

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES-MUSEO**



**En la óptica de Hollywood. *A Better Life* y la migración de  
México a Estados Unidos**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

PRESENTA:

**Jonathan Conetl González Mejía**

BAJO LA DIRECCIÓN DE

**Dr. Fernando Vizcarra Schumm**

MEXICALI, B.C., NOVIEMBRE DE 2014.



## Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Planteamientos generales de investigación	
1.2 Formas simbólicas y cine	11
1.3 Hacia una Hermenéutica profunda del film	13
1.4 Tres procedimientos de observación	14
1.5 Operatividad de la hermenéutica profunda: dimensiones, categorías y códigos de análisis	20
1.6 Dimensiones	21
1.7 Categorías	22
1.8 Códigos	22
1.9 Planteamientos generales de investigación	23
Objeto de estudio	
Objetivos de investigación	
Preguntas de investigación	
Capítulo II. Contextualizando <i>A better life</i>	
2.1 Migración México Estados Unidos y el discurso fílmico como fuente de información	28
2.2 Representaciones inaugurales de hispanos y mexicanos en Hollywood: raza, género y etnicidad	31
2.3 Vuelta de tuerca: agencias de censura y la “plasticidad” de los hispanos	38
2.4 Mitad de siglo y la incursión de una conciencia social en Hollywood	45
2.5 Hollywood, migración México Estados Unidos y el inmigrante indocumentado	47
2.6 Chris Weitz y <i>A better life</i>	59
Capítulo III. Identidades y exclusión sociocultural: dos categorías para una migración contemporánea	
3.1 La identidad representada	64
3.2 La porosidad del concepto exclusión sociocultural como objeto de debate	74
Capítulo IV. Modelo de análisis textual del film. Descomposición y recomposición de <i>A better life</i>	
4.1 Modelo de análisis textual del film	76
4.2 La textualidad de las formas simbólicas	76
4.3 Breve acotación	80
4.4 Recorrido de análisis textual	80
4.5 Descomposición de <i>A better life</i>	80
4.4.1 -Fase de descomposición	81
4.4.2 -Tabla 1. Secuencias y subsecuencias	82

4.4.3	-Tabla 2. <i>A better life</i> desde exclusión sociocultural e identidades	87
4.5	Recomposición del film de Weitz	95
4.5.1	-Enumeración	95
4.5.2	-Ordenamiento	95
4.5.3	-Tabla 3. Enumeración y ordenamiento de códigos de exclusión sociocultural	96
4.5.4	-Tabla 4. Enumeración y ordenamiento de códigos de Identidades	96
Capítulo V. Interpretación (re) interpretación		
5.1	De la sintagmática a la hermenéutica	99
5.2	Diégesis e interpretación de representaciones producidas, circuladas y percibidas	99
5.3	Tres secuencias para dos identidades	101
5.4	Inmigrante indocumentado	103
5.5	Educación y familia. Moral y obediencia. Desafíos y aspiraciones para el futuro	109
5.6	Itinerarios de exclusión sociocultural	123
5.7	Coexistencia controlada y deportación	123
Conclusiones		140

## Introducción

El fenómeno de la migración de mexicanos a Estados Unidos es indisociable de Hollywood. La meca mundial del cine es central para el ámbito comercial del tema, su producción fílmica ha contribuido, desde un primer momento, en la consolidación del nicho narrativo basado en la mancuerna cine – migración, enmarcado en sus inicios por la histórica confluencia entre el discurso cinematográfico norteamericano y la inmigración de mexicanos a Estados Unidos a fines del siglo XIX.

Con el paso del tiempo, una serie de conflictos socioculturales acompañaron lo que sería un segundo momento de las representaciones producidas en Hollywood sobre México. Cuando una acumulación de imágenes despectivas llamó la atención política en ambas naciones, trayendo como resultado, una etapa de relativa censura gubernamental, cuyos altibajos obedecieron al caprichoso temperamento en la política global hacia la acalorada y beligerante mitad del siglo XX. Por su parte, la segunda mitad de ese siglo, más bien contestataria y subversiva, también atestiguó incrementos del flujo migratorio internacional, lo que abonó a la difusión de representaciones que finalmente contribuyeron en la socialización de diversas percepciones colectivas, relativamente nuevas, sobre México y los mexicanos.

Las transformaciones de fines del siglo XX y de inicios del XXI principalmente, abrieron el campo a nuevas tramas y argumentos fílmicos centrados en temas como los reajustes y desafíos propios de las nuevas dinámicas migratorias, en un contexto de inercia del mundo globalizado, o las políticas de la identidad, por ejemplo. Actualmente, es posible observar la historicidad consolidada pero no agotada, de una tradición de narrativas cinematográficas

basadas en el tema de la migración de México a Estados Unidos, a más de cien años de continua representación.

Por otro lado, la estructura de la presente tesis procede, en parte, de su metodología: El enfoque tripartito de la hermenéutica profunda de las formas simbólicas (Thompson, 1998), usada para hacer un análisis del sentido sociohistórico, discursivo e interpretativo de la historicidad de la migración de México a Estados Unidos representada en la óptica de Hollywood y, particularmente, en *A better life* (2011), de Chris Weitz. Es decir, en esta tesis se intenta conectar el mundo sociohistórico de la producción fílmica del cine de migrantes en Hollywood desde su relación existente con las transformaciones sociales, discursivas, institucionales, políticas y culturales.

El capítulo uno “*Planteamientos generales de investigación*”, enuncia las dimensiones disciplinarias y los ejes operativos de la metodología en términos de la presente investigación. Este capítulo inicial ubica al lector en función de los objetivos generales, específicos, y preguntas de investigación que acotan la mirada analítica e interpretativa. Para pasar, posteriormente y de manera sucinta, a las dimensiones, categorías y códigos de análisis. Se propone una breve enunciación personal sobre la importancia del espacio subjetivo en el análisis textual.

El capítulo dos “*Contextualizando A better life*”, incorpora el enfoque sociohistórico de la hermenéutica profunda, retomando el tema del discurso fílmico como fuente de información. No obstante, la centralidad del capítulo reside en la información en torno a la historicidad del papel de los hispanos en el cine de Hollywood. Rastreando sus vínculos con el contexto de la relación migratoria entre México y Estados Unidos. Se ofrece,

posteriormente, un breve acercamiento informativo a la filmografía de Chris Weitz y *A better life*.

El capítulo tres: “*Modelo de análisis textual del film. Descomposición y recomposición de A better life*”, ocupa el lugar del segundo enfoque propuesto por John B. Thompson, es decir: del análisis formal o discursivo. La aplicación metodológica en esos términos será el someter *A better life* al análisis textual del discurso fílmico (Casetti y Di Chio, 1991). Pero se omiten dos etapas de la segunda fase del modelo, puesto que para fines de esta tesis, fue suficiente la descomposición y la recomposición de la linealidad de la película para establecer las presencias categorizadas y codificadas en términos del enfoque teórico. En concreto, se recurre a cuatro tablas que ejemplifican: 1) la tabla de descomposición de la linealidad de *A better life*; 2) tabla de las presencias en términos de las categorías y; 3) dos tablas que consignan la enumeración y el ordenamiento de dichas presencias en términos de: identidades y exclusión sociocultural. Del mismo modo, se procede a la aplicación y explicación simultánea del modelo.

El capítulo cuatro “*Identidades y exclusión social: dos categorías para una migración contemporánea*”, corresponde a una aproximación teórica sumaria que permitió la categorización de la mirada analítica a la que el film fue sometido. Este capítulo tiene una función y estructura sencillas. Aquí se proponen ambas categorías como fuentes teóricas utilizadas para establecer una serie de códigos sociales y culturales con las que se intenta explicar el contexto de representación contemporánea de la migración indocumentada México Estados Unidos en el cine norteamericano.

Finalmente, el capítulo “*De la sintagmática a la hermenéutica*”, da lugar al tercer enfoque analítico de la hermenéutica profunda. Corresponde a la interpretación (re) interpretación de *A better life*. La importancia de este capítulo radica en que en él está implicado el paso analítico que va del análisis formal o discursivo al interpretativo, es decir, la indagación del carácter narrativo del film. Este examen reflexivo cuenta con la mayor carga subjetiva de la tesis, y remite a mi posición e intereses de investigación. El capítulo intenta guiarse por las categorías y códigos de análisis. En este capítulo se proporcionarán, adicionalmente, links que redireccionan a una serie de clips analizados.

Capítulo I:  
Planteamientos generales de investigación

## 1.1 Planteamientos generales de investigación

Esta investigación surge de los estudios socioculturales, campo académico interesado en las tramas, intersecciones y acontecimientos materiales e inmateriales de la cultura. Se sustenta por una arqueología disciplinaria que se remite a asociaciones entre las ciencias sociales y las humanidades; los estudios literarios, los sociológicos, los estudios sobre cine, entre otros, que han compartido el interés en fenómenos culturales. Asimismo, una finalidad de este planteamiento general es abrir espacio a los términos metodológicos con que se intenta producir insumos de información para responder preguntas y cuestionamientos específicos basados en el ejercicio interpretativo de *A better life*.

De entrada, se someterá la textualidad fílmica de *A better life* (Chris Weitz, 2011) al enfoque tripartito de la hermenéutica profunda. Es decir, a un análisis que sitúa al discurso cinematográfico como una forma simbólica de la cultura (Thompson, 1998). En concreto, el análisis persigue la comprensión de una serie específica de códigos socioculturales presentes en la película. Dicha metodología, a su vez, abreva del modelo de análisis textual del film de Casetti y Di Chio (1991) como metodología de análisis discursivo o formal. En suma, se procede mediante un perfil de observación cualitativa que intenta poner en sincronía los componentes teóricos con las herramientas metodológicas.

Como sintetiza Álvarez-Gayou, un “*método* se refiere a una técnica empleada en la elaboración y adquisición de conocimiento” (2003: 103). Por ello, aquí se intenta que el marco metodológico y conceptual descrito a continuación sirvan como sistema heurístico de investigación (Jensen, 1993). Es importante recordar que esta tesis se coloca en los márgenes de una historicidad sociocientífica que ha puesto a los medios masivos de

comunicación como acontecimientos fundamentales para comprender el mundo actual. En concreto, dice Jensen (1993) a causa de la erosión de modelos sociales tradicionales que en las últimas décadas ha acelerado nuevas teorías para entender el sentido social de la complejidad cultural contemporánea.

## 1.2 Formas simbólicas y cine

Para John B. Thompson: “Las formas simbólicas son construcciones significativas que requieren una interpretación; son acciones, expresiones y textos que se pueden comprender en tanto construcciones significativas” (1998: 398). Durante siglos, por otra parte, la idea del simbolismo impreso o inscrito en las creaciones culturales ha sido primordial para la humanidad. Y lo ha sido también para el desarrollo científico. Cierta curiosidad ontológica ha llevado a las sociedades en general a cuestionar o interpretar la “magia” inmanente en los objetos naturales y no naturales del mundo. Generaciones de hombres y mujeres se han dado la tarea de explicar o imaginar el mensaje oculto, el sentido profundo o el significado objetivo de fenómenos no siempre evidentes a simple vista. Y una finalidad histórica primordial de esto, ha sido, sin duda, determinar y comprender las razones que animan el mundo que nos rodea.

Con el tiempo moderno, las humanidades y las ciencias sociales entroncaron en una misma ruta preocupaciones que antes pertenecieron a la filosofía y el misticismo. No obstante, el carácter simbólico de los objetos de estudio de estas disciplinas las obligó a reconocer ciertas necesidades teóricas, pues al analizar sus temas había incompatibilidad con los procedimientos hipotético-deductivos históricamente usados por las ciencias duras o naturales. La incompatibilidad motivó el diseño de metodologías científicas que plantearon

un orden diferente de explicar, interpretar y entender las cosas y los acontecimientos del mundo. Ciencias como la antropología y la sociología trabajaron en demanda de transformaciones epistemológicas necesarias a una ciencia en busca del sentido y las significaciones simbólicas del mundo (Geertz, 2003). Lo que permitió, en buena medida, explicar fenómenos determinados sin recurrir necesariamente al establecimiento de leyes, procediendo mediante una línea de pensamiento no surgida de protocolos de corte taxonómico.

Observado a simple vista, el discurso cinematográfico pareciera tener formas imprecisas. La crítica filmica se ha encargado, por ejemplo, de articular su carácter subjetivo y las especificidades técnicas de su producción; los análisis de recepción se han dado la tarea de establecer su alcance en las audiencias; el análisis literario, por su parte, ha encontrado regocijo en interpretar su potencial narrativo, su poder argumentativo, entre otros enfoques que han sabido sacar provecho de las múltiples dimensiones del séptimo arte.

La perspectiva sociológica ha tenido una postura distinta de las antes mencionadas respecto al estudio de formas simbólicas como el cine, la literatura, el cómic o los productos televisivos. De manera que el criterio de análisis sociocultural de una película no sólo se basa en algún componente interno e independiente del film que ha sido determinado como fuente de información, sino que comprende, más bien, una perspectiva holística del discurso en cuestión. De manera que en esta tesis se toma en cuenta el universo contextual de interacción entre diversas determinaciones culturales del mundo social que comparten los sujetos involucrados con la muestra filmica aquí tratada. En ese tenor, dice Thompson (1998: 183):

La vida social no es sólo una cuestión de objetos e incidentes que se presentan como hechos en el mundo natural: también es una cuestión de acciones y expresiones significativas, de enunciados, símbolos, textos y artefactos de diversos tipos, y de sujetos que se expresan por medio de éstos y buscan comprenderse a sí mismos y a los demás mediante la interpretación de las expresiones que producen y reciben.

Prueba de lo anterior es que incluso este ejercicio reflexivo de tesis juega un papel en dicho circuito de interpretación y reinterpretación de la textualidad fílmica. De ahí el peso que tienen los contextos al hacer hermenéutica profunda.

### 1.3 Hacia una hermenéutica profunda del film

De corte marxista, la hermenéutica profunda (Thompson, 1998) tiene el punto nodal de sus aportaciones en la revisión de las estructuras ideológicas y culturales de formas simbólicas como los medios masivos de comunicación. Su surgimiento, desde luego, provino como resultado de reelaboraciones epistemológicas que con el paso del tiempo decantaron la disciplina. El trabajo de Paul Ricoeur, por ejemplo, fue crucial al reposicionar aquella tradición hermenéutica centenaria en tanto forma filosófica situándola como metodología al interior de las ciencias sociales.

Lo anterior implica que en esta tesis se consideran las reelaboraciones epistemológicas que han transformado a la hermenéutica, de la antigua tradición de exégesis bíblica o erudición clásica (obra de fervores literarios), a la apertura contemporánea de una democratización de la discursividad textual, que sometió a las creaciones naturales o producidas por el ser humano a sus dimensiones simbólicas. Dando paso, en particular, a una hermenéutica de las manifestaciones sociales y culturales (Ver Thompson, 1998, Garagalza, 2002 y Ferraris,

2004). Gracias a esta perspectiva, los fenómenos que hacen del mundo un lugar de lenguaje y de interacción social son textos que pueden ser comprendidos, y las sociedades tienen en la cultura su paradigma de observación y legibilidad. No obstante: “La idea que subyace en la hermenéutica profunda es que, en la investigación social y en otros campos, el proceso de interpretación puede ser, y de hecho exige ser, mediado por una gama de métodos explicativos u <<objetivantes>>” (Thompson, 1998: 406).

Se puede observar, finalmente, que una función de la hermenéutica profunda es objetivar la indagación de la sustancia subjetiva de discursos sociales y culturales en tanto formas simbólicas que circulan en contextos de producción y recepción específicos, tratando, en particular, de comprender su sentido discursivo.

En otras palabras, *la hermenéutica de la vida cotidiana es el punto de partida primordial e inevitable del enfoque de la hermenéutica profunda*. Por tanto, este enfoque debe basarse, en lo posible, en una elucidación de las maneras en que las formas simbólicas son interpretadas y comprendidas por los individuos que las producen y las reciben en el curso de sus vidas diarias: este momento etnográfico es un preliminar indispensable para el enfoque de la hermenéutica profunda (Thompson, 199: 406).

#### 1.4 Tres procedimientos de observación

El enfoque tripartito de Thompson atraviesa las diferentes etapas de comunicación al analizar las formas simbólicas transmitidas desde los medios masivos de comunicación. Inicia con la producción y transmisión o difusión de dichas formas simbólicas y sus implicaciones sociohistóricas e institucionales particulares; después pone énfasis en la

construcción del mensaje de los medios, puesto que dichas transmisiones simbólicas tienen estructuras articuladas y particulares y, finalmente; un tercer elemento de la comunicación masiva es la recepción y apropiación de los mensajes emitidos por los medios. Puesto que: “Éstos son recibidos por individuos, y grupos de individuos, que se sitúan en circunstancias sociohistóricas específicas y que emplean los recursos que tienen a sus disposición para entender los mensajes recibidos y para incorporarlos a sus vidas diarias (Thompson, 1998: 441).

Estos tres procedimientos que Thompson ha denominado como *enfoque tripartito* permiten al analista observar su objeto de estudio desde un panorama completo y ordenado. “Las tres fases del enfoque hermenéutico profundo pueden describirse como análisis sociohistórico, análisis formal o discursivo, e interpretación/reinterpretación” (Thompson, 1998: 408). Por supuesto, en un interés por enfocar holísticamente los objetos de estudio, los tres análisis responden a que: “Las formas simbólicas no subsisten en el vacío: se producen, transmiten y reciben en condiciones sociales e históricas específicas” (Thompson, 1998: 409). (Ver diagrama 1).

La tarea de la primera fase del enfoque hermenéutico profundo es reconstruir las condiciones sociohistóricas y los contextos de producción, circulación y recepción de las formas simbólicas, así como las reglas y convenciones, las relaciones e instituciones sociales, y la distribución del poder, los recursos y las oportunidades en virtud de los cuales estos contextos forman campos diferenciados y socialmente estructurados (Thompson, 1998: 412).

El análisis sociohistórico tiene, a su vez, tres etapas distintas. La primera se relaciona con la cuestión del tiempo- espacio. “Las formas simbólicas son producidas (expresadas, actuadas, inscritas) y recibidas (vistas, escuchadas, leídas) por individuos situados en ubicaciones específicas, que actúan y reaccionan en momentos y en lugares particulares, y la reconstrucción de estos lugares es una parte importante del análisis sociohistórico” (Thompson, 1998: 409). La segunda etapa del análisis sociohistórico está relacionada con el campo de interacción de los sujetos involucrados a las instituciones en cuestión.

Podemos analizar un campo como un espacio de posiciones y un conjunto de trayectorias, que unidos determinan algunas de las relaciones que se dan entre los individuos y algunas de las oportunidades que tienen a su disposición. Al seguir cursos de acción en los campos de interacción, los individuos aprovechan los diferentes tipos y cantidades de recursos o <<capital>> que tienen a su disposición, así como una variedad de reglas, convenciones y esquemas flexibles (Thompson, 1998: 409).

Un tercer nivel de análisis sociohistórico se relaciona con las instituciones sociales. Este último nivel está relacionado con las asimetrías en las cuales es posible inferir diferenciales que sean características de los campos de interacción entre los individuos o colectivos situados en determinado contexto. En suma:

Significa buscar determinar qué asimetrías son sistemáticas y relativamente estables; es decir, cuáles son manifestaciones no nada más de diferencias individuales, sino de diferencias colectivas y duraderas en términos de la distribución de los recursos, el poder, las oportunidades y las posibilidades de vida,

y el acceso a todo ello. Analizar la estructura social implica también intentar indagar los criterios, las categorías y los principios en que se apoyan estas diferencias y explicar su carácter sistemático y duradero (Thompson, 1998: 410).

En este caso, los principios fundamentales del enfoque sociohistórico serán aplicados en términos de la representación de México o los mexicanos en Hollywood. Estos términos tendrán en cuenta, desde luego, la historicidad de la distribución y recepción de las narrativas cinematográficas producidas en Hollywood; los campos de interacción entre instituciones y sujetos involucrados en el contexto de la industria del cine y la política, como de la relación migratoria México Estados Unidos desde sus inicios y las condiciones que han matizado el fenómeno en el discurso sociocultural. Una finalidad de esto es rastrear las huellas que preceden la posible tradición fílmica donde surge el inmigrante indocumentado, campo de representación en la que se integra la película *A better life*.

La segunda fase de la hermenéutica profunda es el análisis formal o discursivo. El propio Thompson lo define de la siguiente manera:

Este aspecto adicional e irreductible de las formas simbólicas exige un tipo diferente de análisis, una forma diferente de mirar las formas simbólicas. Establece la base de un tipo de análisis que se relaciona fundamentalmente con la organización interna de las formas simbólicas, con sus rasgos, patrones y relaciones estructurales (Thompson, 1998: 413).

Entonces, resulta pertinente incorporar la aplicación de un modelo que permita analizar la sintagmática y los rasgos estructurales e internos de *A better life*. Para ello, el modelo de análisis textual del discurso cinematográfico (Casetti y di Chio, 1998) servirá de

complemento a la hermenéutica profunda al momento de indagar y explicar la propia lógica del film, particularmente, mediante la descomposición de su linealidad y la recomposición de su textualidad fílmica. Este segundo momento del enfoque tripartito constituye el capítulo 2 de esta tesis. Asimismo, los elementos particulares que constituyen dicho modelo serán explicados detalladamente de manera simultánea a su aplicación en la textualidad de *A better life*. Este modelo, al igual que el enfoque sociohistórico mencionado anteriormente, permiten en conjunto arrancar el proceso de interpretación/reinterpretación.

Esta última fase de interpretación de formas simbólicas sugiere un esfuerzo creativo. Dicho esfuerzo creativo está tamizado por la subjetividad, que dota al analista de criterio propio. Al momento de la interpretación, de tal modo, se reconoce la naturaleza plurisémica y las múltiples posibilidades de la discursividad cinematográfica. “Por más rigurosos y sistemáticos que sean los métodos del análisis formal o discursivo, no pueden abolir la construcción creativa del significado, es decir, de una explicación interpretativa de lo que se representa o se dice” (Thompson, 1998: 421). Es decir, la interpretación en los términos metodológicos de este ejercicio reflexivo de tesis sólo es un componente pues por sí misma no es suficiente para establecer un análisis de las diversas dimensiones que atraviesan el film.

No obstante la interpretación es crucial en la búsqueda de la comprensión de todo objeto de estudio. Gadamer afirmaba que: “La interpretación no es un acto complementario y posterior al de la comprensión, sino que comprender es siempre interpretar, y en consecuencia la interpretación es la forma explícita de la comprensión” (2007: 378).

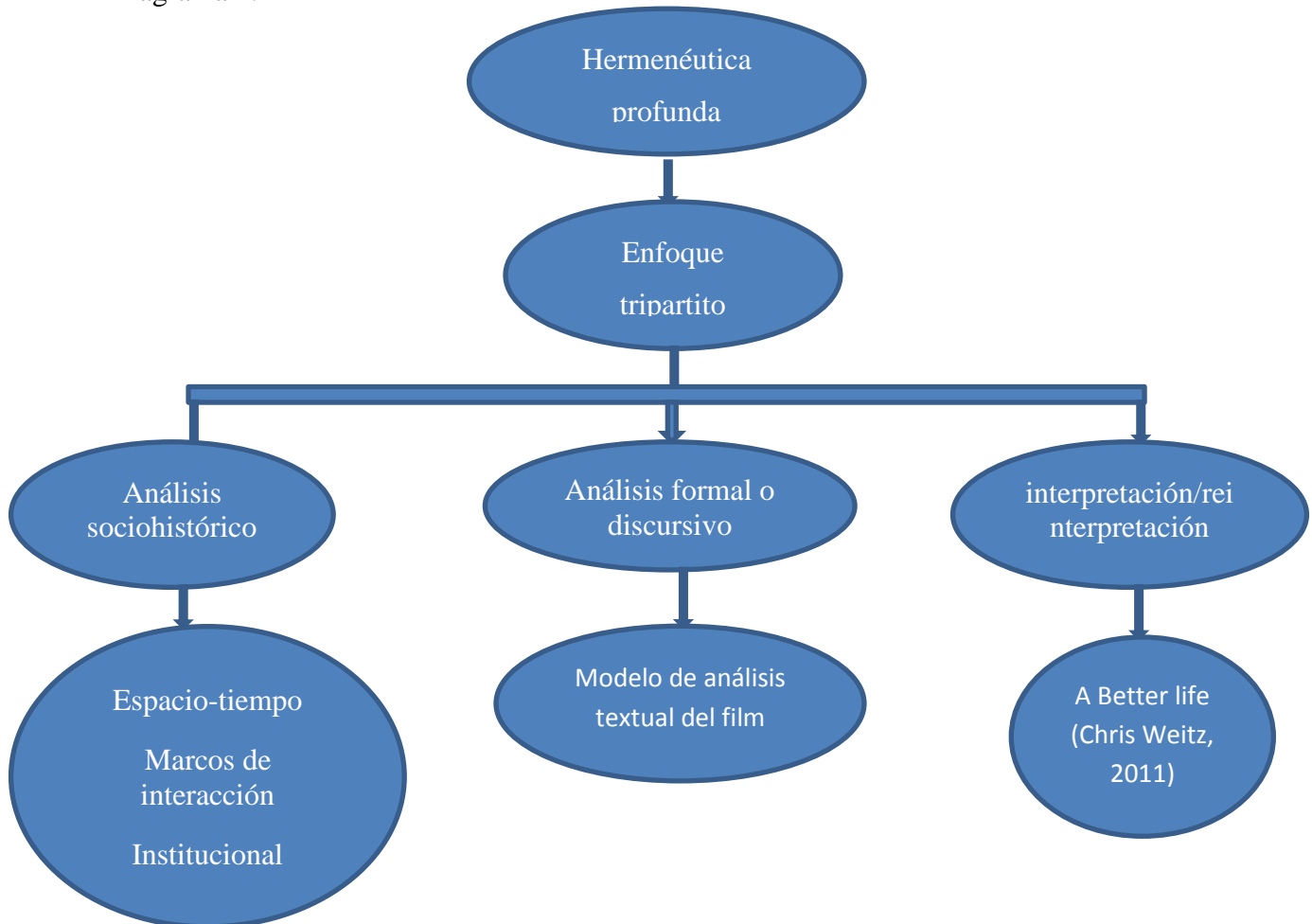
Con todo, el proceso de interpretación va más allá de los métodos del análisis sociohistórico y del análisis formal o discursivo. Trasciende la contextualización de las formas simbólicas tratadas como productos situados socialmente, y el cierre de las formas simbólicas tratadas como construcciones que presentan una estructura articulada. Las formas simbólicas representan algo, dicen algo acerca de algo, y es este carácter trascendente el que se debe captar por medio del proceso de interpretación (Thompson, 199: 421).

Por lo tanto, si bien se espera someter el discurso cinematográfico de *A better life* a una lectura que trascienda su nivel estético, es muy importante recordar al lector que esta investigación es un ejercicio de interpretación que no agota en su totalidad el sentido discursivo de dicha película.

De manera que aquí no se consigna *–la lectura verdadera–*, sino una de tantas posibles. Acotada, además, a los confines determinados por mis intereses de investigación. También considero fundamental aclarar que esta propuesta de lectura de la película no es definitiva, como análisis cualitativo, se establece una formulación inicial que prevé cambios, modificaciones o correcciones posteriores (Jensen, 1993). En ese tenor, pregunta Thompson: Además, cabría hacer notar, ¿acaso la tradición de la hermenéutica no se ha interesado fundamentalmente por los problemas de significado y la comprensión, por las maneras en que el mundo sociohistórico es creado por individuos que hablan y que actúan y cuyas expresiones y acciones significativas pueden ser comprendidas por otros que forman parte de este mundo? (Thompson, 1998: 403). Esta cuestión de la procedencia del sentido discursivo de un film incorpora el conjunto de intervenciones sociohistóricas puestas en

juego gracias a él, en las cuales, incluso el autor es sólo una <<instancia narradora>>, diría Christian Metz.

Diagrama 1.



### 1.5 Operatividad de la hermenéutica profunda: dimensiones, categorías y códigos de análisis

Aquí se plantea que las dimensiones, las categorías y los códigos de análisis sirven de complemento para reflexionar e interpretar medios de comunicación masiva, en particular en la discursividad fílmica de *A better life*. Desde luego ese entrecruzamiento tiene funciones metodológicas, según Thompson: “Un enfoque comprensivo para el estudio de

la comunicación masiva requiere la capacidad de relacionar entre sí los resultados de estos diferentes análisis, demostrando cómo se alimentan e iluminan entre sí los diversos aspectos” (1998: 441).

#### 1.6 Dimensiones:

Mi análisis está basado en la indagación de las dimensiones *narrativa y de representación* fílmicas. Con ambas se “[...] persigue desentrañar las relaciones aparentemente <<motivadas>> y <<naturales>> entre el significante y el mundo de la historia con el fin de revelar el sistema más profundo de asociaciones culturales y relaciones que se expresa mediante la forma narrativa” (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1999: 91).

