

VÍCTOR GUTIÉRREZ-SANZ
IRENE G. ESCUDERO
PABLO ROMERO-VELASCO
PAULO CAMODECA

(EDS.)

FRONTERAS DE LA LITERATURA Y EL CINE



Universidad de Valladolid

**FRONTERAS
DE LA LITERATURA Y EL CINE**

VÍCTOR GUTIÉRREZ-SANZ
IRENE G. ESCUDERO
PABLO ROMERO-VELASCO
PAULO CAMODECA

(EDS.)

FRONTERAS DE LA LITERATURA Y EL CINE



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid



Este libro está sujetos a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

Valladolid, 2018

ISBN: 978-84-8448-984-9

Maquetación: Los editores

ÍNDICE

Introducción: Diálogo entre pares	9
Prólogo: Adaptaciones al cine: vana ilusión	13
Javier Angulo Barturen	
El cine o la armonía en el tiempo: aproximación a «Un poema para Raoul Walsh» de Pere Gimferrer	23
Ana María Díaz Pérez	
Influencias cinematográficas en la poesía de José Hierro: análisis de «Acelerando»	39
Javier Domingo	
<i>Copycat</i> : ¿una verdadera influencia de las películas criminales	55
Mina Farhani	
Las escasas fronteras entre la literatura y el cine en la obra de Carmen Martín Gaité	71
Mónica Fuentes del Río	
Pío Baroja y la <i>novela film</i> : la escritura cinematográfica en <i>El poeta y la princesa</i> o <i>El cabaret de la cotorra verde</i>	89
Alberto Ismael García Aguilar	
Cine vs. literatura hispanounidenses: dos muestras diferentes de cómo franquear las barreras artísticas, culturales y sociales	113
Sebastian Imoberdorf	
La posmodernidad y sus efectos: representación del bloqueo creativo en <i>Barton</i> <i>Bink</i> y <i>Jóvenes prodigiosos</i>	129
Inés Méndez Fernández	

SEBASTIAN IMOBERDORF

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG / UNIVERSITÄT FREIBURG

**CINE VS. LITERATURA
HISPANOUNIDENSES: DOS MUESTRAS
DIFERENTES DE CÓMO FRANQUEAR
LAS BARRERAS ARTÍSTICAS,
CULTURALES Y SOCIALES**

1. INTRODUCCIÓN

Tanto el cine como la literatura hispanounidenses representan paradigmas de un sinfín de fronteras visibles e invisibles. Los protagonistas de las obras que analizaremos, de procedencia hispana, se ven obligados a cruzar, por lo menos, una frontera física como, por ejemplo, la de México y Estados Unidos que, por la proclamada continuación de la construcción del muro, resulta ser la alegorización por excelencia de las delimitaciones ya existentes. Pero, para retomar las palabras de Kapuscinski, «[h]ay otras muchas barreras que no son físicas que también es necesario saltar: la de la cultura, la de la familia, la del idioma, la del amor» (Lobo, 2006), a las que agregaríamos la del arte y la de la sociedad.

En este contexto, el cine y la literatura hispanounidenses encarnan dos formas concretas de cómo traspasar los límites artísticos, al usar nuevas técnicas narratológicas y/o cinematográficas, para así romper tabúes sociales y superar fronteras imagológicas. Para evidenciarlo, sugerimos aquí comparar la película *Sin nombre* (2009) de Cary Fukunaga con la novela *Norte* (2011) de Edmundo Paz Soldán y comprobar así lo que en ellas es transgresor.

2. CASPER DE *SIN NOMBRE* Y JESÚS DE *NORTE*: DOS PROTAGONISTAS SIMILARES, PERO DIFERENTES

La película *Sin nombre* cuenta el viaje rumbo al norte de la joven hondureña Sayra, que no emigra tanto por el anhelo de lo que le pueda esperar en Estados Unidos, sino más bien por la falta de oportunidades y la situación desesperada que prevalece en su Tegucigalpa natal. Acompañada de su tío y de un padre antes ausente, que vino a buscarla para reunirla con su nueva familia en Estados Unidos, Sayra tropieza, en el techo de un tren de carga que recorre zonas inhóspitas de México, con Casper, miembro de la Mara Salvatrucha. Este se une al viaje de Sayra para escapar de su violento pasado marero. Es así como se convierte en disidente y enemigo de una de las pandillas más peligrosas del mundo, que tiene contactos en todas las partes del camino y que hace todo lo posible para pillar a Casper y vengar su traición (Campuzano Arteta, 2009: 11).

