
IDENTIDADES EN REDEFINICIÓN: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo

Alexandra Jablonska

Resumen

En el presente ensayo se emplean las categorías de análisis de la hermenéutica simbólica para analizar las transformaciones de las identidades en la sociedad mexicana contemporánea a partir de ocho películas de ficción. En este sentido, se asume que los filmes son textos *sui generis*, a medida que sus significados y sentidos no se expresan preferentemente mediante el lenguaje verbal, sino audiovisual. El análisis que se lleva a cabo tiene por objeto comprender y explicar el sentido que distintos miembros de nuestra sociedad le dan a sus experiencias al entrar en contacto con otras culturas. Dichos sentidos apuntan hacia la descomposición de los referentes tradicionales de la identidad y su reemplazo por otro tipo de lazos de solidaridad y otras formas de constitución de la idea de la pertenencia. Asimismo, se dan en un contexto de una extraordinaria riqueza simbólica que se orienta hacia el retorno a las formas de vida que quieren recuperar la integralidad entre el pensar y el sentir, unir la sabiduría antigua y la moderna.

Palabras clave: Hermenéutica simbólica, Identidades, Alteridad

Abstract — Redefinition of Identities:

Intercultural Processes in Contemporary Mexican Cinema

The following essay uses symbolic hermeneutic categories to analyze identity transformations of the contemporary Mexican Society based on eight fiction movies. In this context movies are considered as *sui generis* texts, because their meanings are not expressed verbally but by audiovisual language. The analysis has the purpose of understanding and explaining the meanings different members of our society give to their experiences when they come in contact with other cultures, showing the breakdown of traditional identity references and their substitution with other solidarity bonds and ways of constructing the concept of belonging, all in a context of extraordinary symbolic richness leading to the return to life styles that recover the integrity between thinking and feeling, adding ancient wisdom to the modern one.

Keywords: Symbolic Hermeneutics, Identities, Otherness

Alexandra Jablonska Zaborowska. Doctora en Historia del Arte. Profesora Investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I. Líneas de interés: Hermenéutica y educación multicultural; pensamiento simbólico y la construcción de las identidades interculturales en el cine mexicano contemporáneo; aleksandra.jablonska@gmail.com

IDENTIDADES EN REDEFINICIÓN: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo

Alexandra Jablonska

La llamada *crisis de la modernidad* ha desembocado en una serie de cuestionamientos de los elementos fundamentales del discurso ilustrado. La crítica ha alcanzado prácticamente todos los valores establecidos y todas las categorías mediante las cuales se conceptualizaba la cultura. Uno de los supuestos centrales en que descansaban dichas concepciones era la noción de una razón universal, desligada de las condiciones culturales específicas y de los demás procesos psíquicos humanos.¹ Actualmente, el rechazo a la moderna separación entre el sujeto y el objeto, entre el *mythos* y el *logos*, permiten no sólo dar cuenta de la diversidad cultural asociada a los distintos *logoi*, sino analizar dicha problemática a partir de configuraciones textuales que hasta hace poco se consideraban poco dignos de ser examinados por los científicos sociales.

En el presente ensayo deseo argumentar que las películas de ficción, uno de los medios de expresión de mayor influencia en la actualidad, pueden ser consideradas como fuente de estudio para las ciencias sociales, al igual que la literatura, la prensa o los textos escritos con pretensiones científicas. La propuesta tiene como trasfondo las categorías de análisis de la hermenéutica simbólica conforme a la cual las interpretaciones que hacemos de los fenómenos no son algo accesorio a la realidad, sino el lugar de “una auténtica *realización, ejecución, configuración o conjugación* de lo real”.² En efecto, de acuerdo con esta perspectiva, los seres humanos no están *frente* al mundo, sino *en él*, por lo que no tienen acceso a *cosas en sí*, a un mundo objetivo e independiente de ellos, sino a una realidad que es resultado de su actividad cultural, actividad por medio de la cual le dan sentido y significado a cuanto interviene en sus vidas.

Siguiendo estos razonamientos, los exponentes de la perspectiva hermenéutica no sólo cuestionan la idea, heredada de la Ilustración, de un sujeto libre y racional, idealmente preparado para tratar instrumentalmente el

mundo, sino también la noción del conocimiento como una representación interna de una realidad externa.³ Argumentan, por el contrario, que no existe un conocimiento libre de determinaciones culturales, ni tampoco culturas que no estén en una relación dialéctica con los imperativos psíquicos que todos los humanos compartimos. De lo anterior se sigue que para apropiarnos del mundo necesitamos representárnoslo y que en este proceso, nuestra vida interior entra en contacto con lo exterior y se produce un efecto de acomodación mutua, productora de los símbolos.

El símbolo no es entonces un signo convencional ni copia de lo objetivo, sino *una imagen de sentido*, imagen que aparece en *la relación* entre el hombre y el mundo, entre uno y los otros. Se trata de una creación estrictamente humana en la que tiene lugar el engranaje entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo individual y lo colectivo.

Si eso es así, entonces los símbolos –nuestros diversos lenguajes– no copian el mundo, sino que lo constituyen; no son medios sino un fin en sí mismo. No son “algo exterior y accesorio respecto al mundo, sino el lugar en que éste se realiza como tal”.⁴ De esta manera es posible admitir que las películas, al igual que otros textos culturales, dan cuenta de las representaciones sociales que constituyen nuestro mundo de vida.

Es incluso probable que precisamente en virtud de que no tienen la intención de elaborar un discurso “objetivo”, den cuenta mejor de los cambios que están sufriendo nuestras formas de pensar y vernos, tal como ello ocurre en la vida cotidiana. Hay que tener presente que, antes de que surjan grandes explicaciones acerca de cómo se han ido dando las transformaciones en nuestra sociedad, es necesario narrar estas experiencias, tal como lo hacen, sin duda, las películas mexicanas de ficción.

Una cantidad considerable de filmes realizados recientemente en México (o por los mexicanos) muestran cómo los sujetos que entran en contacto con una cultura diferente a la suya, transforman sus identidades. Deseo demostrar, a partir de su análisis, que las películas muestran las mismas tendencias de las que habla últimamente la literatura especializada en las ciencias sociales. Creo que esta coincidencia debe hacernos reflexionar sobre la necesidad de ampliar nuestras fuentes hacia terrenos poco considerados hasta ahora.

El análisis que sigue ha sido construido a partir del estudio de las siguientes películas: *El jardín del edén* (1994) y *Sin dejar huella* (2000), de María Novaro; *Mujeres insumisas* (1994), de Alberto Isaac; *Bajo California: el límite del tiempo* (1998) y *Sólo Dios sabe* (2006), de Carlos Bolado; *Santitos* (1998), de Alejandro Springall; *Un día sin mexicanos* (2004), de Sergio Arau; así como *Los pajarracos* (2006), de Héctor Hernández y Horacio Rivera. Dicho estudio parte de un supuesto más, conforme al que los filmes

deben ser analizados a partir de sus materias de expresión propias, vale decir, la imagen visual y sonora y su articulación con el discurso verbal.

La descomposición de *las identidades tradicionales*

En un estudio anterior, en el que analicé la representación de las identidades en las películas mexicanas que trataban el tema de la Conquista, realizadas entre 1970 y 1999, pude observar la insistencia en los referentes tradicionales, sobre todo, los que tenían que ver con la idea de la nación.⁵ En efecto, todas las películas examinadas trataban de los mexicanos como miembros de una comunidad, que era producto de un origen común y de un proceso histórico lineal que privilegiaba todo tipo de procesos sincréticos y del mestizaje. Llama la atención que otro grupo de películas, que tratan el tema de las migraciones y que en general son más recientes –porque todas han sido producidas después de 1993– se apartan completamente de esta perspectiva. No sólo se abandona la idea de la pertenencia a la nación, sino también, en grado creciente, a toda comunidad de tipo tradicional: sea la familia, la iglesia o la sociedad local. Cuando esto sucede, se modifican también otros referentes: el papel del género, la importancia que se le daba a la cultura nacional o al hecho de hablar el español, la relación con otras culturas y el ejercicio de los valores.