La dimensión de las representaciones del film obedece, a su vez, a su enunciación de una adscripción sociopolítica contextualizada en términos ideológicos sobre su objeto de representación, mediación que influye en la postura de los espectadores, estableciendo así una relación que puede ser entendida como una comunidad interpretativa. Para Jean Louis Comolli y Jean Narboni:

Lo que la cámara registra en realidad es el mundo vago, no formulado, no teorizado, no meditado, de la ideología dominante [...] mediante la reproducción de las cosas no como realmente son sino como aparecen cuando son refractadas a través de la ideología. Esto incluye cada fase en el proceso de producción: sujeto, «estilos», formas, significados, tradiciones narrativas; todas subrayan el discurso ideológico general (*Screen Reader I*, págs. 4-5 en Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1999: 213).

No obstante, la dimensión narrativa y la de representación estarán acotadas por categorías y códigos de análisis que guiarán la observación de la película (Diagrama 2). De acuerdo con esto, Thompson (1998: 426) sugiere que:

A fin de emplear el estudio de los recursos sintácticos de las estructuras narrativas para el análisis de la ideología, se debe buscar demostrar cómo facilitan tales recursos o estructuras la construcción del significado que contribuye, en circunstancias sociohistóricas específicas, a apoyar las relaciones de dominación; en otras palabras, se debe desarrollar un argumento acerca de las interrelaciones entre significado y poder.

#### 1.7 Categorías:

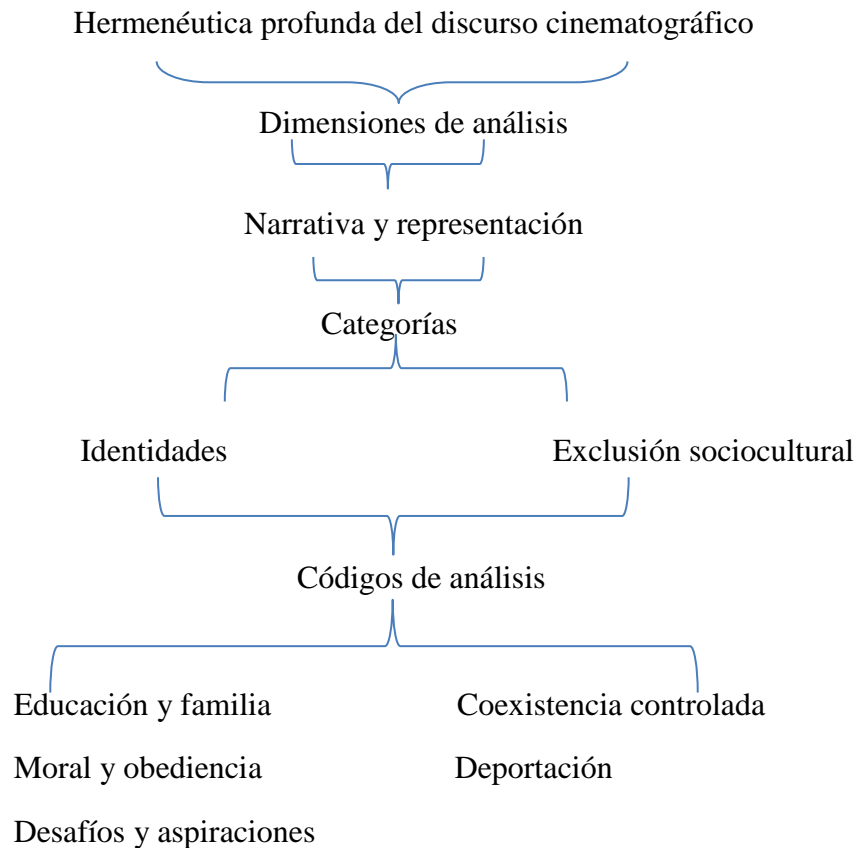
Bajo esta lógica secuencial se procede mediante dos categorías: *exclusión sociocultural e identidades*, mismas que operan en función de una serie de códigos de análisis. Los códigos, tomados de la lingüística, son conceptos que favorecen las diferencias o correspondencias en la serie de mensajes emitidos por el film. “Sin embargo, el código se refiere, con frecuencia, a cualquier juego sistematizado de convenciones, cualquier juego de prescripciones para la selección y combinación de unidades” (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1999: 49). De tal modo, sirven para puntualizar la mirada previamente categorizada.

#### 1.8 Códigos:

La categoría de identidades está acotada por los siguientes códigos de análisis: 1) educación y familia; 2) moral y obediencia y; 3) desafíos y aspiraciones futuras.

Por su parte, la categoría de exclusión social presenta los siguientes: 1) coexistencia controlada y; 2) Deportación.

Diagrama 2.



## 1.9 Planteamientos generales de investigación

### Objeto de estudio

El objeto de estudio de esta investigación es la *representación fílmica del contexto sociocultural de la inmigración indocumentada en Estados Unidos en la narrativa fílmica de A better life* (Chris Weitz, 2011).

### Objetivos de investigación

El objetivo central de esta investigación es: *analizar e interpretar un conjunto de códigos socioculturales que representan discursos de identidad y exclusión sociocultural de la migración de México a Estados Unidos en A better life.*

Siguiendo esa lógica se determinaron los siguientes objetivos particulares.

1. Analizar la historicidad de la representación de México o los mexicanos y la migración México Estados Unidos en Hollywood.
2. Interpretar la representación de problemáticas que sitúan las categorías *identidad* y *exclusión sociocultural* como nichos narrativos de *A better life*.

Preguntas de investigación

A continuación se plantean los cuestionamientos críticos que rigen esta investigación.

1. ¿Cómo ha sido historicidad de la representación de México o los mexicanos y la migración indocumentada México Estados Unidos en el discurso cinematográfico de Hollywood?
2. ¿Qué aspectos narrativos y de representación se articulan en *A better life* para representar la identidad y las repercusiones de exclusión social y cultural de la migración contemporánea de México a Estados Unidos?

Capítulo III:  
Contextualizando *A better life*

## 2.1 Migración México Estados Unidos y el discurso fílmico como fuente de información

“El tópico del cruce fronterizo y la vida en diáspora es a la vez única y universalmente relevante”

Kazecki, Ritzenhoff y Miller.

Este primer capítulo aborda la historicidad de diferentes contextos sociohistóricos de representación fílmica en que aparecen México o los mexicanos. Basado en una trayectoria que describe un contexto más amplio: las diversas representaciones que a lo largo de la historia de Hollywood se han hecho sobre la comunidad hispana. Con ese objeto en mente, se toman en cuenta las tramas sociohistóricas, el campo social de los sujetos involucrados a Hollywood y las instituciones que han contribuido en las significaciones contextuales que sirven para reconstruir las condiciones sociales de producción, circulación y recepción del cine en la tradición a la que *A better life* pertenece. Es decir, una finalidad primordial de este capítulo es acercarse a los procesos sociales que dieron forma y anteceden el inicio de la figura del inmigrante indocumentado en Hollywood. Y un acercamiento a sus rasgos primordiales de su perfil característico.

Actualmente, Estados Unidos es el país con mayor índice de inmigración internacional a nivel mundial, en buena medida, por su relación con México.<sup>1</sup> La historia de dicha relación migratoria se describe, en general, como una trama fenomenológica cuyo impacto ha sido tan profundo que ha marcado las memorias e imaginarios colectivos de ambas naciones. México y Estados Unidos comparten fronteras artificiales y naturales, pero también un pasado fincado en un terreno políticamente sinuoso,

---

<sup>1</sup> Para el año 2000 en Estados Unidos vivían 35 millones de migrantes internacionales, población que aumentó a 46 millones en 2013 ubicando a los Estados Unidos como el país receptor con mayor índice de inmigrantes en proporción a nivel global, al cual le siguen la Federación de Rusia y Alemania (ONU, 2013).

preñado de acontecimientos sociales y culturales polisémicos. Ambos pueblos han guardado en la memoria un pasado derivado de roces bélicos como la Batalla del Álamo o El Tratado de Guadalupe Victoria. O bien, una historia reciente de acuerdos económicos compartidos, como el Tratado de Libre Comercio que incluyó a Canadá. No obstante, la inmigración de mexicanos a ese país ocupa, sin duda, un lugar primordial.

Por otra parte, la migración internacional no es tema desconocido para el cine mundial clásico ni contemporáneo; prácticamente en los cinco continentes se han contado narrativas cinematográficas sobre la experiencia migratoria. Hollywood, asimismo, ha sido globalmente preponderante en esos términos. La meca del cine mundial ha consignado históricamente opiniones en torno a las comunidades inmigrantes que han arribado a los Estados Unidos, primordialmente desde fines del siglo XIX. Y en las que, por supuesto, el caso de hispanos y mexicanos es inédito, comparado con las representaciones de inmigrantes de otras procedencias.

El criterio argumentativo general de esta tesis es considerar las narrativas cinematográficas como agentes simbólicos que sirven de mediación para comprender cómo las colectividades construyen y forman diversas representaciones en torno a la sociedad y la cultura. En este sentido, ver una película implica experimentar el momento de un enlace entre códigos sociales y culturales determinados por los climas contextuales de producción, transmisión y recepción de dicho film. Los cuales no excluyen la formación de opiniones convencionalizadas sobre los acontecimientos representados en ellas.

Aquí queda establecido, por ejemplo, que la producción de películas que relatan directa o incidentalmente la vida de inmigrantes mexicanos en Estados Unidos ha contribuido en la socialización en ambas naciones de las diversas migraciones suscitadas entre esos países durante más de un siglo. Y que las películas de migrantes pueden ser vistas como fuentes de información importantes en el análisis sociocultural porque proporcionan significaciones en torno a la historicidad y divulgación de las ideas sobre dicho fenómeno binacional. Para Yvon Le bot (2006: 535):

No podemos reducir enteramente los significados de la experiencia migratoria a sus lógicas racionales, ni separarlos de sus dimensiones afectivas, emocionales. Las creaciones artísticas son también una de las vías que permiten acercarse aún más a dichas significaciones, se trate de producciones culturales de los migrantes o de obras que los toman como tema y que los presentan como sujetos, desmarcándose de las perspectivas deterministas y objetivantes.

La tradición filmográfica de este género, de estirpe mexicana o norteamericana, hace referencia a la historicidad del contingente de mexicanos que a lo largo de cien años alcanzó más de 33 millones de personas, 21.2 millones nacidos en ese país, “(11.2 millones de segunda generación y 9.9 millones de tercera generación)” (Conapo, 2012: 12). De manera simultánea, también, se remite a la comunidad norteamericana, pero evoca, primordialmente, a las poblaciones inmigrantes de mexicanos, hispanos y latinos en general que permanecen al interior del país como indocumentados, sin ser plenamente contabilizados.

Ya se mencionó anteriormente, en este documento se entiende al cine como forma simbólica de la cultura por el valor documental que posee. De manera que al ser interrogado y observado en complementariedad metodológica, aporta experiencias que ayudan a comprender los imaginarios de determinados contextos sociales y culturales (Laguarda, 2007). Se reconoce, no obstante, que no es debido a las fuentes de información fílmica que exista la personificación del inmigrante *sui generis*, sino que las películas evidenciaron una inclinación al uso de convencionalismos, figuras estereotipadas y moldes preestablecidos que desde su inicio han surtido efecto en las diferentes maneras en que hemos visto al inmigrante de carne y hueso.

Mediante la hermenéutica profunda de las formas simbólicas (Thompson, 1998) se pretende analizar y reconstruir la aparición de las narrativas cinematográficas sobre migrantes en la historicidad y óptica de Hollywood, centrando la observación en la multiplicidad de factores que han intervenido los diversos contextos sociohistóricos de su producción; determinaciones particulares como el lugar social que históricamente han tenido las representaciones de los hispanos en general y de México o los mexicanos en particular en Estados Unidos; las interferencias ideológicas y la climática política y comercial que las películas han atravesado desde su aparición. Como las interferencias del clima político en la industria fílmica que derivaron en la creación de una serie de agencias de censura.

Es fundamental la temporalidad de los hechos sociales y culturales que han acompañado la formación de las tramas y argumentos convencionalizados dado su enclave en la memoria colectiva y la mentalidad de las colectividades que representan y se ven representadas en el cine de migrantes. En fin, las tramas socioculturales que dan forma a las particularidades discursivas de *A better life*.

Entonces, se parte de que “las películas, al igual que otros textos culturales, dan cuenta de las representaciones sociales que constituyen nuestro mundo de vida” (Jablonska, 2007: 49). En la medida que el cine “registra cosas reales, pero esas cosas no son ‘la realidad’; son ‘la vida’ percibida, o reconstruida, o imaginada por quienes hacen el filme, y nada nos permite considerarlas más que como representaciones” (Sorlin, 1985: 42).

En su sentido más amplio, la reflexión sobre los fenómenos culturales se puede interpretar como el estudio del mundo sociohistórico en tanto campo significativo. Se puede interpretar como el estudio de las maneras en que individuos situados en el mundo sociohistórico producen, construyen y reciben expresiones significativas de diversos tipos. (Thompson, 1998: 183).

Se entiende, entonces, que este ejercicio reflexivo tampoco está socialmente aislado, sino más bien situado en los confines sociales de colectividades y comunidades de interpretación. Como explica Verón, la circulación, “es pues el nombre del conjunto de mecanismos que forman parte del sistema productivo, que definen las relaciones entre ‘gramática’ de producción y ‘gramática’ de reconocimiento, para un discurso o un tipo de discurso dado” (Verón, 1993: 20). Es decir, en el preámbulo del ejercicio de (re)interpretación de dicha película.

Es importante señalar en este punto que las interpretaciones forman parte a su vez de otras interpretaciones. “De manera que, por ejemplo, cuando los analistas sociales buscan interpretar una forma simbólica lo que hacen es interpretar un objeto que puede ser una interpretación en sí, y que ya pudo haber sido interpretado por los sujetos que constituyen el

campo-objeto del cual es parte la forma simbólica” (Thompson, 1998: 400). Las interpretaciones aquí planteadas en el último capítulo constituyen, lo que Borges también anticipó llamando, *una de tantas lecturas posibles*.

Se considera también el papel de los medios de comunicación en el sentido de que son “instituciones que producen, reproducen, y distribuyen un conocimiento que nos permite dar un sentido al mundo, modelar nuestras percepciones, y establecer los marcos sociocognitivos que nos permitan comprender la realidad” (1983, McQuail en Gómez, Hellín, Nicolás, 2011: 6).

## 2.2 Representaciones inaugurales de hispanos y mexicanos en Hollywood: raza, género y etnicidad

La inmigración, primordialmente indocumentada de mexicanos a Estados Unidos, ha estado presente en Hollywood, directa o incidentalmente, desde sus inicios, a fines del siglo XIX. Alfred Charles (1992) concluye que del total de 750 películas producidas entre 1910 y 1919, aproximadamente más del 55% de ellas tenían a México como tema, durante la transición del cine mudo al sonoro (1898-1935). En la actualidad, el tema comprende una historicidad llena de matices. Pero en sus inicios, el éxito de la cinematografía entre 1911 y 1930 consistió en la recopilación y el fortalecimiento del resabio de imágenes que ya habían tomado forma en *newspapers* informativos de la frontera sur de Estados Unidos (Charles, 1992), promovidos por discursos raciales y difundidos en tiras cómicas, vaudevilles, carteles y panfletos (Keller, 1994).

Desde entonces, la óptica norteamericana ha sido visiblemente obtusa, y ha construido y reconstruido sistemáticamente toda una serie de planteamientos simbólicos de corte racial y étnico como medios de justificación en que descansan diversas representaciones de México o los mexicanos. El empeño ético, moral y comercial fue sintomático de una mirada anglosajona que supo aprovechar ventajosamente las bondades del artificio narrativo del film. Sus connotaciones de conceptos como raza, etnicidad, género, estereotipos, exclusión, e identidades, hicieron argumento narrativo un tema sociocultural que se remitía, directa o tangencialmente, al mundo de vida del inmigrante mexicano indocumentado. Lo que focalizó debates políticos y jurídicos que sirvieron de contexto al corolario de escenificaciones y representaciones de la comunidad inmigrante proveniente del sur de la frontera. Cada vez más visible al interior de una comunidad hispana que ganaba poco a poco más espacios sociales en la Unión Americana.

Luis Valdez (*La Bamba*, 1977), acertadamente sugiere que entender el carácter evolutivo de las representaciones de los hispanos en Hollywood es comprender la historia misma de esa industria (entrevista en *The Bronze Screen*, Nancy de los Santos, Alberto Domínguez, 2002). Incluso, esas primeras décadas vieron la presencia y fuerte influencia de la comunidad hispana de la época. Entre 1911 y 1945, la participación de latinos y latinas en la industria cinematográfica de los *silent films* comprendía labores en los frentes de la producción, actuación, dirección y diversos trabajos de estudio (Ríos-Bustamante, 1992)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Clara Rodríguez (2008) ha hecho una recopilación que comprende el papel de los hispanos en Hollywood desde los silent films hasta lo que ella llama un periodo posmoderno en *Héroes, Lovers and Others. The history of Latinos in Hollywood*. Oxford University Press: England. El trabajo de Clara Rodríguez es quizá hasta ahora el más reciente en lo que se refiere a la recopilación informativa del transcurso laboral y actoral de los hispanos en Hollywood. Nancy de los Santos y Alberto Domínguez, *The Bronze Screen* (2002) DVD también recopilan testimonios de los actores e investigadores sobre el tema. Aunque esta investigación en video tiene el objetivo de sintetizar cómo han sido las transformaciones en la representación de los hispanos

Por supuesto, el contexto sociocultural norteamericano de ese tiempo se vivía como la resonancia del global. Hechos históricos como, por ejemplo, el auge de las transformaciones en los medios de comunicación, que fueron de la palabra a la imagen y del regionalismo a la masividad, y su confluencia con el advenimiento de diversos acontecimientos sociales o políticos, fueron trascendentales en la consolidación cinematográfica de la época y en la vivificación de una mirada racial y étnica de Hollywood. No obstante, las primeras películas, abrigadas por una tradición fílmica en ciernes, carecieron de tesón y habilidad narrativa. Y sus argumentos estuvieron basados en lógicas argumentativas de corte maniqueo, historias simples constituidas por típicas tramas de conflictos entre *Bad Guys*, y *Good Guys*. *Broncho Billy's mexican wife* (1912), *Licking the Greasers* (1914), *Arizona Wooing* (1915), *The Gunfighter* (1917) son ejemplos de ello, (Ver Nancy de los Santos, Alberto Domínguez, *The Bronze Screen*, 2002. DVD).<sup>3</sup>

En ese contexto se tipificó el perfil racial del mexicano, una sinonimia peyorativa proyectó diversas versiones estereotipadas asociadas directamente a hispanos y mexicanos, entre otros inmigrantes que llegaron a la Unión Americana. Como resultado, en unos cuantos años se logró la consolidación industrial de personificaciones generalizadas de género y connotaciones a la sexualidad. En una época de principios de siglo en que, “ningún otro país latinoamericano había ocupado mayor tiempo en pantalla de Estados Unidos que

---

en Hollywood en la experiencia, también, de algunos de sus principales actores y directores. Gary D. Keller también proporciona información sobre los hispanos, mexicanos o latinos destacados en el cine de acuerdo con un recorrido temporal que comprende varias etapas.

<sup>3</sup> La monumental obra de Alfred Charles Richard es un esfuerzo por documentar las producciones que comprenden los periodos del *Silver screen*, del paso de las agencias de censura y del posterior periodo que comprende hasta 1990, aproximadamente. Alfred Charles Richard, Jr. (1992) *An interpretive filmography from Silents into Sound, 1898-1935*. EUA: Greenwood Press. Alfred Charles Richard, Jr. (1993). *Hollywood's negative image of hispanic. An interpretive filmography from 1935-1955*. (1994) EUA: Greenwood Press. Alfred Charles Richard, Jr. (1994). *Contemporary Hollywood's Negative Hispanic Image: an Interpretive Filmography, 1956-1993*. EUA: Greenwood Press.

México. En tiempos del cine mudo, más de quinientos films lo usaron como tema principal” (Charles, 1992: xxiii, traducción propia).

Desde luego, las minorías sociales ocuparon el lugar del *Bad guy*, en gran medida por la mala fama que poco a poco se esparcía a nombre de los inmigrantes. Y así, a pesar de su apariencia tangencial, el lanzamiento de la cinematografía comercial a fines del siglo XIX y su confluencia con el incremento de una migración rural-urbana proveniente del interior de Estados Unidos, de contingentes europeos, africanos, alemanes, irlandeses, y notoriamente, hispanos (Keller, 1994), sirvieron de escenario contextual en la proliferación de discursos sociales basados en las diferencias culturales.

Además, la consolidación y sofisticación de la industria cinematográfica como su interés en lograr mayor alcance y aceptación en la clase media, fueron factores centrales en la reproducción y masificación del discurso fílmico remitido a la raza y la etnicidad. Gracias a su poderoso impacto en las audiencias, la clase media norteamericana constituida primordialmente por caucásicos, reconoció profundamente cómo se estaban constituyendo las representaciones de las minorías en ese país:

[primero] el desarrollo y sofisticación tecnológica de las filmaciones y el desarrollo de la estética del ilusionismo correlacionado a dicho desarrollo, [segundo]; las fuerzas socioeconómicas que ayudaron a crear los primeros *nickelodeons* y los palacios fílmicos que generaron un incremento en el número de producciones de la industria, el western, filmes de indios, épicos y de otras películas ajustadas al gusto de la clase media, [tercero]; las actitudes que prevalecieron respecto a la raza y las etnicidad y los productores en un periodo en que la audiencia que gobernaba la

cultura popular del tiempo era primordialmente blanca (Keller, 1994: 14, traducción mía).

Dichos acontecimientos tuvieron lugar en las postrimerías del siglo XIX y en inicios del XX. Y desde luego también tuvo mucha influencia el auge de la propia industria cinematográfica. Dada la capacidad de las películas para entretener al público fue inigualable el impacto y el esparcimiento de dichas representaciones a numerosa audiencia alrededor de la nación y del mundo. La creación de un *Star system* basado en criterios y prejuicios sociales similares. “Un sistema racial angloamericano en el que la pureza racial fue la norma sin permitir ni condonar la mixtura latina ni el multiculturalismo” (Ríos-Bustamante, 1992: 23).

Hollywood detonó la proliferación de imágenes estereotipadas de los hispanos y mexicanos en general, pues su cine llegó más lejos que cualquier otro. Los estereotipos americanos fueron extremos y ubicuos, los cines francés, soviético, alemán e italiano no compartieron esas cualidades en el mismo grado. El cine americano empezó a regocijarse de representaciones como los “chinkers” [el chino], “micks” [irlandeses], “darkies” [negritos], “coons” [negro, término despectivo que hace referencia a los mapaches], “niggers” [negros], “hebrews” [Hebreos], “Greasers” [Grasosos o grasientos, adjetivo usado para remitirse a los inmigrantes mexicanos], “redskins” [pieles rojas], “guineas” [italianos], y similarmente despectivos en las representaciones raciales y étnicas (Keller, 1994: 13, traducción y notas mías).

Keller propone, por ejemplo, organizar el cúmulo de imágenes de esas primeras representaciones de hispanos y mexicanos Hollywood con base en perfiles extraídos de fórmulas exitosas y moldes narrativos utilizados en la época.

Revisando los datos en este sentido, el material en cuestión incluye una categorización también por ciclos y series (películas de Ramona y Croncho Billy), por lugares y escenarios (la frontera, la jungla), eventos históricos (La Revolución mexicana, La Batalla del Álamo, La Independencia de California), argumentaciones de las tramas (americanos que se casan con Señoritas); actividades de grupos raciales y étnicos (gitanos, mestizos); producciones basadas en el lenguaje (inglés mal hablado); figuras del mundo hispano ( Don Juan o Don Quixote) sic; actividades de los hispanos (monta de toros); y otros tipos de clasificaciones (Keller, 1994: 70).

Poco a poco se gestó el estereotipo del *Greaser*; el *Latin lover*; la páfida y ligera mujer latina; el vengador enmascarado o El Zorro; entre otras figuras que se convirtieron en símbolos iniciales de cargado tono negativo o exotista. Friedhelm Schmidt (2007) atribuyó dicha homogeneización ideológica a cierta fascinación por el exotismo mexicano, un asunto artístico de experimentar nuevos enfoques creativos. No obstante, dice Schmidt, el resultado de la proliferación de representaciones apasionadas basadas en una experiencia limitada de una cultura diferente a la propia, es, justamente, la creación de estereotipos (Schmidt, 2007). Basándose en las representaciones de México en la literatura y en los cines europeo y norteamericano, Schmidt considera la invención del western como la utopía de diferentes artistas para volcar sus versiones positivas y negativas. Y vio en la figura de Pancho Villa el punto inicial de la imagen de México en los Estados Unidos. Lo

que resulta parcialmente cierto, porque este autor no parece considerar las primeras versiones en que México o lo mexicano aparecen representados en el imaginario fílmico norteamericano, remontadas a periodos previos a la Revolución Mexicana y la figura de Pancho Villa (ver, Charles, 1992, 1993, 1994).

No obstante, es cierto que ni la Revolución Mexicana ni Pancho Villa estuvieron desconectados de este contexto cinematográfico de inicios de siglo XIX en Norteamérica.

No es difícil suponer cuál fue el efecto que en la construcción de una imagen de peligro tuvo el hecho de que las imágenes fueran las de una guerra tan cruenta y compleja como la revolución; los retratos sobre la barbarie e incivilización parecían justificarse (García, 2008: 47).

Desde luego, la representación negativa del “villano conveniente” dispuso de una versión procaz del mexicano debido al carácter comercial y el desarrollo de la propia industria cinematográfica en Estados Unidos. “No queda mucho que decir sino que la conveniencia de un enemigo estaba fácilmente encontrada justo al cruce de la frontera, ganando así el crecimiento y rápido desarrollo de la industria” (Charles, 1992, traducción propia).

Esta representación vinculada con el revolucionario hacia la décadas precedentes a 1910 fue una imagen popularizada por el imaginario que ponía a Pancho Villa a la palestra y el dominio inicuo de una terrible violencia. El conflicto revolucionario y el acontecimiento histórico del asesinato de Madero en manos de Huerta por un lado y las constantes intervenciones políticas de Villa y Zapata resultaron ser comida cotidiana para la prensa norteamericana de la época. Villa no sólo se convirtió en un personaje de la historia mexicana, sino que en el contexto del cine norteamericano motivó, sorprendentemente, más de trescientas producciones fílmicas (Charles, 1992). Recordemos, además, que el propio

Pancho Villa vendió su imagen a muy buen precio con la finalidad de granjearse recursos, y que su aparición en las pantallas encontraría resonancia e interés para grandes directores como D. W. Griffith.

Para García Berumen, el primer periodo de las imágenes del hispano finalizó con la Primera Guerra Mundial (1914-1918), momento en que Hollywood, al fomentar un cine de héroes y villanos, encontró en los alemanes el villano propicio para las narrativas cinematográficas de la época (Berumen, 1992, Cfr. Schmidt, 2007). Aunque desde un primer momento, el mexicano encarnó papeles antagónicos, el tema en cuestión, en realidad, apenas iniciaba su curso en la historia de la representación de hispanos y mexicanos en Hollywood.

### 2.3 Vuelta de tuerca: agencias de censura y la “plasticidad” de los hispanos

Los estereotipos que para las primeras décadas del siglo XX ya habían cobrado fuerza constituyen un parteaguas en la configuración de las representaciones posteriores a los *silent films*. Cuando “la plasticidad” de los hispanos desató el *Effect of the Good Neighbor Policy*. Por un lado, debido a la proliferación de imágenes de cargado tono peyorativo asociadas a hispanos, mexicanos y latinos, por el otro, por la presión gubernamental latina, principalmente mexicana, que atisbaba una clausura comercial de una serie de films producidos en Estados Unidos. En una vuelta de tuerca que hizo eco político en México, hacia 1922.

Para Hollywood, la comunidad hispánica ha sido un contingente sumamente maleable. Agentes de personificación de suma plasticidad. Las imágenes que tomaron a hispanos y mexicanos como objeto de representación en Hollywood surgieron en los *silent films* a

inicios del XIX. Pero en sólo dos décadas, para 1920 y antes de que el cine mudo fuera reemplazado por los *talkies* o el cine sonoro, la figura del *Greaser* estaba plenamente constituida, pero no sería la única en esos términos.

En 1922, el gobierno de este país inició un movimiento que promovió el freno de producciones fílmicas y anunció oficialmente la clausura de películas de Players-Lasky y Metro (Ver Keller, 1994). El motivo: la periodicidad y las constantes imágenes negativas de mexicanos en los films estadounidenses. El periodo de las agencias de censura (1922-1955) tuvo implicaciones en el contexto comercial y político de Hollywood y la relación gubernamental México Estados Unidos. Pero no sucedió lo mismo con las representaciones de México o los mexicanos, cuestión que se vio parcialmente afectada. Las protestas gubernamentales de México en 1922 tuvieron resonancia, como era de esperarse, en ambos lados de la frontera. Su efecto oficial en Estados Unidos motivó la creación de organismos cuya tarea era, entre otras, revertir la creación de la imagen negativa de la comunidad hispana y mexicana que vivía en ese país, principalmente a través del cine. Por lo menos esa fue la consigna oficial de ambos gobiernos. Aunque por momentos, pareció más un periodo de debate y tibia censura cinematográfica del gobierno norteamericano en demanda del mexicano. En concreto, salvo un periodo de censura que duró poco más de veinte años, resurgiría la figura del mexicano en el cine.