Mientras *Sin nombre* entreteje las historias de dos personajes cuyos caminos se cruzan por casualidad, *Norte* desarrolla y alterna tres relatos independientes que solo al final confluyen en una trama común. La novela, construida de forma fragmentaria y multiperspectivista, narra las historias de un pintor autista que alcanzó la fama durante los años cuarenta y cincuenta (basado en el pintor real Martín Ramírez), un asesino en serie mexicano que llevó a cabo una sucesión de crímenes en territorio estadounidense durante los años ochenta (inspirado en un auténtico asesino que se dio a conocer como The Railroad Killer) y una doctoranda estadounidense de Cornell que aspira a llegar a ser dibujante de cómics mientras mantiene una complicada relación con un profesor inestable. Esta última es la única que también actúa como

narradora homodiegética y que enlaza las distintas secuencias narrativas (Seoane Riveira, 2017: 267).

Casper de *Sin nombre* y Jesús de *Norte* son los protagonistas que más paralelismos ostentan, dado que se trata de migrantes atípicos –una especie de antihéroes– que se distinguen por su comportamiento criminal. No obstante, la evolución de dichos personajes los coloca en direcciones contrarias, como expondremos más adelante.

3. BARRERAS ARTÍSTICAS, SOCIALES Y CULTURALES Y SU FRANQUEAMIENTO

3. 1. La superación de barreras artísticas: el nuevo falso documental y la otra novela-film

Tanto en el ámbito cinematográfico como en el narrativo, los artistas chocan, cada vez más, con distintos obstáculos y en sus obras se ven obligados a superarlos. Un primer desafío lo representan las barreras artísticas. El cine hispanounidense tradicionalmente ha tendido a la creación de un migrante perjudicado –a menudo victimario o víctima inocente de su propia situación– y se ha creado así una visión bastante maniquea. Por eso, en algunas producciones recientes se observa una disminución del aspecto ficcional a favor de un enfoque más realista, casi documental, para mostrar la complejidad y diversidad de la temática y de sus sujetos. En consecuencia, hay una tendencia hacia una especie de falso documental moderno:

Los llamados «falsos documentales» constituyen un grupo de textos en los que se utilizan como recursos narrativos y de puesta en escena una serie de códigos que comúnmente identificamos como de no-ficción.

[...]

El falso documental está empeñado en documentar la mentira de los medios y también en aprovechar la brecha abierta en el posdocumental donde la frontera entre realidad y ficción es más que borrosa (López Ligeró, 2015: 7).

Sin embargo, no se trata de una burla de hechos reales, en sentido del *mockumentary*, sino de la representación más verosímil posible de la situación migratoria actual. Para alcanzar este objetivo, los cineastas recurren a varias técnicas cinematográficas.

Una de ellas es la particular dirección de cámara, por la que *Sin nombre* obtuvo el prestigioso premio Sundance. Casi toda la película está filmada cámara en mano, lo que le otorga una cierta estética documental. Admite el propio director, Cary Fukunaga, en una entrevista con FilmInFocus (2009):

There are a lot of moments, like during that oppressive journey on top of the train, when I wanted [the film] to have a slow, languid feel. I would just imagine photojournalism and think, how would I frame this in one image in one frame to capture an emotion?

Se trata de una técnica que más tarde también encontramos, por ejemplo, en la película *La jaula de oro* (2013) de Diego Quemada-Díez y que se inspira en documentales como *Los Invisibles* (2010) de Gael García Bernal y Marc Silver.



Fig. 1, 1:02:41, *Sin nombre* Fig. 2, 1:18:33, *La jaula de oro* Fig. 3, 21:54, *Los Invisibles*

Otra técnica, que forma parte de la dirección de cámara, es la selección de los planos. En *Sin nombre* se recurre a menudo al plano general, para mostrarnos el mundo que los personajes han de dejar atrás pero, al mismo tiempo, el que tienen por delante: el futuro que les espera. Por eso, también llama la atención el uso frecuente del plano subjetivo, el que nos proporciona la perspectiva del ojo humano: es como si viviéramos el viaje de los migrantes, participando en sus acciones y conversaciones (Arce, 2009). Asimismo, esta forma de focalización es posible encontrarla en otras producciones recientes como en la antes mencionada *Jaula de oro* o en el documental *Who is Dayani Cristal?* (2013) de Gael García Bernal y Marc Silver.



Fig. 4, 56:21, *Sin nombre* Fig. 5, 40:54, *La jaula de oro* Fig. 6, 40:21, *Dayani Cristal*

Cabe mencionar, como recurso técnico, el empleo de actores no profesionales. En *Sin nombre* le otorgan a la película un toque improvisado y casi documental. En *La jaula de oro* la selección de actores llega, incluso, al extremo de contratar a migrantes auténticos.

