

# El espacio como protagonista. Caleidoscopio fronterizo del migrante latinoamericano desde el tiempo presente

---

**Spíndola Zago, Octavio**


El espacio como protagonista. Caleidoscopio fronterizo del migrante latinoamericano desde el tiempo presente

Analéctica, vol. 2, núm. 15, 2016

Arkho Ediciones, Argentina

**DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.3977842>

# El espacio como protagonista. Caleidoscopio fronterizo del migrante latinoamericano desde el tiempo presente

Octavio Spíndola Zago [octavio\\_spindola@hotmail.com](mailto:octavio_spindola@hotmail.com)  
*Red de Investigadores del Fenómeno Religioso en México, México*  
 <http://orcid.org/0000-0002-5579-6814>

**Resumen:** Partiendo de la premisa de que el cine es “el registro y reproducción visual de la realidad en su movimiento” (Rojas, 2000: 15), podemos comprender el proyecto que dio vida a la cinematografía como el intento de capturar la esencia del movimiento, nutrirse de lo visual y lo sonoro, reunir lo espacial y lo temporal del modo más documentalista y realista posible, como lo intentaban el ballet, la ópera, los títeres, la danza y el teatro. No es de sorprender, el cine nació en pleno siglo XIX, el apogeo del pensamiento burgués positivista con su cientificismo empírico. Con los albores del siglo XX, el cine fue sobradamente influido por las escuelas artísticas del impresionismo, el expresionismo, el simbolismo y el futurismo; así como por las demandas del público por color y sonido. Una vez coloreadas las películas (hacia la década de 1910), y superando el temor de que la sonorización arruinara la imagen en movimiento, en 1927 se pasó de lo visual a lo audiovisual. Se trascendieron los “retratos de la realidad” a efectos emocionales; se abandonó la veracidad objetiva para investirse de lo sensorial.

**Palabras clave:** espacio, migrante latinoamericano, frontera.

**Abstract:** Starting from the premise that cinema is “the visual registration and reproduction of reality in its movement” (Rojas, 2000: 15), we can understand the project that gave life to cinematography as the attempt to capture the essence of movement, nourish itself with the visual and the sound, bring together the spatial and the temporal in the most documentary and realistic way possible, as ballet, opera, puppets, dance and theater tried. Not surprisingly, cinema was born in the 19th century, the heyday of positivist bourgeois thought with its empirical scientism. With the dawn of the 20th century, the cinema was greatly influenced by the artistic schools of Impressionism, Expressionism, Symbolism and Futurism; as well as the public's demands for color and sound. Once the films were colored (around the 1910s), and overcoming the fear that the sound system would ruin the moving image, in 1927 they switched from the visual to the audiovisual. The “portraits of reality” were transcended for emotional purposes; objective truthfulness was abandoned to invest in the sensory.

**Keywords:** space, Latin American migrant, border.

## Introducción

*“El choque entre la conciencia humana y la fatalidad externa constituye la esencia del acto trágico. Buñuel ha redescubierto esta ambigüedad fundamental: sin la complicidad humana el destino no se cumple y la tragedia es imposible. La fatalidad ostenta la máscara de la libertad; ésta la del destino.”*

*Fuente: Octavio Paz*

Analéctica, vol. 2, núm. 15, 2016

Arkho Ediciones, Argentina

Recepción: 06 Enero 2016

Aprobación: 24 Febrero 2016

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.3977842>

Partiendo de la premisa de que el cine es “el registro y reproducción visual de la realidad en su movimiento” (Rojas, 2000: 15), podemos comprender el proyecto que dio vida a la cinematografía como el intento de capturar la esencia del movimiento, nutrirse de lo visual y lo sonoro, reunir lo espacial y lo temporal del modo más documentalista y realista posible, como lo intentaban el ballet, la ópera, los títeres, la danza y el teatro. No es de sorprender, el cine nació en pleno siglo XIX, el apogeo del pensamiento burgués positivista con su cientificismo empírico.

Con los albores del siglo XX, el cine fue sobradamente influido por las escuelas artísticas del impresionismo, el expresionismo, el simbolismo y el futurismo; así como por las demandas del público por color y sonido. Una vez coloreadas las películas (hacia la década de 1910), y superando el temor de que la sonorización arruinara la imagen en movimiento, en 1927 se pasó de lo visual a lo audiovisual. Se trascendieron los “retratos de la realidad” a efectos emocionales; se abandonó la veracidad objetiva para investirse de lo sensorial.