La primera organización diseñada en respuesta a las protestas de los vecinos sureños de Norteamérica surgió con la finalidad de administrar la problemática en un contexto bélico global: la *Motion Picture Producer and Distributors of America* (MPPDA).

La Segunda Guerra Mundial afectó Hollywood de muchas maneras, principalmente respecto al sistema de censura. En 1922 el gobierno oficialmente interfirió en la libertad creativa y las compañías productoras tuvieron que contratar a Will Hays como guardián oficial que velara por los intereses públicos y promoviera la autorregulación como alternativa realista del control gubernamental (Charles, 1993: xviii traducción propia).

Posteriormente, el MPPDA se transformó en el *Motion Picture Production Code*, pensado para censurar particularmente la representación negativa de hispanos (ver De la Mora Valencia, 2008, Charles, 1993). No ajenos a dichas transformaciones, los representantes de las grandes casas productoras de Hollywood estaban conscientes que de no regular por iniciativa propia sus proyecciones negativas verían la intervención gubernamental de ambas naciones. Pero sus preocupaciones, más que diplomáticas, eran comerciales. Por eso la proyección de películas ofensivas a México o los mexicanos no se detuvo por completo. Como resultado, a los empresarios de la industria fílmica norteamericana les salió el tiro por la culata. Si bien los hispanos personificaron con éxito cualquier cantidad de papeles como villanos, los productores que hicieron caso omiso a las advertencias de las instancias de censura como la PCA, tuvieron pérdidas económicas importantes. Desde luego, por la falta de oportunidades para comercializar sus películas en uno de sus mayores mercados de consumo: Latinoamérica (Charles, 1992, 1993, 1994).

En un primer momento, la *Production Code Administration* (PCA) tuvo fines políticos y comerciales debido a demandas del gobierno mexicano. México; el aliado político, vecino inmediato y ¡principal consumidor de la producción fílmica!, amenazaba con retirar películas de las salas de cine al primer atisbo de negatividad. Era de esperarse que en un

contexto de guerra, el gobierno de Estados Unidos no quisiera defraudar a sus aliados Latinoamericanos, quienes también fueron parte de la milicia.

Durante la primera y segunda guerras mundiales la política exterior norteamericana reconfiguró y enmarcó diversos acontecimientos históricos y políticos dadas sus necesidades diplomáticas, obligados a granjearse una imagen favorable a sus principios políticos e ideológicos. Fueron inicios del cine sonoro y el clima industrial del cine en Estados Unidos se vio cobijado por una serie de conflictos importantes. En ese contexto, mexicanos e hispanos fueron mostrados, en general, mediante imágenes que los representaban como miembros trabajadores de la Unión Americana (Berumen, 1992).

Empezada la década de 1930 muchos desarrollos impactaron severamente la representación de los hispanos en los filmes de Estados Unidos, como también en su participación en la industria. Entre ellos eran la aglomeración de la industria fílmica y la consolidación del *Production Code*; el impacto de protestas contra de las películas de Estados Unidos en el mundo hispanoparlante, que creció fuertemente con la época sonora y tomado seriamente en el momento de la segunda guerra mundial; que coincidió con el desarrollo del cine sonoro y el inicio y subsecuente abandono de las producciones en idioma español (Keller, 1994: 111).

El surgimiento de una antropología contemporánea distanciada del racismo, el contexto de entreguerras y el ámbito industrial del cine promovieron, en momentos determinados, representaciones positivas de México y los mexicanos. De acuerdo con Alfred Charles (1993), la diferencia entre una serie de films producidos en 1936 y aquellos de 1955 fue prácticamente opuesta en relación con sus proyecciones negativas remitidas a hispanos. Y

“dicha modificación puede ser atribuida directamente a la PCA, al Departamento de Estado, la CIAA y su agencia operativa en Hollywood, la Asociación de Películas para las Américas” (MPAA) etc.” (Charles, 1992: xix, traducción propia).

Hacia 1936 y con un tal Joe Breen a cargo de la administración del PCA, se había logrado remover y disolver un poco la imagen estereotípica del mexicano salvaje. Al parecer, no obstante, el resultado de los organismos de censura fue medianamente exitoso. Pronto se notó, no obstante, que el trabajo de Will Hays al frente del PCA también sirvió de cortina de humo para concesionar la proyección de películas sin importar su contenido.

En la Segunda Guerra Mundial, las aspiraciones bélicas de Estados Unidos trajeron conflictos a su industria laboral. Y para 1940 se implementó el Programa Bracero con México (1942-1964). “Originalmente designado para proveer mano de obra en el campo durante los años de la guerra, el programa bracero fue reducido luego de la pelea, aun así, muchos mexicanos continuaron cruzando el Rio Grande y otros puntos fronterizos buscando la oportunidad de una mejor vida” (Charles, 1994: XX traducción propia). Parte del contingente también participó en la guerra.

En 1940 se creó la *Motion Picture Association of America*. Sin embargo, salvo el periodo de 1935 a 1955, las imágenes referentes a hispanos en general continuaron matizadas por tonos peyorativos, y pocas veces se mostrarían representaciones favorables alusivas a México o los mexicanos. En México se estrenó *Pito Pérez se va de bracero* (Rolando Aguilar) en 1947, primera película mexicana sobre el tema de la migración hacia Estados Unidos, apenas a unos años del inicio del Programa Bracero. *Border Incident* (Anthony Mann) dos años después, en 1949, es un caso fundamental en torno a la producción de

películas sobre este tema en Estados Unidos. Las agencias de censura fueron entonces el preámbulo de aparición de transformaciones acaecidas en el inicio de algunas de las décadas con mayor efervescencia social y cultural en Estados Unidos y en el mundo: la mitad de siglo XX. En el ínterin, las narrativas fílmicas tuvieron tinte proselitista. El éxito alcanzado por las películas hollywoodenses resultaban ser nichos testimoniales de la gloria norteamericana: el dominio de la frontera con México, la adquisición de Filipinas, Puerto Rico, la construcción del canal de Panamá, el liderazgo inicial sobre Cuba, entre otros acontecimientos importantes, serían conmemorados por los medios de comunicación, la prensa y el cine (Charles, 1992).

En general, la “plasticidad” atribuida a los hispanos y mexicanos mostró cierta inclinación por personificaciones huecas, sin detalle y de poca caracterización. Los personajes masculinos hispanos se tipificaron o tematizaron. El *Latin lover* y las *Señoritas*, en la década de 1930. *El Bandido* o el *Spitfire* vino retornaron con el *Latin lover* y *Cisco Kid* en la década de 1940; *Greasers*; *The Bandit*; *The Bad Mexican*; *The Gay Caballero*, categoría en que se incluye al *Zorro* y *Cisco Kid*; *The Good or Faithfull Mexican*; *The Good Badman*; *The Hispanic Avenger*; y *el Latin Lover* (Keller, 1994) fueron sólo algunas de dichas tipificaciones.

Keller (1994) ha encontrado que las tramas amorosas entre el norteamericano y las mujeres latinas también fueron fórmulas conocidas. Los personajes femeninos: *Las Cantina Girls*; *The faithfull*, *Moral or Self-Sacrificing Señorita* y; *The Vamp or Temptress*. En esta época, “la mujer hispana continuó siendo principalmente representada en una promiscuidad perpetua” (Berumen, 1992: 50). Y “Chiquita, Carmen, variaciones de Carmen, Lolita, Bonita (¡La mujer latina atractiva por excelencia!), María, Pedro o pedro el mexicano,

Pancho, López, y desde luego, *Zorro*, *Cisco* aparecen una y otra vez” (Keller, 1994, 39, traducción mía). Categorías fílmicas como violencia, crimen, rebelión e ingenuidad también ejemplifican su representación (Roeder, inédito en Keller, 1994).

En síntesis, gran proporción del cine estadounidense producido durante el siglo XX fue resultado de un posicionamiento industrial primordialmente comercial que supo aprovechar, desde las primeras décadas, el usufructo económico de su carácter público. Las transformaciones técnicas de los medios de comunicación fueron muy importantes en este sentido. Pues en un principio, las primeras versiones impresas pasaron de un periodismo amarillista al cine mudo, luego a las comedias y después a las películas sonoras mediante musicales, westerns y dramas de crimen urbano promovidos masivamente desde finales de siglo XIX a la actualidad.

Con todo eso, los años transcurridos de 1935 a 1955 “son evidencia suficiente de que el paso de las agencias del censura activas durante esas veinte décadas, en combinación con otros factores, permitieron el renacimiento de esa proyección de la figura” (Charles, 1992: xxi). Y aunado a ello, Estados Unidos se convertiría en escenario principal de transformaciones socioculturales en todo el mundo. Por lo que al interior del país se removían los resabios de movimientos colectivos de la época; uno de ellos, sin duda fundamental en la historia de la comunidad chicana, fue la consolidación del reconocimiento de sus derechos civiles. Para esta época: “La integración racial acompañó un incremento violento de la resistencia, y los trabajadores del campo mexicanos empezaron a organizarse comandados por César Chávez” (Berumen, 1992: 102, traducción propia).

## 2.4 Mitad de siglo y la incursión de una conciencia social en Hollywood

La mitad de siglo XX trajo transformaciones socioculturales en todo el mundo. Fueron años de cambios sociales y culturales de profunda resonancia que también detonaron nuevas olas cinematográficas. Esta etapa trajo tantos cambios generacionales que: “Para 1956, la agencia [PCA] estaba más bien preocupada en el sexo, las drogas y la violencia, que en la imagen de las representaciones de los hispanos” (Charles, 1994: xix). En términos de la representación de hispanos en Hollywood, la comunidad chicana acudiría a ocupar un espacio importante. En el clima sociocultural de mediados de siglo XX en Estados Unidos, los chicanos comenzaron a observarse a sí mismos, volviendo la mirada a su lugar social dentro de ese país.

El surgimiento de esa conciencia autocrítica fomentó la aparición, principalmente a partir de la década de 1960, de narrativas fílmicas contadas por la propia comunidad chicana. La ola de representación de los chicanos a mediados de siglo estuvo relacionada con un mundo urbano, primordialmente vinculada al contexto de bandas, el barrio y “la cholada”. Este boom chicano empezó con el teatro campesino y se remitía a conceptos como la Raza. Y los años entre 1970 y 2000 trajeron la visibilización del papel de una serie de hispanos y latinos que lograron ganar un lugar comercial en Hollywood. Andy García, Eduard James Olmos, Cheech Marín, Luis Valdez, Cameron Díaz, Jenifer López, entre otros, son algunos de los principales actores y protagonistas que se granjearon un espacio gracias al éxito de mediados de siglo en Estados Unidos.

La mitad del siglo XX fueron años de protestas y de *civil rights movement* encabezados por diversas comunidades. El movimiento chicano terminaba con el mito de “minoría invisible”

que había acompañado históricamente a los hispanos en la Unión Americana. No obstante, este fenómeno revivió, de algún modo, la imagen del “bandido mexicano”. Y por otra parte, la introducción de la televisión mermaría el alcance de Hollywood al penetrar con fuerza un mercado abierto a cambios tecnológico. Las décadas 1950 y 1960 verían una desaceleración de la producción fílmica de Hollywood.

Las comunidades chicana, mexicana, hispana y latina lograron posicionarse en el discurso político y jurídico de Estados Unidos. Las protestas suscitadas entre 1950 y 1980 trajeron al cine temáticas relacionadas con los problemas sociales de la época. El trabajo de Roffman y Purdy (1981) respecto a dichos films ha sido reevaluado por Charles Ramírez Berg, quien considera que los autores dejaron de lado la histórica relación de los hispanos en el discurso fílmico de Estados Unidos, y en concreto, los chicanos.

Ramírez Berg considera que *On the Waterfront* y *Salt of the Earth* (1954, Herbert Biberman); *Bordertown* (1954); *Right Cross* (1950 John Sturges); *My man an I* (1952, William Wellman); *The Lawless* (1954, Joseph Losey); *A Medal for Benny* (1945, Irving Pichel); *The ring* (1952 Kurt Newman); *Trial* (1955, Mark Robson); y *Giant* (1956, George Stevens) (Ramírez Berg, 1992: 34) son el corpus de películas que condensan lo que claramente podría llamar un problema social asociado a la condición de los Chicanos en Estados Unidos: un problema social de asimilación (Ramírez Berg, 1992).

En suma, *Bordertown* de acuerdo con Ramírez Berg, es “la primera película sonora de Hollywood que trata el intento de los México-americanos de entrar y participar en el suelo americano, e el prototípico melodrama del problema social de los Chicanos” (Ramírez Berg, 1992: 35, traducción mía). Posteriormente este género trajo producciones como

*Alambrista!* (Robert Young, 1977), *Los vendidos* (Luis Valdéz, 1982), *Soot Zuit*, *La bamba* (Luis Valdez, 1981 y 1987), *Born in East L.A* (Cheech Marín, 1987) o *American Me* (Eduard James Olmos, 1992). De hecho, la mayor parte de la producción académica sobre la representación de los hispanos, latinos, mexicanos y chicanos en Estados Unidos es producida por un campo académico preocupado por el tema, y protagonizado, primordialmente, por mexicoamericanos. Entre estos autores destacan Chon Noriega, Charles Ramírez Berg, Alfred Charles Jr., David Maciel, Carlos R. Cortés, Gary D. Keller, Allen L. Wolls, Rosa Linda Fregoso, Ana López, entre otros.

La importancia de estos filmes cercanos al cierre de siglo fue su diametral apertura a narrativas que instauraron problemáticas acaecidas a principios de siglo XXI. El nuevo cine mexicano acudió al interés en la creación de nuevas narrativas. El cine de Hollywood retomó el tema de la migración, visibilizando su carácter conflictivo. En un contexto de fortalecimiento fronterizo de Estados Unidos dado el ataque en Nueva York el 11 de septiembre de 2001. Sobre todo, las nuevas dinámicas migratorias y los desafíos implicados a la migración internacional contemporánea y el papel de México en la inmigración hacia Estados Unidos propiciaron el resurgimiento de un cine de migrantes contemporáneo.

## 2.5 Hollywood, migración México Estados Unidos y el inmigrante indocumentado

La representación inaugural de México o lo(s) mexicano(s) en el cine norteamericano fue resultado, a grandes rasgos, de coyunturas políticas y bélicas, imágenes tamizadas mayormente por un cariz peyorativo. Una imagen que ha estado presente en Norteamérica desde hace más de un siglo. Desde hace mucho tiempo: “La imagen de un México bárbaro, librado a la espontaneidad y sumido en la anarquía fue entonces presentada y difundida

masivamente mediante las agencias de prensa, pero también a través de películas desdeñosas” (De la mora Valencia, 2008: 29). El caso de “lo mexicano” es inigualable, inédito comparado con cualquier otro contingente hispano, latino o chicano representado por la meca mundial del cine. Con sus atenuantes históricas, diversas y continuas representaciones sobre los mexicanos han dado continuidad a la construcción social de una imagen de México desde la perspectiva del riesgo (García, 2008). Y destaca en ello, desde luego, el papel de la migración indocumentada.

De tal modo, en la actualidad, las narrativas cinematográficas sobre migrantes son, dirían los historiadores, testimonios voluntarios e involuntarios de un pasado en que la migración y cine no tardaría en convertirse en objeto de interés para los productores del séptimo arte en Hollywood. En *The Fighting Edge* (1926, Warner Brothers), un agente del servicio secreto de los Estados Unidos (Keneth Harlan) inicia por mano propia una oleada aguerrida contra una banda que trafica pasaportes en México para hordas de trabajadores indocumentados” (Berumen, 1992: 10-11, traducción propia). *The Fighting Edge* revela una serie de determinaciones socioculturales de su contexto si observamos que la década 1920 fue muy importante para la inmigración mexicana a Estados Unidos.

Entonces, ¿en qué momento se dio la confluencia entre el fenómeno de la migración México Estados Unidos y el discurso cinematográfico estadounidense? En teoría, siempre. Pero, para entender cómo fue su confluencia en Hollywood es importante acercarse al contexto político que vincula ambos países, primordialmente desde la década de 1920. Ésos fueron años la fase de “El enganche”, caracterizada por las primeras tres oleadas de deportaciones: en 1921 con el inicio de la creación de la Patrulla Fronteriza; de 1929 a 1932 detonada con la Gran Depresión y la tercera iniciada en 1939, que propició poco después el

“Programa Bracero”, que tuvo una duración de veinte años, hasta 1964 (Durand y Massey, 2009). En ese periodo, la migración empezaría a ser vista como un problema sociocultural y los inmigrantes a ser reconocidos como indocumentados al interior de Estados Unidos. El contexto político propició la visibilidad del fenómeno migratorio, “las leyes de inmigración restrictivas de 1917, 1921 y 1924 y la Primera Guerra Mundial limitaron la inmigración europea. Causando la demanda de mano de obra barata proveniente desde México” (Berumen, 1992: 6).

Las fronteras y garitas artificiales entre México y Estados Unidos también se convirtieron en escenarios importantes dentro y fuera del discurso cinematográfico. “Se podría decir que la frontera empezó a ser algo más que simbólica a partir de 1924, con la creación de la Patrulla fronteriza y cuando se empezaron a aplicar medidas coercitivas, no sólo administrativas, de control fronterizo” (Durand y Massey, 2003: 52). El surgimiento de la frontera como lugar que debía ser vigilado, símbolo del cruce y escenario inicial del infortunio norteamericano en manos de oleadas inmigrantes. En ese contexto, “el cine se regodeaba en la producción de películas que explotaban hasta el hartazgo la sordidez atribuida a los escenarios fronterizos” (Valenzuela, 2012).

Las figuras de la poderosa industria hollywoodense y los personajes del hampa acudían a las ciudades fronterizas mexicanas, donde empresarios estadounidenses – dueños de muchos negocios en México-, habían encontrado la clave para manipular miedos y deseos de sus paisanos, a quienes no arredraban las historias sodomitas que rodeaban al México fronterizo; por el contrario, alimentaban la carga contenida de miles de estadounidenses que día a día cruzaban la frontera para vivir esos

mundos de exceso, lujuria, hedonismo y disfrute lúdico, publicitados por intensas campañas diseñadas desde Estados Unidos (Valenzuela, 2012: 24).

Pronto, desde el punto de vista norteamericano, la inmigración mexicana se convertiría en amenaza. El sur de la frontera volvería a ser escenario de encarnizadas pulsiones de hedonismo y crueldad. “México: un lugar para escapar de las leyes americanas, lugar de anárquica corrupción, abrumadora pobreza y hedonismo barato; un lugar donde el dólar americano dura y vale más; y un lugar donde mujeres de piel cobriza y negra cabellera comparten su cama por algunos pesos [...]” (Reyes y Rubie, 1994: 3, traducción mía). Esta idea generalizada tuvo resonancia en el discurso político al cual sirvió de excusa para justificar altibajos económicos y carencia laboral. Recordemos que “a mediados de la década de 1920 ya se podía hablar de tres grandes regiones de destino de la migración mexicana: la sudoeste, la de las Grandes Planicies y la de los Grandes Lagos” (Durand, 2007: 71). Así que instalado el concepto de amenaza, se socializó también la representación política, sociocultural y económicamente problemática de la migración mexicana.

En palabras de Durand y Massey, “se pueden distinguir cinco etapas o fases de la emigración mexicana a Estados Unidos, con una duración aproximada de 20 a 22 años cada una” (2009: 47)<sup>4</sup>. Estas cinco fases, explican los autores, “ponen en evidencia un movimiento pendular, de apertura de la frontera y reclutamiento de trabajadores, por una

---

<sup>4</sup> Las cinco fases son: 1) El “enganche” (1900-1920). 2) Las “deportaciones” (1921-1939): los autores precisan tres grandes deportaciones iniciadas con el proyecto entonces recién creado de la Patrulla Fronteriza: la primera en 1921; la segunda de 1929 a 1932; y la tercera inició en 1939. 3) La de “Bracero” (1942-1964). 4) La de los “indocumentados” (1965-1986) y 5) Etapa de legalización y la *migración clandestina* (1987). Cabe destacar que según estos autores: “El movimiento pendular, la duración y el ritmo de éste, lo ha marcado siempre la política migratoria estadounidense, que de manera unilateral abre o cierra la puerta, de acuerdo con el contexto internacional [...] (guerras) [...] (auge o crisis)[...] (presiones de grupos, lobby, elecciones y xenofobia)[...]”. Véase: Durand, Jorge y Douglas, S. Massey (2003), *Clandestinos. Migración México-Estados Unidos en los albores del siglo XX*. México: Porrúa.

parte, y cierre parcial de la frontera, control fronterizo y deportación, por otra” (Durand y Massey, 2009: 48). En estos años, los términos migratorios de Estados Unidos y México pasaban por un periodo de turbulencia mientras que la representación del mexicano pasaba, en general, del *Latin lover* a las diversas figuras representativas del *Zorro* vengador y el advenimiento de la figura del *Bandolero*. No obstante, las migraciones que tenían por destino Estados Unidos estuvieron diferenciadas. Si la Unión Americana es un país de inmigrantes, las migraciones no cumplen objetivos homogéneos ni son producto de las mismas razones. Los contingentes europeos llegaron a poblar; los mexicanos, a trabajar, primordialmente en un mercado secundario, estacional y flexible (Durand y Massey, 2009). Desde luego, esa distinción influyó la creación posterior de la figura del inmigrante indocumentado.

Asimismo, la relación migratoria de Estados Unidos con el mundo hispano, aunque llena de contrastes, ha permeado históricamente la discursividad simbólica y política norteamericana. El fenómeno de la migración México Estados Unidos ha tenido, por supuesto, sus particularidades históricas y contextuales. Durand y Massey (2009) piensan que dichas características fundamentales son: historicidad, masividad y vecindad. Para estos autores, los tres componentes en conjunto; el contexto temporal historizado; el intenso trajinar del flujo migratorio registrado en distintos periodos y; la colindancia entre ambos países, son factores estructurales con valor referencial para observar y entender dichas dinámicas migratorias. Pero podría decirse, no obstante, que esos tres factores también sirven para describir los horizontes socioculturales de la relación entre ambos a lo largo de la historia, no sólo diferenciando la migración México Estados Unidos de cualquier otra en el mundo.

El inicio de la segunda mitad del siglo XX corresponde, de acuerdo con las etapas o fases descritas por Durand y Massey, a los años de “Los indocumentados”. Y los años de 1965 a 1987 fueron la “etapa de legalización y migración clandestina” (Durand, y Massey, 2009). A esa altura, el discurso cinematográfico cercano a los fines del siglo XX se perfilaba y preparaba para transformaciones que ya preveían nuevos desafíos y patrones en la migración contemporánea. “En 1970, los mexicanos se convirtieron nuevamente en bandidos, culpables de robar los trabajos [...] Muchos chicanos pobres y de clase media ‘creían’ que los trabajadores indocumentados habían invadido sus tierras para quitarles sus trabajos” (Acuña, 1988 en Berumen 1992: 163).

En un contexto estadounidense de posguerra se alimentó la creencia generalizada (incluso entre la comunidad chicana) de que la inmigración mexicana ocupaba los espacios laborales de los norteamericanos, promoviendo con ello la idea de que éstos sólo ingresaban al país con esa finalidad (aunque históricamente los mexicanos han estado ocupando un mercado laboral secundario). Finalmente, ya desde 1990 “la migración internacional se había convertido en un verdadero fenómeno global” (Durand y Massey, 2009: 13).

Keller enuncia una serie de películas sobre migrantes mexicanos en Estados Unidos que, desde su criterio, pueden ser tipificadas temáticamente. En concreto: en relación con el trabajo que éstos desempeñan; el arresto dado su estatus migratorio; la economía de la frontera y, por supuesto, la relación Estados Unidos y México. *Cosecha* (Ricardo Soto, 1976) y *Migra* (1976); *Al otro paso* (1976) *Borderlands* (1983), entre otras como *There goes the neighborhood* (Severo Pérez, 1987); *In the shadow of the law* (Frank Cristopher

1987); *Miles from the Border* (Ellen Frankenstein, 1987), etc. (Ver, Keller, 1994) conforman dicha lista.

Para Reyes y Rubie (1993), incluso, esas formas simbólicas hoy son fuentes primarias de ideas modernas en torno a lo que se cree existe y acontece más allá de la frontera sur de Estados Unidos. En ese contexto sociohistórico de más de cien años de representación, las relaciones de producción, circulación y consumo de las representaciones de hispanos y mexicanos tuvieron mayor peso que la propia temporalidad predefinida a que se remonta la aparición de la figura del inmigrante mexicano indocumentado en Hollywood. Esta figura, entonces, se gestó en medio de toda una tradición fílmica en el imaginario colectivo norteamericano. Y tiene precedentes tan diversos y antiguos como la leyenda negra; el destino manifiesto; la doctrina Monroe; la mitología del Álamo; la guerra entre México y Estados Unidos, etc., (ver García Berumen, 1992, Charles, 1992, Cfr. Schmidt, 2007).

Es importante aclarar que la imagen del mexicano indocumentado no fue inicialmente promovida por películas de Hollywood, sino por la distribución panfletaria de informes que estuvieron apuntalados en un sentir nacionalista y circulaban por medios impresos de comunicación. En este sentido, conceptos como raza, religión y radicalismo (Alanís 2004), fueron usados como parapetos por algunos norteamericanos desde principios del siglo XX para promover ideas generalizadas sobre los inmigrantes mexicanos. Una imagen asociada en buena medida con el aspecto físico de aquellos que laboraban cosechando los campos de cultivo estadounidense.

El sector más radical y nacionalista de la sociedad estadounidense fue el encargado de construir una imagen negativa de los inmigrantes mexicanos; para ello, tomó

como base el tipo de trabajo que realizaban en Estados Unidos, su manera de vestir, su nivel educativo y el espacio donde se desenvolvían, y a partir de estos elementos –algunos efectivamente describían al inmigrante-, y su uso peyorativo, exagerando y tergiversando, se formó una imagen (Alanis, 2004:54).

Camilla Fojas (2008) ha hecho un rastreo de cómo fue la representación de la migración México Estados Unidos en el cine norteamericano producido hacia la década de 1980. Basado en tres películas *Flashpoint* (William Tannen, 1984), *Borderland* (1980) y *Traffic*, (Steven, Soderbergh, 2000) este breve ensayo de *Border Bandits. Hollywood on the Border Frontier*, tiene su punto de fuga temática en la frontera como espacio de escenificación de la problemática migratoria que desencadena, eventualmente, la identidad del inmigrante. Para Fojas, la representación de la migración México Estados Unidos y la frontera sur de Estados Unidos en este periodo todavía escenifica al “ilegal alien” como una invasión invasora e incontenible, con la que Estados Unidos debe batallar para contener sus males. Salvo las bondades de los personajes femeninos, que en cambio, representa honestidad y unidad familia (Fojas, 2008).

La inmigración era comúnmente representada como pandemia, una infección oportunista que podría devastar el cuerpo nacional. [...] Ellos [los inmigrantes] representan la oscura y errante nación tercermundista que espera lanzarse a engullir el primer mundo “Anglo” estadounidense. El inmigrante está profundamente sobre determinado a dar un azote masivo desde el tercer mundo, un invasor invisible, roba esposas y quita trabajos y un riesgo para la salud pública (Fojas, 2008: 88 traducción mía).

Actualmente, el engrosamiento de contingentes migratorios de todo el mundo, la multiplicación de países receptores y emisores; los desafíos políticos y sociales de la migración en las últimas décadas del siglo XX radicalizadas en el XXI, entre otras cosas, contrastaron con las narrativas fílmicas tradicionales. La ola fílmica del cine de migrantes a inicios del siglo XXI muestra la inclusión paulatina de argumentos que plantean problemáticas sociales y culturales más pertinentes con el contexto actual. Como la conectividad del mundo contemporáneo y los recientes modelos de vida migratorios.

En este contexto de transformaciones políticas, sociales y culturales, Charles Ramírez Berg ha identificado el traspaso de una retórica de la imagen en torno a la figura del inmigrante. Una metáfora que hizo converger al Alien (Extraterrestre monstruoso) y el Illegal Alien (Indocumentado) en la consecución de una misma idea. El sentido de esta metáfora en la que Berg encuentra vasos comunicantes, recae, justamente, en el papel y la visibilidad que está adquiriendo la comunidad de inmigrantes, documentados, residentes e indocumentados de origen hispano en los Estados Unidos (Ramírez Berg, 2004). Lo que este autor hace es contrastar películas de ciencia ficción de los Aliens o los extraterrestres con la migración indocumentada.

Recurriendo a Freud, Ramírez Berg propone que la preocupación principal de estas nuevas narrativas descansa en un discurso nacionalista preocupado por “el otro”. Para Berg, el uso metafórico que sustituye la imagen del Alien con la del hispano revela una mirada despectiva que propugna la prevalencia de jerarquías étnicas. Lo que permite a la clase dominante volcar su pulsión jerárquica en la definición que hacen, mediante sus propios criterios, de los dominados, de “los otros”. Aun así, en el fondo, diría Ramírez Berg en su singular lectura, el problema que subyace en estas representaciones no es, finalmente, del

incremento acelerado del flujo migratorio ni tampoco la supuesta sustitución laboral en Estados Unidos a causa de la inmigración extranjera. El problema real, según este autor, es el tema de la identidad, la cuestión del ideal de mantener la nación unificada (Ramírez Berg, 2002).