Si en el nuevo cine hispanounidense se nota una tendencia hacia la *documentalización* de la historia en función de su credibilidad, en la nueva narrativa

hispanounidense resulta cada vez más frecuente la utilización de elementos cinematográficos para construir una especie de novela-film. A diferencia del cine, esta transposición narrativa no ocurre principalmente con el fin de crear una historia más verosímil, sino una que propone trascender más allá del texto y de las técnicas tradicionales del séptimo arte con matices metaliterarios o, en palabras del propio autor de *Norte*:

Si la novela realista busca crear la ilusión de la verosimilitud del mundo narrado, la novela-film vanguardista es, sobre todo, meta-literatura, texto muy consciente del artificio de la representación, que juega no sólo con las convenciones literarias sino también con las convenciones técnicas del cine (Paz Soldán, 2002b: 158).

Esto es lo que Edmundo Paz Soldán refleja en su novela con el entrelazamiento de los diferentes niveles artísticos representados en tres relatos independientes. Aunque las historias, al inicio, no parecen tener ningún vínculo, poco a poco se crean conexiones metaliterarias y es hacia el final de la novela cuando nos enteramos de que Michelle, la doctoranda y dibujante de cómics, se inspira en los dibujos del artista autista Martín Ramírez y en la biografía del asesino en serie Jesús María José González Reyes para llevar a cabo el guión de su propia historieta. Al uso de estos vasos comunicantes, que además es frecuente en el ámbito cinematográfico, también se recurre en otras obras hispanounidenses como, por ejemplo, en la novela *Hot sur* (2012) de Laura Restrepo, en la que las diferentes secuencias narrativas, representadas por distintos medios (cuaderno de Cleve, manuscrito de María Paz, entrevista con Ian Rose, etc.), se enlazan mediante esta técnica.

Otro recurso llamativo en *Norte* es la focalización (u ocularización) interna centrada en el personaje Martín Ramírez. Por su condición esquizofrénica, desde el exterior nos resulta difícil comprender su modo de ser ambivalente. Pero al entrar en su cuerpo y mirar a través de sus ojos, el lector empieza a experimentar la visión del pintor:

En ella, el protagonista intenta dominar o modificar el mundo real mediante la gestión de su imagen; es decir, los cambios que se producen en el mundo físico están causados por la acción de abrir o cerrar los ojos. [...] la opción de Paz Soldán de «crear» la realidad de su personaje mediante la visión, su confianza en que los órganos visuales controlan el mundo físico, hace de Ramírez un pintor puro que no contempla diferencias entre la realidad y la imagen (Seoane Riveira, 2017: 271).

Para terminar con el análisis técnico, salta a la vista en la novela de Paz Soldán su particular disposición tipográfica. Es sobre todo en las secuencias donde aparece el asesino en serie, Jesús, cuando nos encontramos con el empleo de mayúsculas y minúsculas supuestamente arbitrarias, pero que ponen de relieve la condición ambigua y patológica del personaje. Además, no se resaltan los diálogos dentro del texto, lo que otorga una mayor inmediatez y fluidez a la trama.

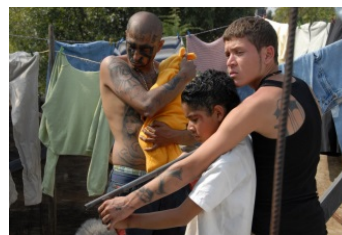
3. 2. La ruptura de tabúes sociales: la *esencialización* y la *pornificación* de la violencia comunitaria e intercomunitaria

Además de la superación de barreras artísticas, la literatura y el cine hispanounidenses contemporáneos tienden a romper tabúes sociales anteriormente ignorados o evitados. La visualización de la violencia es uno de los más llamativos. En el caso de *Sin nombre* salta a la vista un tipo de brutalidad frecuentemente silenciada: la violencia comunitaria, o sea, la fuerza bruta entre individuos del mismo contexto o de otro muy parecido. Ya se nos presenta en una de las escenas iniciales cuando Casper quiere hacer entrar a su discípulo Benito en la Mara y los espectadores se convierten en testigos del ritual de iniciación al grupo consistente en dar patadas al futuro miembro hasta la cuenta de trece:

Durante el ritual podemos ver a Lil Mago [el líder o *ranflero* del grupo] 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, sonríe 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 sonríe, de ahí el apodo que recibe y que pasará a ser su nombre dentro de la pandilla, *Smiley* (Cristoffanini, 2015: 111).