En todas las películas analizadas es posible encontrar algunos elementos en común, pero también se plantean formas distintas a través de las cuales los sujetos transforman su identidad, dependiendo tanto de los motivos que provocan la ruptura con su condición anterior, como de las nuevas experiencias que adquieren en el curso de un proceso de desplazamiento tanto geográfico, como espiritual. Estas variaciones son asociadas, a su vez, en el cine mexicano, con la dirección del recorrido que emprenden los sujetos en cuestión. Los viajes hacia el norte se relacionan, por lo general, con la necesidad de romper con una tradición opresiva y de escapar de espacios que brindan pocas oportunidades a quienes los habitan. Quienes viajan hacia la frontera con los Estados Unidos buscan el empleo, una mayor libertad personal y la realización de las aspiraciones que no pueden siquiera plantearse en las sociedades conservadoras de las que provienen. Son distintas las motivaciones de quienes se aventuran hacia el sur. Se trata invariablemente de personas que buscan, más o menos conscientemente, sus raíces. Esta búsqueda los confronta con una nueva espiritualidad y con los valores que habían perdido vigencia en las sociedades modernas. Se trata de experiencias que los transforman profundamente.

Una tercera opción para los migrantes, conforme al cine mexicano, la constituye el asentarse en la frontera norte, lo que implica, por lo general, quedarse a la mitad del camino: no lograr la realización de las aspiraciones, vivir en una suerte de suspenso, sin un proyecto de vida claro.

La vida en la frontera
y los sujetos liminales

La ciudad fronteriza de Tijuana fue construida por el imaginario colectivo, por una parte, como un espacio de paso para quienes desean cruzar la frontera con los Estados Unidos para trabajar “del otro lado”; pero por la otra, como un lugar en que muchos sujetos se asientan de manera temporal o definitiva para emprender ahí un proyecto de vida nuevo. Quienes así lo hacen son caracterizados, por lo general, como sujetos liminales, vale decir, personas que abandonaron sus formas de vida anteriores y los valores asociados con éstas, pero que no lograron ingresar en una nueva estructura social que les diera un nuevo *status* y un nuevo rol que jugar en la sociedad.⁶ Como explica Luis H. Méndez, en todas las sociedades, quienes abandonan una identidad por razones de edad o de cambio de lugar de vida y adquieren otra, suelen pasar por tres etapas bien delimitadas. Estas etapas constituyen lo que en la literatura antropológica se denomina el *ritual de paso*. La primera de ellas consiste en la separación de la comunidad de origen, de sus hábitos, leyes y formas de vida. La segunda, llamada *liminal*, es la etapa en que empiezan a diluirse los hábitos anteriores y las rutinas que organizaban la vida. El sujeto vive un tiempo en un estado de libertad normativa y de la independencia estructural. Dejan de jugar los papeles que les asignaba la comunidad a la que pertenecían anteriormente.⁷ A esta etapa debe seguirle una en que los sujetos adquieren nuevas normas y un nuevo papel en la estructura social.

Pero no siempre se cumple el proceso. En algunas circunstancias los ritos de paso quedan trunco y los sujetos se quedan en la etapa liminal. Abandonaron una estructura social pero no lograron incorporarse a la otra; dejaron rasgos de su identidad anterior pero la nueva no llega a definirse. Viven en suspenso, en una especie de limbo, en una constante transición. Esto es justamente lo que les sucede a los personajes de *El jardín del edén*. Están en Tijuana por distintos motivos. Algunos creen que están de paso, como Felipe Reyes, quien quiere cruzar la frontera para trabajar en los Estados Unidos; o como Jane, quien no tiene ninguna meta clara en la vida que no sea la de perseguir las muestras del *exotismo* mexicano. Serena, en cambio, al enviudar decide establecerse en la frontera porque ahí vive una

pariente suya quien le ayuda a en esta difícil etapa de la vida. Madre de tres hijos, Serena está en Tijuana como podría haber estado en cualquier otro lugar, tratando de sobrevivir y de olvidar.



El jardín del edén

También Liz, recién llegada de los Estados Unidos, va quedándose. En un principio viene a la “ciudad más visitada del mundo” para participar en la puesta de una exposición del arte chicano y eventualmente reencontrarse con sus raíces. Aunque sus abuelos fueron mexicanos habla con dificultad el español y se siente desarraigada. Los testimonios de otros chicanos con experiencias similares que ve en videos la hacen considerar la posibilidad de quedarse. Influye en ello también la amistad con otras mujeres y el hecho que su hijita va superando la crisis de identidad integrándose a los juegos con los niños mexicanos.

Las mujeres Huave parecen vivir en Tijuana temporalmente y por los mismos motivos: trabajan en un restaurante o como sirvientas, conservan su forma de vestir y su idioma. Sus relaciones con los habitantes de la ciudad son pasajeras y dictadas por la necesidad del trabajo. No desean integrarse.

La gente vive en lo intermedio, en “la grieta entre dos mundos”; se autodefine como “los que nos fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegamos o no sabemos a dónde llegar”.⁸ Casi todos son personas solitarias, sin pareja. Los únicos vínculos que reconocen son los que tienen con los hijos. La vida familiar es muy frágil, fragmentada. No se aspira a ella. Pero también hay personas capaces de rehacer el tejido social roto: en el filme este papel lo desempeña Juana, quien hace amistad con varios personajes, sirve de puente entre ellos.

Tijuana no es promesa de nada y pocas veces una etapa hacia otra cosa. Es un *no lugar* en que no se echan raíces ni se adquiere una nueva identidad. Se establecen las relaciones pero nunca se consolidan. Todos están de paso, todos sufren de una indefinición existencial.

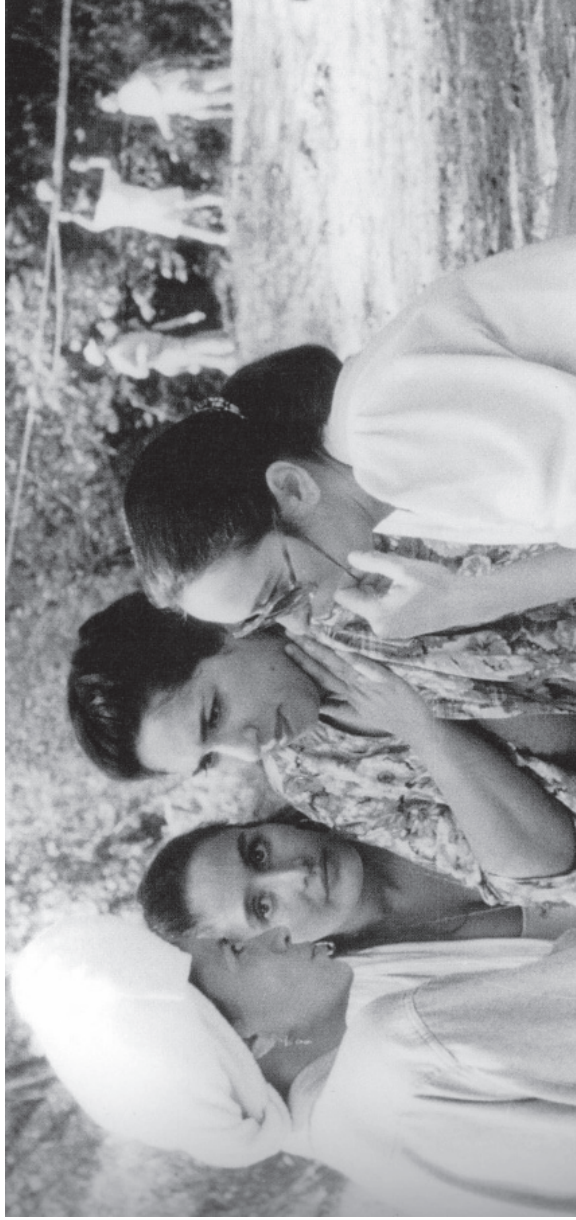
En una película más reciente, *Los pajarracos*, Tijuana aparece como un lugar que atrae todo tipo de actividades ilícitas, a todo tipo de gente que pretende vivir fuera de los ordenamientos legales, aprovechando la permeabilidad de la frontera. Traficantes de drogas, falsificadores de dólares y de las visas estadounidenses, supuestos líderes espirituales de supuestas sectas religiosas creadas para embaucar a la gente, aventureros de todo tipo, buscadores de fama y fortuna fáciles. Ellos también convierten la etapa liminal en un estadio permanente de su vida.

