



**Sonia A. Rodríguez**  
Universidad de Wyoming  
Estados Unidos

## Performatividad de género durante el tránsito migratorio en *De Nadie* (2005) de Tin Dirdamal

Performativity of Gender during migration transit in *De Nadie* (2005) directed by Tin Dirdamal

### RESUMEN

En una época de éxodo masivo global, se explora el documental *De Nadie* (2005) de Tin Dirdamal, el cual, a través de una variedad de instancias narrativas, presenta la experiencia y condición migrante, aún actual, de centroamericanos en su tránsito por México en su camino hacia EE.UU. Frente a la exclusión en el pasado de personajes migrantes femeninos, el cine y la narrativa literaria contemporánea despliegan significados culturales y sociales que avivan la presencia de mujeres como protagonistas en el vertiginoso cruce entre fronteras, bajo los regímenes de movilidad. Estas narrativas ponen en evidencia la trascendencia identitaria de las mujeres migrantes a partir del desplazamiento. En específico, en este trabajo se examina el documental *De Nadie* (2005) bajo la lupa de la performatividad de género de la hondureña María, antes y durante su recorrido migratorio.

**Palabras clave:** Migración, género, México, Centroamérica, documental

### ABSTRACT

During a time of global massive exodus, I explore the documentary *De Nadie* (2005) by Tin Dirdamal. Through a variety of narrative instances, this film presents the still very present migrant conditions and the experience of Central American individuals traversing Mexico in their journey to the United States. Considering the exclusion in the past of feminine migrant characters, contemporary cinema and literary narrative present cultural and social meanings that bring to life the



presence of women as protagonists in their vertiginous border crossing, under mobility regimes. These narratives provide evidence of women's identity transcendence beginning with their displacement. In specific, I examine *De Nadie* (2005) under the lense of gender performativity of the Honduran María, before and during her migratory mobilization.

**Keywords:** Migration, gender, Mexico, Central America, documentary

En una época de intensa migración, la producción cinematográfica se ha abocado a los procesos de movilidad de hombres, mujeres, niños y adolescentes no acompañados provenientes del triángulo norte de Centroamérica, quienes se encuentran en situaciones de violencia y pobreza<sup>1</sup>. Es de destacar que frente a la exclusión en el pasado de personajes migrantes femeninos<sup>2</sup>, el cine y la narrativa literaria avivan la presencia de mujeres como protagonistas en el vertiginoso tránsito hacia el Norte, y ponen en evidencia su trascendencia identitaria a partir del desplazamiento<sup>3</sup>.

El cine documental *De Nadie*<sup>4</sup> (2005) de Tin Dirdamal se inscribe al apego latinoamericano de los últimos tiempos que “tiende a privilegiar historias en las que la movilidad y los desplazamientos ocupan un lugar primordial”<sup>5</sup>. Así, este documental recupera la vivencia migrante durante el camino<sup>6</sup> en “tierra de nadie”. Dicha experiencia, al menos en lo que toca a la producción cultural, es un aspecto menos socorrido que la del arraigo al lugar de destino. Hay que notar que aunque hombres y mujeres comparten experiencias similares entre fronteras, las

