



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

“Gente en movimiento -
La escenificación de la migración en la película
latinoamericana”

verfasst von

Anna Preis

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuerin Univ.- Prof. Dr. Kathrin Sartingen

CON TODA MI GRATITUD

No quiero dejar pasar la oportunidad de dar las gracias a las personas sin las cuales el siguiente proyecto no se habría podido realizar. Su mera presencia y el apoyo en forma de conversaciones e intercambios me han ayudado continuamente a redescubrir la pasión y lo esencial de la temática que he investigado y transmitido a través del proyecto. El coraje para seguir el proyecto en situaciones difíciles de bloqueo, dudas o mero agotamiento tengo igualmente que agradecerse. En primer lugar a mi padre y a mi madre, Wolfgang y Beti. Sin su amor yo no existiría y sin ellos no habría tenido tantas hermosas experiencias en mi vida. También quiero agradecer a todos mis profesores y maestros que tanto me han enseñado en la vida, especialmente a la Dra. Kathrin Sartingen. A mis hermanos y amigos, y a mis compañeros de estudios quiero simplemente decirles: VERGELT'S GOTT!

Índice

Índice	3
Prólogo	5
INTRODUCCIÓN.....	6
1 El fenómeno de la migración y América Latina en transformación.....	9
1.1 La digresión al término de la migración	10
1.2 América Latina en transformación	13
1.3 El <i>American dream</i> y sus elementos centrales constituyentes	15
1.4 Teorías postcoloniales: Hibridismo, Transgresión, Transculturalidad	17
1.4.1 El hibridismo o la mezcla de culturas	18
1.4.2 La transculturalidad	20
1.5 La decisión de la migración y del lugar de destino	21
1.6 Las consecuencias de la migración	23
1.7 El enfoque de la mujer como migrante	26
2 La escena cinematográfica en América Latina	29
2.1 Siglo XXI: Una visión general sobre la escena cinematográfica	29
2.2 El proceso de la migración como relato “ideal” en el cine.....	30
2.3 Cineastas y estrellas del cine latinoamericano.....	31
2.4 La escenificación del <i>American dream</i> en el ámbito cinematográfico.....	34
2.5 La ficción que imita la realidad y viceversa	36
3 La escenificación de la migración – Un análisis cinematográfico	39
3.1 Informaciones introductorias a las películas latinoamericanas	41
3.1.1 <i>Paraíso Travel</i>	41
3.1.2 <i>María llena eres de gracia</i>	42
3.1.3 <i>La misma luna</i>	43
3.2 La selección de espacios y caracteres	44
3.3 <i>Gente en movimiento</i> - El viaje	47
3.3.1 La estructura dual del viaje- el viaje exterior e interior	50
3.3.2 El viaje de la migración y el <i>Road Movie</i>	52
3.4 El principio, el final y su relación	54
3.4.1 La introducción a la acción: <i>María llena eres de gracia</i>	55
3.4.2 La resolución.....	57
3.4.3 La introducción a la acción: <i>La misma luna</i>	58

3.4.4	La resolución.....	59
3.4.5	La introducción a la acción: <i>Paraíso Travel</i>	59
3.4.6	La resolución.....	60
3.5	El momento desencadenante para la salida	61
3.5.1	<i>María llena eres de gracia</i>	61
3.5.2	<i>La misma luna</i> - la muerte como desencadenante de la salida	62
3.5.3	<i>Paraíso Travel</i> - ¿el momento de cambio?.....	63
3.6	El viaje del héroe	64
3.6.1	El héroe en su mundo.....	64
3.6.2	La llamada del héroe a la aventura	67
3.6.1	La partida y el paso de la frontera.....	70
3.6.2	La superación de obstáculos y el encuentro con aliados y enemigos.....	71
3.6.3	La prueba crucial	74
3.6.4	La recompensa	75
4	Análisis simbólico.....	77
4.1	Escenarios metafóricos	77
4.1.1	La cabina telefónica- El mantenimiento del contacto.....	77
4.1.1	Dos películas- un río	80
4.1.2	La lavandería.....	81
4.2	Los vehículos de transporte	82
4.3	Los elementos religiosos en las películas	85
5	El análisis formal.....	88
6	Conclusión	94
7	Bibliografía	97
7.1	Monografía	97
7.2	Fuentes audiovisuales	102
7.3	Internet.....	103
7.4	Índice de imágenes.....	105
8	Apéndice	106
8.1	Resumen en alemán.....	106
8.2	Curriculum Vitae	108

Prólogo

El siguiente trabajo nació dentro de la diplomatura en romanística en el instituto de filología románica con el enfoque en el ámbito de ciencias de la comunicación. La dirección de la Tesina bajo la Dra. Katrin Saringen a la que quiero agradecer por adelantado la posibilidad de realizar el siguiente trabajo sobre una temática que es de mi interés y que pude realizar según mis ideas y mis conceptos. Sin su inestimable apoyo y ayuda, este proyecto no se hubiera podido realizar así como es.

Como base para poder comprender este trabajo quiero avisar al lector de algunas formalidades. En cuanto al carácter científico se prefiere en las declaraciones un estilo de escritura impersonal. A favor de la claridad y legibilidad se renuncia la utilización de un estilo de género, que incluye el sexo femenino al mencionar la forma masculina.

En este lugar también quiero abordar el término *América Latina* que, en cuanto a la temática, es utilizado con frecuencia en el siguiente trabajo. Geográficamente el término *América Latina* comprende a todo el subcontinente Sudamericano, el Caribe, el istmo entre Sudamérica y América del Norte también llamado América Central y a México, en Norte América. Más concretamente la elección de películas latinoamericanas específicas hace referencia a los países en los cuales los largometrajes tienen su origen. Es decir, sobre todo a México y Colombia. En este sentido el título del trabajo y las explicaciones dentro del análisis de las películas latinoamericanas no pueden ser vistas como algo definido o completo, sino que el trabajo se ciñe a un análisis dentro del marco de una temática específica, la migración.

INTRODUCCIÓN

América Latina pasa de ser a partir de la segunda mitad del siglo XX de una fuente de inmigración a un continente marcado por movimientos de emigración, con unas consecuencias del traspasar geográficas, culturales y sociales que están vinculados con esta, como experiencia individual o colectiva. (cf. Wehr 2006:10) Los Estados Unidos se presentan hoy, frente a la zona europea, como el país de acogida preferido para emigrantes latinoamericanos, no por último a causa de la cercanía geográfica y las posibilidades económicas esperadas. (cf. CEPAL 2006:1) El fuerte crecimiento demográfico de los latinoamericanos y la relevancia actual del fenómeno de la migración tanto para la gente que se mueve en y entre sociedades, culturas y lugares extranjeros, como también para los países receptores de inmigrantes, los países de emigración y sus habitantes, invitan a un análisis intensivo desde diversas disciplinas como la antropología, la psicología, o las ciencias de los medios de comunicación y filmología, entre otras especialidades, que se acercan desde distintos focos de atención a la temática de la migración. (cf. Treibel 2003:17s.)

Partiendo tanto de la experiencia migratoria personal dentro de mi familia, de raíces latinoamericanas, como del interés al análisis de la escenificación en los medios de comunicación, el siguiente trabajo representa y centra el análisis cinematográfico de tres películas latinoamericanas escogidas, que tematizan la migración.

Los primeros capítulos se entienden como una introducción general teórica que contiene tanto la exposición de conceptos antropológicos como la ilustración del espacio cinematográfico latinoamericano, siguiendo un claro marco de análisis de la temática específica como es la escenificación en los medios de la emigración de América Latina a los Estados Unidos. En esto el siguiente estudio, que intenta aportar una visión y una comprensión del tema en su conjunto, se divide en dos partes diferenciadas. La primera parte expone el margen teórico-analítico y posteriormente la segunda parte efectúa un análisis fílmico de tres películas concretas latinoamericanas que materializan los movimientos migratorios de latinoamericanos al extranjero.

La primera parte procede, antes de que nos dediquemos detalladamente a un análisis fílmico de los largometrajes escogidos de América Latina, a la exposición de dinámicas migratorias y de varios modelos aclaratorios sobre los desencadenantes y las consecuencias que están detrás del término de la migración. La terminología, vinculada con el proceso de migración, como el *hibridismo*, la *transculturalidad* o la *transgresión*, tienen que ser definidos ya que también se trata de reconstruir las equivocaciones más extendidas dentro del debate sobre la migración. La multitud de acepciones que contiene el término migración obliga a escoger los elementos centrales que son relevantes al objeto de nuestra investigación específica. La importancia tanto del lugar de destino, de las redes de migración, de los distintos motivos causales y de sus consecuencias, entre otros, como el papel de *la migrante* recibe en la primera parte no sólo su atención justificada, sino que también se deja establecer una relación directa hacia el análisis cinematográfico. El primer capítulo se centra sobre todo en dar informaciones relacionadas a la contextualización sobre aspectos anteriormente expuestos para poder garantizar una mejor comprensión del análisis cinematográfico.

El segundo capítulo introduce la escena cinematográfica latinoamericana en cuanto que ésta y sus directores se sirven de los distintos motivos de la migración para contar historias basadas en movimientos migratorios. En esto las películas mencionan aspectos relevantes así como problemáticas que aparecen en la migración desde América Latina a los Estados Unidos. Con vistas al tercer capítulo, que se ocupa de tres largometrajes concretos se expondrá también el fenómeno del *American dream* y su relación como elemento decisivo en el movimiento migratorio. Estos primeros dos capítulos aportan informaciones de trasfondo para cuestiones fundamentales con las que se efectuará el análisis fílmico del tercer capítulo.

En este capítulo se planteará la pregunta: ¿De qué manera se pone en la escena del largometraje la migración de personas y sus experiencias individuales o colectivas que están vinculadas con ésta? Para responder a esto se han escogido tres películas a las que se realizará un análisis: *La misma luna* (2007) de Patricia Riggen, *María llena eres de gracia* (2004) de Joshua Marston y *Paraíso Travel* (2008) de Simón Brand.

En cuanto a las características formales se trata de tres películas de ficción y de coproducciones entre Colombia- Estados Unidos y México – Estados Unidos. La selección de los largometrajes se basó en la temática y en su actualidad. Las películas elegidas tras realizar una intensa búsqueda se sitúan en el periodo del 2004 al 2008. Estos largometrajes representan el objeto de investigación y al mismo tiempo la parte principal del proyecto.

Las historias cinematográficas escenificadas permiten el análisis fílmico de estructuras narrativas determinadas y elementos centrales que visualizan movimientos migratorios tanto cada una en particular como en su comparación. Dentro de la cuestión principal de la migración se ilustran tres motivos: la salida, los obstáculos y las etapas del viaje que sirven para escenificar historias migratorias. La visualización de estos tres largometrajes latinoamericanos y su concreta escenificación de la migración hacen posible trazar tanto ideas paralelas como divergencias con vistas a sus características temáticas, formales y estéticas. En sus rasgos formales y estéticos y en sus aspectos temáticos, las películas de tema migratorio muestran semejanzas al género cinematográfico del *Road Movie*. Por eso también se escogerán características relevantes de éste, dentro del transcurso del análisis fílmico. Tanto aspectos y simbologías migratorias como escenarios metafóricos y estructuras narrativas se pueden destacar dentro del contexto de historias migratorias. Mediante una visión comparativa de los tres textos fílmicos, se intentará lograr el objetivo central que es la revelación de la escenificación en los medios de los movimientos migratorios de individuos que en películas latinoamericanas, cruzan las fronteras geográficas, sociales y culturales.

1 El fenómeno de la migración y América Latina en transformación

El movimiento forma parte de cada experiencia normal en la vida humana, según Jackson (1969). Este movimiento que siempre tiene que ver con cambios se muestra por ejemplo cuando se da el paso hasta convertirse en un adulto, en el matrimonio o en el cambio de domicilio. En este sentido la migración se puede entender como un movimiento y cambio especial.¹

El intento de definir e ilustrar el término de la migración revela no sólo la diversidad de significados sino que también existe una gran cantidad de enfoques e intentos de explicar este fenómeno global, heterogéneo y siempre presente. Son diversas disciplinas² las que observan el término de la migración bajo sus distintos aspectos y efectúan cada una dentro de su análisis específico diferentes puntos esenciales. (cf. Treibel 2003:17s.) Vistos de cerca los movimientos migratorios universales muestran no sólo una diversidad de personalidades que deciden emigrar, sino también diferentes circunstancias sociales, ffjurídicas y diferentes motivos y consecuencias. Los diversos tipos de migración y la complejidad que envuelve el proceso migratorio, hace difícil formular una definición de validez general. (cf. Gugenberger 2004:61, cf. Strasser 2009:19)

La multiplicidad de significados que hay detrás de los términos *migración* y *emigrante*, muestra que un estudio formal precisaría más extensión del que este texto permite y se deja entender aquí que tampoco éste es su objetivo. No obstante, el siguiente acercamiento y la vista a varios términos, dinámicas de la migración, desencadenantes y consecuencias representan informaciones introductorias e impulsos teóricos importantes que son necesarios para poder entrar en un análisis más concreto sobre la situación de la migración en América Latina y a continuación el fondo del trabajo que trata de la escenificación de este fenómeno en las películas latinoamericanas.

¹ Jackson, J.A. (1969): "Migration- Editorial Introduction", en: Jackson, J.A. (ed.): *Sociological Studies 2. Migration*, New York: Cambridge University Press, p. 1-2.

² Varias disciplinas como la antropología, la sociología, la política o la geografía se dedican al fenómeno de la migración. (cf. Treibel 2003:17s.)

1.1 La digresión al término de la migración

Los movimientos migratorios son complejos procesos sociales que conciernen no sólo a las personas que se ponen en movimiento, sino también a las personas que se quedan así como a las sociedades y lugares en y entre las cuales los migrantes se mueven y a adonde deciden emigrar. (cf. Treibel 2003:17)

La significación amplia de la migración conduce a numerosas definiciones, que pretenden explicar este fenómeno global y que son objeto de diversas disciplinas científicas. A través de distintos criterios que exponen dimensiones espaciales, temporales y causales, se intenta delimitar el término de la migración. Un enfoque múltiple sobre los movimientos migratorios no sólo pone varios aspectos en el centro de atención, sino que también plantea preguntas centrales y desarrolla tipologías que se pueden ver sólo como una orientación aproximativa a distintas formas de migración, ya que a causa de la simplificación de la realidad muestra ciertas problemáticas. Independientemente de numerosos intentos de definición, bajo del término de la migración se entiende el movimiento de una persona o de un grupo de personas por distintas zonas geográficas y sociales y según la dirección de este movimiento se llega al uso de los términos *inmigración* o *emigración*. (cf. Mückler 2004:44s., cf. Strasser 2009:17s.)

Entre todos los planteamientos de definiciones se cristalizan dos elementos centrales, que son el cambio y el movimiento migratorio. (Ibídem) “La migración es un fenómeno espacial” (1997:15), así empiezan los autores Hammar y Tamas su tratado del aspecto de la migración internacional.³ Referido a criterios espaciales, se puede hacer una distinción aproximativa entre la migración en zona nacional e internacional. Marcado por el cambio de domicilio como característica común, la migración internacional está vinculada con el cruce de fronteras nacionales con lo que se cambia el status de nativo a extranjero. Al contrario los movimientos migratorios dentro del estado se realizan en general más libremente y sin chocar con obstáculos. (cf. Mückler 2004:45, cf. Strasser 2009:17)

³ Hammar, Tomas / Tamas, Kristof (1997): “Why Do People Go or Stay?”, en: Hammar, Tomas / Brochmann, Grete / Tamas, Kristof et al. (eds.): *International Migration, Immobility and Development. Multidisciplinary Perspectives*, Oxford / New York: Berg, p. 1-19.

Con el traspaso de fronteras internacionales el término *extranjero* como categoría político-jurídica cobra importancia y se remite a la nacionalidad ausente. El término connotado negativo *extranjero* incluye el *ser distinto* y crea de este modo una distancia artificial entre el migrante y la sociedad de recepción. Con los derechos y obligaciones que conlleva el cruce de fronteras internacionales aparece también la realidad y expresión *migración ilegal* que se diferencia de la inmigración y estancia legalizada. Esta definición que simplemente significaría el cruce de la frontera geográfica y la estancia en el lugar de destino sin el auspicio de las reglas impuestas, implica en sí la acción de un acto criminal. (Ibídem)

Las Naciones Unidas sustituyen el término migración *ilegal* por el de migración *irregular* que se refiere a un grupo de personas que intentan inmigrar sin papeles o con papeles falsificados o que después de haber concluido el tiempo de su migración legal permanecen en el país receptor de forma irregular. (cf. Mückler 2004:46, cf. Strasser 2009:20)

Otro criterio con que se puede delimitar el término de la migración, es el criterio temporal que encierra elementos como la duración así como el transcurso de migraciones y diferencia a la migración permanente que se distingue de la migración temporal. (cf. Strasser 2009:18)

Pero todos los criterios representados dejan de lado los motivos por los cuales la gente emigra e inmigra. La variedad de relevantes motivos, los diferentes matices y desviaciones, la superposición de categorías como también su influencia mutua y coincidencias parciales no dejan de formular criterios o tipologías causales que permiten explicar el proceso de migración real en su complejidad. Por esa razón las siguientes clasificaciones sirven como orientación aproximativa dentro del carácter multicausal que contiene el término de migración. Desde la perspectiva de las ciencias culturales y sociales se puede diferenciar entre el movimiento *voluntario* y la emigración *forzada*. Mientras que bajo la migración voluntaria se entiende la decisión libre de emigrar, la migración involuntaria alude a la expulsión⁴ del propio país que no ofrece otra decisión alternativa. Es más, la migración forzada define una situación amenazante con consecuencias a la vida y libertad de las personas afectadas. En este lugar es necesario indicar que la diferenciación de migrantes *voluntarios* y *forzados* es relativa. (cf. Mückler 2004:46s., cf. Strasser 2009:18)

⁴ La expulsión entiende la violencia o la expulsión causado por el miedo a violencia. Eso incluye a lado de la huida de guerra o persecución, la huida de catástrofes como sequía, inundación, terremoto o hambruna. (cf. Mückler 2004:47)

A menudo la decisión personal de migrar ni es por entero voluntaria ni completamente forzada y además, entre otros, dependiente de varios factores como de la relación social, de la familia, del hogar y de redes sociales. (Ibídem)

Resumiendo se tiene que afirmar que existen múltiples motivos que a menudo se conjuntan formando un paquete de factores que causan y permiten el movimiento de personas. En esto juegan un papel importante tanto las circunstancias económicas, políticas, religiosas o solamente la esperanza a mejores perspectivas como opiniones, valores y normas a un nivel individual, social y cultural. (cf. Steiner 2009:267)

Las representaciones de varias consideraciones y planeamientos que hubo hasta ahora cristalizan no sólo el desafío al que los antropólogos de las ciencias culturales y sociales se tienen que enfrentar con el desarrollo de modelos con que intentan explicar los procesos de movimientos migratorios, sino también el desarrollo de nuevas comprensiones y explicaciones. Mientras que varios accesos como por ejemplo el modelo *Push- pull* (1960)⁵, intentan explicar las fuerzas migratorias bajo una mirada económica, otros planteamientos añaden e indican la importancia de los sistemas y redes sociales sobre la migración. Finalmente la vista a la literatura técnica que se dedica al fenómeno de la migración y las investigaciones de este fenómeno que representan un campo multidisciplinario muestran que la combinación de varias teorías y planteamientos es indispensable para poder comprender el carácter del proceso de la migración. (cf. Mückler 2004:54, cf. Wehr 2006:12) Una vista general a términos selectos dentro del proceso de migración se alterna con el enfoque específico a América Latina, en cuanto a su situación migratoria.

⁵ Véase Capítulo 1.5.

1.2 América Latina en transformación

Desde hace quinientos años América Latina muestra un desarrollo, fuertemente marcado por los procesos de la migración. Las inmigraciones desde Europa⁶, África⁷ así como Asia, que desde la conquista del continente y hasta el siglo XX han traído a oleadas de personas a varios partes de América Latina, dejó nacer a una sociedad con carácter propio e híbrido. Una mirada al subcontinente latinoamericano en cuanto al proceso migratorio deja ver que la dirección de movimientos migratorios cambió en la segunda mitad del siglo XX y su rol dominante como receptor de inmigrantes se cambia al de una zona de emigración, que conlleva cambios demográficos así como transformaciones sociales, nuevas posibilidades y desafíos. (cf. Wehr 2006:9s., cf. CEPAL 2006:1)

Junto a la fuerte tendencia de movimientos migratorios (siglo XX) dentro de varios países de América Latina que implica la migración del campo hacia las áreas urbanas así como las migraciones dentro de distintos espacios rurales, la migración a otros países aumentó. (cf. Wehr 2006:10) En el año 2005 se estima que se encuentran aproximadamente 25 millones de emigrantes latinoamericanos en el extranjero, (...) “una proporción superior al 13% del total de los migrantes internacionales.” (Cepal 2006:10) Un gran número de emigrantes latinoamericanos, procedente sobre todo de México, América Central y del Caribe decide emigrar a los Estados Unidos.⁸ que para ellos se representa como puerto preferente. La gran atracción que los Estados Unidos ejercen sobre la zona latinoamericana y la emigración permanente de aquellos, lleva a la constitución de una gran comunidad latinoamericana que es superior en número a otras minorías étnicas. (cf. CEPAL 2006:1, cf. Wehr 2006:11) El grupo de migrantes latinoamericanos, que se encuentra en su lugar de destino preferente está marcado por una heterogeneidad que se muestra a través de las diferencias en el sector social y económico como distinciones en las raíces nacionales y étnicas. (cf. CEPAL 2006:1)

⁶ Entre ellos españoles, portugueses, holandeses y franceses. (cf. Wehr 2006:9)

⁷ Con la extensión de la agricultura de plantaciones, numerosos africanos fueron obligados como esclavos a abandonar su país África para hacer trabajos forzados en la plantaciones de América. (cf. Wehr 2006:9)

⁸ Aunque en los últimos años (“en los años noventa y los primeros cinco años del presente siglo” Cepal 2006:1) países europeos (por ejemplo España) se transforman a receptores importantes para los emigrantes latinoamericanos. (cf. CEPAL 2006:1)

También con la llegada a países extranjeros, se cristalizan diferencias entre los inmigrantes, como por ejemplo en la “distribución territorial” (CEPAL 2006:1), en la integración en la sociedad extranjera, en el establecimiento laboral o en el nivel de indocumentación. Junto a las diferencias que existen dentro de la comunidad latinoamericana en el extranjero, los socios tienen algo en común, que se puede identificar como el sentimiento común de pertenencia hacia sus países natales y que se refleja en la “tendencia al transnacionalismo” (Ibídem), caracterizado por intercambios culturales, materiales y con la creación de símbolos. (cf. CEPAL 2006:1)

Aproximadamente la mitad de los emigrantes latinoamericanos se establece y vive indocumentado en América del Norte, que primordialmente tiene que ver con el objetivo de maximizar las ventajas y minimizar los costos dentro del proceso de inmigración. Detrás de la tendencia a la ilegalidad de los migrantes como también el nacimiento de bandas dedicadas al tráfico de personas, se encuentran fronteras geográficas, sociales, culturales y económicas que llevan consigo obstáculos en la movilidad migratoria, en el acceso al mercado laboral, en la integración en la sociedad receptora y con la presente “política de inmigración restrictiva”⁹, y la ausencia de derechos laborales. (cf. CEPAL 2006:1, cf. Wehr 2006:12)

Ante el hecho de la fuerte tendencia de migración a los Estados Unidos, anteriormente ya mencionado cabe preguntarse: ¿Cuáles son los motivos verdaderos que se encuentran detrás de la decisión de ponerse en camino hacia los Estados Unidos? ¿Cuáles las motivaciones y expectativas? “Una de las motivaciones que anima a muchos de los habitantes del Sur a emprender el camino del Norte es, como se sabe, el *American dream*: la ilusión de que en Estados Unidos, cualquiera puede tocar el «paraíso» con sus manos.” (Lienhard 2006:53)

La siguiente contemplación del así llamado *American dream* ilustra a factores determinados que están detrás de la elección de este lugar de destino como detrás de este fenómeno. En esto el tratado no tiene como objetivo ilustrar el *American dream* en su perspectiva histórica, sino presenta más los elementos e imágenes centrales que van transportando con el uso del término.

⁹ Wehr, Ingrid (ed.) (2006): *Un continente en movimiento. Migraciones en América Latina*, Madrid: Iberoamericana, p. 12.

1.3 El *American dream* y sus elementos centrales constituyentes

En el acercamiento al significado del término *American dream* se tiene que mencionar al historiador y americano James Truslow Adams, que por primera vez utiliza este término en su obra *The Epic of America*¹⁰ (1931). En la descripción del *American dream* Truslow Adams pone de relieve el valor idealista más que su valor material y habla de la esperanza de una vida mejor y más feliz para toda la gente venida de varios orígenes sociales, étnicos y religiosos. La factibilidad de una fortuna personal que aborda Truslow, también se ve confirmada en varias declaraciones de numerosos americanos conocidos y populares. Con la declaración “The American dream does not come to those who fall asleep”¹¹ Richard Nixon subraya 1969 que el esfuerzo y la voluntad propia de una persona es absolutamente necesaria para lograr un éxito económico que a la vez se representa en el *American dream*. (cf. Freese 2005:4s.)

Muchos investigadores que buscan explicaciones sobre el esfuerzo y el trabajo duro que existe en los Estados Unidos y que es más alto en comparación con otros países, sacan sobre todo conclusiones del fenómeno del *American dream*. En varias encuestas se muestra a menudo la idea partiendo del *American dream* de que cada uno puede conseguir el ascenso, da igual de qué origen provengan, mientras esté dispuesto a trabajar suficientemente. En esto es sorprendente que el mito del *American dream* todavía exista, según el periódico *Die Zeit*, porque no proviene en último lugar de la experiencia del lavaplatos que consigue ser millonario, como por ejemplo Henry Ford, un acontecimiento que actualmente es poco frecuente. Pero a pesar del gran desempleo permanente y el bajo porcentaje elevado de hombres americanos que logran hacer carrera a fuerza de trabajo la idea del *American dream* continúa.¹² Sin embargo los varios intentos de explicaciones anteriores no pueden ilustrar el fenómeno complejo del *American dream* en su totalidad y además se tiene que observar que estas declaraciones de presidentes son utilizadas para el éxito de la campaña electoral. (cf. Freese 2005:4s.)

¹⁰ Truslow Adams, James (1931): *The Epic of America. United States of America*, Boston: Little, Brown and Company.

¹¹ Freese, Peter (ed.) (2005): *The American Dream. Humankind's Second Chance?*, Berlin und München: Langenscheidt KG., p. 12.

¹² URL: <http://www.zeit.de/wirtschaft/2012-08/wirtschaftskraft-traeume/seite-1> [23.12.2012].

El término del *American dream* se ve marcado por una ambivalencia y en sí incomprensible. Pero justo en esto se puede ver el atractivo del sueño, como también Cullen ya escribió (cf. Freese 2005:4s.): “The American dream would have no drama or mystique if it were a self-evident falsehood or a scientifically demonstrable principle. Ambiguity is the very source of its mythic power (...).”¹³ Sin embargo mencionan tanto a componentes importantes como a su importancia fundamental en la nación americana. De estos componentes centrales y de otros más, conforme a Freese, se ponen de manifiesto seis elementos constituyentes (cf. Freese 2005: 4s.):

1. La confianza en una mejora de las condiciones de vida y en el éxito tanto individual como en colectivo. Es decir la fe en el avance.
2. La convicción de que cualquier persona puede alcanzar el éxito con suficiente esfuerzo y voluntad.
3. La fe en la igualdad y en la libertad de todos los ciudadanos de los Estados Unidos.
4. La convicción que los EE.UU. fueron elegidos por Dios para crear un cambio en todo el mundo con respecto a la democracia que existe o también a la fe en el “manifest destiny.”(Freese 2005:5)
5. La idea de que con el contexto de un desplazamiento occidental continuado de las fronteras de urbanizaciones unido con una expansión territorial hacen nacer nuevos desafíos. Es decir la idea de un desafío de fronteras.
6. La convicción de que todos los inmigrantes con orígenes religiosos, étnicos y sociales se funden y crean una nación nueva, caracterizada por una vida en común de varias culturas, sin perder las específicas características culturales de cada una. O también la fe en el multiculturalismo o en el concepto del *Melting pot*. (cf. Freese 2005:5)

En definitiva se puede comprobar que el fenómeno del *American dream* mantiene relaciones con la creencia en un nuevo comienzo, en la libertad, en la igualdad de todas las personas y en posibilidades ilimitadas en el ámbito económico.