Hacia la segunda mitad del siglo una nueva corriente permeó las producciones filmográficas. Las escuelas críticas y analíticas del psicoanálisis, el posestructuralismo, la semiótica y la hermenéutica llevaron al cine a un nuevo nivel de complejidad, ahora como constructo intelectual, reflexivo, reflejo de una realidad cruda y abrumadora (Rojas, 2000: 20-34). Con el fin de los metarrelatos, la muerte de las ideologías (al menos en el nivel del ejercicio instrumental del poder), la irrupción de lo fragmentario y el impacto de los desplazamientos poblacionales masivos como fenómeno de estudio, un nuevo cine ha nacido, más humano, más allegado a lo cotidiano, más efectivo para establecer vínculos significativos y marcos de significación (1).

Todo significado, advertía el segundo Wittgenstein, se encuentra limitado por un uso práctico que le otorga una significación derivada de su aplicación pragmática. Es decir, respalda la contingencia de la realidad, como lo sostenía Nietzsche. Y esa contingencia toma forma desde la abstracción cuando, como enunciaba Lacan, todo intento de representarla no puede ser más que parcial en su objetividad, en tanto se encuentra siempre con posibilidades de ser amenazada por lo Real, aquel elemento que “pese a ser ahistórico, se historiza bajo la forma de síntomas para ponerle límites y mostrar la imposibilidad de constitución plena” (Fair, 2010: 247).

Las esferas mnemotécnica, historiográfica e histórica se rosan tangencialmente, se complican mutuamente, pues lo histórico no queda en el pasado-que-ya-no-es (*Vergangensein*), porque lo que ha sido “no ha pasado cuando nos alcanza y sigue siendo en este nuestro aquí y ahora [*Dasein*], en mi tiempo presente (*Gegenwart*): el ente sido (*Gewesenstein*) está aquí en mi ahora.” En el tenso juego gadameriano entre lo próximo/propio y lo lejano/distante, la tradición a la que pertenecemos como sujetos y actores arrojados en ella es el marco en el cual la historia ejerce su eficacia sobre nosotros, “proyectado como una posibilidad a futuro que anticipa el sentido de lo que encontramos ya antes de que esto sea interpretado” (Santander, 2015: 42).

Con base en ello, la figuración de una historia del tiempo presente como recurso metodológico para aproximarnos a la “experiencia vivida” (Bédarida, 1998: 22) inmediata, la experiencia de la contemporaneidad, con la rigurosidad demandada y la reflexividad teórica necesaria, se hace no sólo evidente sino urgente para un ejercicio genealógico que visibilice sujetos, experiencias y discursos ocultados de los gabinetes del estudio del pasado (2). Éste trabajo propone un recurso desde la interdisciplina: analizar al migrante como un sujeto histórico, a partir del recurso cinematográfico.

## Memoria-olvido

Adicta a la cuestión migratoria, la cámara filmica ha creado textos audiovisuales en nuestro país desde 1948 con Pito Pérez se va de Bracero, con el estilo costumbrista de Alfonso Gómez, pasando por la obra realista *Maldita miseria* de Julio Aldama (1981) para ofrecer el largometraje híbrido surrealista-documentalista de *Norteados*, dirigido por Rigoberto Perezcano y producido por Edgar San Juan, el protagonista es el espacio, vinculado con la cámara por medio de Andrés, un migrante oaxaqueño en busca de una mejor vida en el norte. Los sentires, sufrires y vivires se hacen patentes en función de la apropiación crudamente poética lograda por las tomas con la lente.

Las palabras sobran, con el minimalismo el lenguaje quinestésico alcanza un compás armonioso con el espacio simbólico. Sujetos, desiertos y ciudades se funden en el acostumbrado ir y venir dispar del migrante que aspira a cruzar. De Oaxaca a Tijuana, México es una red de caminos sinuosos andados por hombres y mujeres a quienes el sistema productivo ha excluido del reparto de riquezas, pero incluido alegremente en las filas de la marginación.

La frontera-muro, la frontera-río, la frontera-desierto, la frontera-policía: impertérrita, incólume, insensible... el cruzante agudiza los sentidos, su sistema motriz se agiliza, la mnemotecnia le recuerda la fuerza de su cruzada, el sufrimiento es cotidiano y está ya acostumbrado a las miradas desconfiadas, curiosas y morbosas. Su país ya no se antoja suyo, su ello está perdido en el caleidoscopio de la odisea fronteriza.

Pero no pierde la esperanza, mientras duerme en catres y consigue trabajo para sobrevivir con la mirada siempre perdida, el muro-obsesión-pulsión y la patrulla siempre estacionada vigilando, el panóptico (post-híper) moderno. El largometraje es un éxito en el desquiciante juego de miradas y tomas a contrapunto: el plato de frijoles, el cielo azul ardiendo, la doñita haciendo cuentas, cajas por cuyos hoyos respira la fruta, filas de coches sin fin (desde Macondo hasta McHondo como advierte Palaversich), hoyos en paredes de lámina que asfixian.