La representación de la violencia no termina aquí, sino que da inicio a varios actos violentos a lo largo de la película como el asesinato de un miembro de otra pandilla por *Smiley* o el intento de abuso sexual contra Martha, la novia de Casper, en el cual Lil Mago finalmente la mata porque ella se defiende y porque, además, pertenece a un barrio diferente. Pero el momento crucial de la película se produce cuando Casper mata a Lil Mago, por intentar violar a la migrante Sayra:

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. [...] Casper logra que Sayra llegué [sic] 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 (Cristoffanini, 2015: 114).

Fig. 7, 14:30, *Sin nombre*Fig. 8, 14:37, *Sin nombre*Fig. 9, 1:23:19, *Sin nombre*Fig. 10, 33:00, *Sin nombre*

La visualización directa de la violencia en la película de Fukunaga puede ser entendida como crítica social y denuncia contra las circunstancias representadas. No obstante, hay una tendencia hacia la *esencialización* de la violencia marquera, dado que no se refiere al contexto en el que surgió la pandilla; es decir, el espectador sí llega a experimentar la brutalidad que prevalece en el grupo, pero no siempre comprende el porqué de la misma (Cristoffanini, 2015: 120).

Aunque la violencia en *Sin nombre* resulta ser bastante visible, en lo que se refiere a la representación de asesinatos entre miembros de la misma pandilla o de la adversaria, siguen existiendo tabúes en cuanto a otros actos violentos como el abuso sexual que solo se alude y que no se visualiza de forma evidente. El caso de *Norte* de Edmundo Paz Soldán es algo distinto. La novela muestra una gran diversidad en el tratamiento de tabúes como el de la tematización de enfermedades mentales, el incesto, el abuso sexual hacia personas menores de edad o del mismo sexo, la blasfemia o el aborto, por mencionar algunos. Otra vez, llama la atención la representación de la violencia y, a pesar de tratarse de narrativa, aún resulta ser más explícita e ilustrativa que la de *Sin nombre*, según lo expone uno de los episodios clave de la novela en el cual el asesino en serie, Jesús, mata y luego viola a una profesora estadounidense (delito por el que recibirá la pena de muerte al final de la obra):

Se sentó sobre ella y le dio un puñetazo en el ojo derecho. El golpe le remeció el rostro. Otro puñetazo. Se escuchó un crujido, como si se hubiera roto un hueso. KILL THEM ALL, se repitió Jesús y clavó el cuchillo de sierra en el pecho de ella. Agarró el bate y le dio de batazos en el rostro hasta destrozarlo. Un ojo voló y terminó en el piso de la cocina, al lado de un recipiente de latón con agua para un perro que no aparecía por ninguna parte (¿lo habrían llevado al veterinario?, ¿estarían experimentando con él?).

Cuando se cercioró de que la mujer no respiraba se incorporó y se acercó a la cocina y alzó el ojo y lo tiró al basurero. Regresó donde la mujer y le cortó la lengua con el cuchillo. Eso debía hacer con Renata [su esposa]. Hablaba tanto.

La desvistió. Tenía los calzones orinados, puerca. Hizo una pila con su ropa y la tiró al tacho de basura. Volvió a sentarse sobre Joanna. Se masturbó frente a ella. La penetró. Se fijó en la masa sanguinolenta en el lugar en que antes había estado su rostro. Se movió rítmicamente, con furia, hasta que sintió un ramalazo eléctrico que venía de lo más profundo. Sacó su verga y se acercó al lugar del rostro y terminó sobre él.

El semen se mezclaba con la sangre. Estaba temblando. El corazón latía acelerado y no había forma de tranquilizarlo.

Se acercó a una de las paredes blancas de la cocina y escribió con la sangre en uno de sus dedos: INOMBRABLE

Se percató de su error y volvió a escribir: INNOMBRABLE (Paz Soldán, 2011: 162-163).

Los actos violentos de Jesús están descritos tan detalladamente que en el lector se crean imágenes muy fuertes. La desaceleración temporal hace que prácticamente presenciemos el abuso y este aspecto es muy intenso en toda la obra. Siempre que aparece el personaje de Jesús y se describen sus violaciones (mayoritariamente intercomunitarias), se desacelera el tiempo y nos encontramos en una situación casi filmica. Es más, el hecho de ejercer violencia sobre una víctima inocente despierta en Jesús un deseo carnal por lo que sus asesinatos casi siempre están vinculados con una acción sexual (masturbación, abuso de la víctima o del cadáver, etc.). Por lo tanto, se podría hablar de una especie de *pornificación* de la violencia. El propio Jesús se da cuenta de su deseo de *pornificar* los crímenes que comete al proponerse que «[c]uando volviera a cruzar al otro lado se llevaría la cámara. Filmaría a esas puercas tiradas en el piso con un cuchillo en el cuello y la sangre manchando la alfombra» (Paz Soldán, 2011: 216).