¹³ Cullen, Jim (2003): *The American Dream. A short history of an idea that shaped a nation*, New York: Oxford University Press, Inc., p. 7.

Como estructura compleja el *American dream* tiene raíces míticas, religiosas y políticas, que se dejan interpretar de manera individual. Como plano de proyección para varias imaginaciones de deseos y esperanzas el *American dream* ejerce como concepto una atracción fuerte.

Los procesos migratorios que están acompañados con intensivos entrelazamientos de prácticas sociales, culturales, experiencias de vida, ideas e intercambios económicos o comunicacionales promueven el nacimiento de nuevos espacios de interacción y encuentros. Bajo la pregunta: ¿Qué pasa con culturas que se encuentran en un mundo lleno de enlaces y zonas de contactos? Se han formado varias respuestas. Un punto de vista se basa en la *nueva diversidad* como resultado de procesos de hibridación. En el concepto de hibridación destaca tanto la nueva y autónoma construcción de prácticas culturales como la acción autónoma de personas. De ahí que la exposición con la migración haga necesaria la contemplación de fenómenos como el hibridismo y la transculturación. (cf. Mader 2001:77, cf. Mader / Hirzer 2011:76)

1.4 Teorías postcoloniales: Hibridismo, Transgresión, Transculturalidad

Gayatri Chakravorty Spivak, Edward Said y Homi K. Bhabha forman parte de los teóricos postcoloniales dirigentes más influyentes en nuestros tiempos. En particular este último se identifica como pionero, según otros autores, en la discusión sobre procesos híbridos. (cf. Castro Varela / Dhawan 2005:8)

Pero antes de echar una vista más cercana a dichos fenómenos se iluminará el término de la *identidad cultural*. Con el empleo de varios razonamientos del sociólogo británico Stuart Hall, que se dedicaba en particular con el término complejo de la *identidad cultural* en el contexto postcolonial, se exponen a aspectos específicos, vinculados con identidades en el espacio y por lo tanto con el análisis fílmico. Partiendo de la existencia de muchas identidades culturales, las cuales se pueden distinguir en identidades de clase, de sexualidad o de sexo, se muestran identidades que permiten estrechar el sentimiento de pertenencia a la cultura propia que se diferencian a nivel étnico, nacional, lingüístico o religioso de otras culturas. (cf. Laser 2008:13ss.)

El movimiento de identidades en el extranjero, la coexistencia de varias culturas y la necesidad de un posicionamiento cultural nuevo a causa de la supremacía de la cultura receptora, hace difícil crear la *identidad cultural* que según Hall resulta en primer lugar de la identidad nacional. En esto se plantea la pregunta: ¿Cómo es entonces posible que *identidades culturales* puedan nacer? Hall define la construcción de la *identidad cultural* cuando menciona la “Narración de la nación” (Laser 2008:15) y se refiere con esto al ámbito medial (la literatura o film) que con la transmisión de la comunidad nacional crea una relación entre símbolos y rituales nacionales, acontecimientos históricos, escenarios y paisajes. Es decir que el significado nacional se produce, entre otros, por medio de estrategias de representación. (cf. Laser 2008:13ss.)

Algunas consideraciones sobre la *identidad cultural* según Hall conducen al apartado siguiente que tratará sobre la transgresión de fronteras y el entrelazamiento de distintas *identidades culturales*, lo cuál se refleja en los términos centrales como el *hibridismo* y la *transculturalidad*. (cf. Gugenberger 2011:19)

1.4.1 El *hibridismo* o la mezcla de culturas

El término híbrido (lat. hybrida= bastardo, mestizo)¹⁴ ya se estableció como palabra clave en la sociedad postmoderna tanto en el ámbito de la publicidad y el arte como en el de las ciencias. Durante el siglo XIX surgió el término de la hibridismo, dentro del campo de la biología. Este término ha sido después utilizado por muy variadas y numerosas disciplinas, que han ido cambiando y matizando el significado original del término, pues cada una lo utilizaba en su propio contexto. En las ciencias culturales y bajo la influencia de teorías postcoloniales el término sirve para analizar los procesos sociales a través de contactos culturales y para indicar los procesos tanto de intercambios como de apropiaciones transculturales e interculturales. (cf. Mader / Hirzer 2011:75, cf. Gugenberger 2011:19)

¹⁴ Hybrid: c.1600, from Latin hybrida, variant of hibrida "mongrel" specifically "offspring of a tame sow and a wild boar," of unknown origin but probably from Greek and somehow related to hubris. A rare word before c. 1850 URL: <http://www.etymonline.com/index.php?term=hybrid> [27.12.2012].

En este sentido teórico de ciencias culturales, autores como García Canclini, Homi K. Bhabha o Edward Said exponen la expresión de *culturas híbridas* para definir las sociedades postmodernas. De esta manera la lógica de una polarización constructiva del *nosotros* y los *otros* se descompone y se representa al mismo tiempo como objetivo de este planteamiento. Los procesos de contacto no sólo experimentan, con el discurso de la hibridización, un cambio en el modo de verlas sino también una transformación de una valoración, que es positiva y que se opone de esta manera al mandamiento de pureza en la que la mezcla de culturas se asocia como algo impuro. Es decir, que el concepto de hibridación, caracterizado por un espíritu abierto no admite la exclusión o cualquier clase de fronteras y pone al mismo tiempo a las personas como actores activos y autónomos en el centro, lo cuál lleva a crear algo nuevo a través de encadenamientos. (cf. Gugenberger 2011:19s.)

Con el nuevo término del *espacio tercero*, Homi Bhabha reúne los aspectos importantes ya mencionados e introduce el término metafórico para definir a espacios híbridos en que se interpretan de una forma completamente nueva los símbolos culturales. (cf. Mader / Hirzer 2011:76) En este orden de ideas y con el concepto de hibridación nace también una nueva pretensión política, que en contra de la idea de una nación y la necesidad de una asimilación al grupo poderoso para garantizar una cierta homogeneidad, se presenta una sociedad múltiple y democrática. (cf. Gugenberger 2011:18s.)

Una gran influencia en el debate del hibridismo y dentro de las *Cultural Studies* tiene la obra *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990)¹⁵ del, ya mencionado anteriormente, antropólogo latinoamericano Néstor García Canclini. El autor destaca la mezcla en el nivel transcultural y analiza sobre todo la integración cultural en varias etapas, modelos históricos y enfoques de las culturas híbridas en el contexto urbano. (cf. Mader / Hirzer 2011:77) Para Canclini la hibridación está caracterizada por tres procesos determinados. Entre ellos la desterritorialización de símbolos culturales (que proviene de la conexión universal), la descolectivización de sistemas culturales (la mezcla de múltiples

¹⁵ Véase García Canclini, Néstor (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: grijalbo.

productos culturales y propiedades simbólicas de diversos orígenes) y la divulgación de géneros “impuros” (p.ej. grafiti o cómics como medios transculturales). (cf. Hepp 2009:167s.)

En conjunto se puede decir que el concepto de hibridación explica, igual que el sincretismo¹⁶ o la transculturalidad, la dinámica y las transformaciones permanentes de procesos culturales que existen en el tiempo actual. Unido al término de cultura dinámica no se trata simplemente de fenómenos de mezclas entre varios sistemas o culturas estáticas sino más bien de entrelazamientos de varios elementos venidos de culturas diferentes y la transformación permanente de culturas de hoy bajo la condición de la globalización construyendo innovaciones creativas. (cf. Gugenberger 2011:21) Como ya he mencionado, en las interconexiones de culturas que traspasan las fronteras nacionales externas tanto para el colectivo como para el individuo, hay otro concepto que juega un papel importante: “Si hay algún concepto que describa mejor el proceso de génesis (...) que explique la esencia de su amplia y compleja heterogeneidad, consecuencia de la síntesis de contenidos de diversos signos etnosociales, ese es el concepto de transculturación.” (Matos / Fernández 1999:501)

1.4.2 La transculturalidad

En la década de 1940 el etnólogo cubano Fernando Ortiz ya introduce el término de la transculturalidad y con éste hace resalta el intercambio en contactos culturales y el momento de cambios innovadores. (cf. Gugenberger / Saringen 2011:7)

En su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), Ortiz dice:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo- americana *aculturacion*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturalización*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturalización*.¹⁷

¹⁶ El sincretismo se refiere al componente religioso.

¹⁷ Ortiz, Fernando (1978): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho, p. 96.

Ortiz que sobre todo se dedica a los procesos transculturales de Cuba, observa críticamente los discursos eurocéntricos y dentro de ellos sobre todo el concepto de la *aculturación* que se han manifestado sobre todo mediante la sociología y etnografía. A su lado, el antropólogo británico-polaco Malinowski critica la aculturación en cuanto a procesos migratorios de la siguiente manera (cf. Matos / Fernández 1999:504):

El inmigrante tiene que “aculturarse” (to aculturate); así han de hacer también los indígenas paganos e infieles, bárbaros que gozan del “beneficio” de estar sometidos a nuestra gran Cultura Occidental (...). El “inculto” ha de recibir los beneficios de “nuestra cultura”; es “el” quien ha de cambiar para convertirse en “uno de nosotros.” (Ibídem, 505)

De esta contemplación se puede caracterizar la *aculturación* como contacto intercultural pero que se reduce a un acto de asimilación de un grupo cultural por otro y con esto reduciendo una de ellas a meras expresiones culturales de los afectados presentes o también reduciendo las alteridades. (cf. Matos / Fernández 1999:506) Este concepto es distinto a la comprensión de la transculturalidad por la cual se entiende “(...) una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes al advenimiento de una nueva realidad de civilización.” (Matos / Fernández 1999:506)

Los movimientos migratorios se pueden identificar como procesos complejos y como antes ya he mencionado las causas se agrupan en la mayoría de los casos como un conjunto de factores.¹⁸ En esto la investigación de los motivos que llevan a la gente a la salida tiene que tener lugar en niveles distintos.

1.5 La decisión de la migración y del lugar de destino

Las causas estructurales que están marcados de entrelazamientos y procesos económicos, encuentran su procedencia no sólo en los países de origen sino también en la vinculación de países de emigración y países receptores de inmigrantes por fuerzas globales. (cf. Hensel 2007:98s.)

¹⁸ Véase Capítulo 1.1.

Con el concepto de *Push- pull*¹⁹ se intenta explicar las fuerzas que empujan al emigrante a marcharse mientras simultáneamente se indican los elementos que ejercen una fuerza de atracción sobre éste. Por ejemplo el descontento subjetivo con el nivel de vida existente, la represión política, la falta de posibilidades o perspectivas económicas en la tierra natal pueden llevar a la migración (*push*- factores). Por otro lado si tienen posibilidades de trabajo o pueden disfrutar de paz esto puede ejercer una fuerza atrayente (*pull*- factores). Pero el hecho es que a pesar de que existen desigualdades sociales entre los dos espacios (país de origen y país receptor) no es suficiente para el movimiento migratorio. Lo que muestra que existen otras fuentes apartadas de este concepto, que criticado como muy ahistórico y estático, son otra serie de causas que explican los movimientos migratorios. También la extendida pero anticuada, idea de que sólo la pobreza es suficiente explicación de la salida hacia otros países, descuida a otros factores importantes como las estructuras sociales que están presentes. (cf. Mückler 2004:49s.) Además estudios nuevos señalan las iniciativas estatales a través de contratación de obreros para así hacer retroceder el aspecto de movimientos migratorios que se basan solamente en la búsqueda de parte de los emigrantes del aumento salarial. La iniciativa estatal vale para el contrato en 1942 con que los Estados Unidos, contratan a mexicanos como obreros. (cf. Hensel 2007:102)

Importante al mismo tiempo o todavía más central dentro del proceso de migración es la estrategia de la asociación familiar a través de apoyo mutuo entre el emigrante y la familia que se ha quedado en la patria. (cf. Markom 2009:43) En esto se deja entrever que la decisión de emigrar va cogida de la mano de los contactos sociales, sólidas relaciones familiares que pueden mostrar una influencia más fuerte que por ejemplo el objetivo de conseguir un más alto nivel de renta. (cf. Mückler 2004:53) A menudo los emigrantes apoyan a sus familias económicamente desde el extranjero, mientras ellos reciben el apoyo durante el primer tiempo de integración en el ambiente al que no está acostumbrado. De este modo la situación financiera en el país de origen tiende a mejorarse. (cf. Markom 2009:43)

¹⁹ Véase Lee, Everett S. (1972): "Eine Theorie der Wanderung", en: Széll, G. (ed.): *Regionale Mobilität*, München: Nymphenburger Verlagshandlung, p. 115-129.

Otra mirada a la decisión del lugar de destino muestra la influencia de varias fuentes de información que están en disposición a través de medios (radio, televisión, internet) así como de transmisiones escritas y orales de ya emigrados. El grado de accesibilidad geográfica representa al lado del conocimiento sobre el lugar de destino, lo cual a menudo no está conforme con la realidad, un papel central. Aquí entran en juego los medios de transporte transfronterizos (aerolíneas, barco, tren), que en efecto apoyan y posibilitan los movimientos migratorios. (cf. Hensel 2007:100)

La migración a menudo se relaciona con la esperanza de mejores perspectivas económicas, políticas, sociales y culturales. En este sentido la realidad muestra consecuencias de los procesos migratorios tanto para la sociedad de los países de origen como para la de los países receptores. (cf. Wehr 2006:14s.)

1.6 Las consecuencias de la migración

Desde el punto de vista del emigrante individual, la decisión de emigrar encierra consecuencias, logros y posibilidades en grados diversos. No sólo los países de origen, sino también las familias de los emigrantes afectados por la migración pueden aprovecharse de las remesas económicas, que se identifican como estrategia de supervivencia. El abandono de su país natal y la inmigración al país de destino significan la separación no sólo de la tierra propia sino también de las relaciones sociales, costumbres, idioma y mentalidad a la que estaba acostumbrada. (cf. Wehr 2006:13ss.) Conectado con eso existe la necesidad que tiene el migrante de orientarse en el ambiente distinto, de comunicarse y de entablar relaciones sociales. (cf. Gugenberger 2004:62) Con la inmigración en un ambiente nuevo tampoco se puede evitar la pregunta sobre la *integración* de inmigrantes en la sociedad receptora. En este aspecto la integración depende de varios factores que concurren, por ejemplo en las imágenes que se tienen del extranjero por parte del inmigrante, que a menudo pueden nacer de una idea que se escucha por todas partes. La adaptación social y cultural de los inmigrantes a la sociedad nueva se realiza con el ascenso lento desde una clase baja hasta una integración completa, según R. Parks²⁰. (cf. Mückler 2004:49)

²⁰ Robert Parks es uno de los miembros de la *Chicago School*.

En relación con la migración el término de la *integración* se ve utilizado con frecuencia tanto en la política como en la vida cotidiana y que en cuanto a su significado está expuesto a numerosas discusiones. (cf. Six-Hohenbalken 2009:23) Tanto la antropología en general como los miembros de la llamada *Chicago School*²¹ en particular se ocupan de sociedades que inmigran, subsumen al proceso de la adaptación bajo los términos de la *aculturación* y la *asimilación*. Distinto al modelo de la *Chicago School*, la antropología se concentra más en el componente cultural que se desarrolla con el contacto de dos culturas distintas. En este sentido la cultura y la sociedad se observan como unidades estáticas. La opinión de que el proceso de *integración* es la adaptación unilateral y completa de la comunidad de inmigrantes en el país de acogida, se sostiene no obstante en ambos modelos. Además mediante la adaptación completa en todos los ámbitos de la vida se llega a la invisibilidad de los inmigrantes. Contra eso ven los historiadores la organización y el movimiento autónomo en el ambiente nuevo. Los dos modelos presentados, la *aculturación* y la *asimilación* sostienen que el proceso de integración se desarrolla de manera lineal y que solamente los inmigrantes se transforman. No obstante hay enfrentamientos críticos con estos modelos que rechazan estos conceptos y proponen un concepto dinámico. Es decir que la integración es un proceso que produce efecto sobre ambas partes, sobre inmigrantes y nativos, los cuales por lo tanto están sujetos a cambios. (cf. Hensel 2007:103s.) Tampoco la cultura así como la sociedad no tienen que ser caracterizados como fenómenos estáticos sino son influenciados por el proceso de migración y por lo tanto también se transforman continuamente. Detrás de los términos la cultura y la sociedad se cristalizan varios aspectos que con la inmigración, la integración y la situación de contacto experimentan una transformación. Algunos aspectos centrales causados por la migración cambian como por ejemplo la formación de grupos étnicos o la transformación de la identidad. Éstos no se tratan de fenómenos específicamente latinoamericanos sino de los movimientos migratorios en general en los cuales los emigrantes se tienen que confrontar con su identidad, su hogar y en cuales se sienten pertenecientes a otras personas que se encuentran en las mismas situaciones. (Ibídem, 104s.)

²¹ Los miembros de la *Chicago School*, se encuentran en los Estados Unidos y desde el principio del siglo XX investigan el fenómeno de la integración en los países de acogida. (cf. Hensel 2007:103)

A continuación se debe iluminar más de cerca estos aspectos e intentar de representar su significado como también exponer reflexiones teóricas teniendo en cuenta la migración. La importancia de la familia o de la red de relaciones ya se hace visible dentro de las discusiones sobre las causas de migración, en que se plantea la cuestión: ¿Porque hay tanta gente que decide no emigrar? (cf. Mückler 2004:48) En esto se deducen las fuertes o débiles relaciones sociales en relaciones de parentesco en que se encuentran los migrantes. La investigación de Hillmann (1996)²², que se dedica a la significación y efectos de las redes antes y después de emigrar entre otros en Perú o Italia, muestra que las redes de la migración pueden apoyar o desmotivar. (cf. Treibel 2003:42)

El proceso de adaptación no está sólo relacionado con la *construcción* respectivamente con la reconstrucción de identidades sino también con la construcción de homogeneidad entre los migrantes. El acercamiento de los socios a la comunidad de emigrantes y la construcción del sentimiento del *nosotros* se ve reforzado y determinado por la exclusión y las fronteras sociales prefijadas que se encuentran en la sociedad del país receptor. (cf. Wehr 2006:13) La inmigración en una sociedad nueva lleva a la formación de nuevas unidades de hecho que no necesariamente se fundamentan en el mismo origen. Más bien en el curso de situaciones de contacto surgen líneas trazados de fronteras sociales que dejan nacer a grupos de personas, marcados por solidaridad íntima. Pero también la autopercepción y la percepción del otro que va caracterizado con distintos rasgos culturales, fermentan la creación de identidades colectivas. Biografías similares, el pasado colectivo y diferencias del poder social también juegan un papel en la formación del sentimiento de pertenencia. (cf. Hensel 2007:104s.)

Al lado de estrictas fronteras sociales, el carácter idiomático hace más difícil el proceso de integración y juega un papel importante tanto en la formación de un sentimiento de pertenencia como en la “percepción de lo extraño” (Wehr 2006:13) y por consiguiente en la configuración de la identidad colectiva. (cf. Wehr 2006:13)

²² Véase Hillmann, Felicitas (1996): *Jenseits der Kontinente. Migrationsstrategien von Frauen nach Europa*, Pfaffenweiler.

Los cambios geográficos y sociales en la vida de una persona, muestran también su capacidad de seguir siendo el mismo y con esto forma el fundamento de la experiencia de identidad. (cf. Grinberg 1990:147) Al mismo tiempo la migración puede causar una irritación del ser humano que lejos de sus estructuras sociales y conocidas esta forzado a preguntarse y confrontarse con la identidad propia como también con la de su colectivo. (cf. Krist / Wolfsberger 2009:164) Las circunstancias que han cambiado con el abandono del país natal motivan a luchar por mantener el ser y por aferrarse a elementos conocidos de su patria natal o como dice Víctor Tausk²³ el psicoanalista en cuanto a la lucha por la identidad, un adulto experimenta un permanente encuentro y sentimiento del sí mismo. (cf. Grinberg 1990:147) Las distintas exposiciones anteriores, tienen ahora que ser ampliadas desde otra perspectiva, la de los géneros con el enfoque a la mujer y su rol como emigrante. Por muchos años la migración se estimó como asunto y fenómeno masculino con simultáneo mantenimiento de la invisibilidad de la mujer. En los años recientes se muestra un creciente consenso a la necesidad de encuadrar la perspectiva de género en el debate de la migración para lograr una comprensión tanto de las experiencias de los movimientos migratorios de las mujeres como de los hombres. La migración femenina en América Latina, que responde a factores estructurales, familiares y personales, es numéricamente superior a los movimientos migratorios de hombres. La alta cuota de mujeres latinoamericanas, su rol importante en el proceso migratorio²⁴ y sus experiencias que se distinguen de las de los hombres, hace necesario considerar con espíritu crítico a la migración, en cuanto al género. (cf. CEPAL 2006:33)

1.7 El enfoque de la mujer como migrante

La imagen extendida de la emigrante (en particular la emigrante indocumentada) como víctima desprotegida y objeto de abuso, ha sido expuesta por diversos autores apoyando la idea de la invisibilidad de la mujer en el proceso de la migración con la consecuencia del ocultamiento de formas de abuso hacia ella, la tipificación de delitos o la “corrupción de las autoridades.” (CEPAL 2006:33)

²³ Véase Tausk, Viktor (1933): *On the Origin of the 'Influencing Machine' in Schizophrenia*, *Psychoanalytic Quarterly* 2. p. 519-556.

²⁴ En el ámbito económico, cultural, laboral, social y familiar. (cf. CEPAL 2006:33)

En este lugar también es necesario exponer que la realidad muestra que la mayoría de las emigrantes no son víctimas y no son destinadas a “la prostitución forzada.” (Ibídem) En este orden de ideas precisamente el perfil de la mujer como víctima conduce a amplias y distintas formas “de discriminación sexual” (Ibídem) o a la identificación de las emigrantes que emigran solas como mujeres vulnerables y en “riesgo de prostitución.” (Ibídem) Durante un largo tiempo la emigración femenina estuvo asociado a la de un sujeto pasivo, como la que sigue y acompaña al esposo o la que lo espera en la patria. Aunque otros muchos estudios también llevaron a tener una imagen de la emigrante como participante activa en el proceso de la migración. (cf. CEPAL 2006:33) En esta participación durante el traslado desde la patria al lugar de destino y mantenimiento de la comunicación mediante las redes familiares que vinculan los espacios de origen y destino se muestra su papel importante en el proceso migratorio. Aun cuando se quedan, colaboran en las decisiones sobre la migración dentro de la familia. En cuanto al rol de la mujer en el proceso de la migración también se debe exponer que ésta tiene una gran influencia tanto en las consecuencias económicas como en las sociales. (cf. Potthast 2006:125)

Las características y motivaciones de las emigrantes han cambiado significativamente en los últimos años. Según la directora de la agencia Efe, Ana Güzmes Regional para México, Centroamérica, Cuba y República, las mujeres ya no emigran como dependientes o parte de un proceso de reunificación de la familia, sino que van con más frecuencia por motivos económicos, es decir como trabajadoras emigrantes.²⁵ La autora Bárbara Potthast que se ocupa de la migración femenina a nivel histórico, menciona que al lado de cambios de la forma de migración femenina y de la inserción en la sociedad y económica del país receptor, existen características constantes como el trabajo de empleada doméstica. Otro cambio que conlleva el movimiento migratorio de mujeres individuales es el de las relaciones de género y de la jerarquía familiar. (cf. Potthast 2006:125) En muchos casos la decisión de mujeres de emigrar no es autónoma, sino que se trata de madres con responsabilidades económicas que trabajan como servicio doméstico en el país receptor, para asegurar la supervivencia de la familia. (CEPAL 2006:36)

²⁵ URL: <http://noticias.univision.com/mexico/noticias/article/2012-09-05/mujeres-migrantes-victimas-de-violaciones-invisibilidad#ixzz2668eJxfr> [5.11.2012].

La mayoría de las emigrantes latinoamericanas se encuentran todavía en los Estados Unidos, aunque en los últimos años muchas se dirigen hacia Europa y Japón, que se encuentran entre los nuevos destinos migratorios importantes. (cf. Potthast 2006:123)

El ámbito cinematográfico puede ser visto como sistema cultural específico que representa las prácticas culturales y sociales. Por otro lado en el cine se reflejan varios aspectos vinculados con movimientos culturales en tiempos de globalización. Imágenes, historias y largometrajes escenifican y hacen circular por varios lugares, ideas y diversos ámbitos de vida, un planeamiento que muestra semejanzas con lo que el antropólogo Appadurai también define como *mediascapes*. Appadurai que en relación con los *mediascapes* se ocupa de historias y largometrajes, se refiere a la construcción y a la representación de realidades e ideas a través de los medios de comunicación. Se trata de historias y guiones que muestran conceptos de valores determinados y presentan situaciones de dificultad y ansiedad de las personas. (cf. Mader / Hirzer 2011:78)

2 La escena cinematográfica en América Latina

2.1 Siglo XXI: Una visión general sobre la escena cinematográfica

Posteriormente con el Nuevo Cine Latinoamericano²⁶ la idea de una típica película latinoamericana con rasgos exóticos o el intento de mostrar normas políticas no son características actuales del cine latinoamericano. Marcado tanto por cambios como continuidades, la escena cinematográfica latinoamericana muestra, en vez de seguir una cierta tendencia, una diversidad estilística y un gran panorama temático cómo también varias maneras de narrar. Los directores jóvenes miran hacia modelos de dirección internacionales y pretenden contrarrestar la tendencia de hacer producciones cinematográficas típicas latinoamericanas. (cf. Bremme 2009:8)

Complementariamente a esta tendencia, superventas como *El amor en los tiempos de cólera* (2007) del autor Gabriel García Márquez o *La fiesta del chivo* (2005) del autor Mario Vargas Llosa, cuya realización cinematográfica representan una gran producción internacional y un elenco de estrellas viniendo de Europa, muestran hoy en día igual que antes un gran éxito. (Ibíd., 9)

Aunque América Latina está marcada por el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano así como por figuras que tienen grado de popularidad universal no participa del auge del *Road-Movie* de los Estados Unidos. En América Latina este género aparece por primera vez en 1992²⁷ con películas como *El viaje* (Solanas, 1992) y en el periodo desde 1990 hasta 2004 es más perceptible. (cf. Laser 2008:7)

²⁶ “El Nuevo Cine Latinoamericano, surge como una estrategia de reconstitución del nacionalismo visual, (...). (...) y reformula aquella tarea de reivindicación de la cultura nacional propuesta por la intelectualidad latinoamericana como un proyecto capaz de unificar las diferencias culturales. A partir de la apropiación de los nuevos lenguajes y formas de representación de «la modernidad cinematográfica» que en Europa había alcanzado su esplendor en los años 60, este cine se aleja del lenguaje clásico del melodrama y la comedia popular que predominó en América latina hasta mediados del siglo XX. (...)” (Léon 2005:18) “El Nuevo Cine Latinoamericano adoptó la feroz crítica que el cine europeo levantó frente a la despersonalización de la industria cinematográfica. Sin embargo, a diferencia del cine moderno europeo cuya máxima es la creatividad individual («política de autores»), el Nuevo Cine Latinoamericano rescató para sí una dimensión impugnadora de carácter social («política de la subversión»).” (Ibíd., 19)

²⁷ Es decir veinte años después del *Road Movie* aparece en los Estados Unidos.