- 1 La movilidad de mujeres en tránsito se visibiliza en ambas formas del quehacer del cine contemporáneo: ficción y no ficción a decir de la siguiente lista, no exhaustiva, sobre el tema: *La jaula de oro* (2013) de Diego Quemada Diez, *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* (2012) de Luis Mandoki, *Sin nombre* (2009) de Cary Joji Fukunaga y *El norte* (1984) de Gregory Nava. En cuanto a documentales, se encuentran *De Nadie* (2005) de Tin Dirdamal, *Which Way Home* (2009) de Rebecca Cammisa, *Los invisibles* (2010) de Gael García Bernal, *María en tierra de nadie* (2011) de Marcela Zamora y *Casa en Tierra ajena* (2016) de Carlos Sandoval García (basada en el texto *Exclusion and Forced Migration in Central America: No More Walls*) (2017).
- 2 En el siglo XX, la trama de cine mexicano se centró más que nada en la experiencia de los braceros de México a EE.UU. *Pito Pérez se va de bracero* (1948) de Alfonso Patiño Flores y *Espaldas mojadas* (1955) son ejemplos clásicos de esta aproximación. *Maldita miseria* (1981) de Julio Aldama y *Siete Soles* (2008) de Pedro Ultras son ejemplos más recientes de cine de migración. Para leer un recuento y análisis de películas de inmigrantes, véase: Alberto Ledesma, “Cruces indocumentados, narrativas de la inmigración mexicana a Estados Unidos”, en *Cultura al otro lado de la frontera*, coord. David R. Maciel y María Herrera-Sobek (México: Siglo Veintiuno, 1998), 97-133.
- 3 Los estudios de los cambios demográficos migratorios, tomando en cuenta las categorías sociales, indican que la migración es un proceso en el que el género juega un papel indispensable, por lo que los factores tradicionales de la movilidad de hombres son diferentes a los de las mujeres, ya que las esferas, individual, familiar y de instituciones sociales tienen un papel decisivo al migrar. Shawn Kanaipuni, “Reframing the Migration Question: An Analysis of Men, Women, and Gender in Mexico”, *Social Forces* 78, no. 4 (2000): 1311-47.
- 4 *De Nadie*, dirigido por Tin Dirdamal (México: Producciones Tranvía, 2005), DVD.
- 5 Nadia Lie y Pablo Piedras, “Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: Familia tipo (2009) e Hija (2011)”, *Confluencia* 30, no. 1, (2014): 72.
- 6 En este sentido, el elemento del cronotopo del camino, resulta del cruce de espacio y tiempo de vidas y destinos, ya que a partir de este “lugar”, en el sentido bakhtiniano, se ganaría experiencia, conocimiento y búsqueda del sentido de la vida. Véase Mikhail Bakhtin. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson, Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 84; 243.

segundas son receptoras de mayor violencia física, cultural y estructural<sup>7</sup>, lo que las posiciona en un lugar con mayor grado de vulnerabilidad. En este sentido, me interesa examinar los diferentes recursos de la dimensión narrativa del documental *De Nadie* (2005) como transmisor de significados culturales y sociales representativos de la condición migrante<sup>8</sup>. En específico, este trabajo se concentra en el discurso y la articulación del *acto performativo* de género de la migrante hondureña María, quien realiza desplazamientos geopolíticos, metafóricos y de identidad, en una odisea enmarcada por los regímenes de movilidad dentro del orden local y global.

### Instancias enunciativas, performatividad y regímenes móviles

En referencia al análisis de la construcción formal<sup>9</sup> del documental que examino, incorporo las categorías propuestas por Aída Vallejo Vallejo<sup>10</sup> para analizar la edificación de instancias narrativas en el documental contemporáneo. Vallejo se basa en la narratología de Gérard Génette<sup>11</sup> con respecto a los modos de la enunciación (el acto de narrar) realizados a través de un narrador en referencia a su posición en la diégesis (historia); pero además, los recursos adicionales propuestos tienen un componente de hibridez de enunciación (es decir, sobre quien cae el peso de la narración) para construir el relato audiovisual contemporáneo. Coincido con Vallejo en que puede llegarse a un análisis textual del documental, al utilizar las instancias enunciativas contenidas en los recursos audiovisuales del cine de no ficción. En especial, las instancias narrativas diegéticas compuestas por el diálogo, el monólogo interior y el flujo de conciencia son portadores de relatos en el cine actual de no ficción. También, elementos como los títulos e intertítulos resultan elementos extradiegéticos que proveen al espectador información esencial y comprensión del filme. De ahí que las diferentes instancias forman un todo narrativo del mundo proyectado, con una historia, un discurso y un tema. Como

7 De acuerdo al sociólogo noruego Johan Galtung, la violencia tiene tres dimensiones: la física (visible), la estructural y la cultural (invisibles). La violencia estructural se produce a través de mediaciones estructurales o institucionales como los poderes políticos y económicos que, de forma indirecta, tanto a nivel local como global, motivan la desigualdad de poder y de recursos materiales. La violencia cultural se manifiesta en representaciones y elementos simbólicos sobre los individuos. Se naturaliza como parte del diario cotidiano y del entorno. Véase Johan Galtung, "Violence, Peace, and Peace Research", *Journal of Peace and Research* 6, no.3, (1969): 173.