3. 3. El rebatimiento de estereotipos culturales: la *(des)victimización* y la *criminalización* del migrante

En consecuencia, podemos constatar que tanto en la película *Sin nombre* como en la novela *Norte* se han creado personajes de migrantes bastante atípicos que no encajan en ningún cuadro tradicional, aunque se destaquen por una evolución diferente. Desde hace ya tiempo se ha intentado definir la identidad latinoamericana en su conjunto, subsumiéndola en el término *latinidad* y buscando una respuesta a la pregunta: ¿quiénes y cómo son los latinos? Por consiguiente, surgió en el cine y en la narrativa una imagen del latino bastante característica que poco a poco se iba

estereotipando. El cine estadounidense, por ejemplo, creó personajes estigmatizados y sus

[...] películas utilizan la frontera mexicana, en su gran mayoría, como la marca física que delimita la imagen idealizada que los Estados Unidos quieren proyectar de sí mismo [sic] como un país de justicia y obediencia a la ley, en donde México representa el otro extremo: la tierra de los bandidos, de los guerrilleros, de la pobreza, la injusticia, la corrupción y el tráfico de drogas (Hernández Rodríguez, 2008: 23).

Este proceso de tergiversación de la realidad es denominado por Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman como *tropicalización*:

To *tropicalize*, as we define it, means to trope, to imbue a particular space, geography, group, or nation with a set of traits, images, and values. These intersecting discourses are distributed among official texts, history, literature, and the media, thus circulating these ideological constructs throughout various levels of the receptor society. To tropicalize from a privileged, First World location is undoubtedly a hegemonic move. [...] the sort of *tropicalization* we are considering here would be a mythic idea of *latinidad* based on Anglo (or dominant) projections of fear. It is intricately connected to the history of political, economic, and ideological agendas of governments and of social institutions (1997: 8).

Como inversión de este proceso, Frances R. Aparicio introduce el concepto de la *retropicalización*, o sea, la subversión por parte de los latinos de su propia representación parcial y estereotipada, revelando el punto de vista unilateral de la potencia hegemónica (1997: 209). En consecuencia, en las últimas décadas se hizo notar en el cine y en la literatura hispanounidenses una tendencia contraria, pero a veces no por eso menos estigmatizada, que representa al migrante hispano como una especie de víctima que deja atrás la patria por motivos políticos y/o económicos y que va a Estados Unidos en busca de fortuna.

De ahí que no sorprenda que en la actualidad se cuestione la tradicional idea de la *latinidad* y que los artistas se atrevan a formular otras interpretaciones del concepto. En los dos ejemplos estudiados se tiende a evitar generalizaciones y maniqueísmos y se opta por la individualización del migrante. En vez de buscar una identidad colectiva (¿quiénes son los latinos?), empieza a renovarse el interés por el individuo y la identidad personal (¿quién es el latino?, ¿cómo es el sujeto que se representa?) para mostrar la gran diversidad de migrantes existente, de la que también forman parte los antihéroes como Casper de *Sin nombre* o Jesús de *Norte* (Paz Soldán, 2002a: 50).

No obstante, en el caso de Casper se efectúa un cambio decisivo: de antihéroe al comienzo de la película a héroe trágico al final. Inicialmente, Casper forma parte de la Mara y participa en los actos delictivos de la pandilla, por ejemplo, cuando da patadas a su discípulo Smiley en el ritual de iniciación o cuando contribuye al asesinato de un miembro de una banda adversaria. También le ayuda al líder de la

pandilla, Lil Mago, a desvalijar a los migrantes que se encuentran en los trenes de carga. Tiene lugar, por consiguiente, una especie de *desvictimización* del migrante tradicional que se convierte en victimario. Lo que no muestra la película es el porqué Casper se juntó a la pandilla de la Mara y ejerce violencia sobre otros miembros de la colectividad de los hispanos.

El momento clave para el cambio de conducta de Casper se da cuando Lil Mago intenta violar a una migrante inocente en el techo de un tren de carga. En presencia de Smiley, Casper mata al líder de la Mara y rompe así con el código de conducta de la pandilla. La suerte de Casper está echada y su ejecución trágica al final de la película, efectuada por Smiley, decidida. Así que del victimario, al inicio del filme, de nuevo pasa a ser víctima de su propia situación.