En las consecuencias del proceso de la globalización, que también se establece en la escena cinematográfica y que hacen borrar fronteras, los medios de comunicación como la televisión juegan un papel importante. La gran producción propia en varias partes de América Latina favorece la creación de numerosas telenovelas, cuya exportación cruza fronteras geográficas hacia todo el mundo. Una posición distinta ocupan películas latinoamericanas en el ámbito del cine, que tienen difícil el defenderse a lado del puesto dominante que toman los EE.UU. en el mercado. (cf. Bremme 2009:9)

2.2 El proceso de la migración como relato “ideal” en el cine

“La dinámica de un proceso de emigración ofrece, aparentemente, todos los elementos que se necesitan para construir un relato «ideal»”, (2006:37) así escribe el autor Martín Lienhard en un ensayo dedicado a la migración como tema de escenificación en el cine.

Partiendo de este enfoque, el autor enumera en cinco secuencias la acción en la que una se basa sobre la otra (cf. Lienhard 2006:37):

1. Secuencia: La acción comienza con una persona o un grupo de personas que como protagonista(s) se encuentra(n) en su país. En este ambiente familiar los protagonistas son puestos dentro de una situación de vida más o menos estable y tal vez viven no muy satisfechos a causa de sus circunstancias determinadas.
2. Secuencia: La situación y condiciones económicas y sociales se empeoran de manera rápida por ejemplo a causa de represión, guerra civil o pérdida de empleo.
3. Secuencia: La situación de la vida acostumbrada se transforma en una situación de total desequilibrio.
4. Secuencia: La búsqueda inútil de soluciones conducen al protagonista o a un grupo de protagonistas a la decisión de ponerse en marcha hacia el país prometido. Con la salida escogen un camino arriesgado y chocan con obstáculos.
5. Secuencia: La migración en un ambiente nuevo restablece el equilibrio. (cf. Lienhard 2006:37)

El esquema presentado contiene varios elementos que reflejan aspectos esenciales que se muestran en la realidad migratoria, pero al mismo tiempo el autor propone situaciones que no se pueden ver como imagen de la realidad. (Ibídem)

Puesto que las experiencias migratorias exponen junto a la dificultad de llegar a la tierra extranjera, la historia del emigrante y que el desafío verdadero empieza en el extranjero mismo. “Y esa historia, la de la lucha por construir una vida nueva, suele ser un cuento sin acabar.” (Lienhard 2006:37) Es decir que la temática de la migración contiene experiencias distintas y una multitud de historias diferentes que se dejan introducir en la escena de la película. Dentro del proceso de la migración por ejemplo también se puede centrar la atención a la experiencia de los abandonados por los emigrantes que se marcharon. Las últimas décadas muestran un surgimiento de un gran número de películas tanto de ficción como documentales que se dedican al tema de la migración con el enfoque a movimientos migratorios de América Latina al Norte. De la industria latinoamericana vienen, entre otros, películas como “*De ida y vuelta*” (1999) o “*Real women have curves*” (2002). Películas de otras procedencias son por ejemplo *Balseros* (2002) o *Bread and Roses* (2000). (Ibíd., 38)

Esta descripción de un modelo teórico que presenta una forma de tratar con la temática de la emigración al exponerla a la escena de los medios, nos conduce a la siguiente parte que se ilustra ahora mediante dos cineastas concretos, tanto con raíces latinoamericanos como norteamericanos, que retratan en sus películas de manera distinta a la escenificación de la migración.

2.3 Cineastas y estrellas del cine latinoamericano

El cineasta mexicano Sergio Arau, hijo del conocido director Alfonso Arau (*Como Agua para Chocolate*, 1992) vive junto con su esposa y actriz Yareli Arizmendi como migrantes en Los Angeles y además son los realizadores del largometraje satírico llamada *Un día sin mexicanos*²⁸ (2004). La película se basa en su experiencia personal de vivir en los Estados Unidos como extranjero. Sergio Arau dice en una entrevista concedida a *La Jornada*: “Llegué aquí y me volví invisible, aquí nadie le importaba mi trabajo, no me valoraban.”²⁹ Pero *Un día sin mexicanos* (2004) saca lo invisible a la luz, haciéndolos desaparecer, así dice un artículo en el archivo web de la empresa mediática *Univisión*, de los Estados Unidos.³⁰ (cf. Bremme 2009:143)

²⁸ La película celebró un gran éxito sobre todo en México. (cf. Bremme 2009:143)

²⁹ URL: <http://www.jornada.unam.mx/2004/07/04/mas-elizabeth.html> [29.10.2012].

³⁰ URL: <http://archivo.univision.com/content/content.jhtml?cid=844241> [7.10.2012].

Con vistas al contenido la película muestra que algún día los 14 millones de mexicanos migrantes que viven en California de repente desaparecen de manera misteriosa y los habitantes nativos empiezan a sentir pánico. ¿Qué vamos hacer sin los latinos? ¿Cómo podemos sobrevivir? La desesperación se extiende en la sociedad, mientras que se aprecia por primera vez la fuerza laboral de los mexicanos. (cf. Bremme 2009:143)

Otro largometraje que aparece en 2000, muestra una semejante forma de proceder a varios niveles de significado. “(...) Nosotros les damos a comer a estos cabrones, les limpiamos el culo, les dejamos todo listo, les criamos a sus hijos y ellos siguen sin vernos (...)” (*Pan y Rosas*, 01:10:39 - 01:10:48), dice la actriz mexicana Pilar Padilla en su rol como Maya, el personaje principal, de la película *Pan y Rosas* (2000), del director Ken Loach. El director británico, muestra un gran interés no sólo por la región hispanohablante sino también por la visualización de acontecimientos y conflictos sociales que existen, en los cuales intenta fijar la atención en injusticias sociales que existen.³¹ (cf. Bremme 2009:142s.) Su película trata de la joven mexicana Maya que siguiendo a su hermana emigra irregularmente a Los Angeles. A través de su hermana Rosa, que vive junto con su familia propia ya desde hace unos años en los Estados Unidos y que trabaja al lado de muchos otros sudamericanos como limpiadora en un edificio de oficinas, Maya consigue junto a ella un puesto en el mismo edificio. Pronto Maya se da cuenta de que los emigrantes irregulares como ella tienen que trabajar bajo condiciones extremas y de explotación. (cf. García De Sola Márquez 2009:343)

Ambos cineastas, Sergio Arau y Ken Loach se ocupan de la invisibilidad de los emigrantes latinoamericanos y de la ausencia de consideración que experimentan en sus puestos de trabajo. Pero más que Sergio Arau, Ken Loach pone de relieve las malas condiciones de trabajo y salario a las cuales los migrantes están sometidos. A diferencia de *Un día sin mexicanos* (2004) los mexicanos irregulares en *Pan y Rosas* (2000) no desaparecen sino a través de la aparición del personaje Sam Shapiro y de una campaña del sindicato que motiva y moviliza a limpiadores de un edificio de oficinas. Ellos empiezan a protestar contra las condiciones laborales y de explotación a la que están sometidos. (cf. García De Sola Márquez 2009:343)

³¹ A lado de *Bread and roses* (el título original), Ken Loach es el realizador de las películas: *Carla's song* (1996) y *Land and Freedom* (1995). Estas películas se ocupan de la guerra civil tanto en España como en Nicaragua. (cf. Bremme 2009:142)

Partiendo de la verdadera Campaña *Justice for Janitors* (1987)³², Ken Loach realiza su película en sólo treinta días. Como muchos otros directores, Loach reparte los papeles a actores sin experiencia interpretativa, es decir también actores poco conocidos, con la intención de dar a la película un alto grado de autenticidad. (Ibídem, 344) Entre los actores se encuentran muchas personas de México con semejantes experiencias, lo cual ejerce un gran efecto interpretativo en la película. (cf. Bremme 2009:142)

En la película *Un día sin mexicanos* (2004), Yareli Arizmendi que interpreta la única mexicana que no desaparece, afirma que de manera humorística se pueden mencionar a aspectos importantes en la película "(...) sin aburrir, sin ofender, sin ponerlos a la defensiva."³³ El final de *Un día sin mexicanos* (2004) se desarrolla con los migrantes mexicanos que regresan a California. Con una fiesta los abandonados ciudadanos estadounidenses dan la bienvenida a los que antes habían ignorado. "Mi casa es su casa" (Bremme 2009:143), con estas palabras los recibe el senador. La aceptación y el apoyo que experimenta Sergio Arau al realizar su proyecto cinematográfico le hace observar que "(...) Es irónico, pero todos coincidimos cuando hablamos de este tema, en eso sí podemos ponernos de acuerdo."³⁴ Estos ejemplos muestran que tanto Ken Loach como Sergio Arau usan la misma temática y ponen en primer plano aspectos específicos que conlleva la inmigración ilegal en los Estados Unidos, como la corrupción, la explotación y la gran dependencia que sufren los inmigrantes ilegales con respecto a los nativos. (Ibídem, 344) Además se puede ver que los dos directores, aunque de procedencias distintas persiguen, al dirigir sus películas, el mismo objetivo que es la visualización de problemáticas relevantes.

Tanto las películas, textos o canciones reflejan mitos. (cf. Luger 2011:129) Entre el mito y la película existe ya desde el principio del cine una relación íntima que se visibiliza en interfaces de varios y numerosos niveles. (cf. Mader 2011:98) La película en sí se representa como medio importante y presente en la vida cotidiana, que a través de la tecnología avanzada es igualmente responsable de la divulgación de ciertas ideas y valores. (Ibídem, 91)

³² "Se trataba de una campaña de una organización sindical estadounidense Service Employees International Union (SEIU)." (García De Solas Márquez 2009:344)

³³ URL: <http://www.jornada.unam.mx/2004/07/04/mas-elizabeth.html> [29.10.2012].

³⁴ URL: <http://www.jornada.unam.mx/2004/07/04/mas-elizabeth.html> [29.10.2012].

Una análisis desde la visión mitológica muestra por un lado que el cine en sí mismo se puede analizar cómo mundo mítico, mientras que por otro lado las historias de películas transmiten motivos, figuras, estructuras y ciertos modelos de argumentos que tienen su origen en narraciones tradicionales. (Ibídem, 98) Inspirado por el *American dream* como mito, el ámbito cinematográfico muestra películas que narran motivos distintos, espacios transculturales, situaciones de encuentro de culturas distintas así como los obstáculos y peligros que conllevan el viaje a una nueva sociedad y a la esperanza y la expectativa de mejores condiciones de vida al salir de la patria. El siguiente estudio se centra en la primera parte en la relación entre el mito y el cine y se basa en conocimientos del investigador de las religiones, Joseph Campbell que se dedicaba en el siglo XX a la investigación comparada de mitos, en cuanto a su desarrollo de la acción. La segunda parte pone en el centro el *American dream* que integrado en las películas muestra a varios niveles el concepto que está detrás de este mito. (Ibídem, 93)

2.4 La escenificación del *American dream* en el ámbito cinematográfico

Partiendo del análisis estructural del lingüista ruso Vladimir Propp y unido con enfoques de la ciencia de las religiones y de la psicología profunda, Joseph Campbell se dedica en numerosas obras, como por ejemplo en *The Hero with a Thousand Faces* (1949) a la comparación de mitos de héroes e investiga su desarrollo en acción. Propp se basa en elementos de acción que en su sucesión dan forma a la estructura de la narración. Campbell ilumina el desarrollo de acción en mitos de héroes y reconoce una sucesión de ciertos acontecimientos, figuras o acciones que en regiones y tiempos distintos, muestran características comunes. El camino del héroe está caracterizado por aventuras, obstáculos, peligros y transformaciones. La exposición del héroe como guerrero, aventurero o amante en su camino transmiten también ciertos comportamientos de hombres y mujeres, los cuales a través de la acción también se transforman. Pero modelos tradicionales también se pueden encontrar en la escenificación de los medios. Al mismo tiempo los conocimientos de Campbell juegan un papel importante a la hora de redactar un guión y se fundamenta entre otras obras en *Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* (1998), de Christopher Vogler. Aquí se trata del camino del héroe que se pone en escena. (cf. Mader 2011:94s.)

Otra línea de comunicación entre el mito y la película son varios elementos del argumento como motivos, figuras o temáticas. A menudo los directores mezclan en sus películas, nuevas historias con elementos tradicionales. Con este proceso de mezcla aparece también el aspecto de la intertextualidad, que se entiende como elementos del argumento que se sacan de un contexto (por ejemplo de un texto) para moverlos a otro (la película). Estos pueden cambiar su significado con su desplazamiento. (Ibídem)

La imagen de los Estados Unidos y las asociaciones de un *American dream* que posee el continente norteamericano en sí mismo se ve, según el profesor y autor suizo Martín Lienhard en las películas mexicanas expuesto tal y lo que es, un sueño. Las películas mexicanas representan al *American dream* como un sueño que sólo se puede soñar desde lejos. En su exposición el autor sigue aplicando su tesis a películas documentales y pone de relieve entre otros el documental *Balseros* (2002), de los cineastas españoles Carles Bosch y Josep María Doménech, que trata del fenómeno del *American dream*, vivido por siete cubanos. Durante la película se cristaliza el contraste entre lo que cuentan los personajes y la realidad que reflejan a través de las imágenes. Filman y acompañan a siete cubanos en La Habana (1994), que insatisfechos de sus perspectivas actuales, se preparan para la salida, a través del mar y con balsas que construyen ellos mismos, para poder conseguir su *American dream* en Miami. Los cineastas muestran los motivos que mueven a cada uno de ellos. Al mismo tiempo *Balseros* (2002) sigue (algunos años después de la salida) a los inmigrantes, observándolos en su nuevo domicilio. De esta manera el documental muestra tanto las causas colectivas e individuales, como las consecuencias de la emigración. (cf. Lienhard 2006:53s.)

Las imágenes muestran que “ (...) estos cubanos, en su mayoría, han alcanzado cierto bienestar material: «casa, carro y mujer», como dice uno de ellos. Lo que no alcanzaron es la felicidad: los vemos solitarios, apagados, incapaces ya de soñar.” (Ibídem, 54) Por consiguiente se plantea una pregunta esencial, ¿de verdad valió la pena? Martín Lienhard indica el significado de películas documentales y tiene la capacidad de provocar preguntas, sin plantearlas abiertamente. (Ibídem, 54) La directora inglesa Lucy Mulloy que se ocupa con la misma temática produce el largometraje cubano con el título: *Una noche* (2012).

2.5 La ficción que imita la realidad y viceversa

La película *Una noche*³⁵ (2012) de la directora inglesa Lucy Mulloy cuenta la historia de dos jóvenes Elio y su amigo Raúl que viven en La Habana. Empujados por la insatisfacción de sus circunstancias individuales de la vida, los jóvenes tienen la intención de escapar de la isla. Por medio de una balsa pequeña, que han construido ellos mismos con algunas tablas y dos neumáticos, intentan salir de su país cruzando el mar de noche para llegar a Miami. Cuando Lila, la hermana gemela de Elio, descubre que los dos hacen preparativos para poder recorrer noventa millas sobre el mar hacia Florida, decide juntarse con ellos a pesar de los riesgos y peligros que trae la huída consigo. ¿Consiguen escapar y llegar al sueño, de Miami?³⁶

El largometraje cubano *Un noche* (2012) no sólo muestra a tres personajes que a causa de motivos distintos quieren salir de su patria sino también dos lados del ambiente en el que viven, es decir dos lados de La Habana. Por una parte la película contiene el lado mágico, único y fascinante de la capital cubana y por otra parte trae a escena los inconvenientes del sistema político que existe. De esta manera la directora Lucy Mulloy crea una atmósfera tensa en la que los jóvenes cubanos están ante el conflicto de quedarse y de marcharse. En una entrevista sobre su largometraje, Lucy Mulloy destaca el riesgo a perder la vida que corren muchas persona cada vez con mayor frecuencia, intentando escapar de Cuba con medios modestos (p.ej. neumáticos usados o tablas de maderas). Precisamente este aspecto le pareció interesante y quiso abordarlo. Las fuertes motivaciones que hay detrás de la salida, es lo que llevó a la directora a querer contar la historia.³⁷ La película de Mulloy *Una Noche* (2012), se basa en numerosas historias reales de personas que tratan de salir de su país y además de las impresiones personales que tuvo la directora durante su estancia en Cuba. Para el elenco la directora decidió buscar a actores cubanos no profesionales, es decir personas reales que logran transmitir la temática con intensidad.³⁸

³⁵ Se trata de una producción entre los países: Cuba, U.K y USA. La ficha técnica: Director y Guión: Lucy Mulloy, Productor: Lucy Mulloy, Daniel Michael Mulloy, Maite Artieda, et al.

³⁶ URL: http://www.trigon-film.org/de/movies/Una_noche [30.10.2012].

³⁷ URL: http://www.huffingtonpost.com/dan-persons/tribeca-2012-diary-una-no_b_1451004.html [5.10.2012].

³⁸ URL: <http://www.cubahora.cu/cultura/hay-muchas-personas-talentedas-en-esta-isla#.UT-colfuyWY> [20.1.2013].

De numerosos castings en la calle o en varias escuelas en las que numerosas personas se presentaron, el equipo de cine eligió a *Dariel Arrechada*, *Anailín de la Rúa de la Torre* y *Javier Núñez Florián* como personajes principales. Premiado tanto como mejor narrativa cinematográfica, mejor directora novel y como mejores actores (*Dariel Arrechada* y *Javier Núñez Florián* en su rol de Raúl y Elio), Lucy Mulloy y los tres actores cubanos fueron invitados al Festival de Cine de Tribeca en Nueva York (18 de abril 2012) para presentar su película y para recibir los premios. La directora expresó en una entrevista con *TRIBECA* su excitación, porque es la primera vez que los actores cubanos pueden salir a los Estados Unidos. (Ibídem) Para sorpresa de todos, dos de los tres protagonistas cubanos, *Anailín de la Rúa* y *Javier Núñez Florián* desaparecieron en camino desde Cuba a Nueva York, en Miami donde tenían que cambiar de avión para llegar al Festival del Cine de Tribeca. Los dos jóvenes de veinte años que, a diferencia de la película, en la vida real eran novios hablaron unos días después frente a las cámaras de Televisión Martí sobre sus convicciones y objetivos.³⁹ “Desde Cuba nosotros teníamos pensado quedarnos, porque aquí se puede hacer un mejor futuro y podemos ayudar a nuestra familia económicamente allá” (Ibídem, 00:00:50), dice Anailín. Además dice: “Creo que los jóvenes quieren venir para aquí para hacer un futuro mejor porque aquí es un país libre (...) que puede hacer lo que tú quieras. ¡Si quieres estudiar, estudias, si quieres trabajar en lo que quieres trabaja! (..) hay más posibilidades de vivir mejor.” (Ibídem, 00:02:37)

La acción de los dos jóvenes transforma o incluso supera la historia de ficción en la que participaron y que trata de tres jóvenes que siguen su deseo del *American dream*, llevando esté a la realidad, aunque lo hicieron por otra vía distinta de la que muestra la película. (Ibídem) En la conversación con los jóvenes se aprecia que no sólo ellos sino muchos jóvenes cubanos tienen la convicción de que en su país la posibilidad de lograr un buen futuro no existe. Mediante la participación en la película, que narra la huida de jóvenes a Miami, los dos actores cubanos logran escapar y reflejan de cierta manera la historia de la película.

³⁹ URL: <http://www.martinoticias.com/media/video/10780.html> [11.12.2012].

Otro ejemplo semejante, en cuanto al aspecto de la *ficción a la realidad* lo expone la actriz colombiana *Catalina Sandino Moreno* que interpretaba el rol de María en la película *María llena eres de gracia* (2004) dirigido por Joshua Marston. Con la participación en la película no sólo ganó el premio como mejor actriz en el Festival de Cine de Berlín, sino también fundamento el éxito profesional de su carrera. Finalmente ella, igual que su personaje María decidió mudarse de Colombia a Nueva York para poder estudiar teatro en la Academia de Lee Strasberg. (cf. Bremme 2009:141)

Los dos primeros capítulos, dedicados al tema de la migración, conducen al tercer capítulo, que es la parte principal de este proyecto. Primeramente se aborda el tema mediante conceptos relevantes de ciencias culturales, la ilustración de términos y fenómenos centrales dentro del proceso de la migración y el enfoque de la transformación migratoria de América Latina y secundariamente a través de la presentación de la escena cinematográfica latinoamericana. Una primera aproximación al tercer capítulo muestra el proceso de realización de una película y uno de los objetos de análisis que están en el centro del siguiente análisis fílmico. De este modo se puede mostrar el desarrollo de una narración tomada de la vida real a través de la visión del director que pone en escena una historia sobre este tema. De esto se trata la película *María llena eres de gracias* (2004) del director Joshua Marston.

3 La escenificación de la migración – Un análisis cinematográfico

La diversidad de las culturas extranjeras y las diferentes situaciones de la vida así como las múltiples experiencias de los emigrantes que habitan en los Estados Unidos son los temas que despertaron el interés personal del cineasta norteamericano Joshua Marston y que se ven reflejados también en su película ya arriba mencionada *María llena eres de gracia* (2004). La primera inspiración para la película la obtuvo Marston en la búsqueda de historias, lugares y gente convincentes y al escuchar las narraciones de muchos colombianos emigrados a Nueva York, en el barrio de Brooklyn, donde él mismo vive. Decisiva para redactar el guión de la película *María llena eres de gracia* fue una experiencia narrada por una mujer que había sido arrestada por trabajar como *mula*.⁴⁰ Joshua Marston siguió esta historia personal e intentó, mediante el método antropológico⁴¹ acercarse a los motivos de una *mula*⁴², la cual se expone a una situación extrema arriesgando su propia vida. En el curso de la investigación el director Marston entabló distintas conversaciones, entre otras, con oficiales de aduanas, mulas encarceladas, adolescentes embarazadas y emigrantes colombianos, con los que contactó tanto en Colombia como en Nueva York. (cf. Pérez Murillo 2009:306s.) Cuando Joshua Marston habla del proceso de realización de la película, destaca el valor empírico que hace posible el realizar una película realista pero sobre todo etnográfica: “Esa especie de enfoque antropológico es el motivo por el que soy cineasta, y la razón por la cual deseo contar historias.” (Pérez Murillo 2009:306)

⁴⁰ URL: <http://www.golem.es/mariallenaeresdegracia/index.php?s=produccion> [30.10.2012].

⁴¹ Con el método antropológico se entiende entre otras acepciones la realización de numerosas entrevistas, el mantenimiento de conversaciones personales, etc.

⁴² “Las mulas no solo suponen un desafío a la autoridad, sino un desafío a la muerte. Son personas que exponen sus vidas. Un adulto puede cargar hasta un kilo y medio de droga en su organismo. El límite para expulsar las cápsulas es de uno a dos días. Cumplido el plazo, el riesgo de muerte aumenta dramáticamente, porque los jugos gástricos comienzan a actuar sobre las cápsulas y la posibilidad de que se rompan es muy elevada. Los traficantes preparan a sus mulas con días de anticipación. Primero les enseñan a tragar trozos de comida sin masticar para acostumbrar el esófago y el estómago, y así evitar vómitos. Dos días antes de viajar la mula tiene que suspender la ingestión de alimentos sólidos y tomar sólo líquidos, pero nunca alcohol. Más adelante, al poco de viajar, se empaqueta la cocaína en cápsulas de los dedos de guantes quirúrgicos, normalmente con tres capas, dos de guantes y una de papel carbón para despistar los rayos X de los controles. Se atan con seda dental y se sumergen en cera de abejas para hacerlas más compactas y fáciles de ingerir. Para que las mulas resistan un viaje de doce o quince horas en avión, los traficantes les dan un medicamento que retarda los movimientos digestivos y que actúa como tranquilizante (...).” URL: <http://www.lahuelladigital.com/mulas-el-transporte-de-la-droga/> [29.10.2012].

A través de dichas investigaciones Marston desarrolló un guión que tiene que ver menos con la vida de una *mula* o la representación del ambiente de drogas, sino más bien se concentra en la vida de una joven sencilla, llamada María, que habita en un pueblo pequeño en Colombia, pero que a lo largo de su historia termina viajando a los Estados Unidos, buscando un mundo nuevo. Considerando “que existen aspectos de la vida de una joven de 17 años que van más allá de las condiciones culturales y económicas” (Pérez Murillo 2009:306), Marston echó un vistazo a la vida de una chica que pretende encontrarse a sí misma en una situación de conflicto interior y que anhela y busca algo nuevo, diferente de lo que solía tener. En esto el lado humano juega un papel importante ya que se ve reflejada la lucha de una joven que intenta huir de su mundo para encontrar una vida distinta que le ofrece mejores perspectivas. (cf. Pérez Murillo 2009:307)

En cuanto al elenco de los personajes en la película, Joshua Marston prefirió elegir a actores colombianos sin experiencia interpretativa, que con sus formas naturales y la espontaneidad dan una cierta autenticidad a la película. Orlando Tobón que trabaja en una agencia de viajes, situada en New York, ofrece cualquier tipo de ayuda a la comunidad colombiana e interpreta el mismo rol que en su vida real como personaje de Don Fernando con el cual María se pone en contacto en Nueva York, para obtener su ayuda. De esta manera Marston muestra la existencia de la red social entre los colombianos de Nueva York. (cf. Pérez Murillo 2009:308, cf. Bremme 2009:140s.) A lado del elenco: “Un sentido de espontaneidad y naturalidad predomina en el esquema visual de la película.”⁴³ Para reforzarlo aún más el director decidió utilizar la cámara en mano que sigue cada paso de María y de esta manera el espectador se puede poner en la piel de ella y captar la intimidad que es necesaria para entrar en la historia. Marston expresa porque para él, sobre todo el rodaje en los Estados Unidos con la cámara en mano es algo central en su película (cf. Pérez Murillo 2009:308):

Una de las cosas que me interesaba reflejar en la película era qué se siente como inmigrante al llegar a este país, a EE.UU. Retratar esos sentimientos en conflicto: el de dejar tu hogar y tomar la decisión de vivir en otro lugar del mundo, con la sensación permanente de querer estar allá y acá a la vez. (Pérez Murillo 2009:308)

⁴³ URL: <http://www.golem.es/mariallenaeresdegracia/index.php?s=produccion> [30.10.2012].

3.1 Informaciones introductorias a las películas latinoamericanas

En este capítulo se presentan los objetos de investigación que se basa en tres películas latinoamericanas. Además se informa sobre sus características formales que dan una primera idea de las distintas personas y sus funciones dentro del proceso de la realización de las películas. Es decir, la ficha técnica y artística.

3.1.1 *Paraíso Travel*

La película *Paraíso Travel* (2008) realizada por el director colombiano Simón Brand se puede clasificar en la categoría de ficción. El director y productor de cine que procede originalmente del ámbito de los videoclips musicales y comerciales, nació en Colombia. Graduado en la Music and Video Academic de Miami, Brand fundó la compañía con el nombre Kree8 y realizó numerosas videos musicales, entre otros artistas, con Shakira, Enrique Iglesias, Ricky Martin o Chayanne. Como director de cine colombiano ha realizado junto a su primer largometraje y thriller *Unknown* (2006), la película *Paraíso Travel* (2008) que se basa en la novela homónima del escritor colombiano Jorge Franco Ramos.⁴⁴ Se trata de una coproducción entre Colombia y Estados Unidos. El film fue producido en 2008 en español y dura 117 minutos. Con gran éxito de público sobre todo en Colombia, la película ganó varios premios y distinciones como el de la mejor película, el premio del público o el mejor largometraje de ficción entre otros varios festivales como en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Los Angeles Latino International Film Festival (LALIFF) y en San Diego Latino Film Festival.⁴⁵

Otras informaciones básicas son (Ibídem):

Productor: Paraíso Pictures, Grand Illusions Entertainment.

Guión: Jorge Franco Ramos, Juan Manuel Rendon.

Producción: Jonathan Sanger.

Fotografía: Rafa Lluch.

⁴⁴ URL: <http://www.milagrofilms.com/simon-brand-bio.html> [20.1.2012].

⁴⁵ URL: <http://www.filmaffinity.com/es/film859975.html> [13.1.2012].