La nueva “invasión” inmigrante introduce el cuestionamiento de la identidad de la propia nación, y el rechazo del Alien en los filmes de ciencia ficción es proyectada, por un nativismo mediado masivamente. A la luz de esta óptica, los filmes de ciencia ficción de Aliens desde 1976 representan un espacio para la consideración del “problema migratorio”, que no obstante, está lejos de resolverse, desde entonces, constantemente se llega a la misma conclusión: el *statu quo* sólo puede ser mantenido por la exclusión (Ramírez Berg, 2002: 162).

En ese tenor, la migración internacional se convirtió en un (pre)texto para tocar, a través de narrativas fílmicas contemporáneas en este caso, el tema de las políticas de identidad, la exclusión y para argumentar problemáticas como la negociación de diferencias sociales y culturales entre personas que provienen de contextos diferentes. Asimismo, los imaginarios cinematográficos tanto en México como en Estados Unidos no fueron ajenos a dichas transformaciones, como si los directores se percataran del riesgo comercial y ético de producir películas anacrónicas y descontextualizadas.

La interculturalidad, la visibilización de los itinerarios de exclusión social, las identidades, el estrecho vínculo que el papel de la familia tiene en las dinámicas migratorias del siglo XXI, posicionaron, entre otras cuestiones, al cine en un espacio narrativo de mayor envergadura contextual. Una ojeada al cine de migrantes contemporáneo en Estados Unidos

y México deja ver que éste es resultado de una serie temática de películas inaugurales que moldearon estructuras narrativas repetidas eficazmente por mucho tiempo. La narratividad fílmica (Metz, 1993) de estas primeras películas quedó constituida mediante argumentos primordialmente desbordados de crónicas pesimistas, en las que el inmigrante era detonante de toda clase de perjurios sociales. El indocumentado asumía el papel de una figura humana desposeída de toda agencia viviendo a merced de inclemencias socioculturales causadas por su condición ilegal, pero siendo al mismo tiempo, la encarnación sinonímica de todo tipo de maldad y vicio.

Si bien el desplazamiento colectivo de un lugar geográfico a otro ha sido un proceder humano desde tiempos remotos, la migración internacional es un factor importante para entender las identidades personales y colectivas en el mundo contemporáneo. La vida en diáspora genera situaciones excepcionales en términos narrativos y de representación fílmica en un mundo en que la hegemonía del modo de vida occidental se vuelve cada vez más contrastante para las comunidades minoritarias.

Actualmente vemos con relativa frecuencia clásicos del cine de migrantes programados en los canales de televisión abierta y se ha vuelto común, también, escuchar cada cierto tiempo anuncios sobre el estreno en cartelera de películas que tratan el tema de la migración internacional. Dicho tema se ha vuelto conocido y aunque no en las mismas temporalidades, frecuencias o alcance comercial, su producción también engloba un carácter internacional. El cine de migrantes se nutre de diversas tradiciones y nacionalidades: la norteamericana, la europea, los filmes asiáticos y desde luego los de factura mexicana, entre otros de variada procedencia.

Están, además, los filmes que tratan el tema de manera tangencial, como excusa narrativa de otras tramas. Recientemente, la producción en México y Estados Unidos se ha enriquecido en este tema; existen varios títulos: *Un Día Sin Mexicanos* (Sergio Arau, 2004), *Babel* (González Inárritu, 2006), *La Misma Luna* (Patricia Riggen, 2007), *7 soles* (Pedro Ultras, 2008), *El viaje de Teo* (Walter Dohener, 2008), *Norteados* (Rigoberto Perezcano, 2009), *Acorazado* (Álvaro Curiel, 2010), *A Better Life* (Cris Weitz, 2011) o *La Jaula de Oro* (Diego Quemada Díez, 2013) entre otras.

En suma, Thomas Deveny considera que: “Toda narrativa fílmica sobre migración tiene tres componentes básicos: el contexto preemigratorio que orilla a la persona a tomar la decisión de dejar su patria; el viaje o cruce fronterizo; y la vida del inmigrante en la nueva tierra” (Deveny, 2012: ix, Traducción propia). Aunado a eso, Kazecki, Ritzenhoff y Miller (2012: xv) sugieren que este cine en la actualidad recae en un cuestionamiento primordial: “¿Cómo las personas negocian sus diferencias en su lugar de origen y del extranjero, mientras viajan y salen de sus zonas familiares de comfort?”

*A better life* (Chris Weitz, 2011), surge en un momento en que el cine de migrantes pone en contexto el clima político, económico y cultural contemporáneo. Ésta película sirve de muestra al análisis porque enfatiza problemáticas como la transición política de los sujetos. Y dimensiona, además, cómo el inmigrante mexicano indocumentado es sometido a discursos de identidad y de exclusión sociocultural, en un mundo donde 232 millones de personas son migrantes internacionales (ONU, 2013). Este capítulo, en concreto, intenta enunciar la historicidad de la producción, circulación y recepción de cómo Hollywood ha simbolizado al hispano y al mexicano en sus representaciones iniciadas a finales del siglo XIX. Así como del inmigrante mexicano indocumentado.

## 2.6 Chris Weitz y *A better life*

Chris Weitz nació en 1969 en la aglomerada ciudad de Nueva York. Creció en el seno de una familia influenciada por el cine. Sus padres son la actriz Susan Kohner y el novelista y diseñador John Weitz. El mundo fílmico antecede el nacimiento de Chris y su hermano Paul Weitz, para quienes la industria nunca fue desconocida. Sus abuelos fueron el productor Paul Kohner y la actriz veracruzana Lupita Tovar, conocida por protagonizar *Santa* (Antonio Moreno, 1932), película basada en la novela homónima del escritor español Federico Gamboa y celebrada porque inauguró el cine sonoro en México. Lupita Tovar, no sólo protagonizó una serie de películas en Hollywood a principios del siglo xx, sino que fue una de las estrellas de la época.

Weitz ha basado su carrera fílmica en los contornos de la versatilidad. Pues sus antecedentes curriculares en la industria del cine surgieron en la producción, el guionismo y la actuación. Pero no le tomó mucho tiempo descubrir su vena de director, inclinándose en un primer momento de su carrera al género infantil y al melodrama cómico y romántico. Una vista panorámica a las películas de este autor neoyorkino refleja cómo ha optado por realizar filmes dirigidos a un público joven, más interesado en narrativas digeribles que en obras profundas y de complicadas tramas ontológicas. Prueba de ello es su filmografía que suma al corriente seis películas que transcurren sin ambiciones eruditas pero que, no obstante, han conocido el éxito.

*Antz* (1998) es la primera película de Weitz, en ella participó como co-guionista. Esta animación constituye un primer momento exitoso de su carrera. Se trata de un film incorporado a la generación de producciones computarizadas, a la par de películas pioneras

como *Space Jam*, *Pocahontas*, *El jorobado de Notre Dame*, *¿Quién engañó a Robert Rabbit?*, *Toy Story*, *El rey León*, *Shrek*, *Mulán*, *Hércules* o *Tarzan*, entre otras.

Posteriormente, Chris y su hermano Paul codirigieron *American Pie* (1999), que fue un éxito rotundo en las taquillas. La desenfadada comicidad de este film llamó la atención de un público de todas las edades. En este primer momento en la carrera de Chris Weitz no hay todavía atisbos evidentes del tono crítico y socialmente solidario que constituyó la producción de *A better life*. Enfoque que no parece ser de interés primordial para este director en ciernes. *American pie*, bajo la codirección de Chris y Paul, por su parte, es la primicia de una serie de secuelas cómicas de relativo éxito.

Después Weitz retomaría el género cómico con *Down to Earth* (2001). *American pie* y *Down to Earth*, no obstante, parecieran ser los periodos intermedios en el desarrollo del director en la gestación de un interés en explorar otros géneros. *About a boy* (2002) ejemplifica esta cuestión, pues la temática de esta película se aleja un poco del tono infantil de sus primeros trabajos, al deslizarse hacia a la comedia romántica, una película que entrecruza la historia de sus personajes principales para llevarlos a un desenlace “edificante”.

En 2004 Chris y Paul Weitz formaron parte de un equipo de productores ejecutivos que dieron vida a *Cracking up*, un *Sitcom* piloto transmitido por la cadena *Fox Network* y cuyos reflectores se apagaron el 5 de abril del mismo año. En 2007, Chris dirige *La brújula dorada*, una película tramada entre las fronteras del género infantil, con una carga de fantasía y un prurito de mitología. Esta producción forma parte de un canon cinematográfico contemporáneo enmarcado por la industria de Hollywood, donde son

comunes historias épicas y escenarios gloriosos y arcaicos. Algunas películas que integran dicha tradición son *Harry Potter*, *La zaga de El señor de los anillos*, *Big fish*, *Las crónicas de Narnia*, *El laberinto del Fauno*, *Percy Jackson y el ladrón del rayo*, entre otras. Por otra parte, el próximo proyecto a realizar por Chris Weitz es *Cinderella*, que al parecer retoma la famosa historia procedente de la literatura infantil y se espera sea estrenada en 2015 próximo.

En concreto, 2011 fue el año del rodaje, producción y lanzamiento de *A better life*. Esta película es de factura completamente norteamericana. Y está basada en un guion de Eric Eason y Roger L. Simon, siendo hasta ahora quizá la más célebre de Weitz. Trata sobre la vida de Carlos (Damián Bichir), un jardinero indocumentado que vive en el este de Los Ángeles y su hijo Luis (José Julián), un joven de quince años al borde de convertirse en pandillero. Pero la película es más que una simple crónica de los problemas en la vida cotidiana de un padre soltero que debe criar a su hijo. Es un segmento narrado de la compleja estructura sociocultural de la migración indocumentada México Estados Unidos. En ella se representan problemáticas del mundo contemporáneo en función de la identidad en contextos interculturales y una serie de itinerarios de exclusión social del inmigrante indocumentado.

*A better life* acude a más de un siglo de representaciones del mexicano, el latino y el chicano en Estados Unidos. Esta escenificación considera la polaridad de las relaciones del inmigrante con el entorno norteamericano desde complicados matices que muestran las transformaciones actuales en los patrones migratorios entre México y los Estados Unidos. Asimismo, el film también fue objeto de atención pública no sólo por su temática sino por el desenvolvimiento actoral de Damián Bichir. Quien, gracias a su performance, fue

nominado por la Academia en la categoría de Mejor Actor en 2012. Como era de esperarse, dicha nominación visibilizó la película proyectándola con mayor fuerza comercial. Bichir no ganó la terna del prestigiado premio. Pero eso no disolvió la intensa familiaridad del film con millones de inmigrantes indocumentados y documentados en ambos lados de la frontera. Incluso, la película fue presentada a un grupo de congresistas en la Casa Blanca.

En palabras de Weitz *A better life* es la historia de un fenómeno cotidiano que refleja la vida de las personas “que hacen nuestra vida [de los norteamericanos] más fácil”. Del mismo modo, el director considera que la inmigración indocumentada de mexicanos a Estados Unidos es un tema que favorece escenificaciones de contextos conflictivos, un espacio de representación de la problemática asociada con “los otros”.

La cuestión realmente se convierte cuando identificamos y posteriormente vemos esta gente [inmigrantes indocumentados] como ‘los otros’ o cuando vemos algo en nosotros mismos en ellos, entonces yo pienso y estoy convencido de que esto es realmente algo sobre la relación del amor que un padre siente por su hijo y de cómo él hará lo que sea por mejorar su vida... (Chris Weitz, 2011 en entrevista para *What the Flick*, 8 de junio 2011).

*A better life* se incorpora al corpus de películas de este género en el siglo XXI. En suma, explora el desanclaje y el distanciamiento del hogar, entendidos como experiencias ontológicas de supervivencia y (re)dimensiona en cierta medida el estereotipo preestablecido al remitirse al inmigrante indocumentado mexicano.

## Capítulo IV:

Identities and social exclusion: two categories for contemporary migration

### 3.1 La identidad representada

A continuación, me remito a una serie de elementos de la teoría de las identidades sociales para indagar la experiencia migratoria contemporánea de Carlos (Damián Bichir) y su hijo adolescente: Luis (José Julián) en *A better life* (2011), de Chris Weitz. Esta muestra del cine actual sugiere una serie de consecuencias propias de la inmigración de mexicanos a Estados Unidos en el siglo XXI. Es decir, sus identidades, en este sentido, están vinculadas a nichos narrativos de escenificación de contextos interculturales y diversas formas de vida en diáspora diferenciadas de los patrones migratorios tradicionales que predominaron a lo largo del siglo XX.

Se enfatizan, en concreto, principios básicos de manifestación de identidad individual o colectiva. En tanto elementos de auto y hetero percepción. Entendida como dialéctica de la percepción individual y el reconocimiento de individuos diferenciados en tanto sujetos colectivos. Desde luego, una vez que se conjuga con la discursividad de la representación cinematográfica. Por supuesto, dado que el cine, en tanto forma simbólica de la cultura, es la representación de una enunciación auto y hetero percibida, cuya resonancia tiene eco en el contexto de millones de personas en México y Estados Unidos.

En este contexto, me remito a las identidades como constructo sociocultural socializado a lo largo de una historicidad producida, circulada y percibida como resonancia del discurso fílmico de Hollywood. En este sentido, implica una dinámica de interpretación y reinterpretación de “los otros” y del “nosotros” en diversos contextos sociohistóricos mediados por una serie de prejuicios basados en conceptos raciales que iniciaron a fines del siglo XIX y fueron retomados a lo largo del siglo XX y XXI. Esto implica, desde la teoría

de las identidades, la pertenencia de las personas a una colectividad. “Y en cuanto tal requiere por una parte de nominaciones (toponimias, patronimias, onomástica) y por otra de símbolos, emblemas, blasones y otras formas de vicariedad simbólica” (Giménez, 2009: 54).

Como se observó en el primer capítulo, en términos generales, una revisión histórica de las diversas representaciones de hispanos y mexicanos en el discurso fílmico de Estados Unidos mostró, en un primer momento, la prefiguración de la identidad de la figura del inmigrante indocumentado como un constructo socializado que descansó en diversas versiones maniqueas y estereotipadas. *A better life* se sitúa, a su vez, en las inmediaciones en que las narrativas fílmicas norteamericanas acudieron a transformaciones contextuales. El capítulo final mostrará cómo son representadas ciertas prácticas, dinámicas y rupturas de la inmigración contemporánea México Estados Unidos en términos de la individualidad de los personajes de la película. Primordialmente, en el entorno de una lucha de clasificaciones sociales entre identidades colectivas dominantes (los ciudadanos y el mundo de vida angelino) y dominadas (el inmigrante indocumentado), (Giménez, 2009). En un contexto permeado por una serie de itinerarios de exclusión social y modelado como un espacio donde coexisten múltiples realidades y situaciones socioculturales variadas.

Es decir, el mundo de Carlos, un inmigrante mexicano indocumentado, y Luis; un mexicoamericano cuyo futuro próximo apunta hacia la vida de barrio. A través de la óptica representada por Weitz del contexto sociocultural norteamericano. Como diría Giménez: “Las identidades siempre son objeto de valoración positiva o negativa (estigmas), según el estado de la correlación de fuerzas simbólicas” (2009: 57). En este sentido, el cine y los medios de comunicación en Estados Unidos se convirtieron en canales de difusión de ideas

simbólicas preconcebidas que moldearon un discurso maniqueista y racial que valoró como positivo la versión dominante y negativa la dominada. “Los agentes sociales que ocupan las posiciones dominantes pugnan por imponer una definición dominante de la identidad social, que se presenta como la sola identidad legítima, o, mejor, como la forma legítima de clasificación social” (Giménez, 2009: 57). Así, los elementos mencionados servirán de contraste en la observación de una lucha entre auto y heteropercepción de identidad de los personajes de Carlos y Luis. Que tiene como motivo de respuesta una reacción en el discurso de los inmigrantes indocumentados:

En cuanto los agentes ocupan posiciones dominadas, se les ofrecen dos posibilidades: o la aceptación de la definición dominante de su identidad, que frecuentemente va unida a la búsqueda afanosa de la *asimilación* a la identidad “legítima”, o la subversión de la relación de fuerzas simbólica (sic), no tanto para negar los rasgos estigmatizados o descalificarlos, sino para invertir la escala de valores... (Giménez, 2009: 57).

La identidad del inmigrante mexicano indocumentado y latinoamericano en general históricamente ha sido heteropercibida peyorativamente. Su historicidad es producto de constantes adaptaciones que han identificado algunos rasgos particulares como pertenecientes a la colectividad inmigrante. Adrián Pérez Melgosa ha hecho una lectura de la heteropercepción que, en el discurso cinematográfico de Hollywood, se remite a los elementos que podrían definir un perfil identitario del latinoamericano en el cine estadounidense desde sus primeros años.

Desde entonces, y en adelante una tradición literaria bien establecida de films de Hollywood han retratado consistentemente a los latinoamericanos como un grupo de singular carácter inmoral, vivamente propenso, a veces sensual, pero principalmente como gente violenta e indolente, una fotografía negativa de la imagen ideal que los Estados Unidos han construido respecto a sus propios ciudadanos (Pérez, 2012: 5, traducción propia).

Como se verá en el capítulo de interpretación (re)interpretación, Chris Weitz supo recurrir con éxito a las huellas y marcas con que los mexicanos y los inmigrantes han sido identificados. Si bien las identidades son formaciones subjetivas complejas, su visibilización exige marcas que nos remiten a determinadas características supuestamente compartidas. Es así como las adscripciones identitarias de una persona son entendidas colectivamente como el conjunto de relaciones y redes tendidas individualmente.

Toda identidad pretende apoyarse en una serie de atributos, marcas o rasgos distintivos que permiten afirmar la diferencia y acentuar los contrastes. Los más decisivos, sobre todo, tratándose de identidades colectivas ya instituidas –como las identidades étnicas y la identidad nacional–, son aquellos que se vinculan de algún modo con la problemática de *los orígenes* (mito fundador, lazos de sangre, antepasados comunes, gestas libertarias, “madre patria”, suelo natal, tradición o pasado común, etcétera). Pero al lado de éstos, pueden desempeñar también un papel importante otros rasgos distintivos estables, como el lenguaje, el sociolecto, la religión, el estilo de vida, los modelos de comportamiento, la división de trabajo entre los sexos, una lucha o reivindicación común, etcétera...” (Giménez, 2009: 55).

En *A better life*, Carlos y Luis viven en un contexto multicultural y ambos se ven obligados a reconocer las problemáticas a que están sometidos dado su lugar social. Carlos, como indocumentado, Luis, como integrante de la comunidad chicana. La identidad del inmigrante mexicano indocumentado que vive en los Estados Unidos representada con base en el fenómeno social de la inmigración, ya no es un fenómeno unilateral que puede ser explicado en torno a la imposición de atributos para los cuales no se ejerce una respuesta por parte de los agentes principales: los propios indocumentados. El enclave conceptual de esta interrelación en torno al cine es comprender las luchas dadas al interior de la actualidad del fenómeno migratorio: la multiculturalidad y el sincretismo como factores que intervienen la identidad.

Para sintetizar esta cuestión me remito a la enunciación de los códigos específicos con que me someteré al análisis de *A better life* en términos de identidades. Y cuya manifestación se torna visible por una serie de presencias o huellas particulares que no implican por ello la expresión de la “esencia” de esas personas (Giménez, 2009).

### 3.2 La porosidad del concepto *exclusión* como objeto de debate

*La exclusión es una construcción reglada, ordenada, singularmente coherente.*

Saül Karsz.

Enunciar el concepto *exclusión* nos familiariza con diversos aspectos sociales. “Significantes casi siempre negativos, más o menos moralizadores, miserabilistas y/o estigmatizantes” (Karsz, 2004: 193). Al nombrarla acudimos a la semántica de una palabra mayor, desprestigiada pero de extraordinaria adaptabilidad. El vocablo participa de referentes venidos de los umbrales históricos de la experiencia humana; el atroz exterminio

racial, aniquilamiento y explotación de poblaciones enteras; o el abatimiento cruel y despiadado de contingentes de diversas nacionalidades, acaecidos en múltiples sociedades y consignados por la historia trágica y vergonzosa del mundo. Es así como la extraordinaria adaptabilidad y porosidad de este vocablo, aunada a apelativos variados, sitúan en la actualidad ese concepto como objeto de debate teórico.

Vale dejar sentado el sentido social y cultural de su aplicación en este ejercicio reflexivo de tesis. Dicha noción, entonces, integra características no sólo coyunturales sino estructurales, con base en el adjetivo *social*. Pues: “La ausencia del adjetivo especial evita empequeñecer la exclusión, reducirla a tal o cual de sus manifestaciones particulares” (Karsz, 2004: 145). Una serie variada de hechos y fenómenos sociales ha detonado el interés de actualizar la significación, la polifonía y la temporalidad de la palabra *exclusión*. Reflexiones teóricas delineadas en torno a las acepciones y usos clásicos y contemporáneos del concepto. En ese debate en torno a su temporalidad coexisten dos cuestiones centrales. Por un lado, el planteamiento que interroga los umbrales que dimensionan lo social y lo cultural de la exclusión. El abordaje que la naturaleza empírica de la exclusión impone desde los ámbitos económico, político e ideológico, etc. Por otro, el seguimiento de los movimientos semánticos del concepto a través del tiempo. Un segundo frente relacionado con la historicidad de los usos del concepto “exclusión”, cuya problemática se centra en enfatizar la laxitud del concepto e introducir a debate la idea de que “en la actualidad, exclusión es el nombre de una multitud de situaciones completamente dispares donde la *especificidad* de cada una queda diluida” (Castel, 2004: 56).

Por tanto, esta delimitación conceptual diferencia el uso general y clásico del contemporáneo. Pero no se ignora la naturaleza polisémica del concepto. En el caso, por

ejemplo, de observar los itinerarios de exclusión social a que se ve sometido el inmigrante indocumentado de *A better life* a través del personaje de Carlos. Comprende que sea: mexicano, indocumentado, eventualmente desempleado, sujeto de la ley por su condición migratoria; carente de derechos ciudadanos y seguridad social, que no sea propietario de un patrimonio propio ni tenga acceso a la salud, o que sea finalmente deportado, etc. Exclusión social comprende lo anterior en conjunto, no cada suceso social en particular.

Por ello, los planteamientos en torno al concepto de exclusión social sirven para enmarcar teóricamente esta tesis. Lo entiendo y me remito a él como un enfoque que permite observar sus referentes socioculturales “respecto de instituciones, prácticas, medios profesionales, configuraciones familiares, estructuras políticas y relaciones económicas” (Karsz, 2004: 141) que intervienen su representación en *A better life*. Para Saúl Karsz (2004), no obstante, el primer paso en este sentido es interrogar y deconstruir el concepto de *exclusión*, lo que implica:

Tratar de comprender lo que en ella se representa, lo que en ella está en juego, a lo que ella juega. Indagar qué incluye la exclusión y, por tanto, qué excluye o deja de lado. Trabajar, no *en* la exclusión, presuponiendo lo que es, en qué consiste, sino *sobre* la exclusión, a fin de saber lo más ajustadamente posible de qué hablamos cuando hablamos de exclusión y de qué, al hablar de ella, evitamos hablar” (Karsz, 2004: 134).

Robert Castel ha denunciado que el uso indiscriminado del concepto exclusión revirtió su eficacia semántica debido a repeticiones que lo inflaron y lo volvieron heterogéneo, tramposo y laxo (Castel, 2004). La matriz del conflicto fue la (im) pertinencia de su uso

dada la diversidad de fenómenos sociales definidos sin distinción como acontecimientos de exclusión, y su fácil confusión con hechos sociales como la desigualdad, la segregación y la injusticia.

Los puntales del debate retomado por Castel son el argumento sobre la importancia de no eludir la historicidad ni las transformaciones contextuales a las que el concepto se remitía. En ese sentido, el asunto de la pertinencia del uso clásico o contemporáneo de este concepto planteó en principio no confiar a ciegas en su eficacia semántica para explicar o describir cualquier ámbito social donde existan dificultades en la vida de determinadas personas. El desempleo laboral de algunos sectores contemporáneos no podría ser definido de manera similar a la exclusión que terminó en el aniquilamiento de millones de judíos en la Alemania Nazi. En atención a que la realidad es más abarcadora, amplia y complicada que los conceptos que la refieren.

El argumento de la polisemia del vocablo quedó clarificado con la postura de Robert Castel cuando afirmó la existencia de tres modalidades de exclusión, asociada a erradicación, relegamiento y categorización de determinadas poblaciones.

*La primera modalidad de exclusión* y la más radical: la erradicación, que hoy parece imposible. [...] En cambio, *la exclusión de segundo tipo* –el relegamiento a espacios particulares– parece menos improbable. [...] La tercera figura de exclusión, consistente en la atribución de un estatuto especial a ciertas categorías de población, es tal vez la principal amenaza en la coyuntura presente (Castel, 2004: 69-69).

Previendo la polarización del concepto, Saúl Karsz sugiere observarlo desde las confluencias sociales y culturales de su naturaleza polisémica y propone que:

Sin embargo, deberemos preguntarnos si esta pluralidad de significaciones a la vez fluctuantes y alternativas, de una categoría aplicable a situaciones radicalmente dispares y a conductas básicamente heterogéneas, constituye un inconveniente, una desventaja o, por el contrario, una condición *sine qua non* de funcionamiento (Karsz, 2004: 141).

Monique Sassier, por su parte, piensa que “no es solamente, ni mucho menos, asunto de política pública, sino que deviene en ocasión para un encuentro consigo mismo en todos los ámbitos en los que finalmente haya una carencia no resuelta” (Sassier, 2004: 108). Consciente de la porosidad del concepto y de la dificultad de establecer sus fronteras, la autora considera central la convergencia de prácticas y dispositivos para ejercer control y poder socialmente. De modo que su naturaleza en el contexto contemporáneo es fundamentalmente un asunto social. Como lo es la migración indocumentada de mexicanos a Estados Unidos.

Pero estas situaciones no corresponden por fuerza a la exclusión social por cuanto reviste un carácter parcial, particular; los problemas de vivienda, de empleo, de escolaridad, pueden o podrían recibir respuestas en términos de hábitat, de empleo, etcétera. No sucede lo mismo con la categoría de exclusión social. Esta última supone problemas de vivienda, de escolaridad, de empleo, etcétera, sin reducirse en absoluto a ellos: la exclusión social concierne a las raíces del ser y del ser-juntos en la medida en que estas raíces son carcomidas por los problemas de vivienda, de empleo, etcétera (Karsz, 2004: 145).

Al centro de las problemáticas representadas en *A better life*, se conjuga ese circuito de diferentes dispositivos que, fundamentalmente regulados por el estado, generan exclusión. Desde luego, la inclusión de mecanismos socializados que la promueven, como políticas públicas, representaciones sociales, distribución espacial y colectiva, etc. Todo, en un mundo cuyas relaciones están reguladas en torno al trabajo y con base en la noción de ciudadanía, que, a través del estado como administrador de la libertad y potentado como principal suministro de las necesidades, es la noción en que se administra la exclusión social, que puso al individuo y la vida moderna como centro de sus representaciones (Autés, 2004). Lo que pone a cuestionar cómo y cuáles el papel que, en esos términos, juega el indocumentado en Estados Unidos.

En efecto, las mutaciones en la división internacional del trabajo, las reestructuraciones industriales y financieras, el desempleo y la precarización de masas, la generalización de las relaciones mercantiles, el conjunto de transformaciones que definen la etapa actual del proceso de mundialización, es decir, de expansión conquistadora del capitalismo, producen efectos que se entienden condensados por la noción de exclusión (Karsz, 2004: 137).

Para Richard Roche la inserción es un debate consagrado al tema de la exclusión y constituye una de sus respuestas lógicas y principales. Dos aspectos de un mismo tema que constituyen esa problemática (Roche, 2004). La inserción laboral constituye una problemática inmersa en los debates de las políticas públicas.

La exclusión se vuelve un tema recurrente de los discursos políticos y de las investigaciones en ciencias sociales, de los medios de comunicación y de las

conversaciones habituales, de las prácticas médicas y psicosociales. Se instalan políticas públicas y dispositivos de intervención, ven la luz nuevos campos y nuevas especialidades del sector social, se recalifican campos preexistentes y se reorganizan modalidades de intervención [...]” (Karsz, 2004: 138).

Karsz dice que hay un uso general y uno específico en el uso del concepto exclusión. Y se diferencia del uso convencional o clásico del concepto al tramar relaciones que vinculan lo social con lo ontológico. El uso contemporáneo del concepto: “Tenemos por una parte las exclusiones plurales, determinadas, cualificadas en el tiempo y en el espacio (exclusiones escolares, profesionales...); tenemos por la otra la exclusión fuerte, radical, la exclusión en singular, sin sinónimo ni traducción: la exclusión social” (Karsz, 2004: 146).

Esta adhesión acota la naturaleza polisémica del concepto expresando sus confines políticos. Y surge de la supuesta imposibilidad de la exclusión hoy en día, propuesta por Robert Castel al aludir a episodios acaecidos en la Edad Media, el siglo XVIII en España, la expulsión de los Judíos en 1492 o de los moros en 1606, la Santa inquisición, entre otros temporalmente recientes. Frente a la duda plantada por Castel, el concepto de exclusión sociocultural servirá en esta tesis como modelo de observación. Mediante él se pretende delimitar la representación de una serie de itinerarios de exclusión sociocultural que ponen al inmigrante como uno de sus principales receptores.