El norte:

tierra de oportunidades e identidades frágiles

A diferencia de Tijuana, vista por el cine reciente como un lugar de paso, Los Ángeles suele ser representado como una ciudad para quedarse. Es ahí donde se establecen y parecen ser completamente felices las protagonistas de las *Mujeres insumisas*, al heredar de un paisano un próspero restaurante, en que viven y trabajan disfrutando de su mutua amistad y de la lejanía de los maridos que las oprimían. Al abandonar sus roles tradicionales de género tienen más libertad y una mayor capacidad de decisión sobre sus vidas. Pero no parece que se vayan a integrar a la sociedad estadounidense. Apenas se plantean la necesidad de aprender algunas palabras en inglés. Sus clientes son paisanos y su objeto de comercio, la comida mexicana tradicional.

El irse a vivir a la ciudad californiana constituye también el final feliz de *Santitos*, película que reitera el mito del amor total, al tiempo que plantea la posibilidad de llevarse los elementos de la identidad de uno a cualquier parte, sin que importen los vínculos tradicionales. Esperanza, su protagonista, sólo necesita de la compañía de las imágenes y figuras de los santos para poder vivir en cualquier



Mujeres insumisas

lado, inmune a los peligros que representan los espacios que visita. Su recorrido por los burdeles, figurados en la película como espacios infernales, y el paso clandestino por la frontera, se realiza sin menoscabo de su honra y felicidad gracias a la protección de los santos y la salvación por parte de un ángel... el Ángel Justiciero, un luchador de origen mexicano. Esperanza no parece necesitar de ningún otro elemento para sentirse plena.

La ciudad de Los Ángeles es, asimismo, la protagonista de *Un día sin mexicanos*, representada como una ciudad multicultural, capaz de acoger a gente muy diversa, darle empleo, buenas condiciones de vida, posibilidades de trabar amistades, encontrar pareja, tener hijos. Realizada con un claro propósito de resaltar el origen latino de California y de subrayar las aportaciones de los hispanos a la cultura y economía de la región, la película se esfuerza en mostrar una gran diversidad de empleos y posiciones sociales que ocupa la población inmigrante. Se mencionan en ella tanto las grandes figuras del mundo hispano –reconocidos científicos, actores, deportistas, cantantes–, como personajes ficticios que ejemplifican los diversos oficios que desempeñan los mexicanos en Los Ángeles: criadas y niñeras, jardineros, pintores de brocha gorda, trabajadores de la construcción, recolectores de fruta y verdura, y también de la basura, lo mismo que músicos, cantantes, maestros, profesores universitarios, agentes de la patrulla fronteriza, locutores de la televisión y senadores.



Un día sin mexicanos

Pero la representación de la población migrante que hace *Un día sin mexicanos* es excepcional. Conforme a los demás filmes, los mexicanos que se van al norte tienen, por lo general, bajas calificaciones y buscan trabajos que no requieran de una preparación especializada. Muchos aprovechan los atractivos que tienen para los *gringos* los elementos de la cultura local. Con frecuencia ponen restaurantes o fondas que ofrecen la comida regional mexicana (*El jardín del edén*, *Mujeres insumisas*); trafican con las imitaciones de las esculturas prehispánicas (*Sin dejar huella*); ofrecen supuestos cultos religiosos basados en deidades antiguas mexicanas (*Los pajarracos*); o actúan como luchadores adoptando una identidad que alude a los elementos de la cultura local (*Santitos*, *Los pajarracos*). Otros buscan empleos en las maquiladoras (*Sin dejar huella*), en la agricultura o en la recolección de frutos (*El jardín del edén*, *Un día sin mexicanos*). Finalmente, hay quienes se emplean en pequeños negocios—agencias de viaje, estudios fotográficos, servicio doméstico, pintura de casas o jardinería.

Es distinto el caso de los descendientes de los migrantes mexicanos. Éstos, conforme al cine, suelen dedicarse a alguna actividad artística (*El jardín del edén*, *Bajo California*), necesitados como están de una búsqueda espiritual que les permita definir su identidad.

En general, para quienes viajan al norte es más fácil encontrar algún empleo, aunque éste no sea del todo legal, que definir su identidad. Ésta suele ser frágil e incierta. Lo contrario ocurre, según el cine mexicano, a quienes se aventuran hacia el sur.

De norte a sur: *la renovación espiritual*

En las películas mexicanas contemporáneas no siempre se viaja hacia el norte. Hay quienes emprenden la ruta contraria, que los lleva de los estados fronterizos de los Estados Unidos hacia diversas regiones de México y, en algunos casos, aún más allá de sus fronteras. En estas ocasiones, casi siempre se trata de experiencias espirituales que afectan profundamente a los peregrinos. Se trata, la mayoría de las veces, de viajes iniciáticos. Los emprenden lo mismo los descendientes de los mexicanos (*Bajo California*); que personajes ligados afectivamente con nuestros compatriotas (*Sólo Dios sabe*); que personas que algún tiempo vivieron en la frontera o más allá de ella (*Sin dejar huella*); y que ahora buscan un cambio en su vida.

El sur representa en las películas mexicanas, definitivamente, la oportunidad de una renovación espiritual: del reencuentro con las raíces, de maduración y de enriquecimiento personal. El punto de partida lo constituye siempre una fuerte crisis personal. Damián Ojeda, el protagonista

de *Bajo California*, necesita volver a ser un “hombre entero” después de haber atropellado a una mujer embarazada, probablemente una migrante indocumentada, para poder convertirse, él mismo, en un padre. Dolores, la protagonista de *Sólo Dios sabe*, quiere huir de una relación afectiva sin futuro porque su pareja está casada y tiene hijos. La pérdida de documentos de identidad estadounidenses y la noticia sobre la muerte de su abuela, sellan su destino. Ana, uno de los personajes de *Sin dejar huella*, huye de la persecución de la policía judicial mexicana, cuando el deseo de consignar a una traficante de piezas prehispánicas se asocia con el deseo de poseer a la mujer. Aurelia, otro de los personajes del filme, escapa de su novio traficante de drogas y del trabajo en las maquiladoras.



Bajo California: el límite del tiempo

En su recorrido, los protagonistas de los filmes repiten el *viaje arquetípico del héroe*: una travesía descrita por la mitología de las más diversas culturas, que deben realizar todos los hombres y mujeres para transformarse en personas maduras y cumplir satisfactoriamente su ciclo de vida. Se trata, entonces, de un viaje interior, de un recorrido psíquico que consiste en traspasar una serie de difíciles umbrales que demandan un cambio de normas tanto en la vida consciente como en la inconsciente.

Las dificultades que tienen que enfrentar los héroes son de diversa índole. Damián, perseguido por los recuerdos dolorosos, abandona todas las comodidades para atravesar a pie el desierto y las cordilleras; duerme a la intemperie y se somete a los peligros que representan los animales

salvajes en una zona escasamente poblada. Consciente o inconscientemente, Damián pretende una purificación espiritual mediante una serie de renunciaciones y abstenciones que constituyen, en todas las culturas, la manera más eficaz de adquirir la pureza, de regenerarse en la soledad y la ascesis.⁹ Lo que da sentido a su peregrinaje es el intento de reencontrarse espiritualmente con sus antepasados: los abuelos, y también con quienes fueron sus antecesores.

Aunque Dolores realice una parte del viaje acompañada por un amigo mexicano, las partes realmente significativas de la aventura las lleva a cabo sola; ella también busca un reencuentro espiritual con su abuela y, a través de ella, con los ancestros más remotos. En este intento sacrificará su propia vida en aras de procrear a una hija para que ésta continúe el linaje de mujeres dedicadas a la religión en su familia.

Ella también necesita purificarse, pero en su caso, el ritual es dictado por las prescripciones de una religión completa, el *candomblé*. Antes de morir, la abuela le pide que busque una carta, en el centro del altar construido por ella, las raíces de sus ancestros. Es después de un ritual de la purificación que Dolores puede participar en la inmersión de las piedras sagradas, tal como lo dicta la tradición.