Aunque las condiciones iniciales y finales de Jesús en *Norte* sean parecidas, la evolución del personaje resulta completamente distinta. Jesús muestra desde el inicio de la historia un comportamiento anómalo y delincuente. Lo percibimos, por ejemplo, cuando nos enteramos del loco amor por su hermana María Luisa y de los deseos incestuosos que abriga, o cuando viola a una prostituta imaginándose el rostro de su hermana. Este episodio también representa el principio del fin de Jesús, que termina ejecutado en una cárcel de Tejas.

Sin embargo, hay dos diferencias decisivas entre el personaje de Jesús en *Norte* y de Casper en *Sin nombre*: en primer lugar, los antecedentes de Jesús no se omiten. La ausencia de un padre, que huyó a Estados Unidos sin despedirse y que hubiera podido servir como modelo masculino; el amor no correspondido por la hermana; la mala influencia del entorno de Jesús, contribuyen a que crezcan en él inclinaciones patológicas. En segundo lugar, justamente por su condición enfermiza, Jesús no logra superar su visión limitada y decide vengar su propia miseria. Hasta el final no deja entrever ningún cambio de actitud e incluso en la *death row* de la cárcel de Huntsville todavía intenta proclamar su inocencia. El asesino en serie, Jesús, representa la criminalización del migrante sin convertirse en héroe trágico al final de la obra. A pesar de todo, no puede ser considerado un personaje completamente malvado ya que en determinadas ocasiones deja entrever rasgos humanos, por ejemplo cuando se entera de que la policía le está buscando y en el momento en que le condenan a muerte. Además, estas muestras de emociones otra vez nos hacen entender que era, en gran medida, a causa de las circunstancias desfavorables que Jesús desarrollaba su comportamiento anómalo.

Si bien Casper y Jesús comparten algunas similitudes, otra vez estamos ante dos personajes individualizados y completamente distintos que no admiten una definición única del migrante hispano o como lo resume el académico Pablo Sánchez acertadamente:

Todo ello nos lleva a insistir en que en *Norte* la prioridad no es la representatividad social de los migrantes, sino que precisamente lo importante es la excepcionalidad psicológica individual con la que algunos desarrollan un proceso identitario anómalo e

incomparable en el país de destino y sufren una transculturación de resultados imprevisibles o desconcertantes. La exploración fundamental del texto es la radical imprevisibilidad de la respuesta del migrante: su identidad se vuelve multiforme e impredecible a partir de una soledad esencial, porque no hay una esencia única y absoluta que lo condicione todo. Los esquemas nacionales y las ideologías son insuficientes frente a la inconmensurabilidad de la experiencia, que genera en cada caso una identidad excepcional e irreductible. Igualmente, el propio esfuerzo de autointerpretación de la cultura latinoamericana, tan extendido en el circuito académico, se muestra incapaz de abordar la infinita complejidad de las respuestas humanas. No hay ni puede haber una sola forma de transculturación, ni siquiera un modelo dominante o deseable. [...] *Norte* plantea precisamente el fracaso de cualquier esencialismo identitario del migrante y por extensión de la propia identidad latinoamericana: no hay esencia, sino que cada migrante crea su propia ficción para reconocerse e identificarse, y esas ficciones implican infinitas formas de asimilación cultural, algunas creativas y otras frustrantes o incluso muy destructivas (2016: 495).

Las obras analizadas nos ofrecen una gran diversidad de migrantes hispanos: dos migrantes latinoamericanas autodeterminadas, un artista esquizofrénico, un expandillero converso y un asesino serial. Así nos confieren un buen ejemplo de cómo los artistas intentan romper estructuras muchas veces estigmatizadas en todos los colectivos involucrados (*tropicalización y retropicalización*). Por una parte, tenemos la visión de un cineasta estadounidense que critica la imagen unidimensional del migrante hispano y que pone énfasis en el lado bueno del mismo. Por otra parte, se nos presenta la visión de un autor hispano que ejerce una especie de autocrítica al indagar en la definición de la identidad latina y que proporciona otro enfoque sobre el lado malo del migrante.

4. CONCLUSIONES

En el transcurso de este ensayo hemos intentado mostrar varias barreras artísticas, sociales o culturales en el cine y la literatura hispanounidenses y hemos podido constatar cómo los artistas logran –o no– superar los obstáculos que se les interponen en el camino. Por lo que se refiere a la dimensión artística, un gran desafío lo constituye la búsqueda de credibilidad en el ámbito del cine y la innovación estética en la narrativa. La película *Sin nombre* representa un buen ejemplo de cómo una obra ficticia recibe, por la aplicación de elementos documentales, una cualidad más verosímil. Los procedimientos cinemáticos en la novela *Norte*, por otro lado, no solo apoyan la visualización (a veces incluso superior a la de una película) de lo escrito, sino que elevan la obra a un nivel artístico metaliterario.