Capítulo IV. Modelo de análisis textual del film. Descomposición y recomposición de *A better life*

#### 4.1 Modelo de análisis textual del film

Este capítulo comprende la segunda fase en la hermenéutica profunda de las formas simbólicas (Thompson, 1998). “La idea que subyace en la hermenéutica profunda es que, en la investigación social y en otros campos, el proceso de interpretación puede ser, y de hecho exige ser, mediado por una gama de métodos explicativos u <<objetivantes>>” (Thompson, 1998: 406). De manera que aquí se consigna la confluencia de dos metodologías con la finalidad de penetrar y esclarecer las lógicas internas del discurso cinematográfico. Este capítulo es, en un primero momento, una revisión sumaria de la reconstrucción multidisciplinaria que permitió usar la noción de texto a los objetos materiales e inmateriales de la naturaleza y la cultura. Pero es primordialmente, un abordaje explicativo que pone en funcionamiento la metodología de análisis textual del film (Casetti y Di Chio, 1998), como etapa previa al ejercicio de interpretación (re) interpretación de *A better life*.

#### 4.2 La textualidad de las formas simbólicas

Los estudios sobre cine incorporan diversos enfoques científicos o disciplinarios; la sociología, la lingüística, la psicología, la estética, la crítica de arte, entre otras, que han enriquecido los debates en torno al discurso fílmico. Este discurso simbólico de la cultura ha sido sondeado y sometido a perspectivas estéticas, estructuralistas, semióticas o adecuado a modelos de análisis literario. En este contexto, el modelo de análisis del film enunciado a continuación tiene su raíz epistémica en la perspectiva semiótica. Proveniente de la tradición de estudios críticos interesados en metodologías que respondieron a diferentes instancias de observación sociocientífica. Siendo también la tradición

humanística encargada de consignar al discurso, la subjetividad y el contexto sociohistórico como componentes fundamentales en la investigación cualitativa (Jensen, 1993).

Para los estudios sobre cine fue central incorporar la noción de texto a su mirada disciplinaria. Este campo de estudio tomó préstamos conceptuales de la teoría literaria y la lingüística, entre otras disciplinas, para remitirse a las narrativas fílmicas. Los conceptos tomados cumplieron funciones diametrales a las de su disciplina de origen. Acudiendo, en este caso, a una textualidad no restringida a la escritura (Verón, 1993). Cuestión que se iría configurando y desarrollando poco a poco en las ciencias sociales, las humanidades y las artes, al ser considerada como principio rector en la manifestación de múltiples determinaciones socioculturales:

Esta noción de texto no supone principio alguno de unidad u homogeneidad de tal objeto; por el contrario, un ‘paquete textual’ cualquiera identificado en lo social es, desde este punto de vista, *el lugar de manifestación de una multiplicidad de huellas que dependen de niveles de determinación diferentes* (Verón, 1993: 19).

Bajo esta línea de pensamiento, el someter el discurso cinematográfico a una gramática textual posibilita desentrañar su discursividad como si fuera algo así como una novela de James Joyce, interrogando, del mismo modo, los diversos factores externos que la atraviesan. Casetti y Di Chio utilizaron el mismo principio para formular su modelo de análisis del film (1991). A la luz de las reflexiones sobre el tema, el cine se posicionó como lugar de lenguaje, de narración y unidad comunicativa (Casetti, 1991: 11). Y bajo este principio: “El lenguaje selecciona y combina fonemas y morfemas para crear oraciones; el cine selecciona y combina imágenes y sonidos para formar sintagmas, es decir, unidades de

autonomía narrativa en las cuales los elementos interactúan semánticamente” (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1999: 57).

El sentido argumentativo de una película, entonces, se va formando por medio de sintagmas. “Las unidades sintagmáticas se combinan con otros sistemas de códigos para dar forma al desarrollo interno de los hechos representados en la cadena filmica” (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1999: 60). El modelo de Casetti y Di Chio, pues, sirve como dispositivo de disección de dicha sintagmática. “Toda vez que ha percibido la disposición sintagmática, el analista se encuentra mejor equipado para generalizar sobre la frecuencia, distribución y preponderancia de ciertos tipos sintagmáticos” (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1999: 60). Lo que hace posible comprender las leyes estructurales y de funcionamiento del film.

Eisenstein ya había propuesto la particularidad discursiva del film. Para él el montaje cinematográfico era en sí mismo un aspecto de construcción de sentido, la rearticulación de *realidades* mediadas desde una gramática específica. El director del *Acorazado Potempkin* (1925) planteaba al filme como discurso planificado y ordenado, y al montaje como una herramienta que el director utiliza para expresarse. En el fondo, la convergencia de diversas disciplinas en los estudios sobre cine permitió instaurar la naturaleza de su gramática y su legitimidad para el análisis sociocultural. Esta cuestión fue observada previamente por Christian Metz cuando expresaba que: “La <<especificidad>> del cine es la presencia de un lenguaje que quiere hacerse arte en el seno de un arte que quiere hacerse lenguaje” (Metz, 1993: 83).

El formalismo ruso basado en la estructura del cuento popular de Propp proporcionó elementos narrativos que fueron llevados al estudio de las películas. El estructuralismo de Lévi-Strauss también sirvió de herramienta conceptual pero posteriormente iba a ser rebatida por la escuela de Bajtín, que mostró interés en las dimensiones narrativas, estéticas y no sólo estructurales del discurso fílmico. “El logro de Bakhtin fue conseguir ir <<más allá> del estructuralismo incluso antes de que el movimiento se hubiera constituido como un paradigma” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 2004: 1999:29). La apreciación interpretativa de ir <<más allá>> de las posibilidades estructurales del discurso fílmico fue reevaluada por la escuela de Praga. Enfoque analítico que trascendió con la semiótica estructural, al considerar al cine como un sistema similar a la lengua, resignificándolo en su carácter textual. Y, en consecuencia: “A esos textos se los puede enfocar y analizar u observar desde el discurso”. (Verón, 1993: 17).

Articular metodológicamente la textualidad fílmica no sólo comprende el núcleo de planteamientos teóricos que equivalen a indagar el simbolismo implícito del cine, sino el establecimiento de intersecciones y entramados contextuales que, en general, lo atraviesan. Y observar el sentido discursivo de una película se convierte en ruta de acceso para desentrañar su entramado narrativo.

La teoría del cine, por tanto, se transformó gradualmente a sí misma, desde una reflexión sobre el objeto fílmico como reproducción de fenómenos profílmicos, hasta una crítica de la misma idea de reproducción mimética. El cine vino a ser considerado como texto, verbalización, acto de habla, no como la descripción de un hecho sino más bien un hecho en sí mismo, un hecho que participaba en la producción de cierto tipo de sujeto (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1999: 211).

### 4.3 Breve acotación

Antes de explicar el modelo y exponer los hallazgos de su aplicación en *A better life* (Chris Weitz, 2011), no está de más recordar al lector el carácter polisémico del discurso cinematográfico. Y que por lo tanto, este, como cualquier otro film, permite múltiples lecturas y objetivos. Por lo que mi interpretación posterior debe ser considerada un ejercicio reflexivo y arbitrario, cuya finalidad es responder las preguntas de investigación enunciadas anteriormente en el capítulo uno de “*Hermenéutica profunda y planteamientos generales de investigación*”. Del mismo modo, mi interpretación tampoco conduce a la comprensión total o absoluta de la película. Ni el enfoque conceptual, metodológico o el modelo de análisis usados en esta tesis son la única ruta de acceso a esta o cualquier otra narrativa fílmica. Esta propuesta metodológica acota mi subjetividad y el enfoque conceptual mis intereses particulares.

A continuación, se proporciona la información de fases y etapas del modelo de análisis textual del discurso fílmico de Casetti y Di Chio. Y, del mismo modo, el modelo será explicado y aplicado simultáneamente al film. Más adelante se muestran las funciones del modelo utilizadas en términos de *A better life* (ver figura 2). Las etapas omitidas, a su vez, corresponden al y la modelización.

### 4.4 Recorrido de análisis textual: descomposición y recomposición de *A better life*

El modelo de Casetti y Di Chio (1991) es un dispositivo que comprende un recorrido de análisis. El recorrido consta de dos fases y seis etapas, pero como se mencionó en la introducción, en esta investigación no se hará el recorrido de análisis completo, sino la primera fase en su totalidad y sólo dos etapas de la segunda fase, es decir: la enumeración y

el ordenamiento. En respuesta a que la descomposición y la recomposición de la linealidad de *A better life* permiten ubicar, por un lado, su gramática y, por el otro, establecer las presencias de categorías y códigos establecidos de esta investigación.

#### 4.4.1 Fase de descomposición:

La primera fase responde a la gramática textual del discurso cinematográfico. Básicamente, torna visible los diferentes espacios temporales y narrativos que dan coherencia lineal al film. Esta fase consta de una etapa: la segmentación. Ésta procede reelaborando la sintagmática de *A better life* en planos mínimos. La descomposición, se refiere al reconocimiento de la totalidad de componentes de la película “[...] respectivamente, los episodios, las secuencias, los encuadres, y las imágenes” (Casetti: 1991: 38). Es decir, consiste en segmentar el film en sintagmas narrativos con autonomía de sentido.

Esos segmentos fílmicos serán separados, distinguidos o conectados por cortes que sirven de puntuación en los momentos de la trama: fundidos, fundidos de apertura o fundidos encadenados, etc. (Metz, 1982). “Se trata de individuar en una especie de continuo los fragmentos que lo componen, y de reconocer como algo lineal la existencia de una serie de confines” (Casetti, 1991: 34). Los confines que usaré para segmentar *A better life* serán secuencias y subsecuencias. Y, desde luego, los criterios utilizados para determinar las secuencias y subsecuencias también están basados en la lógica gramatical del lenguaje fílmico. En suma, las secuencias tienen implicaciones en la narrativa del film, y fueron identificadas

ahí donde se advierte una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; en suma, allí donde termina

una unidad de contenido y se inicia otra, podemos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra (Casetti,1991: 40).

Y la descomposición en subsecuencias se definió, “como una unidad de contenido que, aunque perfectamente identificable, puede leerse como componente de una unidad semántica superior, parte de un todo que la trasciende y la comprende” (Casetti, 1991: 40).

A continuación, la tabla 1 adjunta el ejercicio de segmentación de la linealidad de *A better life* en la fase de descomposición.

4.4.2 Tabla 1. Secuencias y subsecuencias de *A better life*

Secuencias	Subsecuencias
1. Carlos y Blasco son jardineros y salen temprano a trabajar. La jornada de trabajo pesada.	1. Carlos durmiendo en el sillón. 2. Imágenes del este de Los Ángeles. 3. Carlos en faenas de jardinero.
2. Carlos alecciona a su hijo Luis sobre el valor de ganar dinero trabajando. Blasco intenta ofrece su troca en venta a Carlos.	1. Luis ve televisión. Carlos cae rendido a dormir. 2. Amanece. Carlos y Luis inician su día cotidiano. 3. Carlos y Blasco en la troca. 4. Carlos podando una palmera sostenido por un arnés de cuero.
3. Luis, Facu y Ruthie pelean con un narcomenudista y Luis es detenido por la policía. Dividido, Carlos duda de comprar la troca a Blasco, piensa en el futuro de Luis y finalmente decide comprar la troca con dinero prestado por su hermana Anita.	1. Luis, Facu y Ruthie escuela antes de pelear. 2. Carlos, Blasco y otros inmigrantes comiendo tacos. 3. Oficial de policía y trabajadora social interrogando a Luis. 4. Calles de la ciudad al anochecer. 5. Carlos cuenta su dinero y permanece despierto toda la noche. 6. Carlos habla con Anita y regaña a Luis por haber sido suspendido.
4. Carlos regresa a la calle los inmigrantes buscan trabajo. Conoce a Santiago, quien comparte con él un pedazo de pan que Carlos acepta	1. Carlos esperando el autobús en la emblemática avenida César E. Chávez y el interior de éste. 2. Varios inmigrantes congregados en

<p>agradecido.</p>	<p>la calle.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>3. Un hombre llega a contratar gente, en busca de mano de obra indocumentada.</li> <li>4. Carlos y Santiago esperando.</li> </ol>
<ol style="list-style-type: none"> <li>5. Luis y Facu cuestionan su futuro. Facu está consciente de su inminente ingreso a las pandillas. Luis sueña en convertirse en millonario, pero intuye un futuro incierto, matizado por su relación con Celo, el primo de su novia Ruthie y líder de la banda.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Una pandilla charlando en su barrio.</li> <li>2. Luis y Facu comentan el incidente de la pelea.</li> </ol>
<ol style="list-style-type: none"> <li>6. Carlos compra la troca a Blasco. Siente se acercan mejores tiempos para él y su hijo. A quien promete un mejor futuro en cuanto llega a casa. Luis, en cambio, no se ve muy convencido.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Anita presta dinero a Carlos para la troca.</li> <li>2. Carlos conduciendo la troca.</li> <li>3. Carlos visita a Luis en su escuela y le obsequia el jersey de Las Chivas.</li> <li>4. El <i>Free Way</i> y dos niñas cantando.</li> <li>5. Luis caminando a su casa en medio de violencia callejera.</li> <li>6. Carlos y Luis intercambian palabras antes de dormir.</li> </ol>
<ol style="list-style-type: none"> <li>7. Carlos regresa a la calle donde se reúnen los indocumentados, como patrón. Invita a Santiago a trabajar. Santiago no agradece el gesto y hurta la troca de Carlos. Carlos lo persigue mientras escapa en ella.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Carlos buscando indocumentados para que trabajen con él y elige a Santiago.</li> <li>2. Carlos enseña a Santiago el arte de la jardinería.</li> <li>3. Luego de comer, Santiago roba la troca de Carlos y se esfuma entre las calles de Los Ángeles.</li> </ol>
<ol style="list-style-type: none"> <li>8. Carlos se embriaga, abatido por la angustia. Luis decide acompañar a su padre a recuperar la troca. La pesquisa los lleva a la antigua casa de Santiago y a pistas que les servirán para encontrarlo en su trabajo.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Por la noche Carlos llega a su casa ahogado en alcohol y Luis lo ayuda a acostarse a dormir.</li> <li>2. Carlos y Luis emprenden la búsqueda de Santiago y de la troca.</li> <li>3. Encuentran a Jesús, quien los llevará con Santiago a cambio de cincuenta dólares.</li> <li>4. Jesús, Carlos y Luis encuentran la casa de Santiago.</li> <li>5. Luis ve una foto de Santiago. Carlos paga su deuda y se dirigen al restaurant donde trabaja Santiago.</li> </ol>

	6. Imágenes de inmigrantes protestando.
9. La pesquisa conduce a Carlos y Luis a un restaurante. Pero es temprano todavía y mientras abren el lugar se dirigen a un Congreso Nacional Charro. Ahí Luis interroga a su padre por el sentido de su nacimiento y sus condiciones de vida, cuestionando su identidad.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El restaurante Premier Fiesta Mexicana, lugar donde trabaja Santiago.</li> <li>2. Escaramuzas, charros, y suertes de charrería.</li> <li>3. Mexicanos conviviendo y Carlos y Luis comiendo tacos.</li> <li>4. Al anochecer se dirigen al lugar de trabajo de Santiago.</li> </ol>
10. La noche trae la esperanza de recuperar la troca. Pero ésta no aparece por ningún lado. Luego de encontrar a Santiago, Padre e hijo descubren que éste la ha vendido. Santiago saca de quicio al Luis. Pero Carlos insiste en darle lecciones de rectitud y lo abofetea por la trifulca. Luis escapa en medio de la noche.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Restaurant Premier Fiesta Mexicana.</li> <li>2. Carlos y Luis buscan la troca en el estacionamiento.</li> <li>3. Carlos entra al lugar, es brillante y suena la música de Kalibre-50 a todo volumen. Luis espera afuera.</li> <li>4. Carlos y Santiago se carean e inicia una persecución; Santiago sale del lugar corriendo.</li> <li>5. Luis alcanza a Santiago y le propina una golphiza pero Carlos lo reprende.</li> </ol>
11. Carlos sabe dónde se encuentra la troca que le ha sido robada e invita a su hijo a recuperarla, pero éste lo rechaza. Luis cuestiona su identidad y luego de recapacitar alcanza a su padre para acompañarlo.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Imagen del centro de Los Ángeles al oscurecer.</li> <li>2. Carlos busca a Luis en casa de Facu, donde pasó la noche.</li> <li>3. Carlos se disculpa con su hijo.</li> <li>4. Luis se observa en el espejo.</li> <li>5. Luis decide acompañar a su padre a buscar la camioneta y va tras él.</li> </ol>
12. Carlos y Luis encuentran el lugar donde está su troca. Es una hazaña enorme, pero están decididos a recuperarla. Por un momento la suerte está de su lado, pues recuperan la troca contra todo pronóstico. Pronto todo el mundo se les viene abajo. El nerviosismo delata a Carlos frente a una patrulla, en un simple alto. Titubea, llamando la atención del oficial, quien los detiene. Y Carlos nuevamente alecciona a su hijo al enfrentar las consecuencias de su detención: la deportación.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Imagen de un avión aterrizando.</li> <li>2. Carlos y Luis caminan por el este de Los Ángeles.</li> <li>3. “The Patriot”, Auto Mart; el taller de refacciones para automóviles donde Santiago vendió la troca.</li> <li>4. Carlos da indicaciones a Luis antes de trepar la malla del taller.</li> <li>5. Luis desobedece y brinca la malla, encuentran la camioneta y logran prenderla.</li> <li>6. Carlos y Luis escapan con la troca mientras corren el riesgo de recibir un disparo.</li> <li>7. Llenos de adrenalina celebran haber recuperado la troca.</li> </ol>

	<ol style="list-style-type: none"> <li>8. Un alto y una patrulla.</li> <li>9. El patrullero les marca el alto y el oficial pide licencia y registro del automóvil a Carlos.</li> </ol>
<p>13. Carlos es encarcelado. Será deportado, pero Luis es la única preocupación que tiene en mente, aunque éste ha quedado a cargo de su tía Anita.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Autobús entrando al “Agua dulce processing center”.</li> <li>2. Un oficial da indicaciones al grupo de reclusos.</li> <li>3. El grupo se integra al contingente de prisioneros.</li> <li>4. Anita lleva a Luis a su casa y le advierte restricciones. Luis se molesta y se baja del carro para dirigirse a la casa donde vive con su padre.</li> </ol>
<p>14. Futuro incierto por la inminente deportación de Carlos. En casa Luis experimenta la soledad y la angustia de perder a su padre. Empaca un par de prendas y se dirige a reencontrarse a su padre para despedirse antes de que lo deporten.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Carlos platica con un abogado que le adelanta información sobre su caso.</li> <li>2. Carlos se resiste al robo de su tarjeta telefónica en la cárcel.</li> <li>3. Luis observa la soledad de su casa.</li> <li>4. Carlos llama a Luis por teléfono mientras Facu, Ruthie, Celso y otros pandilleros lo buscan.</li> <li>5. Luis se dirige a buscar a su padre a la cárcel.</li> </ol>
<p>15. Mientras se despiden, Carlos disipa las inquietudes de identidad que atormentan su hijo. Luis ve el esfuerzo de su padre por darle mejores condiciones de vida y le pide que regrese para construir un mejor futuro para ambos, en Estados Unidos.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Luis consigue reunirse con Carlos ayudado por su tía Anita.</li> <li>2. Carlos y Luis se despiden antes de la deportación.</li> <li>3. Carlos sube al autobús que lo llevará a México mientras su hermana y su hijo lo observan.</li> </ol>
<p>16. Anita y su sobrino Luis han hecho las paces. Se observa que Luis está cómodo, en un lugar menos violento. Mientras tanto, Carlos se adentra en el desierto rumbo a lo que siente como su hogar, Los Ángeles, California.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Cuatro meses después.</li> <li>2. Luis jugando fútbol.</li> <li>3. Carlos y otros migrantes indocumentados se adentran en el desierto, todos avanzan con el pollero.</li> <li>4. Imagen del sol.</li> </ol>

La tabla anterior muestra la descomposición total de *A better life* en secuencias y subsecuencias. Lo cual permite reconocer la linealidad sintagmática de la película y ubicar los momentos de interés analítico. De acuerdo con este modelo, la estratificación es el

siguiente paso una vez que el film ha sido segmentado. La estratificación ayuda al analista a diferenciar una serie de segmentos autónomos relacionados con sus intereses de investigación. Y consiste en observar el espesor de la película sin perder de vista los intervalos y las rarefacciones (Casetti y Di Chio, 1991). Es decir, rompe la estructura fílmica de manera que los segmentos que la componen puedan ser examinados autónomamente. “Ya no se sigue la linealidad para determinar los segmentos adyacentes, sino que se opera transversalmente para diferenciar los componentes de los segmentos aislados” (Casetti, 1991: 44).

A esta altura del procedimiento de descomposición y recomposición intervienen los componentes conceptuales que ayudan a delimitar la mirada analítica e interpretativa de *A better life*. Categorías y códigos de análisis puestos en función crítica e intervienen la estratificación para especificar qué secuencias y subsecuencias serán sometidas a análisis. Por su parte, los códigos seleccionados para la categoría de *identidades* son tres: 1) educación y familia; 2) moral y obediencia y; 3) desafíos y aspiraciones futuras. Los códigos que servirán en la categoría de condiciones de *exclusión sociocultural* son los siguientes: 1) coexistencia controlada y; 2) deportación.

Los códigos culturales son trayectorias regidas por la mirada cultural del espectador, pero éstos también permanecen integrados al filme y están abiertos a indagación (Metz, 1993).

Los <<objetos>> (y es necesario incluir a los personajes), es decir, los diferentes <<motivos>> básicos del discurso fílmico, no entran vírgenes en el filme; transportan consigo, antes incluso de que intervenga el <<lenguaje cinematográfico>>, mucho más que su mera identidad literal, lo cual no impide al

espectador de una cultura dada descifrar este <<plus>> al tiempo que identifica al objeto (Metz: 136).

La finalidad de esta lectura codificada es detectar las huellas dejadas en el discurso del film, esa multitud heterogénea de múltiples orígenes históricos e individuales (Verón, 1993).

La siguiente tabla ejemplifica las presencias de dichas categorías y códigos ubicados en secuencias y subsecuencias de *A better life*. Ambas presencias categorizadas serán señaladas con una X y se indicará el tiempo de su aparición en la temporalidad fílmica, lo que permitirá identificar el momento exacto que sirve de interés analítico (Ver tabla 2). Por supuesto, vale decir que la elección de dichas presencias se hizo con base en su pertinencia para el análisis. Se advierte, entonces, que la tabla a continuación consigna la totalidad de presencias pero no obstante, no todas serán objeto de interpretación posterior, pues para tal efecto se han seleccionado sólo algunas. Por último, es importante mencionar que la descomposición y la recomposición de la linealidad del film permanecen estrechamente vinculadas, pero cada proceso interviene la película de forma distinta, ambos procedimientos funcionan complementariamente. A continuación la tabla 2 de estratificación de *A better life* en categorías.

4.4.3 Tabla 2. *A better life* desde exclusión sociocultural e identidades

Secuencias	Subsecuencias	Exclusión sociocultural	Identidades	Tiempo
1. Carlos y Blasco son jardineros. Salen desde temprano en la troca de Blasco. Les espera una jornada	1. Carlos dormido.		X	0:46
	2. Imágenes del este de Los Ángeles.		X	1:26
	3. Carlos en faenas de jardinero.		X	2:19

de trabajo pesada.				
2. Carlos alecciona a su hijo Luis sobre el valor del trabajo y del dinero. Rumbo al trabajo, Blasco intenta persuadir a Carlos de comprarle la troca.	4. Por la noche Luis ve televisión y Carlos cae rendido a dormir. 5. Al amanecer Carlos y Luis empiezan sus actividades diarias. 6. Carlos y Blasco en la troca rumbo al trabajo. 7. Carlos podando una palmera sostenido por un arnés de cuero.	X	X	6: 43  7:07
3. Luis, Facu y Ruthie pelean con un narcomenudista y Luis es detenido por la policía a causa de ello. Dividido por su condición de indocumentado, Carlos duda de comprar la troca a Blasco, pero piensa en el futuro de su hijo de quince años, finalmente pide prestado a su hermana Anita y decide comprar la troca.	8. Luis, Facu y Ruthie peleando en la escuela. 9. Carlos, Blasco y otros inmigrantes comiendo tacos. 10. Oficial de policía y trabajadora social interrogando a Luis. 11. Calles de la ciudad al anochecer. 12. Carlos cuenta su dinero y permanece despierto toda la noche. 13. Carlos habla con Anita y regaña a Luis por haber sido suspendido.	X  X	X  X	8:49  11:14
4. Sin saber si podrá comprar la troca, Carlos regresa a las calles de Los Ángeles donde los inmigrantes buscan trabajo. Allí conoce a Santiago, quien comparte con él un pedazo de pan que Carlos acepta	14. Carlos esperando el autobús en la emblemática avenida César E. Chávez y el interior de éste. 15. Varios inmigrantes congregados en la calle. 16. Un hombre llega a contratar gente, en busca de mano de			

agradecido.	obra indocumentada. 17. Carlos y Santiago esperando.			
5. Luis y Facu cuestionan su futuro. Ambos aluden sus condiciones de vida, Facu está consciente de su inminente ingreso a las pandillas. Luis se resiste y sueña en convertirse en millonario, pero intuye un futuro incierto, matizado por su relación con Celso, el primo de su novia Ruthie y líder de la banda.	18. Una pandilla charlando en su barrio. 19. Luis y Facu comentan el incidente de la pelea.		X	21:33
6. Carlos compra la troca a Blasco gracias al préstamo de su hermana Anita. Siente que se avecinan mejores tiempos para él y su hijo Luis, a quien promete un mejor futuro en cuanto llega a casa. Luis, en cambio, no se ve muy convencido.	20. Anita le entrega un sobre con dinero a Carlos. 21. Carlos conduciendo la troca. 22. Carlos visita a Luis en su escuela y le obsequia una playera de Las Chivas. 23. El <i>Free Way</i> y dos niñas cantando. 24. Luis caminando a su casa en medio de la violencia callejera. 25. Carlos y Luis intercambian palabras antes de dormir.	X		27:20
7. Ahora Carlos ocupa el lugar de patrón y regresa a la calle donde se reúnen los indocumentados. Allí encuentra a Santiago, a quien no duda en invitar a	26. Carlos elige a Santiago entre los indocumentados que esperan ser empleados. 27. Carlos enseña a Santiago el arte de la jardinería.			

<p>trabajar. Pero Santiago no planea agradecerle el gesto y aprovecha que Carlos está en las alturas para robarle la troca. Carlos lo persigue mientras escapa en la troca.</p>	<p>28. Luego de comer, Santiago hurta la troca de Carlos y se esfuma entre las calles de Los Ángeles.</p>	<p>X</p>		<p>42:25</p>
<p>8. Abatido por la angustia Carlos se embriaga. Luis decide acompañar a su padre a recuperar la troca. Y la pesquisa los lleva a la antigua casa de Santiago y a pistas que les servirán para encontrarlo en su trabajo.</p>	<p>29. Por la noche Carlos llega a su casa ahogado en alcohol y Luis lo ayuda a acostarse a dormir.</p> <p>30. Carlos y Luis emprenden la búsqueda de Santiago y de la troca.</p> <p>31. Encuentran a Jesús, quien los llevará con Santiago a cambio de cincuenta dólares.</p> <p>32. Jesús, Carlos y Luis encuentran la casa de Santiago.</p> <p>33. Luis ve una foto de Santiago. Carlos paga su deuda y se dirigen al restaurant donde trabaja Santiago.</p> <p>34. Inmigrantes protestando.</p>		<p>X</p>	<p>51:46</p>
<p>9. La pesquisa conduce a Carlos y Luis a un restaurant. Pero es temprano todavía y mientras abren el lugar se dirigen a un Congreso Nacional Charro. Ahí Luis interroga a su padre por el sentido de su nacimiento y sus condiciones de vida, cuestionando su</p>	<p>35. El restaurant Premier Fiesta Mexicana, lugar donde trabaja Santiago.</p> <p>36. Escaramuzas, charros, y suertes de charrería.</p> <p>37. Mexicanos conviviendo y Carlos y Luis comiendo tacos.</p>		<p>X</p> <p>X</p>	<p>52: 57</p> <p>55:37</p>

identidad.	38. Al anochecer se dirigen al lugar de trabajo de Santiago.			
10. La noche trae la esperanza de recuperar la troca. Pero ésta no aparece por ningún lado. Luego de encontrar a Santiago, Padre e hijo descubren que éste la ha vendido. Santiago saca de quicio al Luis. Pero Carlos insiste en darle lecciones de rectitud y lo abofetea por la trifulca. Luis escapa en medio de la noche.	39. Restaurant Premier Fiesta Mexicana. 40. Carlos y Luis buscan la troca en el estacionamiento. 41. Carlos entra al lugar, es brillante y suena la música de Kalibre-50 a todo volumen. Luis espera afuera. 42. Carlos y Santiago se carean Santiago sale corriendo. 43. Luis propina una gorpiza Santiago pero Carlos lo reprende.		X	1:02:17
11. Carlos sabe dónde se encuentra la troca que le ha sido robada e invita a su hijo a recuperarla, pero éste lo rechaza. Luis cuestiona su identidad y luego de recapacitar alcanza a su padre para acompañarlo.	44. Imagen del centro de Los Ángeles al oscurecer. 45. Carlos busca a Luis en casa de Facu, donde pasó la noche. 46. Carlos se disculpa con su hijo. 47. Luis se observa en el espejo. 48. Luis acompaña a su padre a buscar la camioneta.		X X	1:07:26 1:11:29
12. Carlos y Luis encuentran la troca y la recuperan. Pronto todo el mundo se les viene abajo. El nerviosismo delata a Carlos frente a una patrulla llamando la atención del oficial, quien los detiene.	49. Imagen de un avión aterrizando. 50 Carlos y Luis caminan por el este de Los Ángeles. 51. “The Patriot”; lugar donde la troca fue comprada. 52. Carlos da indicaciones a Luis antes de trepar la malla del taller.			