El reencuentro con los antepasados adopta formas distintas en ambas películas. El protagonista de *Bajo California* visita la tumba de su abuela:

Finalmente nos encontramos tú y yo abuela. Aquí en tu tierra que de alguna forma también es la mía. (...) cómo puede vivir uno sin saber de dónde es uno. Y saber de dónde es uno es saber dónde están enterrados los abuelos. Y yo estoy aquí ahora.

El gesto de Damián es el de una apropiación simbólica del territorio que entonces se convierte en patria: “tierra ancestral, tierra natal, terruño, etcétera, a la que la persona pertenece, con la que se identifica emocionalmente y donde los antepasados murieron y fueron sepultados”.¹⁰

El reencuentro de Dolores consiste, en cambio, en descubrirse ella misma una descendiente de una línea de mujeres dedicadas al culto a Oxum y de la diosa misma. Este descubrimiento, por un lado y, por el otro, el hecho de que la joven mujer acepte cumplir el papel que la religión le demanda, provocará cambios importantes en su vida. Ahora ya no podrá escoger sino cumplir un destino que se revela como sagrado.



Sólo Dios sabe

La transformación de Dolores, al igual que la de Damián, está estrechamente relacionada con la comprensión de la importancia de un orden trascendente que rige la vida de los humanos, a partir del descubrimiento de lo sagrado. Dicha comprensión lleva a ambos, miembros de una sociedad tecnificada, moderna, a volver a los valores más básicos de la vida, a los orígenes mismos de ésta.

Damián piensa constantemente en su mujer embarazada y en la otra, una desconocida, a la que atropelló. Luce en sus sienes unos círculos pintados que aluden a la simbología del centro de la vida: el ombligo, el útero. En todas las culturas se trata de símbolos de principio y de renovación de la vida y también de la búsqueda de la armonía, la paz, la salvación.¹¹ Es por

eso que Damián, un artista chicano, construye constantemente los círculos. Los hace de fuego, de las conchas y de los huesos de las ballenas. Una de las instalaciones que realiza en la playa constituye la recreación del vientre de la ballena y el artista se refugia en él por un rato. En algún otro momento viene a su memoria la frase que le había dicho a su mujer: “Tú eres la ballena, yo soy Jonás”. Y es que el vientre es una cavidad acogedora en la imaginería popular, un espacio donde uno puede sentirse seguro, identificado con la madre.¹²

Pero encontrarse en el vientre de la ballena es, a la vez, el símbolo del renacimiento. Innumerables héroes de diversos mitos son tragados por los monstruos y después de permanecer allí un tiempo y de sufrir una metamorfosis, salen de nuevo al mundo. Ello equivale, según explica Joseph Campbell, “al paso de un creyente dentro del templo, donde será vivificado por el recuerdo de quién y qué es, o sea polvo y cenizas, a menos que alcance la inmortalidad. El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste, detrás, arriba y debajo de los confines del mundo, son una y la misma cosa. Por eso las proximidades de y entradas a los templos están flanqueadas y defendidas por gárgolas colosales (...). Éstos son los guardianes del umbral que apartan a los que son incapaces de afrontar los grandes silencios del interior (...). Ilustran el hecho de que el devoto en el momento de su entrada al templo sufre una metamorfosis”.¹³

Al salir del vientre de la ballena, recuerda Bachelard, Jonás es devuelto a la luz, lo que implica, en la mitología, el regreso a la vida consciente e incluso “a una vida que *quiere* una nueva conciencia”.¹⁴ Esto es lo que busca y anticipa el artista chicano mediante las instalaciones que construye en la playa.

De manera similar, Dolores se encontrará con los símbolos que su abuela dejó para reconectarla con las fuentes de la vida y con la tradición religiosa a la que pertenece. En este caso, el símbolo principal y que envuelve a todos los demás es el agua, dadora de vida y asociada a Oxum, la Reina de las Aguas y diosa de la fertilidad. Las piedras o las “otanes” que están en el centro del altar construido por la abuela y que Dolores debe regresar a las profundidades del agua, tienen el mismo significado. Para poder realizar su tarea espiritual Dolores, al igual que Damián, debe pasar por un ritual de purificación, que le es explicado por Duda, su antigua nana y que consiste en echarse agua de un río sagrado en la frente, en la nuca y en los brazos. Una vez concluidas las fases preparativas, Dolores será declarada “hija de Oxum” y descubrirá su embarazo, señal de haber sido acogida por la diosa. Y es que, según los diagnósticos médicos, científicos y definitivos, la chica no iba a poder embarazarse por ningún motivo.

Mientras Dolores se relaciona principalmente con el agua, Damián se vincula de manera significativa con la tierra. La solitaria caminata transforma su relación con la naturaleza, con el paisaje con el que se siente identificado: con la tierra y el mar, con las cordilleras y con la flora y fauna que forma parte de él. El artista establece una relación íntima, personal con sus distintos elementos. De pronto aparece bajo sus pies tierra seca, resquebrajada, que Damián pisa con fuerza. Más adelante se transforma en tierra polvosa, pedregosa y el artista se resbala. Cerca del mar la tierra se vuelve húmeda, fértil, arenosa, lo invita a quedarse, a crear esculturas, a fundirse con el entorno. Pero el paisaje, que funciona para Damián con un territorio sagrado, requiere de un sacrificio para permitirle entrar en él plenamente. Tras una serie de peligrosas caídas, el artista es mordido por una serpiente que casi lo mata; una vez recuperado, celebra un pacto con la montaña entregándole un amuleto. Este gesto, que equivale a la devolución de las piedras al agua, el cual celebró Dolores, implica la reconciliación de Damián con la naturaleza y consigo mismo. Ahora ya podrá regresar con su esposa e hija que, mientras tanto, ha nacido.

Las experiencias que les permiten a Dolores y Damián reconstruir sus identidades son fundamentalmente experiencias místicas. En ambos casos los protagonistas recuperan los elementos de las religiosidades de sus pueblos nativos. Dolores, a través de la ritualidad de *candomblé* y Damián, por medios que lo acercan a las creencias indígenas prehispánicas, que buscaban lo sagrado, más que en el cielo, en la tierra “donde empieza la vida y donde fluye el agua y la sangre”.¹⁵

Ambas películas –*Bajo California* y *Sólo Dios sabe*– dirigidas por Carlos Bolado, proponen la posibilidad de abrirse a una comunicación múltiple con las tradiciones culturales diversas a fin de superar la sensación de desgarramiento entre opciones contradictorias, situación que viven con frecuencia los individuos en los espacios fronterizos. En lugar de elegir entre ser una mujer moderna, como se lo exige la madre, o ser descendiente de Oxum, Dolores incorpora los elementos de las diversas culturas y trata de conciliarlas en su vida. En vez de escoger entre ser chicano o mexicano, entre ser el descendiente de los soldados españoles o de las culturas antiguas que habitaron el norte de México, o también, entre quien vive en una cultura moderna altamente tecnologizada y quien se siente feliz interactuando con la naturaleza y quien la considera como manifestación de lo sagrado, Damián propone un diálogo entre todos estos elementos y una síntesis compleja, a fin de construir una personalidad que se sienta cómoda en una situación de entrecruzamiento de tradiciones culturales diversas.

Es distinta la experiencia de las dos protagonistas femeninas de *Sin dejar huella*. Su recorrido, hacia el sur de la república mexicana, también está marcado por dificultades y crisis personales que transforman sus identidades. Pero no se trata de una experiencia religiosa sino, más bien, de un progresivo descubrimiento de necesidades profundas por parte de cada una de ellas, así como de la construcción de una sólida amistad entre dos mujeres aparentemente muy diferentes. Los autodescubrimientos que llevan a cabo Ana y Aurelia les permiten alejarse definitivamente de hombres que jugaban un papel destructivo en sus vidas y afirmar sus capacidades afectivas. Para ellas viajar hacia Yucatán y Quintana Roo implica alejarse del trabajo fabril en las maquiladoras instaladas en la frontera norte y de las manifestaciones violentas de la vida en aquella zona. La película termina con la imagen de las dos mujeres descansando en la orilla del mar y jugando con los hijos de Aurelia, imagen que sugiere el reencuentro feliz con la naturaleza.