8 Tomo la premisa de Aida Vallejo, quien afirma que el documental contemporáneo intenta poner su mirada en lo real sin dejar de lado la belleza; es decir, el tratamiento creativo de la realidad. Aida Vallejo Vallejo, "Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la Enunciación", *Cine Documental* (2013): 8.

9 Para Bill Nichols, el cine documental resulta un tipo de narrativa compuesta por imágenes y una narración con exposición, un punto medio con robustez y complejidad y una resolución, pero también destaca su función epistemológica y argumentativa con estrategia "no narrativa". Véase Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991), 6-7.

10 Vallejo Vallejo, "Narrativas...", 1.

11 Gérard Génette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972). Además, Vallejo considera las formas de enunciación y narración del relato audiovisual propuestas por André Gaudreault y Francois Jost, en *El relato cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1995), 47-70.



veremos más adelante, en *De Nadie* (2005), el realizador utiliza estas herramientas para exponer las condiciones del tránsito de los individuos centroamericanos en el sur de México, bajo un lente creativo estético.

Dentro del marco crítico, se puntualiza la perspectiva de género bajo las propuestas de Judith Butler, en cuanto a la performatividad de género. Según Judith Butler, el género es

una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos* . . . un resultado *performativo* llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia<sup>12</sup>.

Con este planteamiento en mente, considero que en el contexto migratorio indocumentado resulta necesario vincular la noción de performatividad al llamado régimen de movilidad, una forma de “gobernanza”, un cuerpo con reglas y normas que gesta decisiones sobre quien tiene el derecho al desplazamiento entre fronteras, en tanto que “spatial movements represent social power relations, which is why the social structuring of mobilities is referred to mobility regime”<sup>13</sup>. Hay que dejar claro que dichos regímenes los constituyen los Estados-nación e instituciones internacionales, nacionales y regionales, con una prescripción de género normativo que atraviesa fronteras.

Es así que al atravesar límites geopolíticos, las mujeres migrantes se encuentran en espacios fronterizos metafóricos, culturales y sociales, por los que tendrán que transitar mientras negocian identidades individuales y de género en una atmósfera frecuentemente hostil.

### Desplazamientos entre fronteras e identidades móviles

*De Nadie* (2005)<sup>14</sup>, un documental de modalidad interactiva<sup>15</sup>, presenta una estructura sobria audiovisual. Con el objeto de validar un argumento sobre la migración indocumentada centroamericana hacia el norte del continente americano y acercarse a sus personajes, el realizador pone hincapié en la instancia narrativa

12 Judith Butler y Marie Lourties, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate feminista* 18, (1998): 297 (énfasis añadido).

13 Sven Kesselring, “Corporate Mobilities Regimes. Mobility, Power and the Socio-geographical Structurations of Mobile Work”, *Mobilities* 10, no. 4, (2014): 4.

14 *De Nadie* (2005), cuya investigación fue realizada por Iliana Martínez y Lizzette Arguello, les ganó el premio del público como mejor documental internacional en el Festival de Cine *Sundance* en 2006 y un premio “Ariel” de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Desde entonces, Dirdamal ha realizado dos documentales más: *Río de hombres* (2011) en el que explora el caos de la lucha por el agua en Bolivia y *Muerte en Arizona* (2014) aproximándose a la lucha universal entre el interior y exterior como una analogía entre el espacio privado y el público.

15 Nichols, *Reality* . . . , 44-45. En esta modalidad predomina el intercambio verbal, el diálogo y las imágenes testimoniales.

del diálogo a través de la entrevista. La aparición de la imagen del realizador es nula; no obstante, el espectador llega a escuchar su voz en *off* cuando les hace preguntas a los entrevistados.