<p>13. Carlos es encarcelado. Será deportado, pero Luis es la única preocupación que tiene en mente, aunque éste ha quedado a cargo de su tía Anita.</p>	<p>63. Autobús entrando al “Agua dulce processing center”.  64. Un oficial da indicaciones al grupo de reclusos.  65. El grupo se integra al contingente de prisioneros.  66. Anita lleva a Luis a su casa y le advierte restricciones. Luis se molesta y se baja del carro para dirigirse a la casa donde vive con su padre.</p>			
<p>14. Futuro incierto por la inminente deportación de Carlos. En casa Luis experimenta la soledad y la angustia de perder a su padre. Empaca un par de prendas y se dirige a reencontrar a su padre para despedirse antes de que lo deporten.</p>	<p>67. Luis se dirige a buscar a su padre a la cárcel.</p>			
<p>15. Mientras se despiden, Carlos disipa las inquietudes de identidad que atormentan su hijo. Luis ve el esfuerzo de su padre por darle mejores condiciones de vida y le pide que regrese para construir un mejor futuro para ambos, en Estados Unidos.</p>	<p>68. Luis consigue reunirse con Carlos ayudado por su tía Anita.  69. Carlos y Luis se despiden antes de la deportación.  70. Carlos sube al autobús que lo llevará a México mientras su hermana y su hijo lo observan.</p>			

<p>16. Anita y su sobrino Luis han hecho las paces. Se observa que Luis está cómodo, en un lugar menos violento. Mientras tanto, Carlos se adentra en el desierto rumbo a lo que siente como su hogar, Los Ángeles, California.</p>	<p>71. Cuatro meses después. 72. Luis jugando futbol. 73. Carlos y otros migrantes indocumentados se adentran en el desierto, todos avanzan con el pollero. Imagen del sol.</p>	<p>X</p>		<p>1:31:57</p>

Las dos tablas anteriores muestran la textualidad fílmica de *A better life* sometida en un primer momento a la descomposición de su linealidad en secuencias y subsecuencias y posteriormente a su observación y consecuente estatificación en términos de categorías y códigos de análisis. De manera que fueron 16 presencias categorizadas como *Exclusión sociocultural* y un total de 18 para *Identidades*.

La información revela que se produjo como resultado la detección de 16 secuencias, 70 escenas y 1111 tomas. Se trata de un film que no recurre al uso excesivo de tomas rápidas ni a demasiados cortes. En *A better life* hay una inclinación de Weitz y su fotógrafo por el plano americano, donde son evidentes las tomas fijas y poco desplazamiento de la cámara.

En el nivel diegético este film recurre principalmente al sintagma alternado (Metz, 1993), que consiste en narrar de manera simultánea los acontecimientos que dan lugar a la trama. La temporalidad de la narración es fundamentalmente lineal, con un salto que constituye una digresión hacia el final de la película. Las locaciones están fuertemente ancladas a los espacios públicos emblemáticos en el contexto migratorio del sur de los Estados Unidos. En concreto, por la recurrencia de imágenes de este de Los Ángeles, California, un sector

de la ciudad poblado principalmente por inmigrantes mexicanos documentados e indocumentados.

#### 4.5 Fase de Recomposición

La recomposición consta de cuatro etapas, aquí se trabajará únicamente con la *enumeración* y *ordenamiento*, pues reagrupamiento y modelización serán omitidas. Asimismo, la visualización de su aplicación estará consignada las tablas 3 y 4.

4.5.1 Enumeración. Esta etapa del proceso de análisis inicia cuando la descomposición de la textualidad fílmica ha sido segmentada y estratificada en función de los objetivos de investigación. La enumeración permite catalogar y organizar la presencia de códigos de observación previamente determinados. “En esta fase se tienen en cuenta todos los elementos identificados durante la descomposición, caracterizados a un tiempo por su pertenencia a un determinado segmento y por su pertenencia a un determinado eje” (Casetti, 1991: 49).

4.5.2 Ordenamiento. Gracias a este componente analítico es posible incorporar la información resultante de la observación de presencias detectadas en la película, con base en los objetivos de investigación. Esta etapa visibiliza el eje lineal de la película con los ejes que guían el análisis. “Es decir, se tiene presente cada elemento, atribuyéndolo por un lado a una determinada secuencia, encuadre, etc., (colocación de la linealidad) y por otro a un determinado nivel expresivo o serie homogénea (colocación en el espesor)” (Casetti, 1991: 49).

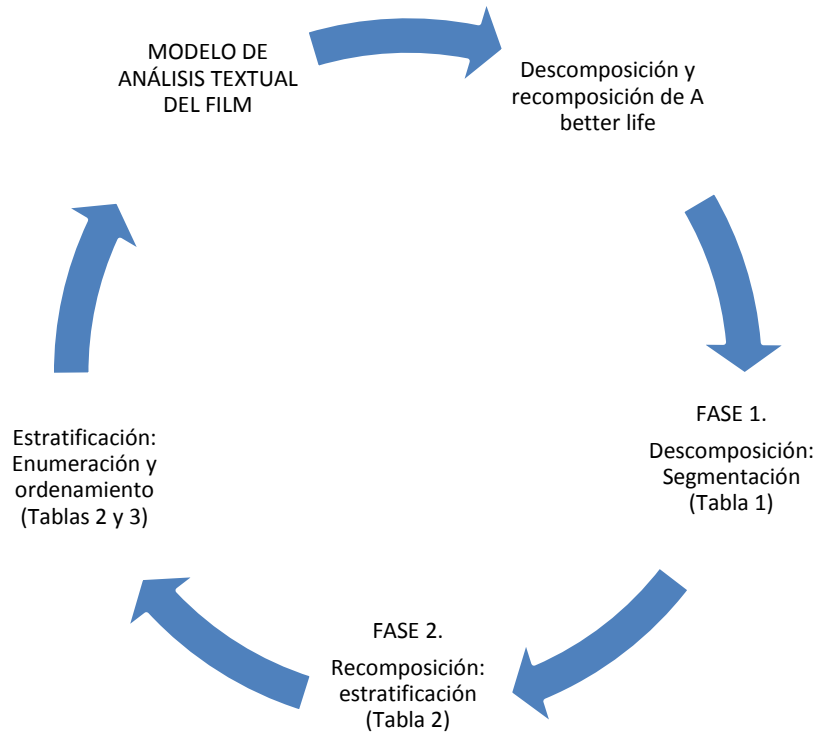
4.5.3 Tabla 3. Enumeración y ordenamiento de códigos de exclusión sociocultural

<b>Códigos</b>	<b>Secuencias</b>	<b>Subsecuencias</b>
Coexistencia controlada	2, 3, 4, 7, 8	7, 9, 11, 16, 27, 29, 34
Deportación	2, 3, 4, 5, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15	7, 10, 16, 19, 27, 29, 31, 45, 48, 49, 53, 59, 62

Tabla 4. Enumeración y ordenamiento de códigos de identidades

<b>Códigos</b>	<b>Secuencias</b>	<b>Subsecuencias</b>
Educación y familia	2, 3, 5, 7, 9, 12, 13, 14	5, 9, 11, 13, 19, 23, 26, 39, 52, 53, 58, 61
Moral y obediencia	2, 7, 9, 10, 11, 12	5, 27, 39, 42, 48, 52
Desafíos y aspiraciones futuras	1, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15	2, 5, 7, 10, 12, 19, 22, 23, 26, 32, 42, 48, 49, 53, 56, 58, 62

Las dos tablas anteriores representan la aplicación del modelo de análisis textual. De manera que dicha elaboración hace presente y visible la constitución estructurada, la lógica de funcionamiento y los intereses críticos que rigen la mirada analítica en *A better life*. Es decir, permite pasar del análisis sintagmático del discurso fílmico a su interpretación.



Capítulo VI. Interpretación de *A better life*. De la sintagmática a la hermenéutica.

## 5.1 De la sintagmática a la hermenéutica

Este apartado de tesis corresponde al tercer y último enfoque planteado por John B. Thompson en el desarrollo de la hermenéutica profunda. Se trata de la interpretación (re)interpretación de *A better life*, una vez que ha concluido la descomposición y recomposición de su linealidad. La reinterpretación, en concreto, de códigos sociales y culturales. En este momento inicia el ejercicio analítico que va de la gramática de la textualidad fílmica a la indagación de su sentido discursivo. El capítulo representa en buena proporción la carga subjetiva de tesis, al pasar de la sintagmática a la hermenéutica.

## 5.2 Diégesis e interpretación de representaciones producidas, circuladas y percibidas

El enfoque cualitativo en el sentido de esta investigación será un análisis interpretativo a la luz del intercambio de códigos sociales y culturales que relacionan al texto cinematográfico con su contexto sociohistórico de producción, de circulación y de recepción. Por otra parte, el principal insumo de interpretación sociocultural de una película está al interior de la misma, es decir, en su nivel de diegético, en el sentido de la narración (Verón, 1993). En la observación de una película importa “el relato en sí, pero también el tiempo y el espacio ficcionales implicados dentro y a través de ese relato, y con ello los personajes, los paisajes, los acontecimientos y otros elementos narrativos, en la medida en que se los considera en su estado denotado” (Metz, 1993: 121).

Para ello, interpretar un film exige observarlo en rigor sistemático con base en los intereses de investigación. En este sentido, ni la película ni su análisis permanecen socialmente aislados, por el contrario, ambos ejercicios están situados en los confines sociales de colectividades y comunidades de interpretación determinados por una historia a veces

compartida pero no siempre homogénea. Donde incluso el autor es sólo una <<instancia narradora>>, diría Christian Metz.

Por último, cuando el análisis cuantitativo se centra en *productos* delimitados, concretos, de la producción de significado de los medios, los enfoques cualitativos examinan la producción de significado como un *proceso*, que se contextualiza y se integra inextricablemente con las más amplias prácticas sociales y culturales (Jensen, 1993: 13).

Para Verón, la circulación “es pues el nombre del conjunto de mecanismos que forman parte del sistema productivo, que definen las relaciones entre ‘gramática’ de producción y ‘gramática’ de reconocimiento, para un discurso o un tipo de discurso dado” (Verón, 1993: 20). Donde el papel del analista también es está mediado por el contexto. “De manera que, por ejemplo, cuando los analistas sociales buscan interpretar una forma simbólica lo que hacen es interpretar un objeto que puede ser una interpretación en sí, y que ya pudo haber sido interpretado por los sujetos que constituyen el campo-objeto del cual es parte la forma simbólica” (Thompson, 1998: 400).

Tener en mente los componentes diegéticos recién mencionados posibilita dar inicio al ejercicio de interpretación, puesto que las presencias y momentos específicos de *A better life* que servirán para el análisis ya han sido previamente codificados, y pasados, en los términos específicos de esta investigación, por el tamiz de categorías y códigos predeterminados. Con la finalidad de recordar a los lectores cuáles son las categorías y códigos que acotan la mirada interpretativa, a continuación se enuncian nuevamente. Los confines de la interpretación en términos de la categoría de identidades son tres códigos

principales: 1) educación y familia; 2) moral y obediencia y; 3) desafíos y aspiraciones futuras. Para la de exclusión sociocultural, 1) coexistencia controlada y 2) deportación:

Antes de iniciar la interpretación (re)interpretación de *A better life* es importante recordar que ésta está acompañada de imágenes (fotogramas) y de una serie de clips que sirven para ilustrar y facilitar el acceso al lector a los segmentos que sirvieron al análisis interpretativo. Los fotogramas están intercalados en el propio texto, como es común en estos casos. Será posible acceder a los clips mediante links específicos proporcionados a lo largo de la lectura.

### 5.3 Tres secuencias para originar dos identidades

Desde mi punto de vista *A better life* se compone de una estructura sencilla: una base narrativa y cronológica primordialmente lineal. Esto permite al lector audiovisual comprender los hilos de la historia sin mucho esfuerzo. La trama se presenta en un orden consecutivo así que el público no gasta demasiada energía interpretativa concentrándose en atar los cabos de la historia narrada. Se trata de una estructura narrativa cuyas características principales fueron expresadas desde textos clásicos como la *Poética* de Aristóteles. Vemos un inicio, un desarrollo, un climax y luego un desenlace, situados en un espacio, tiempo y lugar claramente definidos. Pero sencillez estructural no significa simplicidad narrativa.

De entrada, las tres primeras secuencias de *A better life* (Chris Weitz, 2011) nos presentan una serie de fragmentos del mundo y la vida de Carlos (Demian Bichir) y su hijo Luis (José Julián). Dichas secuencias tienen valor metodológico porque facilitan el análisis diegético y hermenéutico en función de los personajes, más que de los hilos secundarios de la trama.

Gracias a este planteamiento metafórico de la película, “analizar al personaje en cuanto persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc.” (Casetti, 1991: 178).

La resonancia emotiva de los personajes constituye entonces una de las arterias más importantes de *A better life*. Si bien, la migración indocumentada contemporánea México Estados Unidos es el contexto y tema fundamental para el desarrollo del film, sirve también como pretexto para ejemplificar algunas de sus consecuencias a través de una serie de conflictos que ponen en juego, para narrar la vida en diáspora, el ámbito político, social y cultural de Estados Unidos.

Este filme dimensiona la ética actual de una serie de transformaciones globales relativamente homogéneas que son baluartes de la vida contemporánea. Las políticas de identidad en la multiculturalidad; el papel y futuro de las generaciones jóvenes y, en un contexto más inmediato, la familia y la educación; la moral y la obediencia y; los desafíos y aspiraciones para el futuro, como principios ontológicos de la vida. Concentra, pues, una problemática arraigada en la memoria y la vida de millones de personas más allá de las fronteras de México y Estados Unidos. Todo ello sintetizado en las transformaciones y los avatares en la vida de un padre y su hijo.

En términos sintagmáticos *A better life* es una crónica narrada en secuencias alternadas, al conjugar, de manera simultánea, dos momentos emocionales y vivenciales distintos; por un lado los desafíos que Carlos debe resolver y por el otro, los desafíos personales y sociales de Luis en su camino hacia la madurez y su vida futura. Las primeras tres secuencias, en

este sentido, sirven como origen al desarrollo de la historia en función de la identificación de Carlos, Luis, y en menor medida, Blasco, (Daniel Cosío). Asimismo, salvo el laboral, los otros dos factores de identidad mencionados anteriormente, el de *identidad y entorno de vida* como *clase social y socialización*, también pueden ser observados en el tratamiento del personaje de Luis.

#### 5.4 Inmigrante indocumentado

En *A better life*, la identidad es entendida en el sentido del lugar social que ocupan Carlos (Damián Bichir) y su hijo Luis (José Julián), en la sociedad norteamericana. Para ello, primera secuencia de la película sirve de principio a fin para presentarnos a Carlos. En ella, entonces, conocemos tres de sus rasgos personales y sociales: 1) su entorno de vida; 2) su clase social y socialización y; 3) su trabajo.<sup>5</sup>

Mi breve descripción de los tres rasgos de identidad mencionados anteriormente en el personaje de Carlos está acompañada de tres fotogramas seleccionados que se observan más adelante. Su elección obedece a su pertinencia para la interpretación. Asimismo, los fotogramas fueron extraídos de la primera secuencia y están acomodados en orden de acuerdo con la lógica temporal de la crónica fílmica que aquí se verá observada de izquierda a derecha.

Tres fotogramas de secuencia 1.

---

<sup>5</sup> Ver clip: <https://www.youtube.com/watch?v=LGiG81RSfTw&list=UUljmuEb0wWDmb0HZ6hHDTvg>



Al inicio de *A better life* vemos a Carlos durmiendo en un sillón. No obstante, las primeras tomas de esta escena mantienen al lector audiovisual sin saber quién es el sujeto durmiendo, qué hace o a qué se dedica. En principio la única certeza del público es que eventualmente el personaje dejará de ser desconocido, a despecho, quizá, de quienes consideran que iniciar un film presentando los personajes sea una fórmula narrativa rebasada. La escena continúa con Carlos observando su reloj. Es temprano. La casa de Carlos y Luis (a quien todavía no conocemos) no está ubicada en un lugar privado del ajetreo colectivo. La propia habitación nos muestra la apariencia de una casa descuidada, una luz opaca y polvorienta atraviesa la ventana y el lugar es pequeño. Es una casa en la que, a falta de habitaciones, uno de sus habitantes se ve impelido a dormir en el sofá. Escuchamos la sirena de una ambulancia. Se oyen perros ladrando. Fuera de la casa hay vida, movimiento y ruido. Alguien taladra algún lugar usando un martillo hidráulico para demoler concreto, y el ruido de las percusiones al asfalto atraviesa las paredes de la casa. También se escucha un helicóptero sobrevolando el área.

La subsecuencia de esta primera secuencia es fundamental para entender el contexto de la vida de Carlos. En ella podemos ver a Carlos salir de su casa para subirse a una Ford 150 color verde; la troca de Blasco (Joaquín Cosío), quien ya lo esperaba afuera. Es hora de irse a trabajar. Blasco escucha la radio en español y oímos la voz de Eddi “Piolín” Sotelo,

locutor de origen mexicano muy conocido en Los Ángeles, California. El “Piolín”, con el entusiasmo de todo locutor de radio, da muestras de ánimo a sus radioescuchas.

El segundo fotograma de arriba forma parte de la escena del recorrido por el entorno social en que viven Carlos y su hijo Luis, quien es un joven de catorce años. Pronto, casi de manera inmediata, se observa algunas calles de Boyle Heights, sector de Los Ángeles habitado primordialmente por mexicanos y latinos, minorías étnicas más numerosas en los Estados Unidos. Boyle Heights se ubica al este de la ciudad. En el fotograma puede verse *Moreno's Market*, la marqueta, anglicismo con que los lugareños de esa zona ajustaron su pronunciación al inglés para remitirse a los pequeños mercados comerciales. La imagen de uno de tantos abarrotes que ofrecen un surtido de productos en el este de Los Ángeles. Podemos observar algunas casas y calles; una escuela; el panteón de la avenida César E. Chávez; personas jugando béisbol en un campo de juego; uno de los puentes que conectan el este de la ciudad con el Downtown; Mc Arthur Park; y un plano del rostro pensativo de Carlos, que abre la toma a la escena donde observamos a qué se dedica, su oficio y trabajo.

El este de Los Ángeles es uno de tantos enclaves culturales de México y Latinoamérica en los Estados Unidos. Atravesado por la emblemática avenida César E. Chávez; este sector angelino reproduce en sus calles la vida cotidiana de México. Weitz seleccionó esta zona e hizo la primera secuencia de su película mostrando imágenes de ella porque sirve como constructo sociocultural contextualizado, al simbolizar la pertenencia de las personas a una colectividad (Giménez, 2009). El sentido de esta primera secuencia está claramente definido: el lugar ocupado por Carlos en el contexto de los mexicanos indocumentados que viven en los Estados Unidos.

En mi experiencia, al caminar por las calles y avenidas del este de Los Ángeles uno atestigua la economía de la nostalgia, múltiples resultados de estrategias comerciales y de convivencia desarrolladas por la necesidad de los inmigrantes de sentirse en casa. Ahí funciona toda una industria de los alimentos, los restaurantes anuncian sus ofertas de comida auténtica mexicana. Chiles rellenos, enchiladas rojas y verdes, mole poblano, carnitas, menudo, pozole, la emblemática gastronomía mexicana disponible en Estados Unidos. El idioma no es un problema porque se habla español, inglés y spanglish. Como Carlos y Luis lo hacen entre sí y con los demás. Los niños conversan en inglés con los amigos y en sus casas se dan a entender en castellano. El comercio está vivo y fuerte, por todos lados se observan los rastros de la vida inmigrante y sus efectos. Hay incontables casas de envío de dinero a México, Western Union, comercios de venta de tiempo telefónico, panaderías o tiendas de artículos religiosos y de toda clase. La teoría de las redes sociales indica que los migrantes favorecen lazos con el terruño para preservar prácticas y tipos de relaciones. El este de Los Ángeles está habitado por una sociedad que evidencia, a quienes viven dentro y fuera de ella, organización y una compleja asociación cultural.

En el este de la ciudad abundan murales con motivos mexicanos pintados en las esquinas. Representaciones pictográficas de mexicas y aztecas. Algunos muestran rostros morenos ceñidos a la tierra, imágenes de hombres y mujeres que representan el sector mexicano que trabaja sembrando el campo norteamericano. Se observan imágenes de la virgen de Guadalupe, similares a las promovidas por la representación del mexicano en el contexto gánster del Hollywood de 1970 en adelante. Los cholos y los “eses” promovidos por el cine. Hay tiendas de todo a noventa y nueve centavos de dólar. En fin, de no ser por la moneda, esa parte de la ciudad por momentos parece una colonia y un mercado

mexicanos. En suma, en un contexto de diversidad cultural como el este de Los Ángeles, se torna evidente la aparición de contrastes, rasgos o marcas que, acentuando diferencias, sirven como atributos de identidad (Giménez, 2009).

Finalmente, el tercer fotograma muestra un segmento de las escenas donde se nos da a conocer el oficio de Carlos, el trabajo que desempeña para ganarse la vida. En estas tomas Carlos aparece haciendo labores de jardinería, cargando yerba podada, trabajando en diferentes casas, cortando transversalmente los tallos de algunas flores, limpiando cascajo; se lo ve a varios metros de altura cegando palmeras sostenido por un arnés de cuero. Un jardinero haciendo sus faenas diarias. Esta narrativa filmica describe, “la manifestación de la actividad de ‘alguien’, su respuesta explícita a una situación o a un estímulo [...] su relieve social específico, el conjunto de los gestos a través de los que se expresa” (Casetti, 1991: 190). Luego se ve un fundido que abre la segunda secuencia en la que se puede leer el título: *A better life*.

De modo que en los primeros minutos de la película atestiguamos una serie de tomas y escenas que Weitz utilizó para conectar al público con el fenómeno y las problemáticas sociales representadas en ella. Vemos imágenes de Los Ángeles y del trabajo de Carlos que nos remiten al imaginario ampliamente difundido en México sobre los migrantes indocumentados que viven en Estados Unidos. Sobre todo, podemos observar la anticipación de los rasgos primordiales de toda narrativa cinematográfica; personajes, acciones y transformaciones (Casetti, 1991).

Lo interesante de esta primera secuencia es su sentido velado, lo que las imágenes apenas enuncian. La metáfora discursiva de la secuencia en conjunto. Lo que Weitz muestra es la

versión unilateral de un mundo diferenciado étnicamente. Su mirada a través de la cámara registra claros fragmentos de una ciudad cuya multiculturalidad podría ser mucho más nítida. Esta versión unilateral representa implícitamente el contexto socioeconómico y político en que Carlos y Luis viven. Pero en esta presentación de Carlos Chris Weitz desconoce los contrastes y su omisión vivifica el uso de la diferenciación como recurso del reconocimiento identitario. En la primera secuencia, entonces, se observa que cerca del este de Los Ángeles no es fácil encontrar los complejos comerciales de los *Malls* angelinos; el lugar sirve de escenario que contrasta con la zona de Hollywood o Sunset Boulevard, también emblemáticos de la ciudad de Los Ángeles, ni siquiera hay un Wall Mart cercano.

Esta versión de Los Ángeles no corresponde al glamoroso mundo habitado por estrellas de cine y millonarios de Beverly Hills y Bell-Air. Es la otra ciudad, ya no tan oculta, la de “los otros”, de la gente de a pie. La ciudad ruidosa y de casas chicas, el espacio ajetreado y opulento. Donde se escucha la radio en español. Es Boyle Heights, donde acaece diariamente la cotidianidad de la vida íntima y pública de un inmigrante indocumentado. Recordemos que, en el caso de las identidades, “una de sus funciones básicas es la de clasificar, catalogar, categorizar, denominar, nombrar, distribuir y ordenar la realidad desde el punto de vista de un “nosotros” relativamente homogéneo que se contrapone a “los otros” (Giménez, 2009: 53). El punto está claramente definido y en términos narrativos muy bien logrado. “Precisamente este último aspecto hace del territorio una fuente de exclusión y de desigualdad y no sólo una expresión espacial de los procesos de acumulación de desventajas económicas, sociales, culturales y ambientales que caracterizan a los diferentes colectivos sociales que habitan en la ciudad” (Ramírez y Ziccardi, 2008: 23). Y así acudimos a conocer a Carlos, mediante una expresión popularizada por una

tradición fílmica que intenta corresponder a una realidad determinada: la de un inmigrante indocumentado.

### 5.5 Educación y familia. Moral y obediencia. Desafíos y aspiraciones para el futuro<sup>6</sup>

La segunda secuencia tiene fines similares a la primera pero allí conoceremos a Luis, el hijo adolescente de Carlos. Luis es un joven de catorce años abandonado por su madre. Situación que a la altura de su vida lo ubica como una persona dudosa del sentido ontológico de su existencia. De entrada, el mensaje inicial en que conocemos a Luis representa cómo aparentemente se avecina una serie de crisis que afectan al adolescente. De modo que el tratamiento usado por Weitz para presentárnoslo es más breve. Debido a que su papel sirve de refuerzo de los avatares del personaje de Carlos. Condición que no lo coloca en un lugar secundario; por el contrario, Luis está hondamente anclado a la trama de *A better life*. El vector argumentativo que atraviesa la caracterización de Luis, como se observa en el clip 2, es su inclinación a la violencia y por extensión, al distanciamiento desinteresado de las enseñanzas, siempre cargadas de moral y un prurito educativo, de su padre. Lo que motiva un discurso en que la educación y la familia, la moral y la obediencia como los desafíos y las aspiraciones sobre el futuro contextualizan los momentos de crisis, y posterior acercamiento en la relación padre e hijo.

A continuación se muestran los fotogramas que ilustran la incursión de este joven en la narrativa de la película.

Cuatro fotogramas de secuencia 2.

---

<sup>6</sup> Ver Clip:

[https://www.youtube.com/watch?v=7\\_Tm7XGwzUY&list=UUljmuEb0wWDmb0HZ6hHDTvg&index=15](https://www.youtube.com/watch?v=7_Tm7XGwzUY&list=UUljmuEb0wWDmb0HZ6hHDTvg&index=15)



El primer fotograma de arriba muestra justamente la aparición inicial de Luis en la película. La toma lo muestra viendo *Cribs* semi recostado en el sillón que hace las veces de cama de su padre. En *Cribs*, programa del popular canal *MTV*, muestran con detalle el lujo y excentricidades en que viven algunos famosos, deportistas y personas del medio de los espectáculos norteamericano.

Luis es Chicano. Hijo de un mexicano indocumentado. “Forma parte” del contingente de más de 21 millones de personas que son segunda generación de inmigrantes de origen mexicano en Estados Unidos (Conapo, 2012). Su vida, puede verse, no ha sido fácil. Pareciera, de hecho, que el destino ha apostado en su contra todo el tiempo. La matriz de los problemas de su vida, en realidad son cuestionamientos ontológicos que lo ponen a prueba en su camino por descubrir qué hará para resolver o hacerse un buen plan de vida para el futuro, en esa transición de la inmadurez a la madurez, de la niñez a la vida adulta. Es decir, en las construcciones sociales con las que asociamos las problemáticas de los jóvenes. En el sentido de que: “Comprender los procesos socioculturales que involucran a las juventudes requiere identificar las condiciones objetivas donde se despliegan sus proyectos de vida, sus aspectos socioeconómicos, sus posiciones políticas, sus adscripciones culturales y sus repertorios identitarios” (Valenzuela, 2009b, en Valenzuela, 2012:86). Así, la intuición de este joven debe darle, de manera reiterada y usando sólo su

criterio y las lecciones de su padre, lucidez suficiente para saber determinar el camino correcto. Podría decirse que su papel en *A better life* está basado en la toma de decisiones.

En la secuencia donde conocemos a Luis lo vemos aparentemente aburrido, recostado y en un contexto hogareño en que no se ve muy cómodo. Aparece Carlos, quien regresó a casa luego de una larga jornada de trabajo. Carlos tiene prisa por acostarse a dormir. El gran problema que Carlos tiene con Luis es la falta de comunicación, o más bien, su incapacidad para acercarse a su hijo. Entre ellos no hay cordialidad, el decoro es un asunto que no tiene lugar en su casa, mucho menos un atisbo de relación amistosa o paternal. Aunque, “en realidad la historia se trata del amor de un padre a su hijo” como afirmaría el propio Chris Weitz (En entrevista, en 2011 Traducción propia). En esta escena, la comunicación entre ambos es prácticamente nula. Posteriormente, se muestran una serie de fundidos donde se ve a Carlos acomodar su “cama” y el transcurso de la noche hasta que amanece.