Sonido: Diego Gat.

Interpretación: Angélica Blandón (Reina), Aldemar Correa (Marlon), Margarita Rosa De Francisco (Raquel), Ana De La Reguera (Milagros Valdez), John Leguizamo (Roger Pena).

3.1.2 *María llena eres de gracia*

El director y escritor Joshua Marston crea la película llamada *María llena eres de gracia* que fue producida en el año 2004. El director de California se graduó en Ciencias Sociales y trabajó entre otros sitios en París y Praga tanto en la revista Life y Noticias ABC como en un colegio público impartiendo clases de inglés. Después de un Master en Cine (Nueva York), Joshua Marston ha realizado algunos cortometrajes como *Voice of an Angel* (2001) o *Bus to Queens* (1998). Con *María llena eres de gracia* (2004) él ha dirigido su primer largometraje.⁴⁶ Igual que la película anterior se trata de una coproducción entre Colombia y los Estados Unidos de América y con el idioma original del castellano. El largometraje tiene una duración 110 minutos. La película recibió algunos premios entre otros, en los Festivales de Cine Berlín, Seattle, Los Ángeles o Cartagena. (cf. Pérez Murillo 2009:305)

Además informaciones básicas⁴⁷:

Productor: Paul Mezey, **Co- Productor:** Jaime Osorio Gómez.

Productor Asociado: Orlando Tobón, Rodrigo Guerrero.

En Asociación con: Tucan Producciones, Altercine.

Música: Jacob Lieberman & Leonardo Heiblum.

Fotografía: Jim Denault.

Interpretación: Catalina Sandino Moreno (María), Yenny Paola Vega (Blanca), John Alex Toro (Franklin), Guilied López (Lucy), Orlando Tobón (Don Fernando), Patricia Rae (Carla).

⁴⁶ URL: <http://www.golem.es/mariallenaeresdegracia/index.php?s=creadores> [30.10.2012].

⁴⁷ URL: <http://www.golem.es/mariallenaeresdegracia/index.php> [30.10.2012].

3.1.3 *La misma luna*

El drama, *La misma luna* realizada por la directora y productora Patricia Riggen, fue producido en el año 2007. La directora con raíces mexicanas, empezó su carrera cinematográfica como escritora y directora tanto de varios cortometrajes como de documentales y de comerciales en México. En 1988 Patricia Riggen se trasladó a Nueva York y estudió dirección en la Columbia University. Después del cortometraje premiado *La Milpa* (2002) y del documental *Family Portrait* (2004), que también fueron muy aplaudido, la directora mexicana realizó su primer largometraje *La misma luna* (*Under the same moon*) que fue premiada en los Festivales del Cine Sundance Toronto (2007) y Miami (2008).⁴⁸ La película como coproducción entre México y los Estados Unidos tiene una duración de 109 minutos y esta realizada en los idiomas inglés y español.⁴⁹

Además informaciones básicas (Ibídem):

Productor: Patricia Riggen.

Guión: Ligiah Villalobos.

Música: Carlo Silloto & Los Tigres Del Norte.

Fotografía: Checco Varese.

Interpretación: Adrián Alonso (Carlitos), Kate De Castillo (Rosario), Eugenio Derbez (Enrique), Maya Zapata (Alicia), Carmen Salinas (Doña Carmen), América Ferrera (Marta).

Observando detenidamente las tres películas latinoamericanas *María llena eres de gracia* (2004), *La misma luna* (2007) y *Paraíso Travel* (2008) se ve que presentan, en cuanto a la selección de los caracteres de sus personajes principales como también en la escenificación de espacios vitales, ciertas semejanzas y diferencias. El siguiente cuadro muestra el conjunto de caracteres y escenarios que ayudará a ilustrar quiénes son estos personajes y en qué espacios se mueven.

⁴⁸ URL: <http://patriciariggen.com/> [22.10.2012].

⁴⁹ URL: <http://www.labutaca.net/films/59/lamismaluna.php> [22.10.2012].

3.2 La selección de espacios y caracteres

En su mayor parte los personajes vienen de pueblos pequeños, situados en México, pero también existen habitantes de la ciudad colombiana de Medellín. Los caminos llevan a los protagonistas del entorno de un pueblo pequeño en América Latina como ambiente conocido y seguro a grandes ciudades desconocidas, como Los Angeles o Nueva York. En *Paraíso Travel* (2008) el viaje empieza en Medellín en Colombia y termina en la ciudad mucho más grande, Nueva York. Por lo demás se encuentran en las historias de migración, al lado de pueblos y ciudades latinoamericanas como también de las ciudades estadounidenses, escenarios como la plena naturaleza, varios domicilios particulares, ríos, aeropuertos, lavanderías, carreteras, distintas vías y cabinas telefónicas públicas. Los protagonistas utilizan para moverse: calles anchas asfaltas o también vías secundarias del campo e incluso senderos agrícolas estrechos. Las vías de transporte, los espacios rurales, caminos accidentados y varias imágenes de paisaje no sólo ejemplifican la diversidad de paisajes que ofrece el continente latinoamericano sino también el gran contraste y cambio entre el espacio rural y el ambiente metropolitano. La gran oposición ciudad-campo se deja subrayar con la inmigración a las ciudades estadounidenses. (cf. Laser 2008:92s.)

Los protagonistas María (*María llena eres de gracia*, 2004) y Carlitos (*La misma luna*, 2007) emigran desde pueblos pequeños, marcados por lugares con paisajes tranquilos, una sociedad más o menos abarcable y poco tráfico, a ciudades grandes caracterizados por muchedumbres, anonimato y con un gran bullicio. También Marlon (*Paraíso Travel*, 2008) se mueve lejos de su ciudad natal Medellín a Nueva York donde se pierde a causa de la gran dimensión espacial y las numerosas e idénticas calles que son indistinguibles para un profano. Al mismo tiempo las ciudades norteamericanas son para los protagonistas territorios peligrosos y lugares donde tienen lugar situaciones de conflicto. Como ya he señalado, además de las calles, el río y el cruce del río ocupa en dos de las tres películas un papel importante como espacio interpretativo, especialmente porque el paso de un río es el único camino para poder llegar, si bien irregularmente, a los Estados Unidos. (cf. Laser 2008:94)

Otros escenarios como la lavandería y la cabina telefónica pública desempeñan un papel importante porque representan lugares esenciales de comunicación para los emigrantes. Estos espacios no sólo permiten que se desarrollen las relaciones interpersonales sino también permiten que los protagonistas que emigraron o que se quedaron en el país natal mantengan el contacto con sus familiares.⁵⁰

En cuanto a los protagonistas se nota que las tres películas tratan de personajes interpretados, todos con raíces latinoamericanas, que vienen de familias humildes o de familias que con mucho trabajo y esfuerzo se permiten un cierto lujo, lo que se nota a través de las costumbres culinarias o en el mobiliario de sus viviendas.⁵¹ Los ámbitos de actividades profesionales que se cristalizan en las tres películas van desde obreros de fábrica, criadas y camareros hasta colaboraciones con traficantes de inmigrantes ilegales y prostitución. En cuanto a la edad, el género, la etapa de la vida, el estado civil y el rol que toman dentro de su ámbito social, las tres películas muestran una gran diversidad. Entre ellos se representan jóvenes, niños, mujeres y hombres de mediana edad, madres, madres involuntarias, padres, abuelas, parejas, divorciados, enamorados y solteros. Los personajes que toman el rol del viajero y que están en el centro de la acción migratoria, son tres jóvenes y un niño de nueve años. Dentro de las familias de los protagonistas se deja ver un cierto espíritu colectivo, que también puede producir resistencia por ejemplo por parte de María (*María llena eres de gracia*, 2004) la cual no está dispuesta a apoyar a su familia económicamente. Los cuatros protagonistas se presentan como personajes activos y abiertos, que también están dispuestos a arriesgar todo para lograr el objetivo del viaje, que en cada caso es diferente. Marlon (*Paraíso Travel*, 2008), que a diferencia de los otros personajes, se muestra al principio de la película por completo dependiente de las decisiones de su novia, se transforma con el transcurso de la historia migratoria y con la ausencia de su novia, en un hombre autónomo y maduro que muestra un potencial creativo para sobrevivir.⁵²

⁵⁰ Véase Capítulos 4.1.1 y 4.1.2.

⁵¹ A través de una conversación entre Marlon y su padre y además a través de la decoración interior de su casa, se de cuenta de que con mucho trabajo la familia de Marlon, no tiene problemas económicas. (*Paraíso Travel*, 00:18:11 – 00:19:16) Mientras María y Carlitos viven con familiares en casas más humildes. (*María llena eres de gracia*, 00:05:46 – 00:06:51, *La misma luna*, 00:01:31 – 00:03:50)

⁵² Véase *Paraíso Travel*, 2008 / *María llena eres de gracia*, 2004 / *La misma luna*, 2007.

Por último se tiene que ilustrar la representación figurativa de las películas en cuanto al género y la diferencia específica del sexo. La figura de la mujer juega, en las tres películas, un papel importante en el desarrollo de la acción y se representa de dos maneras posibles sea como protagonista en el rol de la emigrante o sea representando un papel secundario pero con una gran importancia e influencia sobre el héroe masculino. En cuanto a la escenificación de la figura de la mujer se cristalizan tanto mujeres maternas y cuidadosas como mujeres sexualmente deseables y voluntariosas. (cf. Laser 2008:102s.) María la protagonista en *María llena eres de gracia* (2004) es una joven que sufre un embarazo no deseado y decide viajar como *mula* a Nueva York. Ella no está segura de lo que le espera en su vida, pero sí sabe que quiere una vida mejor para su hijo aún no nacido y para sí misma. (*María llena eres de gracia*, 00:16:26 – 00:42:04) En esto la protagonista se muestra ambivalente, porque por un lado trabaja como *mula*, a pesar de su edad y parece estar dispuesta a arriesgar la vida de su hijo, mientras que por el otro lado el hecho de que estar en cinta hace que parezca una madre cuidadosa que toma las decisiones en función de poder ofrecerle un futuro mejor a su hijo.⁵³ (cf. Mauer 2006:109s., cf. Laser 2008:102) Otra figura de mujer se ve en *La misma luna* (2007), en donde la fuerte relación entre madre e hijo permite que Carlitos viaje sólo a Los Angeles para buscar a su madre, que ya desde hacía cuatro años emigró a los Estados Unidos.⁵⁴ Aunque la madre es la causa y el volver a verla el objetivo de la salida de Carlitos, ella ocupa solamente un papel secundario en el desarrollo de la acción. (cf. Mauer 2006:113)

Reina y Marlon (*Paraíso Travel*, 2008) representan dos caracteres distintos que se ponen juntos en camino a Nueva York. Por un lado se ve la constelación típica de una pareja con caracteres opuestos haciendo un viaje, que en el *Road Movie* americano se entiende también como *personality pairing*⁵⁵ y por otro lado el rol de Reina se ve reducido a lo sexual y a los encantos de una mujer. (cf. Laser 2008:102)

⁵³ María decide quedarse en Nueva York para garantizar un futuro mejor para su hijo. (*María llena eres de gracia*, 01:36:09)

⁵⁴ Carlitos decide viajar sólo a Los Angeles. (*La misma luna*, 00:21:42)

⁵⁵ "Binding two conflicting character types (active/passive, intellectual/sensual, straight/wild, etc.), this variation on the Sal/Dan and Clyde/Bonnie personality duo forms the film's central character tension." (Laderman 2002:67)

Gente en movimiento, así empieza el título de este proyecto que al mismo tiempo menciona el aspecto central en el desarrollo de la acción de las películas presentadas. Es decir las películas muestran historias en las que aparecen personas, que por motivos distintos, están de viaje. Después de la presentación anterior de los personajes y espacios, la siguiente parte se dedica al aspecto del viaje. En cuanto al elemento del viaje el siguiente análisis consiste en una ilustración primaria del importante papel que desempeña en la escenificación en los medios de comunicación de las historias migratorias. En esto se plantean preguntas como: ¿Dónde empieza o donde termina el viaje?, ¿Qué papel juega el viaje en el desarrollo de la acción y para los protagonistas?

3.3 *Gente en movimiento* - El viaje

La importancia del viaje ya se hace notar en que el período de viaje ocupa una gran parte de la trama de la película. Por ejemplo, el periodo de viaje en *María llena eres de gracia* (2004) empieza bastante, exactamente después de un cuarto de la longitud total⁵⁶ de la película. (*María llena eres de gracia*, 00:20:01) El viaje empieza cuando María se pone en camino a Bogotá⁵⁷ para encontrar un trabajo nuevo, mientras que el primer enfoque de la película no se puede interpretar como éxodo: El camino a pie cotidiano al amanecer hasta la parada de autobuses⁵⁸ o el viaje en autobús al trabajo en la plantación de flores.⁵⁹ Estos también se pueden ver como viajes en la vida cotidiana, igualmente el entrenamiento de tragar las drogas en cápsulas⁶⁰ o las paradas en el viaje de María a los Estados Unidos.⁶¹ Por consiguiente se puede plantear la pregunta a la importancia que tiene el período de viaje. La parada en el puesto de bebidas (Ibíd., 00:20:28 - 00:23:26), después de un primer viaje con la motocicleta a Bogotá, donde Franklin le propone la oferta de trabajar como mula y donde el viaje de vida de María cambia de dirección por completo, se puede sin duda alguna adjuntar al viaje de motocicleta como también a la estancia enervante en la

⁵⁶ “El guión normal tiene ciento veinte páginas aproximadamente, o dos horas de duración. Cada página equivale a un minuto (...). Al final del primer acto hay un nudo de la trama: un *nudo de la trama* es un incidente, un acontecimiento que se engancha a la historia y le hace tomar otra dirección. Este acontecimiento se produce por lo general entre las páginas 25 y 27.” (Field 2002:14)

⁵⁷ Véase *María llena eres de gracia*, 00:19:28.

⁵⁸ Véase *María llena eres de gracia*, 00:00:12 - 00:00:21.

⁵⁹ Véase *María llena eres de gracia*, 00:00:56 - 00:01:35.

⁶⁰ Véase *María llena eres de gracia*, 00:39:55 - 00:44:04.

⁶¹ Véase *María llena eres de gracia*, 00:44:24ss.

administración de aduanas durante el viaje a los Estados Unidos.⁶² ¿Pero entonces por qué no considerar como un viaje la estancia entera de María en los Estados Unidos, ya que se trata en principio, aunque ilegalmente, de un viaje de negocios, que para ser exacto sólo entonces cuando María vuelve, concluiría? Y cuando María no vuelve, entonces ¿cuándo se termina el viaje? ¿Y no son los 47 segundos⁶³ en cámara lenta en los que María, después de su decisión de no regresar a su patria y cruza la sala del aeropuerto el comienzo de un viaje nuevo? ¿No es acaso el viaje a su vida nueva en los Estados Unidos?

Por consiguiente la película es, a excepción de las secuencias al principio en el pueblo natal de María (Ibídem, 00:00:11 - 00:18:40), es un largometraje sobre un viajero en relación con otros viajeros, los cuales en etapas metafóricas, marcan estaciones importantes de su vida. El hecho de que la administración de aduanas no la examinara con rayos a causa de su embarazo, se puede considerar sin duda como fundamento para su actitud positiva hacia su hijo aún no nacido, que protege a su madre del internamiento en la cárcel. (Ibídem, 00:53:48 - 00:59:16) Por último al final de la película y durante la visita al médico, le dan una cita para la siguiente visita, lo cual provoca la decisión de no volver a Colombia. En esto se muestra que el hijo aún no nacido otra vez guía en la vida a su madre. La dirección de la bifurcación a una vida posiblemente mejor se ve determinada por el hijo. El título de la película se puede entender también de esta manera. (Ibídem, 01:20:35 – 01:22:57)

La película *Paríso Travel* (2008), muestra la historia de Marlon en Nueva York donde depende de sí mismo, donde madura hasta convertirse en un hombre autónomo y donde al final de la película encuentra a Reina, para abandonarla después para siempre por propia iniciativa. Durante toda la película se alternan secuencias que muestran el tiempo en común en la patria Colombia y el viaje a los Estados Unidos con secuencias de la estancia de Marlon sólo en Nueva York. (*Paraíso Travel*, 00:02:20 – 01:51:45) De esta manera (narrada en *flashback*) se muestra la presencia interior de la patria y el viaje del emigrante como parte de su desarrollo personal en el extranjero. Aquí el viaje interior del héroe empieza donde el viaje exterior termina. (cf. Laser 2008:107)

⁶² La estancia enervante la administración de aduanas durante el viaje a los Estados Unidos. (*María llena eres de gracia*, 00:53:48 – 00:59:16)

⁶³ Véase *María llena eres de gracia*, 01:36:10 - 01:37:04.

La misma luna (2007) en cambio es indiscutiblemente un *Road Movie*. El protagonista Carlitos, que desde hace cuatro años ansía ver a su madre en Los Angeles, decide emprender un viaje que supondrá una gran aventura debido a la muerte de su última persona de referencia que es su abuela enferma.⁶⁴ La abuela y su muerte lo conducen a una aventura con compañeros de viaje que no siempre se representan como personas no carentes de peligros. La muerte de su abuela lo conduce también a un primer encuentro con su padre⁶⁵ y lo impulsa a la reunión con su madre.⁶⁶ En efecto Carlitos no muestra un cambio de personalidad durante su viaje, aunque consigue resolver magistralmente situaciones delicadas. Carlitos figura un niño audaz, valiente, imaginativo y al mismo tiempo sensible. Con estas cualidades, que son necesarias para atreverse a emprender el viaje, se pone en marcha siendo solamente un niño de diez años y lleva a cabo a un viaje largo e irregular de México a los Estados Unidos, hasta lograr su objetivo. El gran cambio que experimenta es un cambio interior cuando se da cuenta de que su padre no se interesa por él, porque no cumple la promesa de acompañar a su hijo la última etapa a Los Angeles. (cf. Mauer 2006:114) Carlitos sospecha de manera intuitiva el error de su madre que con el viaje se separó de su hijo, de lo que ella misma también se da cuenta. Ella quería lo mejor para su hijo pero a pesar de ello se marchó a Los Angeles, privándole de lo más necesario para él, su presencia maternal durante su infancia. (Ibíd., 01:02:24 - 01:02:49) También se puede decir que como en *María llena eres de gracia* (2004), el hijo resuelve el problema de la madre, con su llegada a Los Angeles. (cf. Mauer 2006:114ss.)

Como ya he señalado, se manifiesta un viaje no sólo exterior sino también interior. Por consiguiente se puede decir que la *estructura dual del viaje*, conocido del *Road Movie* americano, también se puede observar en las películas latinoamericanas presentes. Bajo la *estructura dual del viaje* se entiende la reunión del viaje físico y el viaje psíquico que el viajero vive de manera interior. (cf. Laser 2008:104) La siguiente parte entra en detalles sobre estos dos componentes del viaje e ilustra al mismo tiempo ciertas diferencias en la escenificación en el *Road Movie* americano y en las películas analizadas.

⁶⁴ La muerte de la abuela se representa como el momento crucial. (*La misma luna*, 00:21:20)

⁶⁵ Carlitos encuentra su padre. (*La misma luna*, 00:25:58 - 01:10:40)

⁶⁶ La reunión con su madre. (*La misma luna*, 00:40:44)

3.3.1 La estructura dual del viaje- el viaje exterior e interior

Vogler Christopher habla bajo el término del “viaje del héroe” (2004:55)⁶⁷ también de un viaje interior al que sale el héroe con la salida física. Él define este viaje, entre otras formas, como “viaje de corazón” (Ibídem) o “viaje del espíritu”. (Ibídem) Durante el camino el héroe se desarrolla y experimenta un cambio interior. En esto se puede ver una transformación de la “desesperación a la esperanza” (Ibídem) o de la “debilidad a la fuerza.” (Ibídem) Aunque se ve según las etapas del *Road Movie* americano una variación de relevancia, en cuanto a los dos componentes de viaje, éstas siempre están presentes. Pero también en las películas latinoamericanas que se analizan en este proyecto se ve, que tanto el viaje exterior como interior poseen una gran importancia. (cf. Laser 2008:104, cf. Vogler 2004:55)

La gran diferencia entre los dos géneros se deja observar en el destino determinado en las películas latinoamericanas, que en el género americano está ausente en gran parte de las películas. El “dar una vuelta y viajar sin rumbo” (Laser 2008:105) como también la búsqueda indefinida como característica central en el *Road Movie* americano se sustituye en las películas latinoamericanas por un lugar de destino determinado, un motivo de búsqueda determinada y un itinerario planeado. Todos los viajeros que se ponen en movimiento tienen una idea clara de a dónde quieren llegar. (cf. Laser 2008:105, cf. Hickethier 2006:138) Es decir que en las películas analizadas la *estructura dual* del viaje es metódica porque se basa en los motivos de búsqueda personal de los protagonistas. Lo cual se presenta de la siguiente manera: Carlitos tiene Los Angeles como lugar de destino determinado para poder llegar a su madre. (*La misma luna*, 2007) Marlon tiene como objetivo del viaje tener a su novia Reina para sí mismo y la sigue a Nueva York. El viaje de migración irregular de los dos jóvenes que se unen a un grupo del mismo modo de pensar, tiene un itinerario planeado, pero con complicaciones. (*Paraíso Travel*, 00:15:35ss.) En los Estados Unidos su objetivo cambia, después de que la pierde (*Paraíso Travel*, 00:07:29ss.), en el objetivo de reencontrarla. La protagonista María quiere ganar mucho dinero para poder salir de su situación de vida insatisfecha. (*María llena eres de gracia*, 2004)

⁶⁷ Véase también Capítulo. 3.6 “El viaje del héroe”.

En general se puede observar que, aunque las protagonistas se encuentran en situaciones inesperadas, intentan alcanzar sus objetivos, hasta el final de las historias, aunque acontecimientos insuperables les conducen en otras direcciones, en cuanto a su desarrollo personal, como en el caso de Marlon (*Paraíso Travel*, 2008). Los motivos de salir son en cada película diferentes, pero cada uno sabe por qué se ponen en marcha y todos están dispuestos de arriesgar algo para lograr su destino. Al mismo tiempo el espectador recibe durante las distintas etapas del viaje más y más una imagen de quiénes son los protagonistas y del cambio y desarrollo personal de los caracteres. En esto la escenificación de personajes que tanto cruzan fronteras y no sólo geográficas sino también sociales y culturales como recorren trayectos grandes, dan al mismo tiempo una imagen de su desarrollo y de los diversos conocimientos que logran. (cf. Laser 2008:106) Marlon (*Paraíso Travel*, 2008) se da cuenta de que no conocía de verdad a su novia⁶⁸ No sólo el valor y el amor a su madre empujan a Carlitos (*La misma luna*, 2007) a ponerse en marcha sino también su ignorancia e ingenuidad infantil. Pero con el tiempo Carlitos se da cuenta de que el viaje en busca de su madre se evidencia más de difícil de lo que esperaba y que encierra cierto peligro. En esto la banda sonora con sus melodías a menudo tradicionales⁶⁹, se proponen más como apoyo para el viaje en sí y para indicar las relaciones, deseos y situaciones difíciles en las que se encuentran los protagonistas, que para la filmación del paisaje durante la travesía. (cf. Laser 2008:106s.)

En fin, se puede decir que la búsqueda de todos los protagonistas logra un fin. Aunque se ve que en uno u otro caso el resultado final del viaje no está conforme con los deseos y objetivos originales de los protagonistas y de lo que esperaban, los viajeros a través de su viaje van adquiriendo conocimientos determinados y se van transformando y abriendo a nuevas puertas y a nuevos horizontes. María llega a la decisión de quedarse con su hijo aún no nacido en los Estados Unidos.⁷⁰ Marlon (*Paraíso Travel*, 2008) se encuentra a sí mismo

⁶⁸ Al final de la película Marlon encuentra a su Reina y se da cuenta de que no la conocía de verdad. (*Paraíso Travel*, 01:42:55 – 01:51:44)

⁶⁹ Por ejemplo la canción: “Yo no soy abusadora” (Laura León) que cantan Enrique y Carlitos mientras trabajan en una cocina, muestra la relación entre ambos, que a lo largo de la historia se convierte en una amistad, en la que cada uno está dispuesto de arriesgar su vida por el otro (*La misma luna*, 01:04:35 - 01:05:52, Camps 2008:203) La banda *Los Tigres Del Norte* aparece en la película con su canción: “Por Amor.” (*La misma luna*, 00:56:00 - 00:58:44) URL: <http://www.lostigresdelnorte.com/english/movies.html> [22.10.2012].

⁷⁰ Véase *María llena eres de gracia*, 01:36:09.

durante el viaje a Nueva York y su objetivo, que al principio era llevar una vida tranquila con su novia se transforma en el de poder sobrevivir y de hacerse hombre. (cf. Laser 2008:105s.)

“En el centro está la búsqueda de la identidad personal y cultural”, (2008:108) así describe la autora Kirstin Laser el *Road Movie* latinoamericano en su obra *La estética del Road Movie latinoamericano*⁷¹ en la cual se dedica a comparar entre el *Road Movie* americano y el *Road Movie* latinoamericano, mediante la escenificación de varios elementos centrales. El centro de la búsqueda que se refleja en las películas latinoamericanas analizadas se aparta de la afirmación de la autora porque se trata en principio de la búsqueda de una vida mejor, otras y nuevas perspectivas o la reunión de miembros familiares. En esto la visión de la identidad personal y cultural no se pierde, porque estos aspectos acompañan el viaje al extranjero y también se muestran como resultado del viaje. (cf. Laser 2008:108, cf. Hicketier 2006:129ss.)

La siguiente parte añade otros elementos fundamentales que tanto en las películas americanas como latinoamericanas juegan un papel importante en la escenificación de movimientos de personas.

3.3.2 El viaje de la migración y el *Road Movie*

El *Road Movie* como originalmente género fílmico estadounidense también se deja definir como el *género patchwork* a causa de su carácter híbrido y complejo. Muchos intentos de definición e investigaciones muestran que el *Road Movie* se compone de influencias de varios géneros, estilos y modelos cinematográficos. (cf. Grob / Klein 2006:9)

Kirstin Laser, que estudió la transformación y el desarrollo del *Road Movie* americano hasta los años 90 distingue, conforme a Laderman⁷², entre el *Road Movie* en las fases clásico, moderno y postmoderno. En esto la autora define películas como el *Western*, *Road Noir* o “películas del tiempo de depresión.” (2008:25) (cf. Laser 2008:4s.) La vista a las varias formas del *Road Movie* deja establecer paralelos entre las *películas del tiempo de depresión* y las películas migratorias que son el centro de este proyecto.

⁷¹ Laser, Kirstin (2008): *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies. Another Road?*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

⁷² Véase Laderman, David (2002): *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin: University of Texas Press.

Las “películas del tiempo de depresión”, (2008:25) así describe Laser películas que muestran características temáticas del tiempo de la depresión sin dejar el elemento de la movilidad. Películas como *I Am Fugitive from a Chain Gang* (1932) o *The Grapes of Wrath* (1940), pertenecen a esta forma del *Road Movie*. Su representación temática muestra una vinculación entre una situación de vida sin esperanza (por ejemplo a causa de problemas económicos) y el éxodo de personas. Al mismo tiempo el desarrollo de la acción transmite un comentario crítico – social. (Ibídem, 25)

La escenificación de los movimientos migratorios en películas latinoamericanas hace necesario la utilización tanto de la calle como de varios vehículos. El carro y la calle son elementos centrales en el *Road Movie* americano que se ven ampliados en las películas analizadas como medios importantes para mostrar espacios de experiencias migratorias que implican encuentros distintos en el extranjero, situaciones de conflicto y además la crítica social que está en el fondo. La confrontación con lo extranjero está en el centro del desarrollo de la acción. (Ibídem, 97) En este sentido el comienzo de la historia, caracterizado por la introducción al mundo al que se está acostumbrado, se entiende no sólo como punto de partida del héroe sino también como base sobre la que se construye el gran contraste cultural, social o geográfico entre el ambiente natural y el extranjero. El público acompaña al héroe en su viaje, su cambio y desarrollo a través del paso de su ámbito acostumbrado al territorio extranjero. (cf. Vogler 2004:167) Se deja percibir además en el ámbito de los escenarios que están sobre todo marcados por viajes de la región rural a la gran ciudad o en la posición social de los protagonistas que se transforma con el paso de fronteras. Con la característica de contrastes, las historias de migración muestran semejanzas al *Road Movie*, que, por así decirlo, vive de contrastes. (cf. Grob/Klein 2006:9)

Otro elemento esencial en el *Road Movie* americano es el vehículo: el carro que sobre todo se ve vinculado con la acción de conducir. (Hickethier 2006:142s.) El carro y las personas que se encuentran dentro de este vehículo concreto hacen visible la formación de un grupo, apartado de la sociedad que se encuentra fuera, pero también simboliza la velocidad, el cruce de fronteras y la libertad individual, que se ve reforzada por medio de la banda sonora (como medio estético) en el *Road Movie* americano. Las películas analizadas no sólo se limitan a este vehículo. (cf. Laser 2008:97ss.)