En cuanto a las barreras sociales, atribuimos a ambas obras una alta disposición a romper tabúes frecuentemente silenciados. Salta a la vista la representación de diferentes formas de violencia. En *Sin nombre* entramos en un ambiente *per se* violento en el cual el abuso corporal y los asesinatos están a la orden del día. Pero la

película tiende a *esencializar* la violencia de la Mara, lo que se debe, en gran parte, a la omisión de las causas del surgimiento de la pandilla, tales como las precarias condiciones económicas y sociales de los países centroamericanos o la falta de una adecuada educación familiar y escolar. El caso de *Norte* resulta ser diferente. El comportamiento de Jesús no se justifica, pero sí que se esbozan los desencadenantes que contribuyen al estado patológico del personaje. Más que *Sin nombre*, *Norte* rompe con todos los tabúes sociales que uno se pueda imaginar. La *pornificación* de las actuaciones de Jesús puede parecer chocante e inconcebible, pero corresponde a la dificultad de comprender el mundo interior de un enfermo mental.

Las fronteras culturales, por último, se superan en ambas obras por la creación de personajes que no equivalen al típico migrante y por la *no búsqueda* de una identidad cultural hispanounidense uniforme. Stuart Hall señaló que

[...] ese interés en recuperar las memorias reprimidas o narrativas olvidadas, conlleva un peligro: el de empaquetar las culturas y reducirlas a un conjunto observable de marcas arqueológicas o fenómenos descriptibles (Hall, 1992: 228-236) (Gómez, 2015: 82).

Por eso, tanto en *Sin nombre* como en *Norte* hay un intento de no glorificar o heroificar al personaje del migrante, aunque Casper y Jesús tengan una evolución contraria. Existe un gran espectro de tipos de migrantes: los que pasan de fregadores a millonarios, los que evolucionan y se emancipan (por dar un ejemplo: Marlon, el protagonista de *Paraíso Travel* [2002] de Jorge Franco), los que fracasan (por ejemplo: Gustavo Zuleta en *Donde van a morir los elefantes* [1995] de José Donoso) o también los antihéroes, es decir, los que no equivalen al típico migrante (como los protagonistas de *Sin nombre* y de *Norte*). En resumen, el migrante no siempre puede ser considerado la víctima, sino que a veces también desempeña el papel del victimario o de ambos a la vez. Casper y Jesús seguramente son verdugos, pero al mismo tiempo víctimas de una situación social violenta y compleja.

Para concluir este análisis, nos gustaría volver sobre los títulos de las dos obras. Respecto a *Norte*, en primer lugar, se refiere al punto cardinal que persiguen los personajes migrantes para llegar a la tierra prometida, cruzando la frontera física entre América Latina y Estados Unidos. Pero detrás del significado literal del título, se podría esconder otro figurativo. En su camino, Jesús no solo *pierde el norte* al ser devuelto varias veces a su país de origen, sino, de igual modo, cuando traspasa varios tabúes sociales y así un sinfín de fronteras metafísicas. En *Sin nombre* también se da una especie de dualidad del título. En la vida cotidiana, o en la prensa, los migrantes a menudo solo son un número, una cifra, individuos *sin nombre*, o según los científicos Clot y Aguilar Pérez: «[...] son personas anónimas que carecen de protección y de derechos e identidad» (2012: 7). Y justamente con ello pasamos a la dimensión figurativa del título: una existencia *sin nombre* implica la falta de una identidad propia.