El campo simbólico religioso *como elemento de la identidad*

La fe se intensifica en los momentos de crisis. Las personas que deciden abandonar el lugar en que han vivido y aventurarse hacia lo desconocido buscan protección en lo sobrenatural, en fuerzas superiores con las cuales establecer un pacto de mutuos servicios. El viajero ofrece la renuncia a ciertos placeres y promete emprender ciertas acciones a cambio de la protección, la devolución de la paz espiritual, o bien, de una especie de garantía de que sus deseos se cumplan.

Son muy pocos los personajes del cine mexicano contemporáneo que prescindan de la fe. Podría decirse que constituyen la excepción que confirma la regla. No obstante, la religiosidad que se manifiesta en los distintos filmes no es homogénea: no se constituye por medio de las mismas prácticas y no obedece a los mismos fines. Por el contrario, las películas pintan una gran variedad de actitudes frente a las creencias en lo sagrado, distintas formas de recrear el sentido religioso.

Lo que une las diversas prácticas es la búsqueda del reencantamiento del mundo, un mundo que se manifiesta en la vida cotidiana de los personajes como limitado, opresor, falto de elementos a partir de los cuales podría construirse una existencia más feliz. Los sujetos no tienen acceso a empleos en que pudieran sentirse satisfechos: prima el machismo y las distintas formas de opresión de las mujeres; las instituciones no funcionan y generan una violencia generalizada. Frente a ello, los personajes van construyendo un universo sagrado que les brinde nuevas energías y esperanzas.¹⁶

La resacralización de la vida que se observa en la mayoría de las películas se lleva a cabo al margen de la iglesia católica. Son muy pocas las personas que acuden a la institución y, cuando lo hacen, no necesariamente encuentran el consuelo y la protección que buscan. El único personaje de las películas analizadas que visita con frecuencia la iglesia es Esperanza, la protagonista de los *Santitos*; pero tampoco participa en las prácticas institucionalizadas. La joven mujer establece más bien una relación personal con el padre Salvador, un buen cura que desea ayudarle en el difícil momento por el que está pasando. Este último actúa como padre frente a una especie de hija atribulada, que tiene con frecuencia iniciativas desconcertantes, que no pueden ser resueltas conforme a la ortodoxia católica. El padre Salvador muestra una gran flexibilidad y capacidad de comprender los sentimientos de Esperanza mientras ésta recorre los burdeles en busca de su hija desaparecida. La reconoce como un sujeto autónomo y le tiene confianza: “Si tienes necesidad de arrepentirte, sí son pecados. Si no, pues tú sabrás”. Por el otro lado, él mismo mantiene una comunicación con Dios; lo imagina como un humano, un personaje a quien interpelar y reprochar la falta de claridad: “Señor, ya no puedo más con Esperanza. Tú sabrás por qué la traes por este camino, pero la verdad no te entiendo”.

En las demás películas la iglesia aparece como un lugar de corrupción moral (*Los pajarracos*); enajenante y cómplice de una sociedad machista y opresora (*Mujeres insumisas*). Frente a esta situación los creyentes establecen relaciones directas con los santos, en la que buscan una resolución simbólica de los problemas cotidianos.¹⁷ Aunque la figura de la Virgen de Guadalupe aparece en todos los filmes, pocos personajes acuden directamente a ella. Su imagen funciona más bien como una especie de emblema de la religiosidad mexicana. Parecería que se confía más en la eficacia simbólica de santos que ocupan un lugar menor en la jerarquía de lo sagrado y tienen funciones más delimitadas, más concretas.

Los más socorridos son Malverde y Juan Soldado, siempre que los personajes traten de cruzar la frontera del norte. Se les piden cosas muy específicas: encontrar el pasaporte perdido, reunir a la familia y, sobre todo, cruzar feliz—e ilegalmente—la frontera y encontrar el trabajo (*El jardín del Edén*, *Santitos*, *Los pajarracos*). También San Judas Tadeo, santo de “los casos desesperados”, figura entre las invocaciones más recurrentes.

Conforme a las películas, la religiosidad no es pasiva. Con los santos se dialoga, se les interpela y regaña, se establecen pactos con ellos; se les atribuyen poderes sobrenaturales pero también actitudes humanas: “¡Ay, San Antonio, no me vayas a estar haciendo una broma pesada con el Ángel Justiciero! Que conste que nunca te he parado de cabeza, así que no tienes por qué hacer que me enamore de él y luego vaya a resultar que nomás

está payaseando”. En ocasiones, los santos, conforme a sus funciones específicas, piden a los protagonistas hacer cosas contradictorias y entonces hay que pedirles que reconcilien sus puntos de vista. Esperanza se dirige así a las imágenes de San Judas Tadeo y de San Antonio: “Tú me pones a buscar a Blanca y tú me pones a Ángel en el camino. Póngase de acuerdo, por favor”.



Santitos

Los personajes de los filmes entienden que las acciones de los santos son limitadas y que, por tanto, es necesario buscar por sí mismos el cumplimiento de los deseos. Por eso no dejan de actuar, de tomar decisiones, ni de buscar soluciones por su propia cuenta.

Los migrantes se desplazan con sus símbolos religiosos, al instalarlos en los nuevos lugares se apropian de los territorios desconocidos; crean los santuarios dondequiera que vayan. Tal como explica Renée de la Torre, éstos constituyen “objetivaciones culturales de la identidad, que los liga de manera emocional y no normativa con los lugares de arraigo de la tradición, con los anclajes de la memoria identitaria y que permite domar el anonimato de las sociedades contemporáneas...”¹⁸ Se trata tanto de prácticas individuales, como en el caso de Esperanza; como colectivas, tal como se demuestra en una escena de *El jardín del Edén* en la que un grupo de mixtecos celebra el entierro tradicional de un niño y reúne fondos para mandar su cuerpo a Oaxaca para enterrarlo en su lugar de origen.

Se trata cada vez más, como señala de la Torre, de “un sistema de consumo de religiosidad a la carta, con lo cual se rechaza la regulación y normatividad de las instituciones religiosas sobre las prácticas y creencias en beneficio del principio de la soberanía individual”.¹⁹ Las protagonistas de *Mujeres insumisas* rezan en privado, pero se niegan a confesarse sabiendo que la iglesia no va a aprobar su conducta; incorporan en sus creencias un amuleto que les regala una gitana –un colibrí disecado; y se permiten ciertas bromas: “¡Ay, sí, rézale a Lady Di, que también dejó a su marido!”. Los personajes de *El jardín del Edén* tienen imágenes sagradas en sus casas, acuden al santuario de Juan Soldado, pero no tienen relación con ninguna institución. Damián, el protagonista de *Sólo Dios sabe*, combina las imágenes de *la Santa de los abandonados* y del *Ánima sola* en los altares que construye por todas partes; inventa sus propios rituales para pedir protección o la realización de sus anhelos o para despedir el alma de un zopilote que atropella en la carretera; participa en los rituales de candomblé y, finalmente, organiza una despedida simbólica para su mujer muerta, que evoca el simbolismo de las más diversas culturas. Dicha despedida se lleva a cabo en el mar, el símbolo maternal, como había explicado Jung.²⁰ Imaginamos que “el muerto es devuelto a la madre para que lo vuelva a parir” y que “la muerte y su frío abrazo sean el regazo maternal, así como el mar, aunque sumerge al sol, lo vuelve a hacer nacer de sus profundidades”.²¹ Por otra parte, morir es partir: “y sólo se parte bien, animosamente, cuando se sigue el hilo del agua”.²²

Las prácticas religiosas pierden el carácter colectivo. En su origen está la memoria común pero no se requiere de la colectividad para su actualización. Los lazos identitarios del grupo ceden lugar cada vez más a las afirmaciones de pertenencia individuales. Conforme a los filmes sólo las etnias indígenas preservan las prácticas colectivas (*El jardín del Edén*, *Sin dejar huella*).