Entonces se plantea la cuestión de qué vehículos se ven utilizados en el desarrollo de la acción y qué significado tienen. Se utilizan una gran variedad de vehículos como el autobús, el avión o el carro que sirve para llegar al lugar del destino, los Estados Unidos. De esta manera el significado simbólico se mantienen en un segundo plano y la función del transporte está en el centro. El hecho que ni uno de los protagonistas puede conducir por sí mismo, muestran su dependencia del conductor y de la ruta. A lado de los vehículos típicos del país latinoamericano en donde la mayoría de los campesinos no tiene el acceso al carro, los vehículos como el bus o el camión o bien viajar a pie son los únicos medios de poder llegar irregularmente a los Estados Unidos. Sobre todo el moverse a pie como medio de locomoción más vieja, es muy importante, y más especialmente en los movimientos migratorios irregulares. Otro aspecto fundamental en este sentido se muestra con el uso de la banda sonora y el enfoque que se dirige más a la persona que viaja junto con el conductor que al conductor mismo. (Ibídem)

A diferencia de las películas presentadas, en el *Road Movie*, la importancia para los actores que actúan reside en el camino y en viajar, es decir que el camino y no la llegada es el objetivo superficial. En esto los protagonistas muchas veces se encuentran huyendo de enemigos o de sí mismos y pretenden llegar a una solución de conflictos interiores a través de su viaje. (cf. Schulz 2001:4s) Una comparación entre la película latinoamericana y el *Road Movie* americano conduce a un enfoque más concreto de los objetos de investigación. En esto se trata de la importancia que tienen los principios y finales dentro de historias narradas en los medios de comunicación.

3.4 El principio, el final y su relación

En la vida, el final de una cosa es generalmente el principio de otra distinta. Si está usted soltero y se casa, está dando por terminada una forma de vida y comenzando otra. Si está usted casado y se divorcia, o se separa o enviuda, se cumple el mismo principio; pasa usted de vivir con alguien a vivir solo. Un final es siempre un principio, y un principio es en realidad un final. En el guión, lo mismo que en la vida, todo está relacionado. (Field 2002:58)

En *El libro del guión*⁷³ (2002) el autor y guionista americano Syd Field advierte el significado del principio y final como partes del guión y la existencia de su relación. (cf. Field 2002:58) Cada historia sigue una dirección y un desarrollo lineal. Se avanza desde un principio hasta un final, desde una introducción hacia su resolución. (Ibídem, 54) El principio y las primeras imágenes de una película dan una primera impresión y establecen el desarrollo posterior. Christopher Vogler, que también es consciente de la importancia del principio escribe que cada inicio (en un cuento, un guión, un mito o en una novela) tiene que determinar la forma del tono fundamental de la historia. (Ibídem, 159ss.)

Hay numerosas posibilidades de introducir la historia de la película, que quiere ser narrada. La introducción en la historia puede ser dramática, excitante o crear suspense, lo que invita a la atención del espectador. (cf. Field 2002:60s.) Otro acercamiento al espectador puede producirse de manera lenta por medio de la descripción exhaustiva de la situación, también conocida como “secuencia descriptiva.” (Field 2000:27) Vogler añade que la primera escena o el primer enfoque puede ser una “metáfora visual”(2004:163) que ya da un presentimiento o ya llama la atención al segundo acto y a los conflictos sociales así como a los oposiciones, con los que el héroe se encontrará en este momento. (cf. Vogler 2004:163) De uno u otro modo, el comienzo es esencial porque tiene que dar informaciones introductorias y responde a preguntas elementales como ¿De qué trata la historia, “cuál es la premisa dramática” (Field 2002:86), qué está al centro de la historia, quién es el protagonista, cuáles circunstancias que existen y ponen en un marco la acción? (Ibídem)

3.4.1 La introducción a la acción: *María llena eres de gracia*

El largometraje *María llena eres de gracia* (2004) empieza con una introducción lenta del héroe y de su ambiente cotidiano. Es decir que la introduce por medio de la, antes mencionada, “secuencia descriptiva.” (Field 2000:27) En la primera toma se oye el ruido de los grillos. Es de madrugada y de una casa iluminada, que está situada en una altura, salen tres personajes que parecen como tres sombras que empiezan a bajar la colina. Antes de llegar hasta abajo, ya aparece la segunda imagen en la que estamos en la parada de

⁷³ Field, Syd (2002, 7ª edición): *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones*. Traducción de Marta Heras, Madrid: Plot Ediciones, S.A.

autobuses, donde esperan varias personas. En primer plano se ve a tres mujeres, entre ellas dos jóvenes y una mujer mayor en medio. La despedida entre la mujer mayor y la joven a la derecha de ella, indica que se trata de una despedida entre madre e hija. La madre, la otra joven y los demás suben al autobús que sale inmediatamente. La cámara se queda fija en la joven que permanece al margen de la calle y la cual sigue al autobús con su mirada. Las imágenes del paisaje y la vista del autobús en marcha indican no sólo que amanece sino que también alguien está en camino. Enseguida sabemos quién. Es la chica que esperaba sola en la calle y que ahora va en autobús, mientras la cámara filma en primer plano la mirada de ella que mira hacia afuera. Al lado de ella está sentada otra joven, que durmiendo se apoya en ella. Durante el viaje se ve fuera del autobús imágenes de una región rural. El autobús se detiene y las chicas y otras personas se ponen en fila. (*María llena eres de gracia*, 00:00:10 – 00:01:40) Esta descripción en detalle presenta desde el comienzo a la heroína de la historia que es una joven llamada María. A continuación la película muestra a través de “secuencias descriptivas” (Field 2000:27) el mundo y las circunstancias que rodean a la protagonista. Como empleada de una plantación de rosas María se dedica, junto con su mejor amiga Blanca, a la preparación de rosas para su exportación. Su tiempo libre lo pasa con su novio Juan del cual no está enamorada. Ella vive en una casa humilde, junto con su familia que está formada por su madre, abuela, hermana y sobrino. (*María llena eres de gracia*, 00:01:59 – 00:07:10, cf. Pérez Murillo 2009:305s.)

Para poder asegurar la supervivencia de la familia es necesario que María colabore con su salario. Pero a causa de su carácter rebelde e impulsivo María no sólo suele tener problemas con su familia y con su novio sino también con su jefe por las malas condiciones de trabajo a las que está sometida, hasta que un día, renuncia el trabajo.⁷⁴ María tiene que hacer saber a su familia el maltrato al que estaba expuesta, la renuncia y sus planes de conseguir otro empleo. “¿Otro trabajo? Aquí no hay nada más que flores. Por lo menos este trabajo es decente”. (*María llena eres de gracia*, 00:11:13 - 00:11:17)

⁷⁴ Pérez Murillo, María Dolores (2009): “Violencia “Olvidados” y Narcotráfico. *María llena eres de gracia*”, en: Pérez Murillo, María Dolores / Bollón Acuña, Esmeralda / García de sola Márquez, Fernando Luis et al.: *La Memoria Filmada. Historia Socio- política de América latina a través del cine. La visión desde el Norte*, Madrid: IEPALA., p. 306.

De esta manera reacciona su madre a sus nuevos proyectos y pretende que María se adapte a las circunstancias que existen porque no hay otras perspectivas para ella. Pero el personaje de María no se deja impresionar por las exigencias y ni se deja influir de lo que su ambiente piensa que debe hacer. (Ibídem, 00:07:53 – 00:11:32) Al contrario, la próxima escena muestra que con orgullo María está de fiesta con sus amigos en la plaza del pueblo. Pero lo que ni su familia ni sus amigos saben o sospechan es que María en este momento ya está embarazada. (Ibídem, 00:11:36 – 00:14:27) Antes de contarle a su novio la noticia de su embarazo, María va a la iglesia y reza el Ave María. Con la escena en la iglesia surge un nuevo rasgo característico de la protagonista que desde el principio se muestra diferente. (Ibídem, 00:14:41 – 00:15:06) A la vez de ser una joven consciente de sí misma, intrépida y caprichosa también es una creyente que confía y busca la ayuda de la Virgen Santa. La falta de amor verdadero entre María y su novio la lleva, a pesar de su embarazo, a oponerse contra su conciencia del deber de casarse y finalmente rompe la relación con él e intenta seguir su vida sola. De camino a Bogotá para buscar un nuevo empleo, María se topa con Franklin un joven al que ya conocía de la fiesta en la plaza del pueblo. (*María llena eres de gracia*, 00:16:25 - 00:19:48, cf. Pérez Murillo 2009:306)

3.4.2 La resolución

La última escena muestra a María y Blanca en el aeropuerto. Empieza la facturación y las dos jóvenes se unen a la fila de los pasajeros. Es el turno de Blanca y puede pasar. María está detrás de ella, pero cuando es su turno en vez de darle el pasaporte, llama a Blanca. Su amiga vuelve la cabeza hacia María y las dos se miran de manera seria. Sin decir nada, se miran intensamente y María se vuelve y camina hacia la otra dirección. También Blanca sigue su camino hacia el avión. Bajando la mirada María camina a lo largo del vestíbulo de entrada del aeropuerto. Su mirada parece con cada paso más y más segura y lentamente alza su vista, directamente a la cámara. (*María llena eres de gracia*, 01:35:24 - 01:37:06)

3.4.3 La introducción a la acción: *La misma luna*

Al igual que *María llena eres de gracia* (2004) *La misma luna* (2007) empieza con un ruido de grillos pero simultáneamente se oye el chapoteo del agua. Con un primer plano de una luna llena, la directora Patricia Riggen al mismo tiempo ya presenta el título de la película. Pronto se aclara la situación. La luna llena ilumina el camino para un grupo de personas que, con bolsas de plástico llenas de aire, intentan cruzar el río de noche para llegar a la otra orilla. De repente aparece la policía que recibe a las personas, que llegan a la ribera, con un “Welcome to America (...)” (*La misma luna*, 00:01:27) mientras las detienen. Dos mujeres se esconden miedosas bajo un matorral. El escenario cambia con la imagen en primer plano de la cara de una mujer, que precisamente es la que se escondía de los guardias en la escena anterior y que en este momento despierta mientras suena el timbre del despertador. (Ibíd., 00:00:40 – 00:01:32) Mediante el cambio abrupto con la apariencia de la imagen de la mujer en primer plano, el director crea una transición visual y el escenario de acción inicial cambia a la presentación de uno de los personajes principales. A través de transiciones que contienen *paralelismos visuales* se presenta la vida cotidiana de la mujer, llamada Rosario igual que la de su hijo de nueve años, Carlitos. (cf. Field 2000:28s.) Con la introducción de los personajes principales se presentan también a la abuela como miembro de la familia que cuida a Carlitos. (*La misma luna*, 00:03:25) La sensación de que la madre, hijo y abuela viven juntos dada por el uso del método de *raccords*, se rompe con la escena cargada de simbolismo del teléfono público. (Ibíd., 00:05:20) Carlitos espera desde hace cuatro años cada domingo a la misma hora, la llamada de su madre que trabaja en Los Angeles. Rosario trabaja duro para poder financiar y realizar una vida mejor para su hijo. (cf. Camps 2008:203) En la conversación con su hijo, Rosario pregunta: “¿Necesitas algo mi hijo? ¡A ti! Dime en donde estas parada”, (Ibíd., 00:06:24 - 00:06: 31) responde Carlitos y muestra de esta manera el drama al que los dos están sometidos. Para mantener la esperanza de su reunión, en cada llamada⁷⁵ Rosario prometa a su hijo ir por él, pero necesita trabajar más para poder sacar los papeles.

⁷⁵ Véase la llamada. (*La misma luna*, 00:05:18 – 00:08:05)

3.4.4 La resolución

Carlitos está caracterizado como un niño lleno de vida y listo, que trabaja en secreto al lado de la escuela, para Doña Carmen, la cual hace negocios ayudando a mexicanos a cruzar la frontera a los Estados Unidos. Para poder volver a ver a su madre, el cruce de la frontera a los Estados Unidos es el gran deseo de Carlitos. (Ibídem, 00:16:24 – 00:20:32) En la última escena Carlitos y su madre se encuentran cerca del lugar simbólico que los mantuvo unidos durante los cuatro años que estuvieron separados: el teléfono público. Pero todavía los separa una calle muy transitada. Carlitos y su madre tienen que esperar hasta que el semáforo se ponga verde. (Ibídem, 01:40:47 – 01:41:52)

3.4.5 La introducción a la acción: *Paraíso Travel*

Con un contrapicado sobre pequeños y decadentes cuartos, observando a los habitantes que realizan las más diversas actividades, empieza la película *Paraíso Travel* (2008), del director colombiano Simón Brand. En este mismo lugar se presenta a los personajes principales de la historia de esta migración, Marlon y Reina. (*Paraíso Travel*, 00:00:40 – 00:02:16) La disputa entre ellos delata que la pareja joven se encuentra, a petición de Reina, en Nueva York de lo cual Marlon no está satisfecho. Marlon que se pone rabioso sale del edificio para aplacarse y se tropieza con unos guardias. La falta de conocimientos del idioma le lleva a una persecución entre Marlon y los dos guardias. Marlon puede escapar pero se extravía al mismo tiempo y pierde totalmente de vista a Reina. (*Paraíso Travel*, 00:00:40 – 00:07:29) A partir de aquí empieza para el protagonista Marlon un nuevo período de su vida, un viaje nuevo y la búsqueda difícil a su amada, Reina. (Ibídem) Con la escenificación formal de *paralelismos visuales* en que se alternan retrospectivas y lo ocurrido posteriormente a Marlon, perdido en la gran ciudad desconocida, hacen entender y conocer al héroe como a su motivo que le llevó al viaje a los Estados Unidos. (cf. Field 2000:28) La primera imagen en retrospectiva muestra en un *close up* la zona íntima de Reina y se ve de pasada a Marlon que se encuentra debajo de la mesa, mirándola. (*Paraíso Travel*, 00:07:30) De esta manera ya se manifiesta la relación entre los dos que se basa sobre todo en seducción, fuerza de atracción sexual y pasión.

Al mismo tiempo se introduce el personaje de Reina y a sus rasgos característicos, su determinación o también a su manera de luchar por las metas que se pone.

A lo largo de la película la utilización de la sexualidad y el encanto de las mujeres se intensifican y juegan en relación con el personaje de Reina un papel importante. “¡Vos sabes que todo esto es tuyo, pero allá!” (Ibídem, 00:11:34), da Reina como respuesta a los intentos de acercamiento de Marlon. Aunque Marlon desea mucho a Reina no se puede hacer a la idea de abandonar su tierra, pero el *American dream* al que su enamorada se aferra, se concreta en muy poco tiempo. A causa de la falta del visado, Reina y Marlon se tienen que dirigir a traficantes de personas. (*Paraíso Travel*, 00:15:36) En paralelo a las retrospectivas que muestran la vida en Colombia, la película sigue continuamente acompañando a Marlon que intenta buscar inútilmente a Reina por varios lugares en la gran ciudad. Al pasar un día y una noche, perdido en las calles de Nueva York, Marlon llega a conocer de cerca los peligros que existen en las calles de la gran ciudad y el rechazo de sus propios paisanos que experimenta, cuando intenta robar la comida abandonada en el restaurante llamado “Mi Tierra Colombiana”. (Ibídem, 00:13:46) En su situación, echado a la calle y expuesto al frío, la copropietaria del restaurante acude en auxilio de Marlon y lo alberga y le da una comida. (Ibídem, 00:11:58 – 00:15:00)

3.4.6 La resolución

“Pensé que nunca vas a llegar” (Ibídem, 01:48:18) Con estas palabras Reina saluda a Marlon que finalmente la encuentra. Pero los dos no están solos, Marlon la reencuentra junto con su madre y su hijo, viviendo en una caravana. Pronto Marlon comprende que Reina no es aquella que ha perdido y la interpela con preguntas sobre su madre, su hijo, su falta de interés por su perdida y sus motivos verdaderos por los cuales ella se dejó llevar para llegar a los Estados Unidos. La confrontación alcanza el punto culminante cuando empieza a llover y Reina finalmente tiene que reconocer que Marlon ha cambiado y que no sólo puede sino que quiere vivir sin ella. Pero cuando él decide volver la espalda a Reina para regresar a su nueva vida con otra mujer, Marlon tiene que reconocer que con seguir a su amada ha arriesgado al mismo tiempo su nueva vida. (Ibídem, 01:48:18 – 01:52:20)

La mirada a los principios como introducciones en las historias narrativas, las películas *María llena eres de gracia* (2004) y *La misma luna* (2007) y *Paraíso Travel* (2008) muestran diferentes identidades, de edades y géneros distintos que se encuentran en diferentes ambientes familiares. Cada uno de los protagonistas ocupa un rol diferente entre sus familias, que conlleva tareas y deberes determinados. A causa de diferentes motivos se sienten forzados a ponerse en camino hacia los Estados Unidos. En esto se distingue que los tres directores Joshua Marston (*María llena eres de gracia*), Patricia Riggen (*La misma luna*) y Simón Brand (*Paraíso Travel*) escenifican películas sobre personas que están dispuestas a abandonarlo todo en secreto incluso contra la voluntad de su ambiente familiar. Para realizar su *American dream*⁷⁶ y con esto el cumplimiento de anhelos a una vida nueva o mejor, los personajes no ven ninguna otra solución que emigrar de manera irregular a los Estados Unidos. Cada partida necesita un punto desencadenante que conduce la salida. (cf. Mauer 2006:103) El autor Mauer⁷⁷ también habla de una situación límite que saca a los protagonistas de sus ambientes cotidianos. Con la situación límite los personajes experimentan que llegan a un punto sin retorno, que es distinto a un paso de frontera. (Ibídem) Los protagonistas experimentan en distintos momentos desencadenantes de los cuales se ocupará más concretamente el siguiente análisis.

3.5 El momento desencadenante para la salida

3.5.1 *María llena eres de gracia*

Como ya he mencionado, el principio de *María llena eres de gracia* (2004) presenta a la heroína de la historia, María que es una joven de carácter, segura de sí misma, impulsiva, llena de vida pero a la vez insatisfecha con las perspectivas y posibilidades limitadas con las cuales, igual que muchas otras jóvenes, se tiene que contentar. La plantación de rosas en la que tiene que trabajar bajo malas condiciones y los modales estrictos⁷⁸ la hacen renunciar a su puesto de trabajo. Con la noticia de su desempleo, los conflictos sobre dificultades económicas, que ya existen dentro de la familia, aumentan. (cf. Pérez Murillo 2009:306)

⁷⁶ El término el *American dream* se refiere al deseo y sueño personal de cada personaje principal en las películas.

⁷⁷ Mauer, Roman (2006): "Zwischen Familie und Fahrtwind", en: Grob, Norbert / Klein, Thomas (eds.): *Road Movies*, Mainz: Bender Verlag, p. 103.

⁷⁸ Véase María en su trabajo. (*María llena eres de gracia*, 00:01:38 – 00:03:54 y Ibídem, 00:07:11 – 00:09:36)

Cuando María se da cuenta de que está embarazada de su novio Juan, lo guarda para sus adentros y sólo anuncia al futuro padre de la novedad. (*María llena eres de gracia*, 00:16:03 – 00:19:00) Su sentido del deber que es marcado, la hace contestar con la propuesta de casarse, lo cual es rechazado por María y acaba su relación con él, convencida de que no quiere comprometerse a alguien cuando faltan sentimientos verdaderos por ambos lados. (Ibídem, 00:17:09 – 00:18:58) En esta situación extrema en la que la heroína se encuentra: sin trabajo, embarazada y con la presión de hacerse cargo de la difícil situación económica que existe en su familia, aparece el personaje de Franklin.⁷⁹ El encuentro con él (Ibídem, 00:22:17), no sólo da a María una oferta nueva de trabajo muy prometedor, sino también exige la toma de una decisión. María se topa con Franklin que le abre la esperanza a un trabajo con buena ganancia, que implica un viaje a un país lejos de su ambiente acostumbrado. La inconformidad de María, su anhelo de encontrar algo distinto y la esperanza de tener buenas perspectivas de éxito la llevan a aceptar el trabajo. (cf. Pérez Murillo 2009:307) Dentro de una conversación, Franklin le habla de su labor como *mula*, que implica viajar y que se puede ganar bien con poco esfuerzo. (*María llena eres de gracia*, 00:22:17 – 00:23:15) En su situación de desempleo, embarazada, soltera y sobre todo sin esperanzas, en la que ella se encuentra, María acepta el encargo, con la confianza en sí misma de poder transportar drogas en su estómago hacia los Estados Unidos. Lucy, una chica joven que también participa en el negocio de las drogas, ya tiene experiencias como *mula* y la introduce en las tareas y riesgos que conlleva este trabajo.⁸⁰

3.5.2 *La misma luna*- la muerte como desencadenante de la salida

La muerte repentina de su abuela es un momento crítico y al mismo tiempo el desencadenante para la partida en busca de su madre. (Ibídem, 00:21:21, cf. Mauer 2006:103) Con la marcha el personaje de Carlitos se separa de su ambiente natural y empieza su viaje, apoyado en el anhelo que tiene de su madre. “Yo me voy a buscar a mi mamá para que no se olvide de mí”. (*La misma luna*, 00:22:21)

⁷⁹ El personaje de Franklin aparece. (*María llena eres de gracia*, 00:19:47)

⁸⁰ Lucy introduce María en las tareas y riesgos que conlleva el trabajo como *mula*. (*María llena eres de gracia*, 00:32:10 – 00:35:13)

Con esta idea Carlitos se pone, sólo y en secreto, en camino hacia los Estados Unidos.⁸¹ Es decir que el momento desencadenante que saca a Carlitos de su entorno conocido, es el momento de la muerte de su abuela, la única persona de referencia que tiene en México. Este momento de cambio o como escribe el autor Mauer también, el “punto límite” (Mauer 2006:103) no sólo pone a Carlitos ante una situación difícil en la que tiene que tomar una decisión, sino también le abre la posibilidad de ponerse en camino hacia Los Angeles, un viaje ya anhelado desde hace tiempo. El tiempo de crisis que experimenta Carlitos, a causa de que tiene que vivir separadamente de su madre, actúa como un “motor inicial” (Mauer 2006:102) para la salida. Con la transgresión de la vida a la muerte de la abuela, Carlitos puede salir, llevado por el gran anhelo hacia su madre. Con la partida además se muestra un primer cambio del marco de escenario, el pueblo pequeño en México, en que Carlitos se encuentra hasta ahora y empieza su viaje. (cf. Mauer 2006:102s.)

3.5.3 *Paraíso Travel*- ¿el momento de cambio?

Distintamente a las otras dos películas, el protagonista Marlon no experimentó un momento determinado de cambio que precipita su salida a los Estados Unidos. Influido y conducido por sus sentimientos y de la fuerza de atracción que ejerce Reina sobre él, él está más y más dispuesto a seguirla aunque eso signifique rechazar sus ideas propias y viajar a una tierra extranjera. (*Paraíso Travel*, 00:07:30ss.) Otra diferencia con los otros largometrajes ya se hace visible al principio de la película cuando ésta empieza con la habitación de Marlon y Reina en el lugar de destino, Nueva York. (*Paraíso Travel*, 00:03:25) Las dudas, la inseguridad ante la decisión del viaje al extranjero y el enfrentamiento con los motivos y circunstancias del protagonista Marlon se muestran a través de retrospectivas que se alternan con las escenas de la acción en Nueva York. De esta manera el espectador no sigue un transcurso de acción lineal sino se da cuenta a lo largo de la acción sobre los momentos consecutivos que conducen a Marlon al viaje irregular.

⁸¹ Carlitos se pone en camino. (*La misma luna*, 00:22:43)

3.6 El viaje del héroe

Partiendo tanto de la psicología profunda de Carl Gustav Jung⁸² y de estudios del mito de Joseph Campbell⁸³, Christopher Vogler define el modelo subyacente *del viaje del héroe*, en que se basan todas las historias narradas. Bajo este aspecto Christopher Vogler sigue en su obra *La odisea del guionista*⁸⁴ la idea directriz de una existencia de elementos de construcción determinados que se repiten en todas las historias y las cuales se encuentran no sólo en los mitos y cuentos sino también en las películas. (cf. Vogler 2004:9) Bajo el término genérico *el viaje del héroe*,⁸⁵ Vogler reúne a todos estos elementos de construcción y transforma además la estructura básica narrativa de Campbell con el enfoque al desarrollo de la acción en la película. Con la ayuda de doce etapas de viaje que Vogler describe y que denomina como *La odisea del guionista*, el siguiente análisis filmico presenta las etapas específicas del viaje de los héroes. (Ibídem, 35ss.)

A pesar de innumerables manifestaciones, la historia del héroe siempre es en el fondo una historia de un viaje a una aventura. El héroe abandona su entorno acostumbrado y cotidiano, se atreve a salir a un mundo por completo desconocido y se enfrenta a sus desafíos. En muchos casos se trata aquí de un viaje real a una otra localidad- a un laberinto, un bosque, una cueva, una ciudad extranjera o un país extranjero. Un lugar nuevo entonces se pone en un escenario de conflictos con las fuerzas antagónicas y desafiantes. (Vogler 2004:55)

3.6.1 El héroe en su mundo

Cuando se habla del *héroe* no se refiere sólo al hombre, es decir al género del personaje. Este término comprende tanto hembras como a varones o niños e indica superficialmente el rol del personaje. (cf. Vogler 2004:57) Como anteriormente ya he indicado en las películas analizadas son jóvenes mujeres, hombres y un niño de nueve años, los que ocupan el rol del héroe. En este lugar se puede plantear la siguiente cuestión: ¿Quién es en realidad el héroe de la historia?

⁸² Christopher Vogler se dio por aludido a la teoría de los arquetipos de la psicóloga Carl Gustav Jung.

⁸³ Véase la obra de Joseph Campbell: *"A hero with a thousand faces"*.

⁸⁴ Título original: *"The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers"* (1998).

⁸⁵ Vogler, Christopher (2004, 4ª edición): *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgsfilms*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, p. 9s.