El cine y la literatura hispanounidenses representan, por consiguiente, dos ejemplos (si bien diferentes) de cómo superar las fronteras existentes y de cómo romper las estructuras frecuentemente estigmatizadas que nos transmiten los medios de comunicación y la sociedad en general. «Por ejemplo, en la introducción a *Home, Exile, Homeland*, Homi Bhabha relaciona las temporalidades de los medios de comunicación globalizados con el cambio en la representación visual del sujeto diaspórico» (Thies, 2014: 237). Es así como también se crearon los fenómenos de la *tropicalización* (el migrante latino como individuo exótico y salvaje) y de la *retropicalización* (el migrante latino como sujeto perjudicado y oprimido). Pero se trata de representaciones muy generalizadas y restringidas que no admiten analizar los casos especiales. Por lo tanto, resulta que no son los cómputos o las estadísticas sino, a pesar de su carácter ficcional, es el arte el que a menudo proporciona una realidad más auténtica y diferenciada al *dar nombre* a los diferentes individuos migrantes con sus complejos destinos individuales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, Frances R. y Susana Chávez-Silverman (1997), «Introduction», en Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman (eds.), *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*, Hanover, University Press of New England, pp. 1-17.
- Aparicio, Frances R. (1997), «On Sub-Versive Signifiers: Tropicalizing Language in the United States», en Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman (eds.), *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*, Hanover, University Press of New England, pp. 194-212.
- Arce, José (27 de octubre de 2009), «*Sin nombre: La tierra prometida*», *LaButaca*. Disponible en <http://www.labutaca.net/criticas/sin-nombre-la-tierra-prometida/> (fecha de consulta: 28/09/2017).
- Bhabha, Homi (1999), «Preface: Arrivals and Departures», en Hamid Naficy (ed.), *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, Nueva York, Routledge, pp. vii-xii.
- Campuzano Arteta, Álvaro (2009), «*Sin nombre* y el cruce de la frontera entre cine de ficción y documental», *AndinaMigrante*, 4, pp. 11-12.
- Clot, Jean Philippe y Heidi Elizabeth Aguilar Pérez (2012), «Una mirada a las representaciones cinematográficas de las regiones fronterizas en México», *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 23, pp. 1-11. Disponible en <https://alhim.revues.org/4223> (fecha de consulta: 05/10/2017).
- Cristoffanini, Pablo R. (2015), «Pandillas, migrantes y fronteras en *Sin Nombre y Babel*», *Sociedad y Discurso*, 27, pp. 101-124.
- Donoso, José (1995), *Donde van a morir los elefantes*, Madrid, Alfaguara.
- FilmInFocus (26 de enero de 2009), «*Sin Nombre* Takes Sundance», *Focus Features*. Disponible en

- http://www.focusfeatures.com/article/sin_nombre_takes_sundance (fecha de consulta: 28/09/2017).
- Franco, Jorge (2002), *Paraíso Travel*, Barcelona, Mondadori. [Adaptación cinematográfica por Simón Brand]
- Fukunaga, Cary (2009), *Sin nombre*, EE. UU. / México, Scion Films / Canana Films.
- García Bernal, Gael y Marc Silver (2010), *Los Invisibles*, México, Canana Films. [Documental]
- García Bernal, Gael y Marc Silver (2013), *Who is Dayani Cristal?* Inglaterra / México, Pulse Films / Canana Films. [Documental]
- Gómez, Leticia (2015), «Espacios migrantes en *Zona Sur* y *La teta asustada*», en Andrea Castro y Anna Forné (eds.), *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 81-111.
- Hall, Stuart (1992), «Cultural Identity and Cinematic Representation», en Mbye Cham (ed.), *Ex-iles. Essays on Caribbean Cinema*, Trenton, Africa World Press, pp. 220-236.
- Hernández Rodríguez, Rafael (2008), «La frontera como tema en el cine mexicano», en Susanne Iglér y Thomas Stauder (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, pp. 23-37.
- Lobo, Ramón (23 de abril de 2006), «El sentido de la vida es cruzar fronteras», *El País*. Disponible en https://elpais.com/diario/2006/04/23/domingo/1145764354_850215.html (fecha de consulta: 26/09/2017).
- López Ligeró, Mar (2015), *El falso documental. Evolución, estructura y argumentos del fake*, Barcelona, Editorial UOC.
- Paz Soldán, Edmundo (2002a), «Escritura y cultura audiovisual en *Por favor, rebobinar* de Alberto Fuguet», *Latin American Literary Review*, 30. 59, pp. 43-54.
- Paz Soldán, Edmundo (2002b), «Vanguardia e imaginario cinematográfico: Vicente Huidobro y la novela-film», *Revista Iberoamericana*, LXVIII. 198, pp. 153-163.
- Paz Soldán, Edmundo (2011), *Norte*, Barcelona, Mondadori.
- Quemada-Díez, Diego (2013), *La jaula de oro*, México / España, Animal de Luz Films / Castafiore Films.
- Restrepo, Laura (2012), *Hot sur*, Barcelona, Planeta.
- Sánchez, Pablo (2016), «Después de cruzar la frontera se llega al límite: *Norte*, de Edmundo Paz Soldán», *Anuario de Estudios Americanos*, 73. 2, pp. 483-498.
- Seoane Riveira, José (2017), «Procedimientos cinematográficos en la narrativa de Edmundo Paz Soldán: *Norte* (2011), *Billie Ruth* (2012) e *Iris* (2014)», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 263-279.
- Thies, Sebastian (2014), «Fronteras de cristal: etnicidad, espacio filmico y óptica diaspórica en *Tráfico*, *Crash* y *Babel*», en Juan Carlos Vargas y Graciela Martínez-Zalce (eds.),

Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada, México, Bonilla Artigas Editores, pp. 233-274.