Al construir nuevos sentidos de la pertenencia, se ponen en tela de juicio las distinciones entre la ortodoxia y la heterodoxia, entre lo católico y lo no católico, entre la institución y la herejía.²³ Los protagonistas de los filmes buscan nuevas formas de experimentar lo sagrado, nuevas síntesis que realiza cada sujeto conforme a sus necesidades y experiencia, mediaciones muy concretas, próximas a la vida de cada persona. Se trata, como explica Parker, de religiones vitalistas, no éticas ni racionales.²⁴

La dialéctica de la alteridad

Los viajeros suelen experimentar un proceso contradictorio en que se redefine su identidad. “En la dialéctica del viaje –explica Beatriz Pastor– todo descubrimiento encierra una promesa de expansión del mundo propio y de proyección del viajero más allá de los límites de su propia subjetividad. Pero, simultáneamente, encierra el cuestionamiento inevitable del mundo propio y la amenaza de la destrucción simbólica del sujeto”.²⁵ ¿Cómo encontrar el punto de equilibrio entre lo propio y lo ajeno? ¿Cómo incorporar otros elementos dentro de la identidad sin dejar de sentirse uno mismo?

Varios personajes de los filmes analizados experimentan una suerte de “reinfiltración” de elementos de *otra* espiritualidad y valores al recordar su procedencia. Elementos olvidados o reprimidos vuelven entonces y causan una crisis que después desemboca en la transformación del personaje. Este es el proceso de Liz (*El jardín del Edén*), de Damián (*Bajo California*) y de Dolores (*Sólo Dios sabe*).

Es distinta la experiencia de Jane (*El jardín del Edén*), quien quiere verse en el espejo del *otro*, en mujeres y hombres que le parecen exóticos... Y con quienes no logra construir relaciones significativas. Jane está buscando el paraíso perdido, lo mismo en el libro de John Milton, que en relaciones fugaces con las mujeres huave, o admirando las fotos hechas por Graciela Iturbe de las juchitecas. Su mirada es superficial, folclorizante. De ahí que su búsqueda esté condenada al fracaso.

En el mismo filme, los distintos grupos étnicos mexicanos mantienen su alteridad mientras viven las experiencias migratorias. Tanto las huaves en Tijuana, como los mixtecos en la Unión Americana guardan sus lenguas, formas de vestir y costumbres; no se relacionan con las otras culturas, excepto en lo indispensable; atraen miradas curiosas, y actitudes condescendientes.

En otra de las películas analizadas (*Sin dejar huella*), los mayas aparecen como un grupo étnico, heredero de una riquísima cultura antigua, que preserva su idioma y actividades productivas tradicionales, en las que recrea su cultura, pero que también se adapta a los cambios y aprovecha las oportunidades que les brinda el mercado de las imitaciones de las piezas escultóricas antiguas. Este grupo participa de un doble proceso de “etnización”,²⁶ a medida que, por un lado, construye su identidad a partir de la conservación de sus rasgos distintivos a lo largo de varios siglos pero, por la otra, lo hace a partir de la confrontación con el Estado mexicano, representado en el filme por la policía judicial, la cual acosa constantemente a la comunidad y a sus líderes. Si bien la película no profundiza en las

dimensiones políticas de dicha confrontación, alude a ella al mencionar la figura del subcomandante Marcos.

Un planteamiento similar lo hace *Un día sin mexicanos*. Los latinos se convierten en una etnia en los Estados Unidos como resultado de la estigmatización de la que son objeto por parte de diversos grupos de la sociedad estadounidense, que al no distinguir las distintas nacionalidades de origen, les otorga una identidad común: la hispana. En este caso, los protagonistas de la película no buscan diferenciarse sino que son obligados a considerarse como parte de un grupo con un estatus inferior: son objeto de constante discriminación y racismo.

Otro de los filmes analizados, *Los pajarracos*, una especie de comedia de enredos, muestra el desprecio y odio mutuo entre los mexicanos y los norteamericanos. De un lado la fanfarronería machista que reivindica la “fuerza” y las “tradiciones” de la “raza” y, del otro, el *Minuteman Project*, que busca generar el odio hacia los migrantes mexicanos, a partir de conceptos racistas más primitivos.

Algunas películas muestran los procesos del descubrimiento de la identidad del género en que el *otro* es el hombre, el macho. Las protagonistas de *Mujeres insumisas* van tomando conciencia de su opresión en parte por sí mismas, porque son golpeadas, maltratadas, explotadas, pero en gran medida por el esfuerzo de Ema, la más liberada y reflexiva de ellas. En el taller de costura en que se reúnen, Ema les hace leer el siguiente texto:

En la casa soy esposa, amante, amiga, madre y confidente, consejera, árbitro, nana, pacificadora, cocinera, recamarera, peluquera, electricista, plomera, enfermera, recadera, maestra, jardinera, contadora, lavandera, costurera, planchadora... y debo cumplir con la sonrisa en la boca, oliendo a bañada, bien peinadita y lista para acostarme, piernas abiertas, al oír que mi marido truena los dedos.

Tanto para ellas, como para las protagonistas de *Sin dejar huella* afirmarse como mujeres implica separarse de los hombres y vivir en una comunidad femenina que, en un caso incluye a los hijos (*Sin dejar huella*), pero en el otro, los excluye (*Mujeres insumisas*).

Es mucho más complejo el planteamiento que hace *Bajo California*. Para ser un “hombre entero”, su protagonista debe reconciliarse con diversos elementos de su presente y pasado, debe incluirlos en su vida y su memoria: debe restituir el valor de las cosas olvidadas. Damián Ojeda comprende que para lograrlo debe alejarse por un tiempo de su vida cotidiana y sus seres queridos. La mayor parte del viaje lo hace a pie buscando compenetrarse con la naturaleza de Baja California, con los lugares que le permiten recordar el pasado, con la gente que recuerda a su familia. Los restos de una

misión jesuita le hacen recordar que sus antepasados llegaron a la región como soldados y ayudaron a exterminar a los pueblos originarios. La contemplación de las pinturas rupestres en las cuevas de San Francisco de la Sierra le permite reconstruir la cultura y la cosmovisión de los guaicuras, cochimíes y perícues, autores de dichas pinturas. Damián no pretende elegir entre el sentirse descendiente de los unos o de los otros, sino entiende que ambas tradiciones lo constituyen por igual. Este entendimiento le permite reconciliarse consigo mismo y así regresar con su esposa e hija.

Conclusiones

Es posible describir los cambios que ocurren en nuestra sociedad atendiendo a sus aspectos *visibles*, los que ocurren en la superficie de nuestra vida compartida. Esta descripción recogería los datos estadísticos sobre las tendencias migratorias y el alejamiento de las instituciones tradicionales, hablaría de la creciente inestabilidad, de la necesidad que enfrenta cada vez más gente para cambiar de lugar en que vive, de trabajo, de su desarraigo, que, con el tiempo, da lugar a nuevos arraigos, nuevas formas de solidaridad y lealtad sociales.

En este ensayo emprendí, sin embargo, una ruta analítica distinta. En vez de describir lo que está ocurriendo, traté de comprender y explicar el *sentido* que distintos miembros de nuestra sociedad le dan a las experiencias migratorias. Puesto que dicho sentido no puede ser explicado racionalmente porque se formula en las profundidades del cuerpo social, en el inconsciente colectivo, recurrí al análisis de las experiencias tal como han sido narradas y representadas en las imágenes. No es éste un camino completamente original, a medida que proviene de la tradición de interpretación hermenéutica simbólica, tradición cuyos grandes exponentes han sido, entre otros, Gaston Bachelard, Gilbert Durand y Michel Maffesoli.²⁷ Lo que probablemente sea relativamente nuevo es que dicho análisis se aplique a las películas.²⁸

Las experiencias que narran los filmes hablan del debilitamiento de los viejos mitos y de los símbolos: el de la nación, el de la familia y de los valores que estaban asociados a ellos, la estabilidad, la permanencia en la comunidad de origen, la lealtad y la sumisión a la comunidad. Los protagonistas se rebelan contra las estructuras anteriores percibiéndolas como el encierro, la inmovilidad y la opresión, que les impide la realización personal. Fundan su nueva vida en torno a la idea del viaje, del riesgo, de una actitud activa ante las circunstancias. Desean estar “en otro lugar”, con otra gente; cruzan constantemente las fronteras, tanto las administrativas,

como las morales y las espirituales y mentales. Se evaden de todo tipo de controles institucionales (Estado, familia, iglesia), huyen de las tradiciones que experimentan como opresivas, asfixiantes y destructivas; buscan nuevos lugares donde realizar las distintas facetas de su personalidad, nuevas formas de experimentar la religiosidad y relacionarse con los *otros*.