La vida se reconfigura en símbolos, el espacio se narrativiza, la prosa cinematográfica traza el andar como ejercicio de construcción de una cultura trans, lo micro mantiene viva la esperanza con otros que su vuelven únicos. La mirada reconoce sujetos, busca caminos, recrea el espacio: Tijuana, de transición a hogar temporal atemporal; Camila, Carolina y

Jonathan son recuerdos atados a la Sierra conservados en una instantánea de cartera, Carolina y Christopher son anhelo, Ela, Asencio y Cata son presente incierto pero inmediato. Peleas de gallos, polleros, cajas vienen cajas van, deudas de familia y al fondo: “Que no me quieras eso no me importa, que me desprecies es un bien que me haces, que no me quieras eso no me puede, al fin y al cabo, como matan mueren.”

Cigarros consumidos, caballitos vaciados, espacios bailados al ritmo de besos cómplices en una pena compartida con sabor a banda, unos calzones colgados y el pinche muro siempre ahí, desgarrando América (muerte a Bolívar, muerte a Zapata, american dream only for good inmigrants exclama Trump). El fenómeno Trump, lejos de ser inaudito e incoloro, es fruto maduro de la historia norteamericana, de una cultura política que se presume democrática, pero las barras y las estrellas sólo brillan en suelo americano conquistado; las instituciones históricamente construidas perversamente legitiman toscamente la xenofobia y el racismo que corren por la sangre del nacionalismo estadounidense.

La pudorosa sobriedad con la que la cámara atrapa las emociones del migrante (ayer bracero, hoy mojado, pero nunca ser humano), perdido en los márgenes del uno y el otro, del esto y aquello, recuerden inevitablemente otra producción cinematográfica estelar con la misma temática intitulada simbólicamente *La puerta de no retorno*, del español Santiago Zannou. Un mensaje político inunda las pantallas:

esas mujeres y hombres heroicos que cruzan el Estrecho de Gibraltar o los Cayos de la Florida o las barreras electrificadas de Tijuana o los muelles de Marsella en busca de trabajo, libertad y futuro, deberían ser recibidos con los brazos abiertos. Pero, como los argumentos que apelan a la solidaridad humana no conmueven a nadie, tal vez resulta más eficaz este otro, práctico. Mejor aceptar la inmigración [...], a ella no hay manera de pararla (Vargas Llosa, 1996).

“Ora sí, ya me voy”, el mantra del migrante... y otra vez Bush y Schwarzenegger, por aquí la Ley Arizona SB 1070 promoviendo la discriminación por perfil racial y criminalizando la migración, y por allá la crisis humanitaria de 52 mil niños arrebatados de una vida digna para subir a una Bestia veloz y mortífera escoltada por sicarios y narcos que reciben con brazos abiertos y pistola en mano a la carne fresca, para cruzar ese maldito (en sentido místico) muro y recibir trato de delincuentes de guerra en albergues militares. El camino del migrante es siempre incierto: ora un terruño, unas burgers en el fridge, pantalla plana en la livingroom y un mailbox vacío de calidez y lleno de frías cuentas que llamar home, ora la deportación a una tierra que ya no es tuya ni de nadie...

La pragmática metodológica decimonónica sufrió una implosión con la irrupción de los Estudios Culturales a finales del siglo XX, hijos de las rupturas posmodernas. El núcleo cognoscible se ensanchó justo cuando las fronteras se estaban retrayendo, la realidad es capturada en pesado movimiento con los juegos de planos y ángulos, la semiótica pragmática realiza incisiones quirúrgicas al relato fílmico y revela cómo fetiche, crónica y tabú se funden en una serie de movimientos orgiásticos alrededor de “el pobre [...] fantasma que recorre los senderos del infierno fronterizo, donde nadie le reconoce” (Mora, 2012).

Los trazos impresionistas no dejan lugar para el sentimentalismo, rehuendo de cualquier melodrama simple, Norteados se antoja una contraparte cultural de La Jaula de Oro del hispanomexicano Diego Quemada-Diez, aunque recurrentes en elementos concretos: no hay una historia de vida previa, los lenguajes llegan a ser confusos, la trama con sus penalidades es universal. El espacio es hilo conductor y fondo narrativo, protagonista y antagonista, siempre ese laberinto borgiano.

Propuestas como la que aquí hemos analizado nos insertan en el tratamiento literario que Sebald (1992), dentro de la compulsión memoria-olvido presente en los “océanos de silencio, da al género testimonial (a la par del tratamiento fotográfico de Sontag), el cual, mediante lo que Rigney llama “técnicas desfamiliarizadoras” (que no debemos confundir con el “distanciamiento alienante” descrito por Ricoeur en su crítica al objetivismo empirista), logra someter a las vivencias a una crítica compasiva, dimensiona lo fenomenológico, a través de un análisis intersubjetivo, dentro de lo que Fernando Betancourt denomina “matriz disciplinar” del campo historiográfico.

