebauer, Helle Thorsøe Nielsen, Jand Tödtloff Schlosser y Bent Sørensen. Aalborg Universitet Forlag, 2015.