En su percepción las fronteras se han vuelto flexibles: no importa vivir en México o en los Estados Unidos, hablar español o inglés, relacionarse con personas de la misma o de otra cultura. Las *otras* culturas dejaron de percibirse como una amenaza, a quien se le rehúye es al *otro* tradicional, al marido-macho, al policía, al cura. La flexibilidad ante las nuevas circunstancias alcanza todos los órdenes de la vida: la pareja, la ortodoxia religiosa, el ámbito del desempeño laboral. La necesidad de la libertad parece haber sustituido la necesidad de la identidad; se diversifican las búsquedas de tipo espiritual en que los personajes recurren más que a credos religiosos concretos, a unos mitos y símbolos arraigados en una cultura en que se mezclan diversos elementos pertenecientes a distintas tradiciones.

Sus viajes son, muchas veces, verdaderos rituales iniciáticos, aventuras existenciales. Estas búsquedas o recorridos espirituales son acompañados del surgimiento de nuevas formas de solidaridad y de asociación basadas en la idea de la dignidad humana por encima del origen étnico, religioso o nacional. Entre éstas destaca la solidaridad de género, la búsqueda de la integridad propia a fin de poder relacionarse con el *otro*, o la asociación con base en los valores compartidos.

Ya no se trata de adherirse rígidamente a determinados valores. Éstos se evalúan según las circunstancias de cada persona. Tampoco se trata de elegir entre una opción u otra. Cada vez más personajes se inclinan por aceptar tradiciones diversas, incluirlas todas en su vida, abrirse a la comunicación con otras culturas. Así, las películas pintan un horizonte más incluyente, abierto y flexible en que se aceleran los intercambios culturales. Plantean el retorno a las formas de vida que quieren recuperar la integralidad entre el pensar y el sentir: unir la sabiduría antigua con la moderna.

El rechazo a la tradición y los valores asociados a ésta provoca también una recomposición espacial que corresponde simbólicamente a la nueva ética. En efecto, los trayectos migratorios ya no responden a la idea jerárquica del centro y periferia, sino que reivindican más bien la excentricidad y la dislocación del mapa cultural. Diversas direcciones asociadas con proyectos de vida distintos.

Notas y referencias bibliográficas

1. Véase Arregui, J. V. (2004). *La pluralidad de la razón*, Madrid : Síntesis
2. Garagalza, L. (2005). “Hermenéutica del lenguaje y simbolismo”, en: Blanca Solares y M:C: Valverde, (eds.), *Sym- bolon*, México: UNAM / CRIM, p. 28.
3. Arregui, J. V. (2004). *op.cit.*
4. Mardones, J. M. (2005). “La racionalidad simbólica”, en: Blanca Solares y M:C: Valverde, (eds.), *Sym- bolon*, México: UNAM / CRIM, p. 43.
5. Jablonska, A. (2005). *La Conquista de América en el imaginario cinematográfico mexicano de fin de siglo (1970- 1999)*, México, tesis doctoral.
6. Méndez y Berrueta, L. H. (2005). *Ritos de paso trancos. El territorio simbólico maquilador fronterizo*, México: UAM -Azcapotzalco, Eón.
7. *Idem*, pp. 34- 35.
8. García Canclini, N. (2004). “Escenas sin territorio: cultura de los migrantes e identidades en transición”, en: Valenzuela Arce, J. M., (2004). *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*, México: El Colegio de la Frontera Norte/ Plaza y Valdés, p. 203.
9. Caillois, R. (2006). *El hombre y lo sagrado*, 3era edición, México: FCE, p. 33.
10. Giménez, G. (2000). “Identidades étnicas: estado de la cuestión”, en: Reina, Leticia (2000), *Los retos de la etnicidad en los estados- nación del siglo XXI*; México: CIESAS-INI, pp. 52-53.
11. Tibon, G. (2005). *El ombligo, como centro cósmico. Una contribución a la historia de las religiones*, 2da reimpresión, México: FCE, p. 145.
12. Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México: FCE (Breviarios 551), p. 164.
13. Campbell, Joseph (1999). *El héroe de las mil caras. El psicoanálisis del mito*, séptima reimpresión, México: FCE, pp. 89-90.
14. Bachelard, G. (2006). *op.cit.* p. 198.
15. Taxco, D. (2005). “Gato y ratón en la cueva de los santos espacios fronterizos en la misión San Xavier del Bac”, en: Zea, Leopoldo (coord.) y Hernán Ta- boada (comp.). *Latinoamérica, la globalización y el tercer milenio, vol. 3, La frontera como reto*, México: FCE (Tierra Firme), pp. 56.
16. Parker, Ch. (1996). *Otra lógica en América Latina. Religión popular y moder- nización capitalista*, primera reimpresión, Chile: FCE.
17. *Idem*, p. 182.
18. De la Torre, R. (2002). “Mentalidades religiosas: cambios y continuidades en la globalización”, en: De la Peña, G. y Luis Vázquez (coord.) *La antropología sociocultural en el México del milenio. Búsquedas, encuentros y transiciones*, México: INI, CONACULTA, FCE, p. 403.
19. *Idem*, p. 409
20. Bachelard, G. (1997). *El agua y los sueños*, 3era reimpresión, México: FCE (Breviarios 279), p. 114.
21. *Ibidem*

22. *Idem*, p. 117.
23. De la Torre, R. (2002). *op.cit.*, p. 409.
24. Parker, Ch. (1996). *op.cit.*, p. 193.
25. Pastor, B. (1999). *El jardín y el peregrino. El pensamiento utópico en América Latina. (1492- 1695)*, México: Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, p. 75.
26. Véase Bartolomé, M.A. (2006). *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina*, México: Siglo XXI, pp. 50- 62.
27. Me refiero especialmente al libro *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, de este último autor.
28. Las películas últimamente han sido empleadas para realizar análisis de muy diversa índole. Entre estudios más próximos al análisis que aquí propongo está el de Zizek, S. (2004). *Goza tu síntoma. Jaques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Filmografía

(fichas técnicas)

***Bajo California: el límite del tiempo* (1998)**

País productor: México.
Dirección: Carlos Bolado.
Guión: Ariel García y Carlos Bolado.
Fotografía: Claudio Rocha y Rafael Ortega.
Música: Antonio Fernández Ros.

Intérpretes

Damián Alcázar (Damián Ojeda), Jesús Ochoa (Arce), Fernando Torre Lapham (viejo), Gabriel Retes (caminante), Claudette Maillé (esposa de Damián), Ángel Nozagaray (judicial federal), José Manuel Poncelis (indígena), Emilia Osorio (hija de Damián), Justine Shapiro (voz de la esposa de Damián).

Sinopsis

Damián Ojeda, artista plástico chicano, viaja por las costas de Baja California en busca de sus orígenes y de un renacimiento espiritual que le permita enfrentar una inminente paternidad.

***Un día sin mexicanos* (2004)**

Países productores: México/ Estados Unidos.
Dirección: Sergio Arau.
Guión: Sergio Arau, Yareli Arizmendi y Sergio Guerrero.
Fotografía: Alan Caudillo.
Música: Juan Colomer.

Intérpretes

Maureen Flanigan (Mary Jo Quintana), John Getz (Senador Abercrombie), Yareli Arizmendi (Lila Rodríguez), Louise McClaire (Muse Watson), Caroline Aaron (Tía Gigi), Eduardo Palomo (Roberto Quintana), Joaquín Garrido (José Mendoza), Suzanne Friedline (Vicki Martin), Elpidia Carrillo (Cata), Brian Brophy (Barney Montana), Tany Abatemarco.

Sinopsis

En los Ángeles trabaja una gran cantidad de latinos, pero una parte de la población estadounidense los discrimina y pugna por expulsarlos del país. De repente, todos ellos “desaparecen” y la ciudad queda casi paralizada.

***El jardín del edén* (1994)**

Países productores: Canadá/Francia/México.
Dirección: María Novaro.
Guión: Beatriz Novaro y María Novaro.
Fotografía: Eric Alan Edwards.
Música: José Stephens; supervisión musical: Annette Fradera.