Según Vogler se puede identificar al *héroe* con la observación en su desarrollo. A menudo el carácter que aprende más o se transforma más fuerte en el desarrollo de la acción, se puede entender como el *héroe* de la historia. (Ibídem, 91) Este cambio del *héroe* aparece a través de la salida del ambiente habitual a un territorio distinto, una estructura del contenido que se deja ver en la mayoría de las historias. (Ibídem, 57) Como anteriormente presentado en cuanto al mundo conocido, las películas eligieron a pueblos y a una ciudad latinoamericana.⁸⁶ Tanto al principio como en el transcurso de la acción se atisba el ambiente en que los héroes se encuentran y que se representa como contraste con el ambiente a donde se ponen en marcha. (Ibídem, 167) Con la utilización de colores se puede intensificar este contraste, como dice el director Simón Brand durante una entrevista, sobre su film *Paraíso Travel*, en el Tribeca Film Festival (2008). Brand indica que los colores calientes pueden causar la impresión de una atmósfera cómoda, mientras que el cineasta usa más colores fríos en la presentación de la gran de ciudad Nueva York.⁸⁷

En cuanto a la presentación del mundo del héroe, también se hace visible qué es lo que se halla en juego para los emigrantes. ¿Qué es lo que gana o pierde con su movimiento hacia otro país? y ¿Cuáles son las consecuencias para los personajes y sus familias cuando logran sus objetivos? (Ibídem, 181) Pronto se clarifica que María (*María llena eres de gracia*, 2004) puede por un lado ganar mucho dinero y por otro lado arriesgar su vida a causa de las drogas, con las cuales en su interior puede encontrar la muerte o la vida de su familia a través de los traficantes sin escrúpulos.⁸⁸ En el caso de Carlitos, que como niño se expone al peligro con decidir viajar ilegalmente a los Estados Unidos para reunirse con su madre, por ejemplo cuando llega a la nueva región casi acaba en la prostitución de niños (*La misma luna*, 00:41:29 – 00:43:11) y sólo puede escapar con la ayuda de una mujer que se interesa por él en esta situación arriesgada. (Ibídem)

Mientras Marlon y Reina se exponen al peligro en las diversas etapas de su viaje, junto a un grupo de personas, por la selva o el río, que también se cobra víctimas en el camino hacia los Estados Unidos. (*Paraíso Travel*, 00:34:52ss.)

⁸⁶ Véase Capítulo 3.2: La selección de espacios y caracteres.

⁸⁷ Entrevista con el director Simón Brand en el *Tribeca Film Festival* (2008)
URL: <http://www.youtube.com/watch?v=CKXear8l0N4> [22.12.2012].

⁸⁸ Véase *María llena eres de gracia*, 2004.

Cuando Marlon se pierde, tiene que pasar las frías noches en las calles de Nueva York, lo que supone el peligro de morir tanto a causa de las bajas temperaturas como por razón de las personas que de noche se encuentran en la calle.⁸⁹ Detrás de todas estas alegaciones está el encuentro personal con la muerte. Las historias reflejan tanto la muerte física como la simbólica. Éste último se ve por ejemplo en el estar perdido de Marlon, a través del cual se desarrolla y se transforma a un nuevo hombre. (cf. Vogler 2004:92s.)

En último lugar, en cuanto a la elección del héroe, hay que mencionar, que Vogler expone una serie de variantes de héroes que existen. Entre ellos el héroe que se orienta a la comunidad, el héroe como luchador solitario o el antihéroe. A menudo se observa que el rol del héroe puede tomar temporalmente una máscara de otro arquetipo como por ejemplo el del mentor. Básicamente se puede distinguir entre dos tipos de héroe. Por un lado el héroe que muestra resolución y que se mete activamente a la aventura y por otro lado el héroe pasivo que muestra dudas y que de vez en cuando necesita un impulso exterior. (Ibídem, 96s.) El acercamiento al tipo del antihéroe muestra paralelos de la descripción de sus características según Vogler, con las de los héroes identificados en las historias concretas. (Ibídem, 97s.) El antihéroe no se debe entender como imagen contraria del héroe, sino que se trata de figuras que transmiten simpatía y con las cuales existe la posibilidad de identificarse, aunque en la historia tomen el rol del marginado o criminal dentro de la sociedad. Con el viaje a escondidas y como inmigrantes irregulares que traspasan fronteras culturales y sociales con la consecuencia que tienen que orientarse en una sociedad desconocida, los héroes toman la posición de marginados y el rol del antihéroe. En esto también se muestran por un lado tanto a héroes activos como pasivos. (Ibídem) María y Carlitos cuentan entre los héroes activos que conscientes de sí mismo y de su fuerza se meten en el viaje. Mientras Marlon el joven colombiano que en realidad no quiere inmigrar a los Estados Unidos pero tiene a su lado su novia Reina, de la cual tanto depende emocionalmente que lo manipula y empuja, a sus mismos proyectos.

⁸⁹ Marlon pasa la noche en las calles de Nueva York. (*Paraíso Travel*, 00:12:01 – 00:13:25)

3.6.2 La llamada del héroe a la aventura

La *llamada de la aventura*, así define Vogler la segunda etapa dentro del modelo del viaje del héroe. De esta etapa, que se caracteriza por la confrontación con un problema, un obstáculo o el meterse en una aventura, se establece un paralelo al así llamado “punto límite” (Mauer 2006:103), que anteriormente ya he mencionado, y que empuja a los protagonistas a seguir la llamada de la aventura. (cf. Mauer 2006:103) Cuando aparece la llamada de la aventura, el héroe no puede quedarse con las manos cruzadas y no puede perseverar en las comodidades de su mundo conocido. Pero la llamada al mismo tiempo da a conocer el destino y objetivo del protagonista. (Vogler 2004:58s.) En el caso de las películas latinoamericanas: Marlon intenta ganar a su novia para sí mismo, mientras Reina sigue aparentemente al *American dream*. Carlitos desea reunirse con su madre y María quiere huir de su ambiente en el que se siente limitada, tanto en el trabajo como en su ambiente familiar. La pregunta que queda es ¿Quién los llama a la aventura? La respuesta también ha sido indicada anteriormente con el “punto de límites” (Mauer 2006:103), pero a causa de su importancia se debe hacer notar aquí otra vez de modo resumido. Marlon está llamado por Reina, que intenta persuadirlo bajo la utilización de su atracción erótica. (*Paraíso Travel*, 00:07:31) Carlitos que ya desde muchos años tiene el deseo de reunirse con su madre, se ve llamado por la muerte de su abuela. (*La misma luna*, 00:21:25) En caso de Maria, Franklin puede ser el “herolde” (Vogler 2004:192ss.) que llama la heroína a la aventura.

El siguiente paso, antes de ponerse en marcha a la aventura, habla de la negativa del héroe, que a causa del miedo se resiste a salir. La resistencia se deja ver de la manera más clara en la película *Paraíso Travel*, en donde Marlon dice a Reina de manera rotunda que no quiere irse. Pero también durante todo el viaje el protagonista tiene miedo y dudas sobre la decisión que ha tomado de acompañar a su novia a este viaje. (cf. Vogler 2004:60)



(Fig. 1: *La misma luna* 2007, 00:21:47)



(Fig. 2: *María llena eres de gracia* 2004, 00:22:21)

Más determinación muestran Carlitos y María en el momento de la llamada a la aventura, aunque en varias situaciones críticas para los protagonistas se refleja el miedo o la negativa presunta a causa de desafíos difíciles. Carlitos está sentado ante la cama junto a su abuela muerta, pensando en la decisión que va a tomar. (*La misma luna*, 00:21:42 – 01:21:50)

En el caso de María, que se tropieza con el motociclista Franklin, él es quien la anima a viajar a Nueva York con el encargo de llevar drogas hasta allí, ella sólo muestra un momento de dudas, sin embargo pronto está dispuesta de seguirlo. (*María llena eres de gracia*, 00:19:57)

Con la ayuda de un mentor, el héroe se prepara para el encuentro con lo desconocido y según el modelo de Vogler el mentor aparece antes de que el héroe cruce el primer umbral. (cf. Vogler 2004:62) En las historias observadas se puede ver a diversos personajes que tienen ciertas características, las cuales nos indican su rol como mentor para los viajeros. Al mismo tiempo los protagonistas mismos actúan en ciertos momentos como mentores para los personajes secundarios. (Ibídem, 96) En *María llena eres de gracia* (2004), Franklin no sólo le da la primera idea de aprovechar la ganancia de este tipo de trabajo sino también la lleva al jefe de los traficantes⁹⁰, que igual que él mismo se puede identificar como mentor. Con este nuevo ambiente en que María es introducida, Lucy da los primeros pasos en su vida. Su personaje que ya participó en el negocio de las drogas da instrucciones a María, y a través de ella, María se da cuenta del peligro en que se pone cumpliendo el encargo. (*María llena eres de gracia*, 00:29:38ss.) La experiencia y el conocimiento sobre los peligros y la realización del narcotráfico no impiden que Lucy muera poco después de la llegada a Nueva York a causa de las cápsulas que le explotaron mientras las transportaba en su estómago. (Ibídem, 01:03:21) Pero su muerte, no hace desaparecer el significado y la importancia del personaje de Lucy para María y su amiga Blanca. En este lugar, también se puede decir que Lucy, aunque ya muerta, conserva su rol como mentora, ya que por su entierro y los costos de conducción del cadáver, María y Blanca logran recibir el dinero que les corresponde de los traficantes.⁹¹

En la película *Paraíso Travel* (2008) otros mentores para el protagonista son la mujer que prepara el grupo de personas que quieren llegar a los Estados Unidos ilegalmente con darles instrucciones y consejos para poder sobrevivir (*Paraíso Travel*, 00:16:03ss.), y también los trabajadores en el restaurante (Ibídem, 00:19:38ss.) “Mi Tierra Colombiana” (Ibídem, 00:13:46), donde Marlon recibe ayuda, perdido y solo en la gran ciudad.

En *La misma luna* (2007), la abuela no sólo con su apoyo mental y su mera presencia en la vida de Carlitos, que sufre por la separación de la madre, se representa como mentora, sino también con su muerte le allana el camino a la salida. (*La misma luna*, 00:03:21 – 00:21:41)

⁹⁰ Franklina lleva Maria al jefe de los traficantes. (*María llena eres de gracia*, 00:23:27 – 00:28:31)

⁹¹ María y Blanca logran recibir el dinero que les corresponde de los traficantes. (*María llena eres de gracia*, 01:30:05 – 01:32:39)

“Finalmente el héroe ahora está listo para lanzarse a la aventura”, (2004:62) así describe Vogler la siguiente etapa que lo define como “el cruce del primer umbral”. (Ibídem) En esta etapa no hay vuelta atrás para los protagonistas. Uno de estos momentos se puede observar cuando María intenta tragar la primera cápsula de drogas ante el jefe de los traficantes. (*María llena eres de gracia*, 00:41:42) El intento de tragar la primera cápsula ya causa problemas para ella. El Jefe de traficantes dice: “Si no puedes me dices y suspendemos esto inmediatamente.” “No, no déjeme que yo (...) yo sé que puedo”, responde María, que finalmente logra tragar todos los paquetes que debe transportar a los Estados Unidos. (*María llena eres de gracia*, 00:42:02) El instante descrito, que también se puede llamar el *Point of no Return*, en que María de nuevo tiene que tomar una decisión, sirve para intensificar la voluntad de la protagonista y al mismo tiempo remarca su carácter fuerte y voluntarioso.

Pero las historias también muestran otro cruce de umbral específico, que es el cruce de fronteras geográficas y que también se puede identificar como “el cruce del primer umbral” (2004:62) de Vogler, que lo entiende como primer paso a un ambiente desconocido y con la consecuencia de no poder a dar la vuelta.

3.6.1 La partida y el paso de la frontera

El viaje de Marlon y Reina empieza con la subida al avión. “Espérate un momento. ¿Vos estas segura de lo que vamos hacer?” (*Paraíso Travel*, 00:35:05), pregunta Marlon a Reina cuando los dos siguen la fila de personas que están buscando sus puestos reservados en el avión. Pero empujado por los otros pasajeros, Marlon sigue a Reina a su puesto y el avión sale, mientras Reina intenta calmar a Marlon mediante un beso cariñoso. (Ibídem, 00:34:52 – 00:36:02)

También María parte con un vuelo directo desde Colombia a Nueva York y cruza a través del avión las fronteras al extranjero. (*María llena eres de gracia*, 00:45:20 – 00:52:39) Tanto para Marlon como para María el tiempo durante el vuelo y sobre todo el despegue representa un momento tenso. En el momento del despegue María se lleva la mano al pecho donde agarra su collar, cierra los ojos y parece que ella reza. (Ibídem, 00:45:55) Otro momento crucial, en cuanto al paso de fronteras, se muestra en la escena de la llegada de María al aeropuerto de Nueva York. (Ibídem, 00:53:50) Ella tiene que enfrentarse de nuevo a su miedo cuando los oficiales de emigración la detienen con la sospecha que transporta drogas en su estómago.

Aunque ante los oficiales María insiste su inocencia, es el hijo aún no nacido que la protege en su situación difícil porque no pueden hacer una radiografía y la tienen que poner en libertad. (Ibídem)

Distinto a los cruces ya dichos Carlitos cruza la frontera de México- Estados Unidos con la ayuda de una pareja de hermanos que pretenden ganar dinero llevando a niños a través de la frontera. Escondido bajo el asiento del carro, Carlitos logra cruzar la frontera americana, pero depende de sí mismo y lleno de miedo empieza a rezar el padre nuestro, mientras los dueños del carro tienen que quedarse en el control aduanero. (*La misma luna*, 00:25:56ss.) Con el cruce de fronteras, los héroes tienen que resistir a varias pruebas, obstáculos y además gana a aliados, se hace enemigos y con el tiempo llega a conocer y comprender las reglas del nuevo mundo. (Vogler 2004:63)

3.6.2 La superación de obstáculos y el encuentro con aliados y enemigos

La etapa está marcada por varios encuentros a lo largo del camino de los protagonistas. En este sentido Vogler habla sobre tabernas o cafeterías, como escenarios frecuentados y adecuados tanto para la creación de enemistades y amistades como salientes para observar el desarrollo de los personajes y el comportamiento de los cuales en situaciones difíciles. (cf. Vogler 2004:63s.) En general se puede decir que dichos encuentros y las pruebas que hay que superar tienen lugar en el extranjero y más concreto en los Estados Unidos. El hecho sólo de que los protagonistas intentan viajar de manera irregular a los Estados Unidos ya conlleva obstáculos y pruebas para los viajeros. Durante el camino al lugar de destino o durante la estancia en el extranjero se somete a los héroes a una dura prueba. Antes de que María (*María llena eres de gracia*, 2004) se ponga en camino a los Estados Unidos, ella se da cuenta de que su amiga Blanca también aceptó a trabajar como *mula* e intenta impedirlo, pero sin éxito alguno. (*María llena eres de gracia*, 00:36:25 – 00:37:15) Aunque María no aprueba la decisión de Blanca, ella se representa durante la estancia en Nueva York como su aliada, sobre todo en situaciones difíciles y peligrosas no sólo dentro del nuevo entorno, sino también dentro del ámbito del narcotráfico. Las amigas poco tiempo después de la llegada se dan cuenta del peligro, las reglas y los escrúpulos que existen dentro del ambiente del negocio de las drogas, que lleva a su compañera Lucy a la muerte. (Ibídem, 01:03:21)

Huyendo de los narcotraficantes de drogas hacia la gran ciudad, ellas intentan pasar por la ciudad y llegan a experimentar lo que significa ser inmigrante en un país extranjero, lo que implica también luchar por sobrevivir, el sentimiento de abandono y la dependencia de la ayuda de los demás. (Ibídem, 01:03:40) A pesar de todo las dos se presentan, la mayor parte del tiempo voluntariosas y dispuestas a buscar soluciones por su propio esfuerzo, como de tomar cada una su propio camino aunque eso signifique separarse de su amiga e intentar desvolverse completamente sola, a causa de discrepancias de opiniones. (Ibídem, 00:59:27 – 01:34:52) La huida de las dos también se puede equiparar con la etapa que Vogler define como el “avance a la cueva más profunda” (Vogler 2004:56ss.), donde el protagonista se confronta con la muerte y el peligro. (Ibídem) Los encuentros con otros migrantes colombianos ya integrados en la vida de Nueva York ejercen una gran influencia al modo de parecer de María. También se ve por primera vez otra matiz de su carácter cuando ella y Blanca deciden ir por caminos separados, después de un conflicto entre las dos. María, que intenta buscar ayuda en la hermana de Lucy la cual no está en casa, está sentada sola en la escalera, llorando.⁹² Después de una noche sola, Blanca vuelve a María⁹³ pero a diferencia de ella su objetivo central es recibir el dinero que les pertenece y volver a Colombia lo más pronto posible. Aunque Blanca queda con María, no se siente dependiente de ella o de su opinión, de lo que se da cuenta al final de la película. (*María llena eres de gracia*, 01:36:13) Durante su estancia sobre todo la figura de Carla, la hermana de Lucy y Don Fernando juegan un papel importante para los dos. El rol de Carla representa una emigrante latina que vive desde hace unos años, junto con su esposo y en avanzado estado de gestación, en los Estados Unidos. Carla logró establecerse legalmente en Nueva York y por eso es el orgullo y empleo de la familia. Como único miembro de la familia ella puede vivir el *American dream* aunque eso significa tener que vivir separada de ellos. A pesar de la separación de su familia, Carla se atiene al deseo de hacer posible un futuro mejor para su hijo como también el poder de apoyar económicamente a su familia. Aunque Carla no tiene mucho espacio en su casa ella está dispuesta a acoger a María y Blanca en casa (Ibídem, 01:08:44ss.), como amigas de Lucy y además colombianas.

⁹² Se muestra por primera vez otra matiz del carácter de María cuando se encuentra sola, sentada en la escalera y empieza a llorar. (*María llena eres de gracia*, 01:07:44 – 01:08:26)

⁹³ Blanca vuelve a María (*María llena eres de gracia*, 01:15:08)

Esta acción otra vez muestra el espíritu de solidaridad que existe entre los migrantes. Carla habla con María sobre los desafíos, problemas y sufrimientos que conlleva la emigración consigo pero que al mismo tiempo ofrece oportunidades y la posibilidad de un futuro mejor y estable para su hijo, la vida como emigrante latina en una ciudad extranjera hace que valga la pena. (Ibídem, 01:24:29 – 01:26:41) Para María, Carla es un ejemplo vivo de lo que significa arriesgar como colombiana un viaje tan largo para poder vivir y para comenzar una vida nueva en un país desconocido. Don Fernando, inspirado por Orlando Tobón que es a la vez el intérprete procede de Colombia y como emigrante es bien conocedor de los hechos, estructuras, prohibiciones y preceptos que existen en la sociedad estadounidense. En su oficina él se dedica a todas las maneras de ayuda y apoyo a la comunidad latina que vive en los Estados Unidos. Con la ayuda de Don Fernando, que se acerca a María y Blanca con mucha comprensión, sinceridad y solicitud, ellas toman de conciencia del alcance de su decisión de trabajar como *mulas*. Don Fernando es el que aconseja a las chicas que devuelvan las drogas a los narcotraficantes, para que sus familias no estén en peligro. Además se ocupa del transporte del cadáver de Lucy de vuelta a Colombia. (Ibídem, 01:16:06ss.)

En el viaje irregular de Marlon y Reina a los Estados Unidos también tienen que salvar varios obstáculos. Los peligros y problemas durante el viaje hacia su *American dream*, les encuentra en la selva, en el bus o en el paso de un río. En esto dentro del grupo de personas con las cuales viajan y que al mismo tiempo se presentan como sus aliados, se puede observar una cierta solidaridad. El héroe puede aparecer con un espíritu de solidaridad y a menudo se muestra antes del viaje al extranjero, vínculos fuertes entre la comunidad y su héroe, por ejemplo en su rol como familiar o miembro de un pueblo, dice Vogler. (cf. Vogler 2004:100) Más que Reina, Marlon tiene una relación buena con su familia, que lo apoya y con quien sigue manteniendo el contacto incluso en Nueva York. Con la dueña del restaurante “Mi Tierra Colombiana” (*Paraíso Travel*, 00:13:46), Marlon encuentra la ayuda que necesita para poder abandonar la calle. Es también ella quien le da la posibilidad de trabajar y de encontrar un lugar donde poder dormir. Pero también los otros trabajadores lo cuidan y lo acompañan en su desarrollo de un joven perdido a un hombre autónomo y voluntarioso.

Como ya he mencionado, Carlitos pronto se da cuenta de que no toda la gente está dispuesta a ayudarlo en la búsqueda a su madre. En su camino Carlitos casi acaba en la prostitución de niños por su ingenuidad y la confianza infantil que tiene a todas las personas. Pero con la ayuda de varios personajes y con su compañero de viaje, Enrique que acaba de conocer (*La misma luna*, 00:48:08), inesperadamente Carlitos recibe un trabajo para los dos.⁹⁴ A lo largo del viaje Carlitos también encuentra por primera vez a su padre carnal. Su padre está conmovido por la visita de su hijo, al que nunca ha visto y le promete llevarlo hasta su madre en Los Angeles. (*La misma luna*, 01:11:01 – 01:14:14)

3.6.3 La prueba crucial

Carlitos (*La misma luna*, 2007) que ya desde unos días llegó a conocer lo que significa viajar a los Estados Unidos como emigrante irregular, experimenta un momento crucial que pone a prueba el amor a su madre, su voluntad y su resistencia en el viaje. Es el momento, después de que se encuentre con su padre⁹⁵, el cual le prometió que lo llevaría a su madre. El padre que no cumple a su promesa y la búsqueda inútil que hubo hasta ahora pone a Carlitos en un punto en que duda del amor de los padres y en general de su decisión de ponerse en marcha para buscarla. Carlitos se siente abandonado y sólo quiere interrumpir el viaje y volver solo a México. (*La misma luna*, 01:16:11ss.) Enrique que está a su lado, se muestra por primera vez como amigo, está aquí por él y le ayuda a atenerse a su fe, a la idea de que su madre lo ama y de no perder la esperanza con ella. En este momento Carlitos que hasta ahora nunca dio la impresión de inseguridad, de dudas o de desesperanza en lograr su objetivo, se presenta del lado de un niño que necesita a su madre consigo y que empieza a dudar de su amor para él. (Ibídem) Otro prueba crucial se puede interpretar en la escena de la persecución entre la policía y Enrique y Carlitos. Es esta la última prueba que Carlitos tiene que resistir antes de que encuentre a su madre. (*La misma luna*, 01:38:21 – 01:40:06) Las pruebas cruciales a las que María y Marlon se tienen que enfrentar y como ya mencionado, son por un lado el enfrentamiento con la policía, la huida y también el enfrentamiento con la novia.⁹⁶

⁹⁴ Carlitos encuentra un trabajo. (*La misma luna*, 01:01:23)

⁹⁵ Carlitos encuentra a su padre. (*La misma luna*, 01:11:01 – 01:14:14)

⁹⁶ Al final de la película Marlon por fin encuentra a su novia. (*Paraíso Travel*, 01:48:17)

3.6.4 La recompensa

Carlitos pertenece a este grupo de héroes determinados que como define Vogler se aparta de la regla que los héroes son las figuras que experimentan durante la historia la mayor transformación. (cf. Vogler 2004:91) Aunque Carlitos como héroe está en el centro de la acción, en vez de que él mismo se cambia, su deber consiste en provocar en otras figuras un cambio. Sólo cuando Carlitos casi alcanza su objetivo de encontrar a su madre, al final de la película, se distingue que Enrique es la figura que ha sido influenciada por Carlitos con la consecuencia de su cambio fundamental de actitud y comportamiento. (*La misma luna*, 01:39:14 – 01:40:03) Enrique es un inmigrante ilegal a la búsqueda de un puesto de trabajo, que en el desarrollo de la acción llega a ser el compañero de camino de Carlitos. Los dos presentan a una pareja contradictoria. Enrique es un hombre adulto, ya marcado por la vida, realista, no confía en nadie y además conoce los peligros y expectativas que esperan a un emigrante irregular en los Estados Unidos. Distinto a Carlitos, Enrique es un solitario que aún menos quiere saber algo de un niño como Carlitos. Pero la obstinación de Carlitos y la necesidad por ambos lados de tener a alguien a su lado, llega a una amistad entre estos.⁹⁷ Carlitos un niño sin mucha experiencia de la vida, pero con su franqueza y manera cariñosa logra hacerse amigos entre otros migrantes que están dispuestos de ayudarlo en su camino, por ejemplo le dan un puesto de trabajo o le llevan un trecho hacia Los Angeles con el carro.⁹⁸ Lo único que tienen en común es que los dos saben lo que buscan e intentan por todos los medios lograr los objetivos que se propusieron. Pero a causa de sus ideas y caracteres opuestos los dos a cada rato empiezan a pelearse. Sin embargo se ve cada día más un cambio de comportamiento de Enrique frente a Carlitos. Por ejemplo en el momento en que Carlitos quiere interrumpir la búsqueda de su madre, Enrique lo motiva de seguir con perseguir su objetivo e intenta consolarle. (Ibíd., 01:16:27 – 01:19:30) El sacrificio de Enrique que protege a Carlitos de la policía, sin pensar en sí mismo, muestra el gran cambio del personaje que se transforma desde un solitario y un hombre que está siempre pensando en sí mismo a un amigo que está dispuesto de sacrificarse por él. (Ibíd., 01:39:14 – 01:40:03)

⁹⁷ Mauer también habla de un compañero obstinado que a menudo se encuentra a lado del un niño que esta de viaje. Está compañero también se presenta como sustituto del padre que se escapaba de sus obligaciones. (cf. Mauer 2006:114)

⁹⁸ Carlitos logra tener un puesto de trabajo. (*La misma luna*, 01:01:26) Un carro le llevan un trecho hacia Los Angeles. (*La misma luna*, 00:55:52 – 00:58:48)

A través de Enrique, Carlitos que puede escapar de la policía, logra encontrar a su madre. (*La misma luna*, 01:40:46) Igual que en el caso de Marlon (*Paraíso Travel*, 2008) se trata de un encuentro por casualidad. (*Paraíso Travel*, 01:36:08) La descripción muestra que Carlitos ha salido de la prueba crucial (dudas de su decisión de viajar) y que ha podido escapar del peligro de una detención de la policía, recibe la recompensa, su madre. Enrique al final ha ganado un amigo y además se ha transformado en un hombre que puede entregarse a los demás, con la seguridad de que acierta. A diferencia del caso de Carlitos, para Marlon (*Paraíso Travel*, 2008), que también al final encuentra por casualidad a su Reina, ella no se representa como la recompensa del héroe. Es más Marlon no sólo ha podido sobrevivir sin su novia en el país extranjero, sino también ha crecido en su independencia. (cf. Hickethier 2006:145) En cuanto al héroe que en la etapa puede recibir a nuevas capacidades, Vogler también habla de una: "(...) geschärfte Wahrnehmung des Lebens (...), das aus dem Erlebnis der Todesnähe entstehen kann." (Vogler 2004:314) Marlon no necesita volver a aferrarse a Reina y ya no está más ciego de amor, sino que puede percibirla en su realidad. Es decir que cuando la reencuentra después de tanto tiempo, Marlon es capaz de ver su manera egoísta, su desinterés frente a él y además los verdaderos objetivos que quiso lograr con el viaje. (*Paraíso Travel*, 01:48:18 – 01:51:44) La siguiente descripción de Vogler resume la obtención de Marlon otra vez:

Als Belohnung kann ein Held neue Erkenntnisse gewinnen oder in ein Mysterium eingeweiht werden. Vielleicht vermag er nun eine Täuschung zu durchschauen. War sein Partner ein proteushafter Gestaltwandler, dann durchschaut er jetzt zum ersten Mal dessen Verkleidung und erkennt die Wahrheit. (Vogler 2004:315)

María (*María llena eres de gracia*, 2004) que es una joven colombiana con un carácter fuerte, decidido, vivaracho, seguro de sí misma y que además no está satisfecha con las condiciones de vida en que estuvo sometida que al mismo tiempo la condujo a la decisión de ponerse en marcha. Aunque embarazada, ella acepta viajar como mula a Nueva York donde se promete lograr una vida nueva. Su recompensa es conseguir tener la posibilidad de esta vida mejor, en un lugar nuevo. A diferencia de Blanca, María decide quedarse con su hijo aún no nacido en Nueva York.⁹⁹ (*María llena eres de gracia*, 01:36:09) Su decisión, al final de película no

⁹⁹ URL: <http://www.golem.es/mariallenaeresdegracia/index.php> [30.10.2012].

demuestra un cambio de su carácter sino más bien la gran influencia que ejerció sobre todo Carla, que vive ya desde hace años en Nueva York casada y embarazada, para garantizar un futuro mejor para su hijo. Su intento de aprovechar de la posibilidad de empezar una vida nueva y mejor tanto para sí misma como para su hijo, en una ciudad extranjera que le da la posibilidad de desarrollo, no así en su país natal, la dirige a su última decisión de quedarse. (Ibídem)

4 Análisis simbólico

El siguiente análisis simbólico se ocupa tanto de la observación de escenarios metafóricos específicos como de los vehículos de transporte que se encuentran en las historias analizadas. En esto se escoge sobre todo los escenarios y vehículos de transporte que se muestran importantes en la escenificación de historias migratorias. Los vehículos usados, así como los escenarios contienen un valor simbólico e indican a aspectos esenciales dentro de procesos migratorios.