## Consideraciones finales

La frontera, crisol de espacios superpuestos, caleidoscopio de micromundos yuxtapuestos altanaramente disímbolos en una prosa anárquica con sabor a Cortázar, es el miedo que inspira lo lejano y desconocido, así como la voluntad de trascenderlo, es contrapeso a la narrativa moderna, en palabras de Bajtín (2011), es colisión dialéctica y espacio de interacción par excellence. Pensar desde la frontera es desafiar el orden imperante, adoptar una narrativa poscolonial y una perspectiva deconstructivista. Me gusta pensar la frontera en los términos de Bolaño (1998): “senda, donde se confunden y mezclan los tiempos: verbales y físicos, el ayer y la afasia.”

El migrante es humanizador de espacios, vive eternamente en la frontera, es agente activo en la construcción de identidades colectivas, fuerza motriz de poblaciones regionales y vehículo viviente de la transculturalidad (Blanco Fernández, 1994: 41-61): los mexicanos que cada año cruzan rumbo a Estados Unidos, así como, en menor medida, los centroamericanos que llegan a territorio nacional en su trayecto rumbo al sueño americano, ocupan hoy la atención de las agendas político-legislativas de los distintos niveles de gobierno, pero ¿qué les depara a aquellos mexicanos que han terminado por cualquier razón su estancia en el país de destino y retornan a su “hogar”? Un calvario, la marginación cultural, la segregación social y el desconocimiento político. El migrante retornado es el sujeto transfronterizo por excelencia, vive en un estado traumático constante, es el resultado material de la globalidad neoliberal.

Huida de la crisis y violencia, transitar por una vida mejor, llegar-hasta-allá y te-regresan-para-ningún-lugar. El largometraje se interrumpe abruptamente dejando al público una sensación de vacío: paradójicamente el filme termina donde empieza nuevamente la jornada, recordando esa canción de Chambao “muchos no llegan, se hunden

sus sueños [...] la impotencia en su garganta” pero siempre andando, caminando caleidoscópicamente, construyendo espacio y cruzando fronteras.

## Bibliografía

- Bajtín, M. (2011) *Las fronteras del discurso*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Bédarida, F. (1998) “Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente.” *Cuadernos de Historia Contemporánea*. (20), pp.19-27.
- Blanco Fernández de Valderrama, C. (1994) “Inmigración e identidad colectiva. Reflexión sobre la identidad en el País Vasco.” *Papers. Revista de sociología*, vol. 43, pp. 41-61.
- Bolaño, R. (1998) *Los perros románticos*. España: Lumen.
- Fair, H. (2010) “El debate político entre los enfoques marxistas, posmarxistas y posmodernos.” *La lámpara de Diógenes*, 11 (20-21), pp. 237-260.
- Mora Ordóñez, E. (2012) “Narrativas del cine sobre el viaje migratorio mexicano: Lenguaje simbólico y realidad social.” *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Recuperado de <http://alhim.revues.org/4206>.
- Rojas Bez, J. (2000) *El cine por dentro. Conceptos fundamentales y debates*. México: Universidad Iberoamericana Plantel Golfo Centro, Universidad Veracruzana.
- Santander, J. (2015) “Entre objetividad y pertenencia. La conciencia histórica en el debate de la filosofía hermenéutica con el historicismo.” *Graffylia*, 13 (20), pp. 32-52.
- Sebald, W. (1992) *The emigrants*. New York: A new direction book.
- Vargas Llosa, M. (1996) *Los inmigrantes*. El País.

## Notas

- (1) Con la posmodernidad en escena, fue inevitable una serie de desplazamientos transgresores que han afectado, con claroscuros, al ejercicio escriturística de los artefactos historiográficos y a los propios marcos culturales. Cabe destacar, sumariamente, el desmontaje de la heroicidad para sustituirla por la situacionalidad; la metatextualidad en el proceso heurístico-hermenéutico; la tropología de White; la preferencia del concierto de voces por sobre la mimesis de la marioneta, la teoría de la apropiación y recepción que conducen al estudio de los procesos metacognitivos sin abandonar el paradigma indiciario ginzburgiano, el pasado reciente y las representaciones en los procesos de las memorias criticando la tropología como Traverso.
- (2) El método arqueológico, que percibe la indeterminación del discurso y determina las condiciones de su existencia, aplicado a la historia, se conjuga con el recurso genealógico mediante el cual se visibilizan los regímenes de enunciación y los mecanismos de ocultamiento/silenciamiento, para rescatar los discursos o saberes descalificados por la modernidad, así como a los actores cuya praxis sociocultural ha sido enmascarada por lo relatos convencionales y la historiografía oficialista.