Intérpretes

Renée Coleman (Jane), Bruno Bichir (Felipe Reyes), Gabriela Roel (Serena), Rosario Sagray (Elizabeth), Alan Ciangheroti (Julián), Ana Ofelia Murguía (Juana), Joseph Culp (Frank), Jerónimo Berruecos (Sergio), Angeles Cruz (Margarita Luna), Lucero Sánchez (Paloma), Dense Bravo (Lupita), Francisco Javier Bautista (Maleno).

Sinopsis

En Tijuana coinciden personas muy diversas: unas indígenas huave, una chicana que busca sus raíces, una viuda con sus hijos, una *gringa* que persigue las muestras del exotismo mexicano y su hermano solitario, un campesino que quiere cruzar la frontera. Todos buscan, de algún modo, su paraíso.

***Los pajarracos* (2006)**

País productor: México.
Dirección y guión: Héctor Hernández y Horacio Rivera.
Fotografía: Chuy Chavez.
Música: Eugenio Toussaint.

Intérpretes

Miguel Rodarte (Miguel Cachondo Sanabria), Itati Cantoral (Fina), Regina Orozco (Nana), Luis de Alba (Don Rosendo), Ivonne Montero (Sulama), César Bono (“El Champion”), Charly Valentino, Jorge Zamora “Zamorita”, Alejandro de la Vega, Sheyla.

Sinopsis

Miguel Sanabria, un luchador enmascarado quiere cruzar la frontera para viajar a Los Ángeles. Pero mientras está en Tijuana se ve envuelto en una serie de aventuras y de enredos en los que intervienen falsificadores de dólares y de visas, un supuesto líder de la iglesia llamada “Nueva Aztlán”, una locutora de radio y hasta un cura y un monaguillo.

***Mujeres insumisas* (1994)**

País productor: México.
Dirección y guión: Alberto Isaac.
Fotografía: Toni Kuhn.
Música: Walterio Pesqueira.

Intérpretes

José Alonso (Felipe), Jorge Arau (Santos), Jorge Dedo, Miguel Ángel de la Cueva (Cuco), Lourdes Elizarrarás (Clotilde), Margarita Isabel (Rosa 4), Graciela Lara (gitana), Regina Orozco (Chayo), Héctor Ortega (Urtiz), Juan Claudio Retes (Homero), Patricia Reyes Spíndola (Ema), Jorge Rocha, Juana Ruíz (Isabel), Angélica Guerrero (Cuca), Lourdes Barajas (Azucena), Paula Silva (Salomé), Paco Gómez (Nacho).

Sinopsis

Cuatro mujeres colimenses toman conciencia de que son objeto de explotación y maltrato por parte de sus maridos y deciden abandonarlos. Después de trabajar un tiempo en Guadalajara, logran reunir recursos para viajar a Los Ángeles. Ahí heredan un próspero restaurante de un paisano, lo que les permite quedarse definitivamente en la Unión Americana.

Santitos (1998)

Países productores: México/ EU/ Canadá/ Francia.
Dirección: Alejandro Springall.
Guión: María Amparo Escandón, basado en su novela homónima.
Fotografía: Xavier Pérez Grobert.
Música: Carlo Nocolau, Rosino Serrano, canciones: Liliana Felipe.

Intérpretes

Dolores Heredia (Esperanza), Fernando Torre (padre Salvador), Ana Berta Espín (Soledad), Demián Bichir (Cacomixtle), Darío T. Pie (César), Roberto Cobo (doña Trini), Regina Orozco (Vicenta), Luis Felipe Tovar (Doroteo), Alberto Estrella (el Ángel justiciero), Josefina Echánove (la profesora), Rudger Cudney (Scott Haynes), Blanca (Maya Zapata).

Sinopsis

Esperanza abandona Tlacotalpan, con la ilusión de encontrar a su hija (Blanca), desaparecida repentinamente y en circunstancias no claras del todo. Guiada por diversos santos, cuyas imágenes carga siempre consigo, visita diversos burdeles donde cree que la niña podría trabajar. La búsqueda la lleva hasta Tijuana y Los Ángeles, donde encuentra un gran amor.

Sin dejar huella (1999)

Países productores: México/ España.
Dirección y guión: María Novaro.
Fotografía: Serguei Saldívar Tanaka.
Música: Lynn Fainshtein.

Intérpretes

Aitana Sánchez-Gijón (Ana), Tiaré Scanda (Aurelia), Jesús Ochoa (Mendizábal), Martín Altomaro (Saúl), José Sefami (El Chaperero), Juan Manuel Bernal (El Primo), Silverio Palacios (Heraclio Chuc), Santiago Molina (Billy).

Sinopsis

Ana, traficante de las imitaciones de figuras de arte prehispánico, huye de la policía judicial, mientras que Aurelia escapa del trabajo en una maquiladora y de su novio, traficante de drogas. Ambas se conocen de manera fortuita y viajan juntas hacia el sur de México.

Sólo Dios sabe (2005)

Países productores: México/ Brasil.
Dirección: Carlos Bolado.
Guión: Carlos Bolado y Diane Weipert.
Fotografía: Federico Barbabosa.
Música: Otto

Intérpretes

Diego Luna (Damián), Alice Braga (Dolores), Cecilia Suárez (Olivia), José María Yazpik (Jonathan), Renata Zhaneta (Renata), Maria Alves (Duda).

Sinopsis

Dolores, una brasileña estudiante de arte en San Diego y Damián, un periodista mexicano, se conocen en Tijuana y juntos emprenden un viaje hacia la ciudad de México. El descubrimiento de un engaño hace que Dolores regrese a Brasil, donde se entera de una herencia espiritual, la cual, cambia su vida.

Bibliografía

- Arregui, J. V. (2004). *La pluralidad de la razón*, Madrid: Síntesis.
- Bachelard, G. (1997). *El agua y los sueños*, 3era reimpresión, México: FCE (Breviarios 279).
- Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México: FCE (Breviarios 551).
- Caillouis, R. (2006). *El hombre y lo sagrado*, 3era edición, México: FCE.
- Campbell, J. (1999). *El héroe de las mil caras. El psicoanálisis del mito*, séptima reimpresión, México: FCE.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, México: Anthropos/UAM- Iztapalapa.
- Garagalza, Luis (2005). "Hermenéutica del lenguaje y simbolismo", en: Solares, Blanca y M:C: Valverde, (eds). *Sym-bolon*, México: UNAM / CRIM, pp. 15-38.
- García Canclini, N. (2004). "Escenas sin territorio: cultura de los migrantes e identidades en transición", en: Valenzuela Arce, José Manuel, (coord.), *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*, México: El Colegio de la Frontera Norte/Plaza y Valdés, pp. 191- 208.
- Giménez, G. (2000), "Identidades étnicas: estado de la cuestión", en: Reina, L., *Los retos de la etnicidad en los estados- nación del siglo XXI*; México: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (Instituto Nacional Indigenista), pp. 50-57.

- González Alcantud, J. A. y Antonio Malpica (coords) (2003). *El agua. Mitos, ritos y realidades*, 2da edición, Granada: Anthropos/ Diputación Provincial de Granada (Antropología, 30).
- Jablonska, A. (2005). *La Conquista de América en el imaginario cinematográfico mexicano de fin de siglo (1970- 1999)*, México: tesis doctoral.
- Mardones, J. M. (2005). “La racionalidad simbólica”, en: Solares, B. y M:C: Valverde, eds., *Sym- bolon*, México: UNAM / CRIM, pp. 39-74.
- Méndez y Berrueta, L. H. (2005). *Ritos de paso truncos. El territorio simbólico maquilador fronterizo*, México: UAM -Azcapotzalco, Eón.
- Taxco, Donna (2005). “Gato y ratón en la cueva de los santos espacios fronterizos en la misión San Xavier del Bac”, en: Zea, L, (coord.) y H. Taboada (comp.), *Latinoamérica, la globalización y el tercer milenio, vol. 3. La frontera como reto*, México: FCE (Tierra Firme), pp. 53- 60.
- Tibon, G. (2005), *El ombligo, como centro cósmico. Una contribución a la historia de las religiones*, 2da reimpresión, México: FCE.

Recibido: 12 de marzo de 2007 Aprobado: 15 de agosto de 2007