4.1 Escenarios metafóricos

Como anteriormente ya he mencionado, los protagonistas se encuentran tanto en su mundo al que están en un principio acostumbrados como durante el viaje y en los Estados Unidos en varios escenarios. Para el siguiente análisis se escogerán tres escenarios específicos que se dejan cristalizar por sus características determinadas, en cuanto a la presentación de la temática de la migración.

4.1.1 La cabina telefónica- El mantenimiento del contacto

El escenario de la cabina telefónica en la película *Paraíso Travel* (2008), juega como en las otras dos historias un papel importante. Como medio de comunicación que permite el contacto con la familia, la cabina telefónica aparece en *Paraíso Travel* sobre todo en dos escenas esenciales: “Aló” (*Paraíso Travel*, 00:02:00), es la primera palabra que se puede oír dentro de las primeras imágenes de las decadentes habitaciones y desde las cuales Reina

intenta ponerse en contacto con su “prima”¹⁰⁰ a través de una cabina telefónica que se encuentra en el pasillo del edificio. Todavía no se sabe quién está llamando, mientras se oye el buzón de voz en inglés. La dificultad con el idioma inglés se demuestra enseguida con su intento, a pesar del buzón de voz, de localizar a alguien. Para poder avisarla, Reina exige a Marlon darle la última moneda que tiene. La llamada fallida produce un conflicto entre los dos, porque Marlon se ve en una situación desesperada, sin una moneda más, ni la posibilidad de ponerse en contacto con alguien y además sin conocer a nadie que les puede ayudar en una ciudad completamente desconocida. (Ibídem, 00:02:00 – 00:04:10)

Otra escena importante en cuanto al rol del escenario de la cabina telefónica es en la que Marlon se pierde en la gran ciudad y cuando la propietaria de un restaurante llamado “Mi Tierra Colombiana” (Ibídem, 00:13:46) le permite una llamada a su familia desde su oficina y él se puede poner en contacto con su familia. A causa del enfado de su padre, Marlon está dispuesto a interrumpir prematuramente la conversación, aunque esta llamada y con ella la posibilidad de oír la voz de sus padres es muy importante para él ya que se encuentra allí muy perdido y totalmente desesperado. (Ibídem, 00:26:29 - 00:27:39) El mantener el contacto con familiares es algo que acompaña a Marlon durante toda su estancia en Nueva York. En esto él mantiene sobre todo el contacto con su madre que a diferencia de su padre se preocupa más por el bien de su hijo, que estar enojado con él a causa de su desaparición en secreto. El tiempo pasa y Marlon logra obtener un trabajo, un lugar para dormir y amigos que lo apoyan.¹⁰¹ “¡Que dios te bendiga!”, así dice la madre de Marlon antes de terminar cada llamada. (p.ej.: Ibídem, 01:33:43 – 01:34:30)

La relación entre Carlitos y su madre se pone en escena sobre todo a través de las llamadas desde Los Angeles, a las que espera Carlitos cada domingo para poder hablar con ella que vive desde hace cuatro años en el extranjero. Durante las llamadas, Carlitos se presenta, aunque ya desde cuatro años tiene que vivir autónomo sin madre, como un chico pequeño con necesidades correspondientes a su edad. (*La misma luna*, 00:05:18 – 00:07:52) Dentro de la conversación con su madre, Carlitos intenta hacerle comprender que la extraña y que

¹⁰⁰ Reina engaña a Marlon al contarle que su prima, que vive en Nueva York, les puede ayudar a construir una vida nueva en los Estados Unidos. Por eso necesita ponerse en contacto con ella, aunque en realidad Reina está buscando a su madre.

¹⁰¹ Véase: *Paraíso Travel* (2008).

la necesita. (Ibídem) La primera llamada entre madre e hijo muestra la problemática de separación, causado por la migración. (Véase Fig. 3 - 4)

Rosario: "¿Necesitas algo, mi hijo?" (*La misma luna*, 01:06:24)

Carlitos: "A ti. (...)." (Ibídem, 01:06:27)



(Fig. 3: *La misma luna* 2007, 01:07:49)



(Fig. 4: *La misma luna* 2007, 01:06:26)

Distinto a los otros largometrajes en *María llena eres de gracia* (2004), el escenario de la cabina telefónica juega un rol secundario. Pero también aparece una escena en donde María intenta llamar a su familia desde Nueva York, para confirmarles que todo está bien. (*María llena eres de gracia*, 01:10:49 - 01:11:24)

Otro escenario importante y sobre todo durante el viaje a escondidas, es el río. El río como escenario metafórico juega un papel esencial en las películas que se dedican a la temática de la emigración y sobre todo a la emigración irregular.

4.1.1 Dos películas- un río

La misma luna (2007) empieza con una escena dramática en que Rosario junto con su amiga y otras personas pretenden cruzar un río por la noche para llegar a los Estados Unidos. Toda la vida de Rosario gira alrededor de su hijo Carlitos que es la persona más importante para ella. El objetivo de poder ofrecer una vida mejor para su hijo la lleva a la decisión de probar fortuna en Los Angeles, aunque sabe que con eso tiene que renunciar a una vida a lado de su hijo en México. Pero sin papeles, no le queda más remedio que intentar llegar a los Estados Unidos cruzando el río por la noche. El camino encima del río no es carente de peligro. Porque a la otra orilla del río, ya espera la policía para detener las personas que llegan. (*La misma luna*, 00:00:47 – 00:01:31) El río también se puede ver como símbolo binario que contiene entre sí la vida y la muerte. En *La misma luna* (2007) el río separa los emigrantes de la tierra que tanto desean. Es decir que la única vía para muchas personas que siguen su deseo para alcanzar una vida mejor es el cruce del río. Dentro de estas ideas, que indican la importancia de poder llegar y a la necesidad de cruzar la frontera - río, este escenario puede obtener el significado de la vida o muerte para los personajes. (Ibídem)

En camino desde Medellín (Colombia) a los Estados Unidos, la pareja de novios, Marlon y Reina tienen que salvar el obstáculo del río, junto con un grupo de gente diversa. De nuevo se puede observar la solidaridad entre los aliados (inmigrantes irregulares), sobre todo en la figura de Marlon que está dispuesta a ayudar a un niño miedoso a cruzar el río. Más que en *La misma luna* (2007), Marlon y Reina tienen que enfrentarse con un corriente fuerte del río. Es decir que en *Paraíso Travel* (2008) el río representa más un escenario

peligroso y el significado de la muerte está más presente para los migrantes. (*Paraíso Travel*, 00:48:25 - 00:49:35)

4.1.2 La lavandería

La lavandería se muestra como un escenario en el que hay encuentros, conversaciones personales así como también en el que se revelan los personajes auténticos. Cuando Rosario y su amiga se encuentran en la lavandería, Rosario habla sobre sus sentimientos, dudas y pensamientos en cuanto a su situación migratoria y la separación de su hijo. (*La misma luna*, 01:01:58 - 01:04:11)

Rosario: “Yo creo que me regreso a México (...).” (Ibídem, 01:02:10)

Alicia: “No puedes.” (Ibídem, 01:02:14)

Rosario: “Y por qué no.” (Ibídem, 01:02:16)

Alicia: “Pues porque estas trabajando mucho para llegar donde estas, no más por eso.” (Ibídem, 01:02:20)

Rosario: “¿y lo que tiene de maravilloso nuestras vidas, sabes? Todo el tiempo corriendo de la migra, viviendo en una cochera y lo que es peor. Queriendo siempre estar en otra parte. Mi hijo me necesita y yo le necesito a él. Tú sabes que yo estoy aquí por amor a él, no. Pero eso es justamente lo que estoy sacrificando. Por fin lo entendí.” (Ibídem, 01:02:23 - 01:02:49)

Pero la esperanza de conseguir una vida junto con su hijo en Los Angeles la hace aceptar el sufrimiento de la vida como inmigrante irregular y la separación entre ella y su Carlitos. Aunque las llamadas regulares cada domingo dejan ver a Rosario que Carlitos la necesita como madre a su lado, no abandona la esperanza de que su emigración haya valido la pena. Ante Carlitos, Rosario pretende ser fuerte y parecer llena de esperanzas. Pero el despedimento repentino de su puesto de trabajo así como la urgencia de un reencuentro entre madre e hijo, la hacen reflexionar sobre sus prioridades y sobre qué es de verdad lo más importante para Carlitos e incluso para ella misma. (Ibídem, 00:05:21 - 01:04:11)

Marlon llama a su madre desde una cabina telefónica que se encuentra en una lavandería. Pero también él encuentra por primera vez a una mujer con que en futuro empieza una relación amorosa y que juega un papel importante en su vida como también en la transformación en un adulto, seguro de sí mismo. (*Paraíso Travel*, 00:45:09 - 00:47:37)

Otros escenarios que se tienen que abordar son la calle, el puente, la selva o también los troncos de árboles ahuecados. Una vista al escenario: el puente en *Paraíso Travel* refleja bien el sueño de una vida mejor que está frente a la realidad que Marlon experimenta durante su estancia en los Estados Unidos. Marlon que está buscando a su novia, se sienta con un amigo en un puente y mira la ciudad por primera vez desde arriba, mientras la cámara toma su posición desde donde el espectador puede ver a través de sus ojos la gran ciudad. Al traer a Marlon al puente, su amigo quiere hacerle entender que Nueva York es totalmente diferente a Colombia y que es mucho más grande que su patria. De esta manera Marlon acaba con la idea de que va a poder encontrar a su Reina de una manera fácil (por ejemplo preguntando a la gente por ella). Detrás de ambos hay también un cartel publicitario en el que aparece escrito: “Paradise Awaits” (Ibídem, 00:31:52) que representa una contradicción, porque un paraíso no es ni mucho menos lo que está experimentando Marlon como inmigrante irregular en los Estados Unidos. (Ibídem, 00:30:48 – 00:32:14)

4.2 Los vehículos de transporte

Los medios del transporte que llevan a Marlon y Reina a los Estados Unidos en gran parte no están caracterizados por su confort, por su gran velocidad o por su progresividad. Por el contrario se encuentra a vehículos elegidos que se revelan como único medio de locomoción para la población pobre que no tiene el acceso al visado y los cuales intentan cruzar las fronteras geográficas de manera irregular.¹⁰² Con el destino determinado de llegar a los Estados Unidos, Marlon y Reina se unen a un grupo de personas, que como ellos, se dirigieron a la oficina de los traficantes.¹⁰³ El itinerario del camino como también la elección de los vehículos que los llevan al destino están fijados y preparados por los responsables de la oficina ilegal que organizan el viaje. La relación de dependencia que existe entre los

¹⁰² Por ejemplo el autobús, el cargador o a pie.

¹⁰³ El primer encuentro con otras personas en una oficina de los traficantes. (*Paraíso Travel*, 00:15:12- 00:18:11)

viajeros y los organizadores del viaje como también el carácter del viaje de inmigración irregular se marca y se refleja en los tipos de los vehículos como también en los modales crueles por parte de los obreros que trabajan en el transporte¹⁰⁴ y los cuales los viajeros tienen que soportar. En el transcurso del viaje se muestra un cambio de vehículos, entre ellos el autobús, el avión y un camión en donde los personajes se esconden dentro de unos troncos ahuecados. La ruta del camino pasa, entre otras, por paisajes extensos, un río y el bosque. Pero no sólo los vehículos cambian, el viaje a escondidas también exige a los personajes el ir a pie por el bosque o tener que cruzar un río con corrientes fuertes.¹⁰⁵

El primer medio de transporte con que la pareja de protagonistas se mueva hacia los Estados Unidos es el avión. De manera titubeante y lleno de dudas Marlon entra en el avión mientras Reina intenta de calmarlo, dándole un beso. Tan pronto como Marlon y Reina se sientan a sus asientos en el avión, no es posible retroceder, a causa de la elección del avión como medio de transporte, en que los protagonistas no pueden actuar de manera auto determinada. La ruta y el destino esta determinados por el avión. (*Paraíso Travel*, 00:34:52 - 00:36:02)

El autobús como vehículo no determinado por los protagonistas y la dependencia de los inmigrantes irregulares se ve intensificado por el rol del conductor de autobús. A causa de un conflicto entre los viajeros, el conductor detiene el vehículo con la invitación de que los emigrantes salgan de su autobús. Los viajeros se encuentran en un paisaje en algún lugar y tienen que estar ante el autobús vacío, mientras que el conductor pone la condición de que una de las mujeres presentes le satisfaga sexualmente. Una “voluntaria” lleva acabo su condición para que todo el grupo pueda continuar el viaje. La condición no sólo pone en escena las problemáticas y obstáculos que convienen con la migración irregular y la relación de dependencia con que está relacionada, sino también el rol de la mujer que en esta escena se ve reducida a sus encantos sexuales. (Ibídem, 00:57:30 - 01:01:21) Al mismo tiempo el avance hacia el *American dream*, depende solamente de la mujer y su disposición de sacrificarse por sí misma y los demás. (Ibídem)

¹⁰⁴ Por ejemplo se muestra la dependencia de Marlon y Reina, junto a un grupo de migrantes irregulares del conductor del autobús para poder seguir su viaje. (*Paraíso Travel*, 00:57:29 - 01:01:21)

¹⁰⁵ Véase una contemplación más cercana del río como escenario metafórico.



(Fig. 5: *Paraíso Travel* 2008, 01:41:40)

A diferencia del avión o del autobús, el traficante que transporta a los personajes, metidos dentro de troncos ahuecados, encierra el último peligro para los viajeros en su viaje a los Estados Unidos. (Véase Fig. 5) El árbol que está marcado por el símbolo de vida se demuestra para los migrantes como peligro de la muerte. Con la muerte de un viajero que se ahoga dentro del tronco al quedar sin aire, se representa la imagen de la inmigración irregular y el camino en que la vida y la muerte coexisten. Al mismo tiempo, en el momento de la salida de Marlon de su tronco, la relación entre los protagonistas y sobre todo el carácter de Reina se desvela, pues en realidad parece no importarle el daño que Marlon ha podido sufrir. Mientras Marlon se salva justo a tiempo de la muerte saliendo del tronco de manera jadeante, e intenta de tomar aire, Reina mira hacia la gran ciudad que se encuentra ante ella, sin prestar atención a él o a los demás. (*Paraíso Travel*, 01:40:26 - 01:42:13)

4.3 Los elementos religiosos en las películas



(Fig. 6: *María llena eres de gracia* 2004, 00:14:57)



(Fig. 7: El cartel de la película)¹⁰⁶

¹⁰⁶ URL: <http://www.cartelia.net/m/mariallenaeresdegracia.htm> [10.12.2012].

María llena eres de gracia, así se llama el título del largometraje latinoamericano, de Joshua Marston, que a la vez representa el principio de la tradicional oración católica, el Ave María.¹⁰⁷ En el cartel de la película aparece la protagonista María. Se puede observar que está en actitud de recibir lo que debería ser la comunión, pero en realidad se trata de una cápsula de heroína. (Véase Fig. 6)

La frase religiosa como título de la película ya deja entrever los momentos cruciales en el desarrollo de la acción y de la protagonista. La joven colombiana de diecisiete años que a causa de las circunstancias se ve forzada a buscar su lugar en el mundo y decide aceptar la oferta de trabajar como *mula*. (*María llena eres de gracia*, 00:00:21 – 00:22:28) Embarazada de su novio y con las cápsulas de drogas en el interior, María tiene que enfrentarse con los oficiales de inmigración que sospechan del transporte de drogas en su interior. En este momento es el hijo aún no nacido quien la protege del internamiento en la cárcel. En este mismo instante y a través de su bebé se observa que *María es llena de gracia*. Esta misma gracia se muestra en situaciones difíciles, que María tiene que experimentar, durante su estancia en los Estados Unidos. (Ibídem, 00:51:35 - 00:56:51) Aunque María es una persona rebelde, decidida y consciente de sí misma muestra especialmente en momentos críticos la fe, la confianza y la esperanza que pone en la Virgen María y en la fuerza de la oración. Por ejemplo antes de anunciar a su novio Juan, ella reza en la Iglesia (Ibídem, 00:14:05 - 00:14:29) o antes del despegue María se lleva la mano al pecho agarrando su collar, cierra los ojos y reza. (Ibídem, 00:44:04 -00:44:18)

Otra persona que cree y que se sirve de la oración para poder tranquilizarse y para cobrar aliento en situaciones en que a pesar de la voluntad propia, la fuerza o la gran conciencia de sí misma, se siente débil, es Carlitos. Él parece tranquilizarse al rezar el padre nuestro en el momento en el que cruza de manera irregular la frontera a los Estados Unidos mientras se encuentra escondido bajo el asiento del carro. (*La misma luna*, 00:32:18 – 00:32:40)

¹⁰⁷ Dios te salve María llena eres de gracia, el Señor es contigo, bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús. (...).

Para el protagonista Marlon (*Paraíso Travel*) la bendición de sus padres significa mucho. Esto se manifiesta sobre todo durante su estancia en Nueva York en donde mantiene, a través del teléfono, el contacto con su madre y antes de terminar cada llamada con su madre Marlon le pide su bendición:¹⁰⁸

Marlon: "¡Echame la bendición, mamá"! (*Paraíso Travel*, 01:34:22)

Madre de Marlon: "¡Que dios te bendiga"! (Ibídem, 01:34:24)

Este diálogo contiene como elemento religioso la bendición de uno de los padres para al hijo. La bendición de la madre no solo puede mostrar la buena relación entre madre e hijo sino también la confianza del hijo en la fuerza de la bendición y la protección, durante el tiempo de la separación de su madre, que viene con éste.

En resumidas cuentas se puede decir que en cada película se observa la utilización de elementos religiosos que se plasman en la escena, sobre todo en situaciones difíciles para los protagonistas como emigrantes. Apoyándose en oraciones, los protagonistas pretenden tener la tranquilidad y la fuerza para aguantar situaciones en que se sientan sin fuerza.

El siguiente análisis formal pone de relieve varios aspectos centrales dentro del estudio sobre el montaje, la grabación de la imagen y el concepto de la cámara en cuanto a la puesta en escena de aspectos migratorios. El análisis contiene además algunos ejemplos en cuanto a la utilización de la dramaturgia de colores, música y sonido. El objetivo del siguiente análisis de conceptos de montaje y cámara no se entiende como una exposición al detalle sino que ilustra de manera ejemplar las introducciones a la situación primigenia de los protagonistas, con tal que puedan dar una aclaración sobre la puesta en escena de la emigración en el mundo del cine.

¹⁰⁸ Marlon mantiene, a través del teléfono público, el contacto con su madre. (*Paraíso Travel*, 00:45:09 - 00:45:53), (*Paraíso Travel*, 01:33:42 - 01:34:30)

5 El análisis formal

La película *Paraíso Travel* (2008) empieza con un plano general de cámara que conduce, durante aproximadamente dos minutos, a un movimiento de la cámara por encima de apartamentos pequeños y abiertos en el techo (con un ángulo picado), habitado por varias personas, que se pueden identificar entre ellos algunos como emigrantes. (*Paraíso Travel*, 00:00:40 - 00:02:10) El desplazamiento de la cámara llega a un pasillo y se baja hasta a la altura de los ojos de Reina, uno de los personajes principales, que de esta manera se deja establecer como parte del ambiente de emigrantes. Reina ya se ve introducida a través de su voz mientras que se observa el último apartamento que se capta desde arriba. Ella está parada en el teléfono público de monedas mientras telefonea y entonces es cuando aparece por primera vez el segundo protagonista, Marlon. La cámara se para, observándoles primero a Reina y acto seguido Marlon. Luego abandonan la imagen estática del pasillo. (Ibíd., 00:02:20 - 00:03:12)



(Fig. 8: *Paraíso Travel* 2008, 00:00:42)



(Fig. 9: *Paraíso Travel* 2008, 00:02:56)

La primera imagen de los protagonistas y la observación más cercana tanto de sus caracteres como de su ropa a lo largo de la historia permite tener una visión del elemento y la función de los colores. La investigación de la dramaturgia de colores dentro del ámbito cinematográfico abre varios planteamientos que tienen que ver, entre otros, con la observación de colores y los efectos psicológicos coherentes. Marlon viste en azul mientras Reina la mayoría de las veces viste con los colores amarillento y verde.¹⁰⁹ Según la autora Alice Bienk, que se ocupa del lenguaje cinematográfico, el color azul se puede vincular, entre otros, con la fidelidad y actúa como color de señalización de la juventud mientras el verde señala la falta de madurez o veneno. (cf. Bienk 2006:62ss.)

La presentación de los protagonistas Marlon y Reina, empieza al mismo tiempo con un conflicto entre ambos. Marlon sigue a Reina a uno de los apartamentos y con esto el espectador se puede enterar de que también ellos se han adecuado a las estrecheces del lugar. (*Paraíso Travel*, 00:02:20 – 00:04:13) Con un plano medio, donde se les ve discutiendo, se deja entrever un espacio más grande que en la escena anterior en la que se habían filmado las unidades desde arriba, con lo cual se da la impresión de que con un punto de vista más cercano en el espacio se entiende que el espacio real que tendría el emigrante en

¹⁰⁹ Véase Marlon viste en azul (cf. *Paraíso Travel*, 00:02:16ss.) y Reina con un slip en amarillo. (Ibíd., 00:07:30)

estos apartamentos es mayor del esperado y que ahora se permite una mirada más profunda al concreto mundo de los emigrantes. (Ibídem) Durante la discusión de ambos, filmada en plano medio, Reina está sentada en la cama, mientras Marlon está de pie. En el siguiente diálogo se ve un desarrollo focal, en pocos segundos se produce un cambio entre un plano medio y un plano americano de Reina, mientras que a Marlon se ve sobre todo en un plano medio. De esta manera Reina esta introducida como un carácter, que se puede o tiene que observar desde varios ángulos, al contrario que a Marlon. Aunque las perspectivas del diálogo no es un *Point of View* se transmite que el carácter de Marlon está completamente subyugado al de Reina, mientras que el carácter de Reina para Marlon no es ni aproximativamente previsible. (Ibídem)

Tanto la cámara en mano, desde el fin de la vista panorámica, como la secuencia rápida durante la discusión dinamiza el conflicto, que termina con el momento en que Marlon sale del alojamiento. Aquí la cámara está una sola vez parada y Marlon se sale de la imagen. (Ibídem, 00:04:10) Desde aquí aparece otra vez el uso de la cámara en mano, toma panorámica rápida y un paquete de cigarrillos, que Marlon tira y que desencadena en la persecución de los dos guardias. Unas transiciones suaves de una imagen a otra, en vez de los habituales montajes bruscos indican saltos en el tiempo, con lo cual se da a entender el hecho absurdo de seguir corriendo aún después de que ya hubiese despistado a los guardias. La música que marca el comienzo de la persecución empieza con percusión pura. En el momento del fundido entra una melodía que subraya la huida de Marlon a partir de ahora con saltos temporales y por esto mismo nos muestra la dilatación en el tiempo. Cuando Marlon se da cuenta que los ha despistado termina su nuevo ataque de pánico en un cruce donde él se detiene, ya aparece un plano general, empequeñecido en medio de la multitud y completamente agotado. (Ibídem, 00:04:18 – 00:07:29)

Un cambio radical nos trae en plano grande las rodillas desnudas y los muslos en movimiento de Reina, que hace enfoque al slip amarillo. El lenguaje cinematográfico se define como fuerza vital, envidia, odio y celos. Esta ropa de vestir de color amarillo puede además, en esta escena ayudarnos a entender el comportamiento de Reina indicándonos su carácter y sus intenciones, pues mientras que antes Reina estaba vestida de amarillo y verde, ahora sólo lo está de amarillo. (Ibídem, 00:07:31)

Marlon está agachado bajo la mesa, en la que una aparentemente Reina mueve la sopa con su cuchara sin enterarse de nada, hasta que sorprendentemente ella cierra sus rodillas y atrapa con estas la cabeza de Marlon, el cual grita. La metáfora del comportamiento de ambos es al mismo tiempo la primera retrospectiva de la historia. Pero durante este momento no se sabe si Marlon ha vuelto a encontrar en esta escena a Reina. Un título nos muestra enseguida que nos encontramos en la prehistoria en Medellín, el punto de inicio del viaje para ambos. (Ibídem, 00:07:31 - 00:08:05) Toda la historia de Marlon abandonado a sí mismo y haciéndose una persona independiente, aunque al final del largometraje encuentre a Reina para volver a dejarla por iniciativa propia, está intencionadamente montada durante todo el largometraje con secuencias que hacen ver el tiempo que transcurrieron en Colombia y el viaje hacia los Estados Unidos. La presencia interior de la patria y del viaje para los inmigrantes es parte de su desarrollo personal y es mostrado al público gracias a este método cinematográfico.¹¹⁰ La aserción del director Simón Brand: “The camera should feel what he is feeling, what our character is feeling!”, confirma el análisis anterior.¹¹¹

Con el malentendido como método de montaje¹¹² empieza de igual manera el prelude de *La misma luna* (2007). La rutina matinal de la madre en Los Angeles y la de su hijo abandonado en México, Carlitos está montada de tal manera y ambientada con una música continua¹¹³ que hace que el espectador no entienda automáticamente que ambos se encuentran separados. El sonido del despertador mientras la madre se despierta continúa hasta la siguiente escena y sale de la mesita de noche de Carlitos de México, pero cuando su mano, en un primer plano se dirige al espectador podría estar junto a la de la madre. Este malentendido agudiza conscientemente la distancia a la patria y al mismo tiempo la separación inconmensurable producida por la emigración de la madre. Pero después de cinco minutos, el malentendido se resuelve con la escena de la llamada entre madre e hijo desde un teléfono público. (*La misma luna*, 00:01:31 - 00:05:22)

¹¹⁰ Véase *Paraíso Travel*, 2008.

¹¹¹ “Paraíso Travel interview – Director Simon Brand”, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=CKXear8lON4> [10.12.2012].

¹¹² Véase *Paraíso Travel*, 00:07:31.

¹¹³ Al lado del rol y de las varias funciones (p.ej. como expresión del estado psíquico o como apoyo de imágenes) que contiene la música en la película, la banda sonora sirve tanto para crear la tensión como para la creación de efectos y puede ayudar a la unión y delimitación de varios escenarios. (cf. Bienk 2006: 85s.)



(Fig. 10: *La misma luna* 2007, 00:06:17)



(Fig. 11: *La misma luna* 2007, 00:05:50)

En el largometraje *María, llena eres de gracia* (2004) la cámara sigue la mirada de la protagonista hacia el cielo mientras ella deja de besar a su novio, sin que él se dé cuenta y parece que sigue besándola, aunque realmente ella ya está ausente. Ella trepa al techo de una construcción y propone continuar ahí a lo que el novio se niega por la falta de comodidad y se vuelve a casa. De nuevo la cámara muestra el punto de vista de María. Ella lo observa y mueve su mirada hacia el pueblo y luego hasta el horizonte, donde se encuentra una pre-imagen de su partida. (*María llena eres de gracia*, 00:03:45 – 00:05:45)

Ella partirá porque le ha quedado chica la estrechez de su pueblo y quiere permanecer lejos de ésta. La cámara manual sugiere, dando una apariencia de documental, ya desde el principio de la historia, la autenticidad del destino de los emigrantes, ponerse en movimiento.



(Fig. 12: *María llena eres de gracia* 2004, 00:04:17)



(Fig. 13: *María llena eres de gracia* 2004, 00:06:01)

6 Conclusión

El modo de la escenificación del tema de movimientos migratorios de América Latina a los Estados Unidos, se representa como tema dominante en este trabajo y fue tratado detalladamente en el tercer capítulo con el análisis cinematográfico.