Carlos se dirige al cuarto de Luis para despertarlo. Una vez levantado, Luis gesticula y da señales de desaprobación al oficio de su padre. El segundo fotograma enfoca a Carlos lavando un sartén y a Luis desayunando. Vemos, entonces, que el problema de Luis con su Padre es que no comprende el contexto adverso que éste enfrenta cada día. La insensibilidad del adolescente, a su vez, detona en Carlos una urgencia que descansa en la necesidad y la obligación de educar a su hijo. En ese momento padre e hijo inician un intercambio de palabras desatadas porque Luis pide dinero a su padre. No es una situación incómoda para ninguno, tampoco es violenta, se trata más bien de un momento aparentemente cotidiano.

Carlos responde con una negativa respecto al dinero e interpela a Luis sobre su ausentismo académico. Pero éste no da crédito a su padre, quien intenta mostrarle a su hijo la importancia de la educación usando la psicología inversa. ¿Quieres acabar como yo? (do you wanna end up like me?). Pregunta Carlos, pero Luis refuta inmediatamente. Luis insiste tratando de conseguir el dinero, pero Carlos utiliza la ocasión para aleccionarlo. Recordándole el valor del trabajo y el esfuerzo que implica ganarse dólares. A continuación sus argumentos:

-Luis: Papá, I need some money

-Carlos: Again, why?

-Luis: I need to buy some stuff for school

-Carlos: since when do you go to school

-Luis: every day

-Carlos Ríe: Right. How many days have you miss this year

-Luis: I don't know, 18, 19

-Carlos: eso no está bien Luis. I don't want you to miss school no more. School's important. It's everything

-Luis: sí profesor?

-Carlos: sí profesor? Do you wanna end up like me?

-Luis: pffss, No. Hey, son can i have the money or What

-Carlos: you want money, come work. You used to come with me on Saturdays

-Luis: well, i have to stop 'cause of soccer

-Carlos: you haven't played football in years

-Luis: that's because that league sucked, man

-Carlos: if you need money in this world Luis, necesitas trabajar. You need to work. Get yourself and education.

-Luis: You know What, i'm gonna Jack an old lady in the Street all right? I don't care.

-Carlos (resopla): That´s not funny. Don´t even say that. You better go to the school now ah.

-Luis: Damn.

La educación y la familia son códigos y valores reiterados en *A better life*. Son sugerencias constantes en las problemáticas de los personajes. Principalmente en el discurso de Carlos, para quien la educación de su hijo es lo más importante. La familia también es de suma importancia para ambos, a pesar de que Carlos ha perdido su esposa y Luis su madre. Luis es lo más importante en la vida de Carlos, cómo éste mismo le confiesa antes de ser deportado. Estos valores son fundamentales en un contexto en que la familia inmigrante indocumentada tienen un espacio social y político reducido en Estados Unidos.

Ante su deportación inminente, Carlos se disculpa con Luis por haberle fallado. Sugiriendo que no ha podido brindarle un espacio armónico como su padre y única familia, pero también por el fracaso de no mostrarle un camino en la vida. Porque no logró enseñarlo, educarlo.

Una de las primeras impresiones del perfil de Luis proviene de la relación que tiene con su padre, mientras se forja su identidad. Al reconocer ese momento en la vida de su hijo, Carlos eventualmente intentará hacerle notar destellos de su propia experiencia de vida a través de la memoria y la experiencia de una vida anclada a su pasado en México. Memoria que Luis no comparte y de la cual apenas recuerda atisbos.

Este personaje adolescente lucha constante entre su propia experiencia de vida y la educación y los mandatos de padre al interior del contexto familiar. El desafío de Luis está en volverse consciente del lugar social que ocupa y de la manera en que enfrentará el futuro de su vida. Su padre, no obstante, reconoce los cuestionamientos ontológicos de su hijo, lo

que lo lleva a esforzarse por educarlo y mostrarle desde su propia conducta la importancia de vivir rectamente. El tema de la paternidad se cristaliza en *A better life* en términos de la formación de la identidad de Luis. En una relación prácticamente sin presencia femenina, y de total ausencia maternal. Puesto que Anita (Dolores Heredia) hermana de Carlos y tía de Luis, también se fue de la casa al casarse, lo que dejó en Luis la impresión de haber sido “abandonado”.



Tres fotogramas de secuencia 3.



Los tres fotogramas de arriba ilustran cómo está representado, inicialmente, el entorno social y educativo de Luis. Éstos corresponden a la tercera secuencia y están centrados en el reconocimiento por parte del público del joven Luis, su novia Ruthie (Chelsea Rendón) y su amigo Facundo (Facu) (Bobby Sotto).<sup>7</sup>

Lo que vemos es el círculo de amistades de Luis. Es decir, su novia Ruthie (conexión directa con Celo (Richard Cabral), líder de la pandilla a que Luis estaría por integrarse), y Facu, otro joven con quien asiste a la escuela y quien como él también está por integrarse a las pandillas del este de Los Ángeles. La escena corresponde a la escuela donde los tres asisten. Pero el carácter escolar es únicamente un asunto adyacente en la vida del grupo, pues el propio adolescente ha indicado que ha faltado “18 o 19 ocasiones en el año”, como se mostró en la primera serie de fotogramas mostrados anteriormente.

El segundo fotograma está conectado con el sentido narrativo de esta escena. En él se observa a Luis y sus amigos caminando al dirigirse a Ramón (Gabriel Chavarria), un narcomenudista que aparentemente intentó engañar a Facu en la compra de marihuana. Discusión en la que Ruthie hace gala de sus nexos con la banda que su primo Celo lidera. En respuesta a la evidente muestra de interés en Ruthie por parte de Ramón, Luis es comido por los celos e inicia una golpiza que lo lleva a ser detenido por el oficial de policía asignado a la peligrosa escuela, como lo muestra el tercer fotograma de arriba. Claro, el objetivo es mostrar la peligrosidad del contexto de socialización de Luis. Y en rasgos generales confirma los desafíos que deben enfrentar él y su padre. Esta secuencia introduce al público al mundo de los personajes pero también entronca ideas en torno a su identidad.

---

<sup>7</sup> Ver Clip:

<https://www.youtube.com/watch?v=vcXvJzBydtc&index=13&list=UUljmuEb0wWDmb0HZ6hHDTvg>

Carlos sabe que la capacidad de Luis de diferenciar buenas de malas decisiones depende, en gran medida, de él. Intuye que Luis está forjando su identidad en un entorno conflictivo y que por lo tanto debe ser acompañado y tutelado. El entorno de socialización se hace notar cuando el propio Blasco, en la escena 2 de la secuencia 3, le dice a Carlos: “Imagínate si te quedas en el mismo barrio. Mandando a Luisito a la misma escuela a tomar clases con la misma bola de vagos hombre...”. Aquí, no obstante, por educación no se entiende únicamente el futuro y la disponibilidad académica de Luis, sino la escala de valores que constantemente le demuestra su padre, mismas que el joven debe tener presentes como constantes pruebas de moral paternal. Donde el éxito en el futuro radica en el estudio, el dinero se gana trabajando y donde la gente debe ser honesta y hacer lo correcto es primordial por encima de cualquier consecuencia.

El criterio de Carlos implica su comprensión del proceso social que, siendo un adolescente, está viviendo su hijo. Como ha dicho Valenzuela: “Comprender los procesos socioculturales que involucran a las juventudes requiere identificar las condiciones objetivas donde se despliegan sus proyectos de vida, sus aspectos socioeconómicos, sus posiciones políticas, sus adscripciones culturales y sus repertorios identitarios” (Valenzuela, 2009b, en Valenzuela, 2012:86).

Por ello, la instrucción moral y mantener sólido el valor de la obediencia de Luis es muy importante para Carlos. Al enfrentar la idea de que su hijo está expuesto a los desafíos que la sociabilidad y las relaciones sociales implican en el logro de sus aspiraciones futuras, cometido donde su paternidad tiene un rol importante. La educación moral de Luis tiene su paradigma principalmente en dos escenas. Si bien los códigos de educación y moral

aparecen sugeridos a lo largo del film, en dichas secuencias recaen con mayor peso simbólico.

La primera es cuando Carlos abofetea a Luis por propinar una golpiza a Santiago (Carlos Linares), tras haber dado con su rastro una vez que robó la troca. Simbólicamente, esa bofetada no fue una prueba de violencia sino un acto correctivo. En esta parte de la película (escena 5 de la secuencia 10), Luis golpea a Santiago mientras éste intenta escapar, Carlos lo detiene y en respuesta lo cachetea, mostrándole que no sólo debe mantener la cabeza fría, sino que la violencia nunca debe ser una primera opción cuando es ejercida contra alguien que actúa indebidamente por necesidad. Carlos puede corregir abofeteando a su hijo como una paternal llamada de atención educativa. Pero Luis no debe permitir que el impulso se apodere de sus actos.

La segunda muestra es más radical todavía; en ella se sintetiza el valor de la familia y la educación y se observa el papel moral de la enseñanza: me refiero justamente a la deportación de Carlos. Para Luis, el reconocer qué decisiones tomar es un desafío que enfrenta constantemente debido a su relación con Ruthie y Celso, pero también porque poco a poco toma consciencia del lugar social que ocupa en el mundo. Verse a sí mismo en el espejo mientras Facu decide su futuro en las pandillas y le da indicaciones de cómo reaccionar ante el ritual de ingreso (una golpiza de 13 segundos) y, posteriormente encontrarse solo en casa una vez que su padre ha sido consignado por las autoridades migratorias, son pruebas irrevocables de las enseñanzas de su padre, circunstancias que, persistentemente, la vida le pone como momentos definitivos en los que debe diferenciar entre una buena y una mala decisión.

La deportación de su padre pareciera ser una revelación para él. El acontecimiento donde cobran sentido las muestras de esfuerzo por recordarle el lugar de la educación y los valores que él considera benéfico transmitirle. La moral convencional no es algo que preocupa a Luis. Es un joven acostumbrado a la violencia, su futuro, además, puede resolverse en otros términos. Luis puede abstraerse fácilmente de su contexto, como se muestra en la escena donde sale de casa de Ruthie y observa con frialdad las operaciones policiales en torno a un asesinato.<sup>8</sup>

### Fotogramas de secuencia 5



Las imágenes que vemos arriba forman parte de la escena 15 en la secuencia 5. El primer fotograma fue extraído de la toma que abre la secuencia 5. Filmada en una de tantas calles a desnivel en Boyle Heights, parte del sector está sobre un terreno medianamente

<sup>8</sup> Ver clip:

[https://www.youtube.com/watch?v=vxKvCJF\\_BMs&list=UUIjmuEb0wWDmb0HZ6hHDTvg&index=9](https://www.youtube.com/watch?v=vxKvCJF_BMs&list=UUIjmuEb0wWDmb0HZ6hHDTvg&index=9)

accidentado, y algunas calles descansan en colinas parecidas a las faldas de pequeñas montañas. Esta secuencia procede mediante un paneo que muestra un grupo de cholos conversando, la pandilla liderada por Celo. Luego, la cámara se dirige a Luis y Facu. Los cholos escuchan “Los bajamos”, del grupo *Proyecto TQ*. Canción de tono bélico que habla sobre las consecuencias de penetrar la territorialidad de un barrio marcado por una pandilla.

Se puede observar el tratamiento que Weitz da al tema de la representación de las minorías raciales de Estados Unidos, al visibilizar un conjunto de adscripciones de identidad colectiva simbolizadas en el discurso individual de los personajes. En concreto, al referirse a sus futuros. Así se puede entender en la escena ilustrada por los fotogramas de arriba 3, 4, 5, 6 y 7. Que prueban que los desafíos y las aspiraciones son cuestiones primordiales para entender la mayoría de los personajes de *A better life* en términos de identidad.

Por eso el primero y mayor de los desafíos de Carlos, es el bienestar de Luis. “I’m worried all the time for you, mijo” como el mismo expresa. El riesgo latente de ser deportado y el estar expuesto a otros peligros dada su situación migratoria lo ponen en aprietos en el intento de cumplir sus promesas. Luis, por su parte, tiene la responsabilidad principal de forjar su propia identidad. Este joven está dividido por la incredulidad sobre su pasado, pues está consciente de que la identidad de su padre está anclada a un pasado que tiene poca resonancia en él y en su experiencia de vida. Su desafío consiste, primordialmente, en saber tomar buenas elecciones para su vida.

Aquí se ve que Luis y Facu están charlando. Ambos fueron suspendidos de la escuela luego del incidente con Ramón, el narcomendista. “Man, why your girl gotta handle our bussines yesterday? She made us look like a couple of bitches” (Hombre, porque tu novia

ayer se metió en nuestro asunto? Nos hizo quedar como un par de maricas), interroga Facu a Luis, quien a su vez responde: “She made you look like a la bitch”, (Ella hizo que tú quedaras como marica). I was beatin’ that boy’s ass. You was just tap dancing on him, like *America’s got talent* or some shit, (yo le puse una paliza. Tú estabas bailando tap sobre él, como en la mierda de *America’s got talent*).

Esta charla da pie a una controversia entre ambos en la que el tema principal es el futuro y las aspiraciones de ambos. El discurso de los dos, tiene, no obstante, el objetivo de demostrar su punto de vista: la futilidad de sus vidas y los terribles y enormes desafíos a que se enfrentan dada su condición sociocultural. All’s I know is that your Haina gets more respect than you (Todo lo que sé es que a tu haina (novia) la respetan más que a tí) reclama Facu. Esta cuestión es ciertamente sugerida por la propia novia de Luis, Ruthie, quien confiada por la inmunidad que le ha granjeado su conexión con Celo, amenaza de muerte al propio Ramón antes de iniciar la pelea previa en el conflicto de la escuela.

Pronto se desatan los argumentos que demuestran las posturas de ambos. El caso de Facu me remite a la perspectiva familiar. Facu carece de padre y no conoció el tipo de instrucciones que Carlos le da a Luis. Las prevenciones que un típico padre preocupado da constantemente a su hijo. Sin embargo, a diferencia de Luis, Facu sabe perfectamente lo que quiere: entrar a la pandilla de Celo y pertenecer al mundo de las calles y los barrios. Aun así, Facu ha tomado una decisión y está convencido de que esa es la solución a sus problemas. Fucked it, dice Facu.

Como se observa en el primer fotograma, para Facu ninguno de los dos tiene el respecto de nadie, son individuos que sienten ser menospreciados por la sociedad. Aquí es interesante

enfaticar una cosa; cuando Facu menciona que no son respetados por nadie, pareciera, como se verá a continuación, que no habla de sí y de Luis únicamente. No obstante, Luis desmiente esa condición al rebatirle su idea diciendo: “speak for yourself fool” (habla por ti mismo güey). En las palabras de Facu existe una forma velada, sugerida, que expresa está hablando en nombre de una colectividad bien definida. Lo que los asume como inmersos en un contexto perfectamente delimitado. Desde mi punto de vista, sus comentarios permiten hacer la inferencia de que se remite al contingente de la comunidad chicana y mexicana.

Facu, sin embargo, carece de las instrucciones paternas y no está dispuesto a conocer otro camino que no sea entrar a las pandillas. Está decidido a hacer lo necesario para conseguirlo, incluso cuando al final exista sólo una de dos salidas: la pinta (cárcel), o terminar baleado, como advierte el propio cabecilla de la banda. Luis, en cambio, logra discernir la unilateralidad y el sesgo en la mirada de su amigo.

Lo que me interesa resaltar en este momento, no obstante, es el discurso de Facu. Y es que cuando este joven refiere que ni él ni Luis son respetados por nadie, desde mi óptica, en realidad está revelando su autopercepción socializada en términos de una colectividad tamizada por valoraciones positivas o negativas (Giménez, 2009). En concreto, el contingente de chicanos, mexicanos, latinos y en general las minorías étnicas que viven en la Unión Americana. Ese “no nos respeta nadie” es la enunciación que Facu hace para definir, de manera consciente, el lugar social contextualizado que para él ocupa la colectividad a la que pertenecen él, su amigo Luis, el padre de su amigo y todo inmigrante indocumentado. Está hablando en nombre de “los suyos”. De ahí que la procacidad de una vida de pandillero le resulte más valiosa y diametralmente signifique un prurito de respeto en su colectividad. Para no tener que limpiar mesas en un Denny’s pero tampoco

convertirse en un jardinero como el padre de su amigo Luis. La resolución de Facu, como se muestra en la película, son, finalmente, las calles. Y por extensión, la cárcel, o las balas.

Esto también queda registrado e ilustrado cuando Luis cuestiona al policía que, junto a una trabajadora social lo interroga conminándolo a confesar su colusión (inexistente) con pandillas. “Man, why you gotta make every chicano kid out here are a gang”, dice Luis al oficial de policía que lo criminaliza por ser chicano y haberse involucrado en una pelea. No es que un chicano o indocumentado no pueda lograr sus objetivos, sino que sus condiciones social y las lógicas homogeneizadoras del estado los ponen en situaciones donde la coexistencia se da en torno a la lucha de clasificaciones entre identidades colectivas dominantes y dominadas (Giménez, 2009),

podemos definir también la identidad como la percepción colectiva de un “nosotros” relativamente homogéneo y estabilizado en el tiempo (*in group*), por oposición a “los otros” (*out group*), en función del reconocimiento de valores, proyectos y orientaciones comunes, así como de una memoria colectiva supuestamente compartida (Giménez, 2009: 54).

En concreto, las constantes amonestaciones que Carlos hace a Luis modelan su perspectiva sobre sí mismo con base en valores como la educación, la familia, la moral y la obediencia. Lo que desencadena el argumento de *A better life* dando espacio a la representación de un inmigrante mexicano indocumentado cuyas aspiraciones están lejos de cumplirse. Por otro lado, el indocumentado en los Estados Unidos debe resolver muchos desafíos y está proclive a ser sujeto de exclusión social que en términos narrativos de la película, consisten en deportación.

## 5.6 Itinerarios de exclusión sociocultural

La segunda categoría de análisis es exclusión sociocultural. Aquí se tomarán en cuenta una serie de itinerarios que revelan cómo ésta puede permear ámbitos particularmente visibles en la representación fílmica del contexto de la migración indocumentada contemporánea México Estados Unidos. Los códigos de análisis de esta categoría son: 1) coexistencia controlada y; 2) deportación. Dichos códigos serán observados en función de su pertinencia temática en dos secuencias alternadas y una tercera que tiene lugar hacia el final de *A better life*. No obstante, la categoría de exclusión social incluye un total de 9 presencias a lo largo de la linealidad de dicha película (ver tabla 2).

## 5.7 Coexistencia controlada y deportación

Durante las primeras décadas del siglo XX los inmigrantes han sido representados en los términos del uso del espacio público. Un contingente del que hay que mantener cierta distancia. Pero esto es un hecho desde las migraciones suscitadas a finales del siglo XIX, cuando los inmigrantes mexicanos vivían principalmente en el campo, el furgón del ferrocarril, la vecindad y la colonia (Alanís, 2004: 60).

Ya a mediados del siglo XIX un sector radical de la sociedad estadounidense impulsó una serie de ideas en torno a la exclusión de los inmigrantes. Al considerar que los extranjeros representaban un peligro para su cultura y su país. Esta idea tenía su fundamento en el nativismo, que surgió en esa época y fue muy difundido a principios del siglo XX; tres puntos principales (raza, religión y radicalismo), fueron la base sobre las que miles de ciudadanos estadounidenses calificaron y atacaron la inmigración (Alanís, 2004: 46).

La primera secuencia que sirve al análisis e interpretación de cómo se representa la coexistencia controlada con que el inmigrante indocumentado interactúa en los Estados Unidos es la escena 6 en la secuencia 2.<sup>9</sup> Además, esta primera secuencia es fundamental porque sitúa un momento generador que sostiene la trama, uno de los detonantes de las intensas experiencias de Carlos y Luis. Me refiero, por supuesto, a su posibilidad de comprar la troca de Blasco. Esta secuencia es, toda vez que los personajes y su mundo han sido presentados, el germen narrativo de la problemática a que acuden los personajes.

La trama de *A better life* se compone entonces de tres momentos tangenciales que confluyen a lo largo del film y que están basados en la troca. El primero, el inminente desempleo que enfrentará Carlos cuando Blasco la venda. El segundo; corresponde a su decisión de comprar finalmente la troca. Y un tercer momento, crucial para el desenlace, es el súbito hurto de ésta en manos de Santiago. La camioneta se convierte en algo parecido a un personaje intermitente, uno que permite desatar acontecimientos en la trama. El asunto de la Ford f-150 revela, además, aspiraciones y las más profundas inquietudes de Carlos, Luis y Blasco. Pues en ella reside el futuro de los tres.

Lo anterior queda medianamente revelado desde el principio. No obstante, llama la atención que la estrategia de persuasión a la que Blasco recurre esté profundamente anclada al carácter ilegal o indocumentado de Carlos, su comprador potencial. La tarea primordial en la labor de venta de Blasco es convencerlo, entonces, mediante una retórica que pone a Carlos como blanco de la justicia y como objeto de control jurídico y legal, de que su éxito en el futuro está sujeto a la troca si es que quiere echar un poco de luz a su oscura realidad.

---

<sup>9</sup> Ver Clip:

<https://www.youtube.com/watch?v=TmkU48LvlpM&list=UUljmuEb0wWDmb0HZ6hHDTvg&index=14>

“No te estas comprando sólo una troca o un negocio. Esto es el mero mero sueño americano”, dice Blasco. Carlos está consciente de su condición migratoria, por eso debe cuidar sus movimientos y no exponerse a los efectos de procedimientos oficiales como la deportación, su principal preocupación. Puesto que ese procedimiento implica, primordialmente, su separación de Luis. Además, Carlos aspira a permanecer en Estados Unidos, a diferencia de Blasco, quien ha decidido regresar “a su propio ranchito”.



Este nicho argumentativo representa una ruptura en la trama y abre el desenlace, de momento, a un sinfín de posibilidades. La troca es un crack en la vida de Carlos, Luis y Blasco, pero también lo es en términos narrativos de *A better life* y de la representación de las consecuencias de la migración indocumentada. Ya que su compra significa la posibilidad de salir de la ilegalidad.<sup>10</sup>

Blasco conoce la importancia que este acontecimiento tiene para Carlos. Esa es la razón por la que de buena fe insiste: “¿De verdad quieres tus papeles? ¿Quieres ser legal? Pos cómprame la troca carnal”. Comprar la Ford-f 150 color verde a Blasco sugiere ponerse a sí mismo en manos de la fortuna. Y él no es un hombre improvisado. Implica estar en manos de un albur, de un Koan, dirían los orientales. Consciente de su condición de padre

---

<sup>10</sup> Ver Clip:

<https://www.youtube.com/watch?v=YukLca8JclQ&list=UUIjmuEb0wWDmb0HZ6hHDTvg&index=12>

único, Carlos está dividido entre arriesgarse a buscar los beneficios de ser su propio jefe o someterse a sí mismo y a su hijo a terribles consecuencias y sacrificios en cualquier momento en el futuro. Un verdadero desafío. Su estatus de indocumentado, además, lo pone en desventaja, mientras que el aparente ingreso al peligroso mundo de pandillas de Los Ángeles pone en riesgo, a su vez, a Luis. En este sentido, el clip anterior sirve como generador temático, que “se manifiesta como una serie de rupturas con respecto a un estado precedente, o bien como reintegración, siempre evolutiva, de un pasado renovado” (Casetti, 1991: 173).

Esta secuencia está alternada narrativamente con la detención de Luis por parte de la policía. Los espectadores, entonces, podemos concluir que la trama continúa en la siguiente secuencia. Cuando Blasco y Carlos, mientras se deleitan comiendo tacos, retoman la charla. El discurso de la plática es sintomático de vivir en un entorno controlado por un marco gubernamental cuya consecuencia radical pone a los inmigrantes indocumentados como sujetos de deportación. Temor que acecha el corazón de Carlos.



En esta segunda secuencia alternada se observa un grupo de gente que suponemos son trabajadores indocumentados. Entre ellos están Carlos y Blasco comiendo tacos en un

camioncito adaptado para ello, como son comunes de ver en Los Ángeles. Ricos! Pescados y tacos. Un puesto real que ofrece su comida en la zona donde esta secuencia fue filmada. Es temprano. De fondo suena la radio, en ella un hombre hace un chiste sobre gallegos, de esos famosos por su tono burlón o racista. Blasco está sentado a la izquierda de Carlos. Es hora del lonche.

La plática entre ambos tiene un trasfondo sociocultural bastante complicado. El contexto al que su charla se remite; los discursos en México como en Estados Unidos, en torno a las contingencias políticas y las repercusiones o formas de entender y enfrentar su relación migratoria. Desde luego, esto revela la constitución de cómo son entendidas las políticas públicas en ambos países. Siguiendo a Bustamante, el discurso migratorio en el país vecino del norte ha tenido una pulsión exclusionista. Y el carácter colectivo de esta discursividad nutrió la idea de que la inmigración de mexicanos tenía una naturaleza conflictiva. Entonces, ésta comenzó a ser entendida como sinónimo de descontrol de las fronteras, idea de tono racista y xenofóbico difundida con efectividad a lo largo y ancho del país. El sentido de las palabras de Bustamante puede leerse entre líneas en la plática entre Carlos y en las estrategias de Blasco para vender su troca.

-Blasco: No te has puesto a pensar lo que le va a pasar si no compras la troca. Qué tal, si te agarra la migra y no tienes lana carnal. La migra le vale madres separar padres e hijos.

-Blasco: Desde el 9/11 las cosas ya no son iguales. Ya no se trata nada más de darse una vueltecita por Juárez, y regresar. Son tres días en el desierto, ahí'ta mi primo Ernesto wey, ni sus huesos encontraron cabrón (se persigna).

La propia inmigración de mexicanos a Estados Unidos ha tenido altibajos importantes a lo largo de la historia. En México, la emigración dio un importante giro después de la década de 1960 y sobre todo con las crisis económicas de 1980, aunque en ese momento todavía “se trataba de una emigración de carácter primordialmente temporal e indocumentada, compuesta por varones solteros, de baja escolaridad y de origen rural, quienes se dirigían sólo a algunos estados de la Unión Americana, como California, Texas e Illinois” (Conapo, 2010: 11), tal es “el caso de Blasco”. Por otro lado, “este carácter circular y temporal de la migración mexicana se ha ido perdiendo poco a poco, posiblemente debido a que se han ido en careciendo los costos para migrar, o bien porque los migrantes prefieren establecerse de manera definitiva en ese país y no arriesgarse a cruzar nuevamente la frontera” (Conapo, 2010: 12), como sucede con Carlos.

Dichos cambios también modificaron las medidas de seguridad implementadas por el gobierno norteamericano a finales del siglo XX, mismas que se verían endurecidas luego del 11 de septiembre del 2001 como el propio Blasco expresa en el film.

Operación Bloqueo (*Hold the line*) en el Paso-Ciudad Juárez en 1993; Operación Guardián (*Gatekeeper*) en la región Tijuana-San Diego en 1994; Operación Salvaguarda (*Safeguard*) en la frontera Arizona-Nogales en 1995; y Operación Río Grande al sureste del estado de Texas en el área del Valle Río Grande en 1997, dando lugar a un proceso de militarización de la frontera México-Estados Unidos (Conapo, 2010: 12).

Esta escena se basa en el argumento de las consecuencias jurídicas de que son objeto los inmigrantes indocumentados una vez que han sido capturados. De acuerdo con palabras de

Jorge Bustamante, la migración indocumentada México-Estados Unidos puede ser entendida como un proceso socializado por ambas sociedades. Y se trata, escribe el autor, de un diálogo que pone en consonancia una demanda de mano de obra y una oferta de trabajo en un mercado laboral neoliberal y globalizado; sujeto, a su vez, a estrategias políticas y prácticas caracterizadas por el uso desproporcionado del poder en los ámbitos laboral, económico y social en ambas naciones.

En contraste con la perspectiva estadounidense, en la cual la inmigración de indocumentados es un problema de delincuencia, la nuestra [mexicana] tiene que ver con la violación de derechos humanos y laborales de esos trabajadores. A cada definición del problema corresponden soluciones no solamente diferentes, sino contradictorias. Para los mexicanos, el fenómeno migratorio es de naturaleza económica y laboral, correspondiente a una demanda de fuerza de trabajo mexicana desde los Estados Unidos que interactúa con una oferta desde México. Para los estadounidenses, el mismo fenómeno, con la misma conducta de los mismos migrantes, es de naturaleza delictiva e interna, y a él corresponden soluciones de carácter unilateral y de tipo policial (Bustamante, 1987: 226).



La conversación entre Carlos y Blasco se remite a las complicadas condiciones de vida “y las recurrentes crisis que han azotado la economía mexicana en las últimas décadas; y la implementación de políticas migratorias cada vez más restrictivas por parte de Estados Unidos” (Conapo, 2012, 13). Pero también “habría que mencionar que en los últimos años, y particularmente desde 2006, se ha observado una disminución en los flujos migratorios mexicanos que se dirigen al país vecino del norte” (Conapo, 2012: 12), como parte de las modificaciones en los patrones de migración hacia Norteamérica.