A través del ejemplo de tres largometrajes de ficción: *La misma luna* (2007), *Paraíso Travel* (2008) y *María llena eres de gracia* (2004) como objeto de investigación, se observa, bajo distintos aspectos, la escenificación de gente en movimiento que como actores latinoamericanos finalmente se encuentran en los Estados Unidos.

Los dos primeros capítulos que introducen al núcleo de este proyecto, dan tanto una imagen general del fenómeno global, la inmigración, como de la escena cinematográfica latinoamericana. En la ocupación de la migración y con el enfoque de ciencias culturales se cristalizan numerosos términos, preguntas centrales, planteamientos determinados y tipologías que intentan explicar desde varias dimensiones los movimientos migratorios. Con lo cual las tipologías desarrolladas sólo se tienen que ver como orientación aproximativa. A lado de criterios causales temporales y espaciales que intentan delimitar el término de la migración, existen múltiples motivos que frecuentemente se conjuntan en un paquete de factores. En el proceso de la decisión de abandonar la patria, juegan tanto circunstancias económicas, políticas, religiosas o sólo la esperanza de mejores perspectivas como opiniones, valores y normas a un nivel individual, social y cultural (cf. Steiner 2009: 269).

El panorama de películas tanto de ficción como documental indica las distintas características y enfoques del tema de la migración. El tratamiento formal- estético y la temática resultan sobre todo de las experiencias particulares de los directores y nacen de la motivación de transmitir y difundir, a un público amplio, los hechos determinados y problemáticas sociales, económicas y culturales que conlleva la emigración. En cuanto a las problemáticas, se ve tematizada sobre todo la inmigración irregular, que despierta el interés y la atención de los directores. En la visualización en los medios de experiencias migratorias tanto individuales como colectivas, la relación entre el inmigrante y la sociedad receptora está caracterizada por una cierta jerarquía que se vincula con corrupción y dependencia de parte de los inmigrantes.

También se deja reconocer el significado y el rol de un inmigrante de un punto de vista social, político y por último económico.

La dedicación de los directores en la realización de las películas se deja ver en la elección del reparto y la asignación de sus roles. Los directores (de origen latinoamericano o estadounidense) prefieren una elección de actores latinoamericanos poco conocidos en la escena cinematográfica o que hasta entonces no tienen experiencia interpretativa sobre actores emergentes o con aprendizaje previo. La falta de tablas está compensada por la experiencia propia y el sentirse involucrado con el personaje. Detrás de este reparto está el motivo primordial de dar al argumento de la película una autenticidad natural que es necesaria para reflejar la temática de la inmigración a niveles subjetivos para el espectador.

La presentación del ambiente y de los personajes centrales, muestra a personajes específicos, que viven en varias circunstancias de la vida. Resumiendo se puede decir que la salida de la patria y el viaje al extranjero se basa en la necesidad de cambiar la vida, que se expresa a través del deseo de un reencuentro con familiares, el anhelo de una limitación del ambiente conocido y mejores perspectivas para los propios hijos.

Estos motivos ya muestran que en contraposición al viaje que supone el *Road Movie*, en el que se viaja por viajar, los protagonistas se ponen en marcha aquí por objetivos establecidos. Es decir que el viaje sirve para lograr a objetivos determinados.

El objetivo dramático establecido en los textos fílmicos, que es la llegada a los Estados Unidos al mismo tiempo refleja el mito de un país en donde se puede encontrar la libertad, la igualdad y sobre todo mejores perspectivas económicas. Al mismo tiempo la patria y el sentimiento de pertenencia a otros afectados o a familiares que se quedaron en la patria tienen una importancia para los protagonistas.

La salida y el cruce de fronteras geográficas conducen también a varias transgresiones, como de la legalidad a la ilegalidad, la transgresión del ámbito rural al ámbito urbano o la transgresión de la pobreza a la riqueza.

En cuanto a lo que se refiere a la temática de la migración, a través del estudio y la observación del trato que se da a los escenarios metafóricos se puede ver, tanto en los momentos ambientados en la patria como en los ambientados en el país receptor de los inmigrantes, que existen paralelos y semejanzas entre los tres textos fílmicos.

La cabina telefónica juega un papel importante en el desarrollo de la emigración porque se evidencia como espacio para poder entrar en contacto con familiares, que se quedaron en la patria. Con otros escenarios como la selva o lugares ocultos los cuales sirven para situar la inmigración ilegal, los directores reflejan y destacan las posibilidades limitadas y los desafíos a los que los inmigrantes se tienen que enfrentar durante el viaje. Otro escenario esencial, en cuanto a la separación de familiares a causa de movimientos migratorios, que sobre todo sirve como lugar de reunión para encuentros de inmigrantes y conversaciones sobre problemáticas migratorias es el lugar en que el espectador se da cuenta de los sentimientos y problemas personales de los protagonistas.

En cuanto a los vehículos de transporte no se muestra a vehículos determinados y elegidos por los protagonistas. Esto tiene que ver sobre todo con el hecho de que se trata de migraciones irregulares y en oculto. Con la selección de los vehículos determinados se puede observar la dependencia de los viajeros y la inseguridad para poder llegar o no al destino.

En resumidas cuentas, se puede decir que las películas no se ocupan mucho del significado político y económico de la emigración. También las películas “Un día sin mexicanos” o *Bread and Roses* que superficialmente tematizan tanto el aspecto económico como sociológico de la inmigración de los latinoamericanos en los Estados Unidos, sirven sobre todo como recurso para servir a la escenificación de una comedia o sátira. En esto las características y las experiencias individuales no están en primer plano. Las tres películas elegidas muestran más historias y problemáticas de destinos particulares. De manera distinta se utilizan varios recursos para escenificar la temática. Finalmente se tiene que notar que no se cristaliza una forma específica en la escenificación de la migración en las películas latinoamericanas.

7 Bibliografía

7.1 Monografía

Bernecker, Walther L. / Kaller - Dietrich, Martina / Potthast, Barbara / Tobler, Hans Werner (eds.) (2007): *Lateinamerika 1870 - 2000. Geschichte und Gesellschaft*, Wien: Verein für Geschichte und Sozialkunde & Promedia Verlag.

Bienk, Alice (2006): *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren - Verlag GmbH.

Bremme, Bettina (2009): *Movie-mientos II. Der lateinamerikanische Film in Zeiten globaler Umbrüche*, Stuttgart: Schmetterling Verlag.

Castro Varela, María Do Mar / Dhawan, Nikita (eds.) (2005): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld: Transcript Verlag.

Cullen, Jim (2003): *The American Dream: a short history of an idea that shaped a nation*, New York: Oxford University Press. Inc.

Field, Syd (2002a, 7ª edición): *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Traducción: Marta Heras, Madrid: Plot Ediciones, S. A.

Field, Syd (2002b, 5ª edición): *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Traducción: Marta Heras, Madrid: Plot Ediciones, S. A.

Field, Syd (2000, 2ª edición): *Prácticas con cuatro guiones. Análisis de cuatro innovadores clásicos contemporáneos: "Thelma Louise", "Terminator 2"; "El silencio de los corderos", "Bailando con lobos"*. Traducción: Marta Heras, Madrid: Plot Ediciones, S. A.

Freese, Peter (ed.) (2005): *The American Dream. Humankind's Second Chance?*, Berlin und München: Langenscheidt KG.

Gugenberger, Eva / Saringen, Kathrin (eds.) (2011): *Hybridität – Transkulturalität – Kreolisierung. Innovation und Wandel in Kultur, Sprache und Literatur Lateinamerikas*, Wien: LIT VERLAG GmbH & Co. KG.

Grinberg, León / Grinberg, Rebeca (1990): *Psychoanalyse der Migration und des Exils*, Stuttgart: Klett-Cotta.

Grob, Norbert / Klein, Thomas (eds.) (2006): *Road Movies*, Mainz: Bender Verlag.

Hepp, Andreas / Krotz, Friedrich / Thomas, Tanja (eds.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies. Medien- Kultur- Kommunikation*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Lackner, Erna (ed.) (2011): *Neue Mythen in Kultur und Wirtschaft*, Innsbruck: StudienVerlag Ges.m.b.H.

Laderman, David (2002): *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin: University of Texas Press.

Laser, Kirstin (2008): *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies. Another Road?*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Léon, Christian (2005): *El Cine de la Marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya- Yala / Corporación Editora Nacional.

Marino, Alfredo (2004): *Cine Argentino y latinoamericano. Una mirada crítica*, Buenos Aires: Nobuko.

Niederle, Helmuth A. / Elke, Mader (eds.) (2004): *Die Wahrheit reicht weiter als der Mond. Europa - Lateinamerika: Literatur, Migration und Identität*, Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.

Ortiz, Fernando (1978): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho.

Pérez Murillo, María Dolores / Bollón Acuña, Esmeralda / García De Sola Márquez, Fernando Luis et al. (2009): *La Memoria Filmada. Historia Socio- política de América Latina a través del cine. La visión desde el Norte*, Madrid: IEPALA.

Schulz, Berndt (2001): *„Lexikon der Road Movies: Von »Easy Rider« bis »Rain Man«, von »Thelma & Louise« bis »Zugvögel«, von »Bonnie and Clyde« bis »Natural Born Killers«“*, Berlin: Lexikon Imprint Verlag.

Six - Hohenbalken, Maria / Tošić, Jelena (eds.) (2009): *Anthropologie der Migration. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Aspekte*, Wien: Fakultas Verlags - und Buchhandels AG.

Treibel, Annette (2003, 3ª edición): *Migration in modernen Gesellschaften. Soziale Folgen von Einwanderung, Gastarbeit und Flucht*, München: Juventa.

Truslow Adams, James (1931): *The Epic of America. United States of America*, Boston: Little, Brown and Company.

Vogler, Christopher (2004, 4ª edición): *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

Wehr, Ingrid (ed.) (2006): *Un continente en movimiento. Migraciones en América Latina*, Madrid: Iberoamericana.

7.2 Artículos científicos

García De Sola Márquez, Fernando Luis (2009): "Migraciones desde América Latina a EE.UU.", en: Pérez Murillo, María Dolores / Broullón Acuña, Esmeralda / García De Sola Márquez, Fernando Luis et al.: *La Memoria Filmada. Historia Socio- política de América Latina a través del cine. La visión desde el Norte*, Madrid: IEPALA, p. 343-364.

Gugenberger, Eva (2011): "Hybridität und Translingualität. Lateinamerikanische Sprachen im Wandel", en: Gugenberger, Eva / Saringen, Kathrin (eds.): *Hybridität - Transkulturalität - Kreolisierung: Innovation und Wandel in Kultur, Sprache und Literatur Lateinamerikas*, Wien: Lit. Verlag GmbH & Co.KG., p. 11-49.

Gugenberger, Eva (2004): "Migration und Sprache", en: Niederle, Helmuth A. / Elke, Mader (eds.): *Die Wahrheit reicht weiter als der Mond. Europa - Lateinamerika: Literatur, Migration und Identität*, Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG., p. 61-89.

Hammar, Tomas / Tamas, Kristof (1997): "Why Do People Go or Stay?", en: Hammar, Tomas / Brochmann, Grete / Tamas, Kristof et al. (eds.): *International Migration, Immobility and Development. Multidisciplinary Perspectives*, Oxford / New York: Berg, p. 1-19.

Hensel, Silke (2007): "Ein Kontinent in Bewegung. Bevölkerungsentwicklung und Migration in Lateinamerika, 19. und 20. Jahrhundert", en: Bernecker, Walther L. / Kaller- Dietrich, Martina / Potthast, Barbara et al. (eds.): *Lateinamerika 1870- 2000. Geschichte und Gesellschaft*, Wien: Verein für Geschichte und Sozialkunde & Promedia Verlag, p. 91-111.

Hepp, Andreas (2009): "Néstor García Canclini. Hybridisierung, Deterritorialisierung und cultural citizenship", en: Hepp, Andreas / Krotz, Friedrich / Thomas, Tanja (eds.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies. Medien-Kultur-Kommunikation*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, p. 165-174.

Hickethier, Knut (2006): "Auf dass einem etwas widerfährt. Road Movies im deutschen Film", en: Grob, Norbert / Klein, Thomas (eds.): *Road Movies*, Mainz: Bender Verlag, p. 128-148.

Hoffmann, Bert (2006): "¿Subvirtiendo los «intereses nacionales»? Los latinos y la política exterior de EE.UU", en: Wehr, Ingrid (ed.): *Un continente en movimiento: migraciones en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, p. 243-253.

Jackson, John A. (ed.) (1969): *Sociological Studies 2. Migration*, New York: Cabridge University Press, p. 1-4.

Krist, Stefan / Wolfsberger, Margit (2009): "Identität, Heimat, Zugehörigkeit, Remigration", en: Six- Hohenbalken, Maria / Tošić, Jelena (eds.): *Anthropologie der Migration. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Aspekte*, Wien: Fakultas Verlags- und Buchhandels AG., p. 164-184.

Lienhard, Martín (2006): "Hacia el Norte: migración y cine", en: Wehr, Ingrid (ed.): *Un continente en movimiento. Migraciones en América Latina*, Madrid: Iberoamericana, p. 37-61.

Luger, Kurt (2011): "Der Heros im Zeitalter der medialen Reproduzierbarkeit. Thesen über die mediale Heraldik, Stars, Idole und Prominenz", en: Lackner, Erna (ed.): *Neue Mythen in Kultur und Wirtschaft*, Innsbruck: Studienverlag Ges.m.b.H., p. 123-130.

Mader, Elke (2001): "Kulturelle Verflechtungen. Hybridisierung und Identität in Lateinamerika", en: Borsdorf, Axel / Krömer, Gertrud / Parnreiter, Christoph (eds.): *Lateinamerika im Umbruch. Geistige Strömungen im Globalisierungsstress*, Innsbruck: Innsbrucker Geographische Studien, p. 77-85.

Mader, Elke (2011): "Kino oder die Kunst, aus Mythen Blockbuster zu drehen", en: Lackner, Erna (ed.): *Neue Mythen in Kultur und Wirtschaft*, Innsbruck: Studienverlag Ges.m.b.H., p. 89-99.

Mader, Elke / Hirzer Petra (2011): "Peruanisches Masala. Hybridisierungsprozesse in der lateinamerikanischen Bollywood- Fankultur", en: Gugenberger, Eva / Saringen, Kathrin (eds.): *Hybridität – Transkulturalität - Kreolisierung. Innovation und Wandel in Kultur, Sprache und Literatur Lateinamerikas*, Wien: LIT VERLAG GmbH & Co. KG., p. 73-99.

Markom, Christa (2009): "Geschichte der Migrationsforschung. Interdisziplinäre Verflechtungen", en: Six- Hohenbalken, Maria / Tošić, Jelena (eds.): *Anthropologie der Migration. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Aspekte*, Wien: Fakultas Verlags- und Buchhandels AG., p. 29-49.

Matos, Dennis / Fernández Beatriz (1999): "De Santa Barbará a Changó. Eurocentrismo y transculturalidad en los cultos afro - cubanos", en: Caramés Lage, José Luis / Escobedo de Tapia, Carmen / Bueno Alonso, Jorge Luis (eds.): *El discurso artístico Norte y Sur. Eurocentrismo y Transculturalismos*, Oviedo: Servicio de Publicaciones. Universidad de Oviedo, p. 501-510.

Mauer, Roman (2006): "Zwischen Familie und Fahrtwind", en: Grob, Norbert / Klein, Thomas (eds.): *Road Movies*, Mainz: Bender Verlag, p. 101- 117.

Mückler, Hermann (2004): "Migrationsdynamiken: Auslöser, Erklärungsmodelle, Konsequenzen", en: Niederle, Helmuth A. / Elke, Mader (eds.): *Die Wahrheit reicht weiter als der Mond. Europa - Lateinamerika: Literatur, Migration und Identität*, Wien: Fakultas Verlags- und Buchhandels AG., p. 41-59.

Pérez Murillo, María Dolores (2009): “Violencia “Olvidados” y Narcotráfico: María llena eres de gracia”, en: Pérez Murillo, María Dolores / Bollón Acuña, Esmeralda / García de sola Márquez, Fernando Luis et al.: *La Memoria Filmad. Historia Socio- política de América latina a través del cine. La visión desde el Norte*. Madrid: IEPALA., p. 304–309.

Potthast, Barbara (2006): “Mujeres migrantes en América Latina: una perspectiva histórica”, en: Wehr, Ingrid (ed.): *Un continente en movimiento. Migraciones en América Latina*, Madrid: Iberoamericana, p. 111-127.

Strasser, Elisabeth (2009): “Was ist Migration? Zentrale Begriffe und Typologien”, en: Six-Hohenbalken, Maria / Tošić, Jelena (eds.): *Anthropologie der Migration, Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Aspekte*, Wien: Fakultas Verlags- und Buchhandels AG., p.15-28.

Steiner, Martina I. (2009): “Interkulturelle Kompetenz aus anthropologischer Perspektive”, en: Six - Hohenbalken, Maria / Tošić, Jelena (ed.): *Anthropologie der Migration, Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Aspekte*, Wien: Fakultas Verlags- und Buchhandels AG., p. 266-283.

Wehr, Ingrid (2006): “Introducción- América Latina en movimiento: del continente receptor de inmigrantes a una región de emigrantes”, en: Ingrid Wehr (ed.): *Un continente en movimiento: migraciones en América Latina*, Madrid: Iberoamericana, p. 9-16.

CEPAL (Comisión Económica para América Latina) (2006): *Migración Internacional, derechos humanos y desarrollo en América Latina y el Caribe. Síntesis y conclusiones*, Montevideo / Uruguay: CEPAL.

Camps, Juan Martín (2008): “La misma luna.”, en: *PRISMA (Publicaciones y Revistas Sociales y Humanísticas)*, 196, pg. 203.

7.2 Fuentes audiovisuales

Brandt, Simón (2008): *Paraíso Travel*.

Loach, Ken (2000): *Bread and Roses*.

Marston, Joshua (2004): *María llena eres de gracia*.

Riggen, Patricia (2007): *La misma luna*.

Sergio, Arau (2004): *Un día sin mexicanos*.

7.3 Internet

s.n.; s.a.: “Película hizo visible lo invisible”. “Un Día Sin Mexicanos” de Sergio Arau”, en <http://archivo.univision.com/content/content.jhtml?cid=844241> [último acceso: 7.10. 2012]

s.n.; s.a.: “Wie Träume unser Wirtschaftsleben beeinflussen. Was kommt nach dem American Dream? Wovon die Menschen in einem Land träumen, entscheidet auch über die Wirtschaftskraft eines Landes”, en <http://www.zeit.de/wirtschaft/2012-08/wirtschaftskraft-traeume/seite-1> [último acceso: 23.12.2012]

s.n.; s.a.: “MARÍA LLENA ERES DE GRACIA. Sobre la producción”, en <http://www.golem.es/mariallenaeresdegracia/index.php?s=produccion> [último acceso: 30.10.2012].

s.n.; s.a.: “Una Noche”, en http://www.trigon-film.org/de/movies/Una_noche [último acceso: 30.10.2012]

s.n.; s.a.: “Patricia Riggen. Director”, en <http://patriciariggen.com/> [último acceso: 22.10.2012]

s.n.; s.a.: “LA MISMA LUNA”, en <http://www.labutaca.net/films/59/lamismaluna.php> [último acceso: 22.10.2012]

s.n.; s.a.: “MARÍA LLENA ERES DE GRACIA (Maria full of grace)”, en <http://www.cartelia.net/m/mariallenaeresdegracia.htm> [último acceso: 10.12.2012]

CENTRO SCALABRINIANO DE ESTUDOS MIGRATÓRIOS – CSEM: “Mujeres Migrantes, Víctimas de todo”, en <http://noticias.univision.com/mexico/noticias/article/2012-09-05/mujeres-migrantes-victimas-de-violaciones-invisibilidad#ixzz2668eJxfR> [último acceso: 5.11.2012]

Coll, Elizabeth: “¿Qué pasaría si todos los paisanos desaparecieran? El día sin mexicanos también se sufre en NY”, en <http://www.jornada.unam.mx/2004/07/04/mas-elizabeth.html> [último acceso: 29.10. 2012]

Dan Persons: “Tribeca 2012 Diary: *Una noche* Director Lucy Mulloy”, en http://www.huffingtonpost.com/dan-persons/tribeca-2012-diary-una_no_b_1451004.html [último acceso: 5.10.2012]

Filmaffinity: “Paraiso Travel”, en <http://www.filmaffinity.com/es/film859975.html> [último acceso: 13.1.2012]

FilmCatcher: “Paraiso Travel interview – Director Simon Brand”, en <http://www.youtube.com/watch?v=CKXear8lON4> [último acceso: 10.12.2012]

Gonzáles Tapia, Sonia: “Mulas: El transporte de la droga”, en <http://www.lahuelladigital.com/mulas-el-transporte-de-la-droga/> [último acceso: 29.10.2012]

Martí, en <http://www.martinoticias.com/media/video/10780.html> [último acceso: 11.12.2012]

ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY: “hybrid (n.)”, en <http://www.etymonline.com/index.php?term=hybrid> [último acceso: 21.12.2012]

Quiroga Paneque, Maya: “Hay muchas personas talentosas en esta isla”, en <http://www.cubahora.cu/cultura/hay-muchas-personas-talentosas-en-esta-isla#.UTcolfuyWY> [último acceso: 20.1.2013]

7.4 Índice de imágenes

Figura 1 – figuras 3 y 4 – figuras 10 y 11: Rikken, Patricia: *La misma luna*. 2007 / 109 min.

Figura 2 – figura 6 - figuras 12 y 13: Marston, Joshua: *María llena eres de gracia*. 2004 / 110 min.

Figura 5 – figuras 8 y 9 –: Brandt, Simón: *Paraíso Travel*. 2008 / 117 min.

Figura 7: s.n.; s.a.: “MARÍA LLENA ERES DE GRACIA (Maria full of grace)”, en <http://www.cartelia.net/m/mariallenaeresdegracia.htm> [último acceso:10.12.2012]

8 Apéndice

8.1 Resumen en alemán

Untersuchungsgegenstand der hier vorliegenden Arbeit sind drei aktuelle (2004 - 2008) lateinamerikanische Filmtexte, die auf dem Motiv der Migrationsreise verschiedenster Charaktere basieren. Um die Inszenierung der Reise im Rahmen migratorischer Bewegungen von Menschen in lateinamerikanischen Filmen greifbar zu machen, fließen hier sowohl einführende kulturwissenschaftliche Überlegungen zum globalen Phänomen der Migration mit dem Fokus auf Lateinamerika, als auch zur Bedeutung der Abbildung von Migrationsprozessen im Filmtext mit ein.

Mit Blick auf die filmwissenschaftliche Analyse dreier ausgewählter Spielfilme, die sich als Kern dieser Diplomarbeit versteht, setzt sich das erste Kapitel mit verschiedensten Definitionsversuchen und Typologien der Migration aus der Disziplin der Kultur- und Sozialanthropologie auseinander. Neben Ursachenkomplexen und Konsequenzen migratorischer Bewegung stehen auch Konzepte zur Transkulturalität, Hybridität und kulturellen Identität im postkolonialen Kontext im Vordergrund der kulturwissenschaftlichen Diskussion. Im Zuge der theoretischen Ausführungen wird die bestehende Komplexität, die Vielfalt und die daraus resultierenden Überschneidungen sowohl im Versuch den Terminus der Migration zu definieren, als auch in der Konstruktion verschiedenster Migrationstypologien sichtbar. Gleichzeitig rückt der Einblick in kulturwissenschaftliche Ansätze zur Migration nicht nur die bestehenden Herausforderungen in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen ins Licht sondern vor allem die der an den Migrationsprozessen beteiligten Gesellschaften und Individuen.

Die Untersuchung der lateinamerikanischen Filmszene und die Vorstellung von spezifischen Filmemachern und deren Filmen betont die Bedeutung der medialen Inszenierung der Thematik der Migration und erweist sich als notwendige Annäherung an die im Zentrum der Arbeit liegende Forschungsfrage die folgendermaßen lautet: Wie wird die Thematik der Migration im lateinamerikanischen Film inszeniert?

Zur Beantwortung dieser Fragestellung wurde ein spezifisches filmisches Analysematerial herangezogen, das sich aus den drei folgenden repräsentativen Filmtexten zusammensetzt: *La misma luna* (Riggen, 2007) *Paraíso Travel* (Brandt, 2008) und *María llena eres de gracia* (Marston, 2004). Die drei gewählten Spielfilme eröffnen aufgrund ihrer formalästhetischen und thematischen Charakteristika, die auf die Inszenierung von Migrationsreisen ausgerichtet sind, die Möglichkeit einer interessanten filmwissenschaftlichen komparatistischen Analyse. Die Wahl der Filme orientierte sich neben dem Kriterium ihrer Aktualität, an der Thematik von Personen aus Lateinamerika, die in die USA migrieren. Dabei schließt die Untersuchung erzählerische Strukturen, in denen der Aufbruch, Reiseetappen, die Suche nach Geborgenheit und Heimat, das Unterwegssein, die Neupositionierung in einer fremden sozialen und kulturellen Umgebung mit ein. Als Analyseebene steht neben der Wahrnehmung der Erzählstrukturen, die gleichbedeutende Betrachtung der filmästhetischen Darstellung (Schnitt, Kamera, Farben und Ton), die im Rahmen einer medienwissenschaftlichen Filmanalyse von Migrationsbewegungen notwendig ist. Aus der Filmanalyse lassen sich Parallelen in Bezug auf Migrationsmotive, Schauplätze, Herausforderungen, Überlebensstrategien, Sehnsüchte und Ängste, welche die Protagonisten der Migration wegen erfahren, erkennen. Die Betrachtung unterschiedlichster Lebenssituationen, Motive und *Menschen in Bewegung*, die in allen drei Filmen inszeniert sind, stellt vor allem die persönlichen Erfahrungen, zwischenmenschliche Begegnungen sowie körperliche und psychische Herausforderungen, die eine Migrationsreise mit sich bringt, in den Vordergrund.

Abschließend bleibt zu bemerken, dass die spezifischen Migrationsaspekte und der Fokus auf bestimmte Motive, die in der filmwissenschaftlichen Analyse herausgearbeitet wurden, weitere interessante Analyseebenen eröffnen, die den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen. Dazu gehören beispielsweise ein stärkerer Fokus auf die mediale Inszenierung der Neupositionierung von Migranten im Einwanderungsland und die damit verbundenen vielfältigen Herausforderungen mit der zweiten Generation innerhalb von Familien anderer Herkunft oder auch die Analyse von *Menschen in Bewegung* in Filmtexten aus Spanien.

8.2 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Vor- und Nachname: Anna Preis
Geburtsort: Wien
Nationalität: Österreich
Email: franky.preis@hotmail.com

Schul Ausbildung

06/2005 Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik *Maria Regina*, 1190
Wien: Berufsreifeprüfung bestanden zur Ausbildung als
Kindergartenpädagogin mit Zusatzausbildung zur Früherzieherin

2005-2007 4-semesteriger Lehrgang zur Sonderkindergartenpädagogik, 1080
Wien: Berufsreifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden

Studienverlauf

03/2008 Bachelorstudium Kultur – und Sozialanthropologie

03/2008 -2013 Diplomstudium Romanistik (Spanisch) an der Universität Wien

Stuidenschwerpunkte

- Medienwissenschaftliche Analyse von lateinamerikanischen und spanischen Filmtexten mit dem Fokus auf *Road Movies* und spanische *Telenovelas*.
- Verknüpfung von sprachwissenschaftlichen und politischen Inhalten im lateinamerikanischen Raum (Analyse politischer Reden aus Kuba)
- Kultur- und Sozialanthropologische Schwerpunktbereiche: Anthropologische Forschung von Migration und Ethnologie Mesoamerikas
- Kulturanthropologisches Forschungsprojekt: „Kino als Erlebnis- und Aufenthaltsraum“ (Im Rahmen Qualitativer Forschungsmethoden)