Blasco, a su vez, identifica lo que recientemente ha sido la faceta más cruda de una política migratoria que criminaliza al inmigrante. Mencionar la muerte “de su primo Ernesto” y, como “él”, de tantos otros inmigrantes, consecuencia que ha “ratificado la predisposición al terrorismo de Estado como ingrediente esencial de la política exterior y de seguridad interna de Estados Unidos” (Wise, 2003: 25).

Deportación, en este sentido, se convierte en un peligro latente para los indocumentados. Pero el inmigrante es un individuo con agencia, capaz de discernir y medir o enfrentar de manera planeada cómo reducir o evadir la irrevocable medida. Datos empíricos como la encuesta EMIF muestran el caso de migrantes deportados por las autoridades migratorias de Estados Unidos, 120. 2 mil en el primer trimestre del 2010, cifra que cayó a 76. 1 mil en el último trimestre del 2012. Según INEGI (2012: 23) en 2003 se deportó un total de 507 414 mexicanos adolescentes mayores de edad, frente a 52 535 menores de edad, en su mayoría de sexo masculino, contando un total de 208 636 hombres y 77 379 mujeres. En el caso de adolescentes repatriados mayores de edad, se contó un total de 3 448 060 hombres y 555 423 adolescentes mujeres entre los mismos años del 2003 y 2010.

La deportación es el desenlace que abre diversas posibilidades e interrogaciones al espectador de *A better life*. Si observamos a Carlos, veremos que forma parte de una nueva generación de inmigrantes. Esta narrativa no centra su interés argumentativo en el pasado histórico del fenómeno de la migración. Tampoco en la temática que pone en contexto las injusticias, el abuso y las dificultades de los inmigrantes que cruzan México en su camino a Estados Unidos, cada vez más retomada por el cine y el documental. *El norte* (Gregory Nava, 1983), *7 Soles* (Pedro Ultras, 2008), *Sin Nombre* (Cary Fukunaga, 2009), *Norteados* (Rigoberto Perezcano, 2009), *María en Tierra de Nadie* (Marcela Zamora, 2011), *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* (Luis Mandoki, 2012) o *La jaula de Oro* (Diego Quemada Diez, 2013) son buenos ejemplos del interés ético por el *via crucis* y sus peligros a que se ven expuestos estos inmigrantes mexicanos como sudamericanos.

En *A better life* se observa, más bien, cómo se representan una serie de luchas socioculturales propias de las sociedades modernas, donde las lógicas de la hostilidad se contraponen al carácter pluricultural y cosmopolita de los Estados Unidos. Carlos “es inmigrante de nueva generación”, cuyo perfil respondió a: “La apertura de nuevos mercados de trabajo [que] coincidió con la legalización masiva de 2.3 millones de mexicanos, en 1987, que les permitió viajar y buscar trabajo con mejores condiciones a lo largo y ancho del territorio americano” (Durand, 2007: 73). La Immigration Reform and Control Act (IRCA) en 1986 tuvo un lugar preponderante en la modificación de los patrones temporales y sociodemográficos usados por millones de mexicanos, así:

A comienzos de la década de los ochenta se podía definir el perfil de un migrante promedio con cuatro rasgos básicos: temporal, joven, masculino e indocumentado.

Hoy [en el siglo XXI] se requiere una docena de rasgos y una gama de colores y

matices para delinear un perfil que se aproxime a la realidad: ha cambiado la composición legal, la duración de la estancia, la distribución por sexo y edad, el origen social y cultural, la distribución geográfica de origen y destino, los puntos de cruce fronterizo, el mercado de trabajo, la participación política de la comunidad mexicana en ambos países, los principios de nacionalidad y los patrones de nacionalización (Durand y Massey, 2009: 171).

Por otra parte, en *A better life*, por ejemplo, la ciudad de Los Ángeles, corolario de toda clase de escenarios sociales y culturales, puede ser entendida como espacio social en que la distribución espacial de los personajes se sugiere mediante una escenificación restringida de espacios públicos y privados. Una representación intervenida por apariencias sectoriales diferenciadas entre sí. Los inmigrantes buscan trabajo en una calle intrincada y pequeña, esperando la llegada de algún posible patrón temporáneo. Pero no hay interacción. Y difícilmente se encuentran más espacios donde los inmigrantes sean vistos. Esperan, para, finalmente, arremolinarse con la ilusión, sumamente competida, de ser elegidos.

El empleador, (lugar ocupado por Carlos en una ocasión), no baja de la camioneta, no tiene contacto con ellos, tiene prisa porque son ilegales pero necesita su servicio. Si los personajes caminan y se mueven, lo hacen sin intervenir la ciudad. Se mueven, pero silenciosos, quietos. Los inmigrantes, representados en la figura de Carlos, coexisten en el ámbito sociocultural de Estados Unidos de manera controlada. Recordemos la secuencia en que Blasco lleva a Carlos a su casa luego de una jornada de trabajo. La secuencia de imágenes de la ciudad recorrida a través de la mirada de Carlos, quien atestigua las distinciones sectoriales de Los Ángeles. Pero él no interviene, es un espectador, dentro de la camioneta, callado. Carlos está obligado, además, a moverse sólo en su zona, él y los

inmigrantes únicamente atestiguan la ciudad, sobre todo el sector al este, el punto localizado por la mirada racializada de Weitz, un enfoque que connota contrastes pero no denota ninguna otra arquitectura.

El protagonista es un individuo que intenta participar poco de la visibilidad hispana en Estados Unidos. Y cuando lo hace, es movido por el interés de conectar a Luis con su propia memoria.<sup>11</sup> La secuencia de la charreada es un buen ejemplo del interés de Carlos por integrar a Luis a su pasado en México y de cómo Luis es absorbido por inquietudes existenciales que afectan su presente. Pero el joven, apenas reconoce ese supuesto pasado al cual no cree pertenecer, ni si quiera el español es algo familiar para él.

La deportación y la distancia de su hijo son situaciones que obligan a Carlos a sentirse parte de la comunidad inmigrante en ese país. La parte más clara de esta cuestión en la película es el final: cuando, preparándose para cruzar el desierto y entrar ilegalmente al país, exclama: vámonos a casa.

Las consecuencias de la migración indocumentada no han cambiado mucho. Para Karsz el concepto de exclusión, como cualquier otro, es una modalidad determinada de nombrar lo real. Pero además es importante enfatizar su contenido y denotación política, que puestas en el contexto contemporáneo, supone lógicas y dinámicas sociales relacionadas al trabajo y las condiciones de vida donde el estado nacional moderno y su modelo de ciudadanía ocupan un lugar central; la transformación en las relaciones sociales de las personas y sus formas de vivir sus vidas.

---

<sup>11</sup> Ver Clip:

<https://www.youtube.com/watch?v=V2cc8b8EYig&list=UUljmuEb0wWDmb0HZ6hHDTvg&index=7>

La categoría de exclusión trae consigo una visión de conjunto de las sociedades contemporáneas, una concepción del mundo globalizado que no da cabida ni a la explotación ni a la dominación, y con toda probabilidad tampoco, o no del todo, a la coerción (Karsz, 2004: 186).

Carlos resiente los efectos liminales, es una persona en estatus de espera, “*estar en inserción por no estar insertado o, mejor aún, integrado*” propone Roche (2004: 121). Él representa su propia experiencia como una forma de estar sin participar o ser visto. Carlos ha socializado su lugar social desde diversos ámbitos de exclusión social, pues carece de la integración. A continuación, las palabras que revelan ese estado liminal de Carlos:

-Carlos: sabes qué, cuando tú te regreses, yo me busco otro jale con alguien más y ahí muere. Me voy a quedar calladito, con la cabeza agachada. Tratando de permanecer invisible mano. Vamos a trabajar...

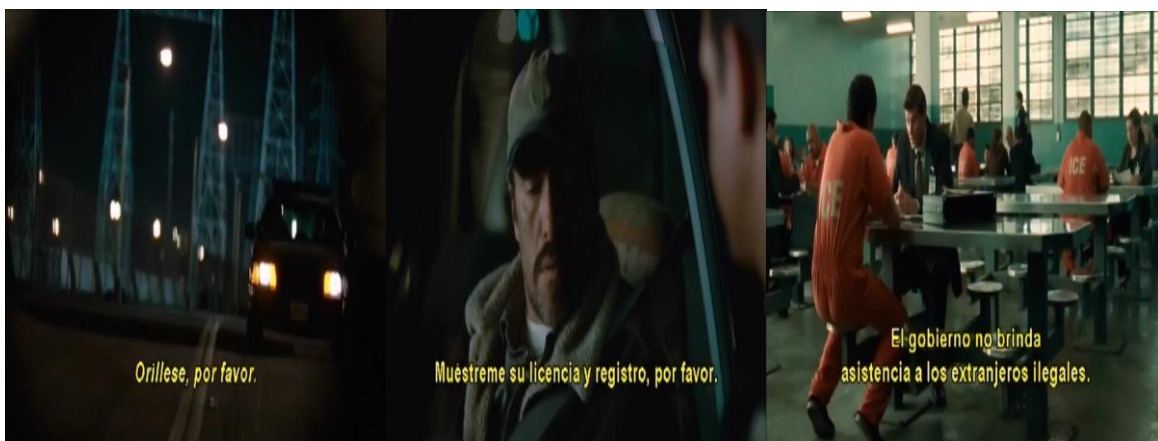


En síntesis, exclusión social es entendida como una serie de itinerarios que pueden ser observados, analizados e intervenidos desde diversos enfoques (Karsz, 2004). Es decir, que este itinerario “es ante todo una articulación de la esfera económica con la esfera política” (Autés, 2004: 16). Como tal constituye la posibilidad de múltiples situaciones de exclusión

social: laboral, escolar, jurídica, cultural, etc. Y existe gracias al despliegue del funcionamiento de códigos específicos y suposiciones definidas, una articulación que encuentra sus confines sociales en el terreno del discurso, de prácticas y de representaciones sociales.

Dicho en otras palabras, las relaciones entre incluidos y excluidos no se explican por un registro unilateralmente psíquico. Están también sobre el tapete modelos culturales, proyectos de sociedad, relaciones de dominación y subordinación, apuestas económicas, posicionamientos políticos, concepciones ideológicas” (Karsz, 2004: 173).

Las peticiones y exigencias que los migrantes hacen al Estado norteamericano recalcan la naturaleza que brinda la pertenencia y los beneficios proporcionados por éste, pero también se exigen condiciones sociales con que aspiran a demandas de justicia, “los derechos ciudadanos plenos y la conformación de una sociedad multicultural, en contraste con la exclusión política, la marginación socioeconómica y la formación permanente de minorías (*ghettos*)” (Wise, 2004: 33).



Al analizar el contexto histórico de la migración mexicana a los Estados Unidos, se puede apreciar que la puesta en marcha del aparato político de decisiones ejecutivas o legislativas para restringir la inmigración desde México nunca ha resultado en un cierre total de la puerta a la migración.

[...] las deportaciones de 1921 y las leyes selectivas de ‘cuotas’ para la inmigración de 1921 y 1924, la creación de la política fronteriza este último año, los convenios de braceros que se sucedieron de 1942 a 1964, la Ley McCarran-Walter de 1952, la ‘Operación Wetback’ de 1954, los repetidos proyectos de ley del diputado Rodino de 1970 y 1971, la propuesta de legislación del presidente Carter en 1977 y, últimamente, las recomendaciones de la Comisión Selecta para Políticas de Migración y Refugiados (1981) nunca representaron en la práctica una imposibilidad real para el mantenimiento del flujo de indocumentados desde México a los Estados Unidos (Bustamante, 1997: 210).

Es decir: “Sin problemática teórico-política de la exclusión, no hay excluidos de carne y hueso” (Karsz, 2004: 135). Y al interior del itinerario movilizado por las instancias gubernamentales existe un interés por identificarla y comprenderla, una pulsión de visibilizarla y darle orden. Toda una movilización de organización teórica, publicaciones, congresos, informes gubernamentales, políticas públicas (Karsz, 2004). Una vez convertida en un asunto del orden público anclado al contexto político, el estado asume la posición de administrador y las formas sociales de exclusión se vuelven entonces un asunto que debe ser regulado por el estado, cuyas instituciones se vuelven administradores de las carencias (Sassier, 2004). Y estas formas sociales permanecen mediadas por un marco institucional autorizado, en ese sentido:

Desde el punto de vista de las instituciones, la exclusión viene a legitimar la elaboración de dispositivos específicos. Desde el punto de vista jurídico, los excluidos estarían privados de derechos e incluso estarían fuera del derecho: lo cual jamás pudo ser demostrado por estudio alguno. Desde el punto de vista social, ese objeto genera la construcción empírica de la realidad social. Desde el punto de vista político, ese objeto extraño y hasta extranjero engendra un discurso original sobre la inseguridad y la violencia, cuyos efectos serían evidentes, sin que desde ahora sea necesario ningún trabajo sobre las causas (Sassier, 2004: 92).

En este contexto administrativo que toma la exclusión como objeto de acción política del que participa el aparato institucional del estado, se asume a la exclusión social como asunto contingente cuya latencia requiere un control que englobe condiciones de participación colectiva, “[...] y ello a fin de garantizar una seguridad buscada por todos: buscada en una ciudad por las políticas, por las instituciones, por los trabajadores sociales, pero también por los habitantes, los turistas, los comerciantes” (Sassier, 2004: 100).

Al observar los personajes de esta película veremos, incluso, que los y las norteamericanos (as) aparecen poco, y personificados, primordialmente, como figuras de autoridad. La mayoría de ellos son personajes masculinos y provienen del restringido contexto de la ley. Carlos, al ser inmigrante indocumentado, se ve impelido a moverse en un mundo sin roces con el norteamericano, y cuando lo hace, es porque está siendo juzgado o evaluado. Cuando podría hacerlo, se calla, orillado por las circunstancias.

Monique Sassier se hizo la siguiente pregunta: “En un final de siglo donde todo es tan aséptico, tan liso y civilizado, donde el confort parece ser un fin en sí o por lo menos el

signo del éxito, ¿qué función cumple la exclusión y cómo interpretar este deseo de saber algo sobre ella?” (Sassier, 2004: 88). En esta versión de los hechos la exclusión social se convirtió en el referente de conducta más apropiada para repeler al inmigrante mexicano indocumentado a través de la deportación, al ser un individuo que "se asocia automáticamente con desempleo, ‘amenaza extranjera’, ‘invasión silenciosa, ‘separatismo cultural y territorial’ (Bustamante, 2007: 215)". Buen ejemplo de cómo: “La exclusión concierne tanto a los individuos y grupos tenidos por excluidos como a los individuos y grupos a los que se supone incluidos” (Karsz, 2004: 169).

En esta investigación se estableció un recorte contextual que se remite, estirpe de producciones estadounidenses de la cual *A better life* forma parte. La finalidad de este recorte contextual es diferenciar y reconocer el lugar que ocupa *A better life* dentro de la historicidad del cine de migrantes en Hollywood. Desde luego, partiendo del tratamiento dado al tema en México y Estados Unidos. Puesto que ambos países, además de compartir fronteras artificiales y simbólicas, vieron el surgimiento del cine de migrantes en los resabios de un escenario sociohistórico acotado por una relación bilateral de frecuentes altibajos, hacia finales de la primera década del siglo XX. Sobre todo, se hace uso de las narrativas cinematográficas en términos de su actualidad e importancia en la difusión masiva de toda clase de representaciones temáticas. Como explica Lipovetsky: “Hay una revolución moderna del cine que no tiene nada que ver con las vanguardias: es la que ha producido un arte radicalmente nuevo, totalmente democrático y comercial, un arte de consumo de masas” (Lipovetsky, 2002: 35).

En síntesis, en el film de Weitz la inmigración es el conjunto de una situación liminal, que Tania Shilina-Conte (2013: 15) reconoció como la problemática de la división de las

personas entre ausencia y presencia, exilio y residencia o vida y muerte. Trata de cuestiones sociopolíticas serias; de formas y contenidos de la exclusión que no son etéreas ni están en el aire, sino que son concretos y materiales (Karsz, 2004). En ese sentido, carecer de un hogar, estar desempleado y vivir sin acceso a derechos como atención médica y educación no representan problemáticas fútiles, anecdóticas o superficiales (Karsz, 2004). Como Carlos, quien fue deportado por recuperar su troca, mediante las justas dimensiones sociales de su condición de inmigrante, y por hacer lo que para cualquiera sería un acto de justicia, pero al margen del establecido marco de una ley que posibilita una serie de itinerarios de exclusión sociocultural en el mundo contemporáneo.

## Conclusiones

El ensamblaje capitular de esta tesis, entonces, descansa en un procedimiento en el que se reflexionó la historicidad, a lo largo de diferentes etapas, de las representaciones de los hispanos en Hollywood, enfatizando el lugar ocupado por los mexicanos. Además de una lectura interpretativa del film *A better life* (2011) de Chris Weitz. Dicho recorrido constó de tres momentos principales, cada uno basado en un enfoque y función determinada en términos de la hermenéutica profunda: el sociohistórico, el formal o discursivo y la interpretación (re) interpretación de dicha película.

Se intentó que la tesis se viera robustecida por la selección de dos categorías teóricas: identidades y exclusión sociocultural, mismas que fueron exploradas de manera sumaria en el capítulo III.

Bajo esa línea de pensamiento, se delimitó como objetivo central de investigación el *analizar e interpretar un conjunto de códigos socioculturales que representan discursos de identidad y exclusión sociocultural de la migración de México a Estados Unidos en A better life*. Con base en ello, se trabajó bajo el régimen de las siguientes preguntas de investigación:

1. ¿Cómo ha sido historicidad de las representaciones de México o los mexicanos y la migración indocumentada de México a Estados Unidos en el discurso cinematográfico de Hollywood?
2. ¿Qué aspectos narrativos y de representación se articulan en *A better life* para representar la identidad y las repercusiones de exclusión social y cultural de la migración contemporánea entre ambos países?

El enfoque sociohistórico ayudó a contextualizar las transformaciones de representaciones que datan desde los *silent films* hollywoodenses, el nacimiento del cine sonoro, la aparición del western, y los diversos géneros que constituyen la historicidad de una parte importante de esa industria. Se hizo referencia a las figuras estereotipadas que dieron lugar a la creación sistemática de expresiones negativas en torno a México o los mexicanos. Y sus diferentes periodos, como la época de censura promovida por las dinámicas y políticas de la relación gubernamental entre Estados Unidos con el mundo, sus actores y la relación del contexto de Hollywood y la migración de mexicanos a ese país.

Se mostró, además, la gestación de la figura del inmigrante como motivo de representación en esa meca mundial del cine. De modo que la película que sirvió de muestra a esta investigación fue entendida como un acontecimiento cultural similar a un texto, en general: “El objetivo del análisis sociohistórico es reconstruir las condiciones sociales e históricas de la producción, la circulación y la recepción de las formas simbólicas” (Thompson, 199: 409).

Por otro lado, como lo indica el propio John B. Thompson, las formas simbólicas tienen en sí mismas un funcionamiento lógico, una estructura formal propia. Lo que obedece a que: “Los objetos y las expresiones significativas que circulan en los campos simbólicos son también *construcciones simbólicas complejas que presentan una estructura articulada*” (Thompson, 1998: 412). En este sentido, se sometió la textualidad fílmica de *A better life* (Chris Weitz, 2011) a la descomposición y recomposición de su textualidad narrativa, en los términos de la gramática del film. Esto permitió detectar, mediante la mirada acotada por categorías teóricas, la presencia de una serie de códigos socioculturales que dieron origen a la interpretación.

Un tercer momento correspondió a la interpretación (re)interpretación de *A better life*, momento que constituye el cierre del proceso de la hermenéutica profunda. La interpretación estuvo centrada en la dimensión narrativa y de representación, tratando de establecer las relaciones de las narrativas cinematográficas con los diversos contextos de la política migratoria en México y Estados Unidos. Desde luego, la interpretación constituye la carga subjetiva y del enfoque más personal de toda la tesis.

De manera primordial, dicho análisis permitió establecer que la historicidad de las representaciones asociadas a la inmigración de mexicanos a Estados Unidos no ha sido un tema explorado de manera específica, pero sí existe una diversidad importante de ejercicios analíticos con base en películas específicas. Se detectó, también, que el tema estuvo presente directa, y sobre todo tangencialmente desde el inicio del cine comercial en Estados Unidos, pero que es en años recientes cuando el tema, luego de un largo periodo de letargo narrativo, empieza a tener fecundidad narrativa.

No obstante, es importante señalar la preponderancia que históricamente ha tenido la migración entre México y los Estados Unidos para la óptica de Hollywood al remitirse a los mexicanos. Y también, cómo las transformaciones en el tema de la migración dentro y fuera de Hollywood cristalizan una serie de transformaciones del complicado y caótico mundo contemporáneo. De modo que el fenómeno de la migración ha sido usado como pretexto para ejemplificar, a través del cine, problemáticas asociadas a la transición política de los sujetos, las políticas de la identidad y los rezagos sociales y culturales que fomentan diversas formas de exclusión sociocultural en la actualidad. *A better life*, en ese sentido, no es la historia de un padre y su hijo, sino el relato de un futuro complicado que se avecina en el presente de un contingente de millones de personas en el mundo.

## Referencias bibliográficas

Alanís, E. F., (coord.) (2004). "Los mexicoestadunidenses de California en el siglo XIX: las raíces de su lucha contra la desigualdad" en *La comunidad mexicana en Estados Unidos. Aspectos de su historia*. México: CONACULTA.

Álvarez-Gayou, J., J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Paidós.

Aparici, R., García, M., Agustín, Et. al. (2006). *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa.

Ariza, M., Portes, A., (coord.). (2007). *El país transnacional, migración mexicana y cambio social a través de la frontera*. México: Porrúa.

Barker, C., Galasiñki, D. (2007). *Cultural Studies and Discourse analysis. A dialogue on language and identity*. California: Sage Publication.

Bermejo Berros, J., Canga Sosa. M. A., Miguel Borrás, M. (coord.). (2008). *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Bustamante, J. (1978). *La inmigración indocumentada en los debates del congreso de los Estados Unidos*. México: Centro Nacional de Información y Estadísticas del Trabajo.

Bustamante, J. (1997). *Cruzar la línea. La migración de México a los Estados Unidos*. México: FCE.

Canales, I. (2009). "Migración internacional y desarrollo. Evidencias del aporte de los mexicanos a la economía de Estados Unidos" en *Las políticas públicas ante los retos de la migración mexicana a Estados Unidos*. México: CONAPO.

Casetti, F., Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castillo, M., Lattes, A., Santibáñez, J. (coords.) (2012). *Índice de intensidad migratoria México-Estados Unidos 2012*. México: Comisión Nacional de Población.

Charles, R., A. Jr. (1992). *The Hispanic Image on the Silver Screen. An Interpretive Filmography from Silents into Sound, 1898-1935*. EUA: Greenwood Press.

Charles, R., A. Jr. (1993). *The Censorship in Hollywood's Negative Image of Hispanic. An Interpretive Filmography from 1935-1955*. Greenwood Press.

Charles, R., A. Jr. (1994). *Contemporary Hollywood's Negative Hispanic Image: an Interpretive Filmography, 1956-1993*. EUA: Greenwood Press.

Cohen, G., S., Fougeyrollas, P. (1980). *La influencia del cine y la televisión*. México: FCE.

De la Mora Valencia, R. (2008). "Las películas denigrantes para México proyectadas en Argentina y Brasil, 1929-1924" en Ulúa. *Revista de Historia, Sociedad y Cultura* (12), Julio-Diciembre.

Deveny, T. (2012). *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. EUA: The Scarecrow press.

Durand, J., Douglas, M., S. (2009). *Clandestinos. Migración México-Estados Unidos en los albores del siglo XXI*. México: Porrúa.

- Ferrariz, M., (2005). *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo XXI.
- Figuroa, L. (2008). *El Discurso crítico del extraño en Vaquero de media noche*. (Tesis de Maestría: inédita). Centro de Investigaciones Culturales- Colegio de la Frontera Norte. UABC.
- Fojas, C. (2008). *Border Bandits. Hollywood on the Southern Frontier*. EUA: University of Texas Press.
- Gadamer, H., G. (2007). *Giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
- Gadamer, H., G. (2007). *Verdad y método*. España: Sígueme.
- Garagalza, L. (2002). *Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo y sociedad*. Barcelona: Anthropos.
- García, B. J. (1995). *The Chicano/Hispanic Image in American Film*. New York: Vantage Press.
- García, M. A., (2008) “La construcción de la imagen de México en Estados Unidos desde la perspectiva de riesgo” en *Frontera Norte*, Vol. 20, Núm. 39.
- Geertz, C. (2003). *Interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gellner, E. (1988). *Naciones y nacionalismo*. México: Conaculta/Alianza.
- Giménez, G. (2009). *Identidades Sociales*. México: Conaculta.
- Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder.

Gómez, Sánchez A. I., Hellín, Ortuño, P. A., San Nicolás, Romera C. (2011). "Los sentidos de la ciencia en el cine. Metodología para su análisis" en: *Razón y Palabra*, núm. (78) noviembre-enero, 2011. México: ITESM.

Guerrero, A. (2002). *Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Escuela de Antropología Aplicada UPS – Ediciones Abya-Yala.

*Hacia un diseño de políticas migratorias en México. Primer Concurso de Tesis sobre Migración Internacional* (2012). México: Centro de Estudios Migratorios/Unidad de Política.

Iglesias, P., N. (1991). *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. México: COLEF.

*Índice de intensidad migratoria México-Estados Unidos 2012* (2012). México: Comisión Nacional de Población.

Jablonksa, A. (2007). "Identidades en redefinición: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo" en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II, Vol. XIII, Núm. 26, diciembre. Colima.

Jensen, K. B, Kankowsky, N.W. (eds.) (1993). *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch Casa Editorial.

Kazecki, J., Ritzenhoff, K., Miller, C. (2013). *Border visions. Identity and diáspora in film*, UK: The Scarecrow Press.

Karsz, S. (comp.) (2004). *La exclusion. Bordeando sus fronteras. Definiciones y matices*. Barcelona: Gedisa.

Keller, G. (1985). *Chicano Cinema*. New York: Bilingual Review press.

Keller, G. (1994). *Hispanics and United States Film: An Overview and Handbook*. Tempe Arizona: Bilingual Review/Press.

Laguarda, I. P. (2007). "El cine como fuente y escritura de la historia" en *Anuario N. 8 de Fac. de Cs. Humanas- UNLPam*.

Le Bot, Y. (2006). "Migraciones, fronteras y creaciones culturales", *Foro Internacional*, vol. XLVI, núm. 3, julio-septiembre. México: El Colegio de México. Art.

Lipovetsky, G., Serroy, J (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

Melgoza, P. A., (2012). *Cinema and Inter-American Relations. Tracking Transnational Affects*. New York: Routledge.

Metz, C. (2003). *Ensayos sobre la significación del cine. Volúmen 1*. Barcelona: Paidós.

*Migración y seguridad: nuevo desafío en México* (2011). México: Casede.

*Migración y fronteras* (2004). Tijuana: COLEF, El Colegio de México.

Navarro, S., A., Vélez Ibáñez, C. (coords.) (2010). *Racismo, exclusión, xenofobia y diversidad cultural en la frontera México-Estados Unidos*. México: UABC.

Noriega, Ch. (1992). *Chicanos and Film Representation and Resistance*. Mineapolis: University of Minessota Press.

Pierre, S. (1985). *Sociología del cine la apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ramírez, B., Ch. (2002). *Latino Images in film. Stereotypes. Subversion and Resistance*. EUA: University of Texas Press.

Ramírez, G., T., Castillo, M. Á. (coord.) (2012). *México ante los recientes desafíos de la migración internacional*. México: Consejo Nacional de Población.

Reyes, L., Rubie, P. (1994). *Hispanics in Hollywood*. New York & London: Garland Publishing, Inc.

Rodríguez, C. (2012). *Héroes, Lovers and Others. The history of Latinos in Hollywood*. Oxford University Press: England.

Schmidt, F. (1997). “Paraíso e infierno. La imagen de México en las literaturas y el cine europeo y estadounidense” en *Poligrafías 2. Revista de literatura comparada*. México: UNAM.

Stam, R., Burgoyne, R., Flitermant-Lewis, S., (1999). *Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

Verón, E. (1993). *La semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Wise, D., R., Favela M. (coord.) (2004). *Nuevas Tendencias y desafíos de la migración internacional México-Estados Unidos*. México: UAZ, UNAM.

DVD

*A Better Life*. (2011). [DVD]. Estados Unidos: Chris Weitz

*The Bronze Screen*. (2002). [DVD]. Estados Unidos: Nancy de los Santos, Alberto Domínguez.

Sitios web:

United States Census Bureau

<http://www.census.gov/>

El Banco Mundial

<http://www.bancomundial.org/>

Instituto Nacional De Estadística y Geografía

<http://www.inegi.org.mx/>

Organización Internacional para las Migraciones

<http://www.iom.int/cms/es/sites/iom/home.html>

Organización para la Cooperación y Desarrollo Económicos

<http://www.oecd.org/centrodemexico/laocde/>

Demian Bichir entrevista en Wn. com

[http://article.wn.com/view/2012/02/05/Demian\\_Bichir\\_Talks\\_A\\_BETTER\\_LIFE\\_Chris\\_Weitz\\_Auditioning\\_for\\_6/](http://article.wn.com/view/2012/02/05/Demian_Bichir_Talks_A_BETTER_LIFE_Chris_Weitz_Auditioning_for_6/)