El film se divide por temas que ponen de manifiesto la estructura de la máquina constructora de la migración indocumentada<sup>16</sup>: 1) el tren “La Bestia”; 2) la Mara “el diablo en persona”; 3) la Migra “mata sueños”; 4) la policía “ladrones con permiso”; 5) La Patrona “manifestación de esperanza”; 6) Atrás “lo que se deja”. Los realizadores del film entrevistan a un policía y a un empleado de Ferrocarriles Mexicanos (Ferromex), quienes al exponer su posición institucional respecto al movimiento de migración, muestran su desconocimiento acerca de la penosa realidad de los desplazados. La mayor parte del escenario consiste en un albergue de migrantes en Córdoba, Veracruz, donde Dirdamal y su equipo entrevistan a cinco personas que ya han recorrido 500 kilómetros desde la frontera sur de México. Entre ellos, se encuentra María de Jesús Flores, proveniente de Honduras, en quien se centra la mayor parte del film, y quien es portadora de un relato representativo de muchas mujeres migrantes indocumentadas centroamericanas. María ha dejado a su familia en Honduras, y después de muchos atropellos en el camino, permanece algunos días en Veracruz. Al final, se dirige hacia el norte de México para perseguir su objetivo de llegar a Estados Unidos.

*De Nadie* (2005) abre con una imagen sobria en blanco y negro tomada desde un tren en marcha; la cámara de video apunta a las vías ferroviarias que podrían simbolizar las líneas del destino: dos trazos verticales paralelos color blanco que contrastan con un fondo oscuro. La base sonora, compuesta de notas musicales que se repiten a un ritmo rápido, crea una atmósfera de movimiento al compás de la marcha del tren<sup>17</sup>. Así, el ojo y el oído del espectador captan la velocidad de la traslación de tren (La Bestia) que carga en “el lomo” la ansiedad, el miedo, el sufrimiento y la esperanza de muchos migrantes a su paso por México.

Los testimonios de los migrantes se exponen en fragmentos, ya que probablemente por motivos de creatividad y de economía filmica, el documental fracciona las historias de cada personaje o agente social. Cuando desaparecen las líneas ferroviarias, la instancia narrativa extradiegética que se destaca es la del intertítulo, a

16 Para Emily Hicks la cultura de la frontera se compone de personajes esenciales para el funcionamiento de la máquina fronteriza. Entre los personajes se encuentran “the pollo (the border crosser), the mosco (the helicopter of the U.S. Immigration and Naturalization Service), the migra (the U.S. immigration officer), the coyote (the person who brings the pollo across the border), the turista (the North American visitor to Mexico), and the cholo or chola (the young bicultural inhabitant of the border region)” Emily Hicks, *Border Writing: The Multidimensional Text* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), xxii-xxiii.

17 El fondo musical se compone por piezas de Alfonso M. Ruibal, e incluye música veracruzana que narra la esperanza que dejan “las Patronas”, grupo de mujeres que se solidariza con los migrantes viajeros al proveerles comida y agua al paso del tren por Veracruz. La pieza musical “Los nadies”, inspirada en el poema de Eduardo Galeano del mismo título, tiene la función de crear la atmósfera propicia para cada sección del documental.



modo de epígrafe, que establece la atmósfera de la trama. Es un fragmento del poema “Los nadies” del uruguayo Eduardo Galeano. Sus versos, puestos en pantalla, dan protagonismo a los relegados de la modernidad y se vinculan a realidades y desafíos históricos de América Latina, como las disparidades de clase social entre grupos étnicos: “Sueñan los nadies con salir de pobres // Los nadies... los dueños de nada // Que no son, aunque sean”<sup>18</sup>. Trasladando los significados del poema a la realización de *De Nadie* (2005), estos introducen la atmósfera de las historias de vida de los que se movilizan en el tren, y puntualizan la “pesadilla” que media entre Centroamérica y el sueño americano.

Volviendo a la estructura formal del documental, las secuencias llevan a cabo un discurso dialógico de forma circular, pues comienzan y finalizan con la imagen y el discurso de María, en tanto que el realizador aplica la modalidad del cine directo que “utiliza el diálogo como portador de relatos y esconde la instancia narrativa tras los actores del mundo proyectado”<sup>19</sup>.

En el primer encuadre, mientras la cámara hace un *zoom* en el rostro de María, ella responde de forma breve preguntas de indagación básica, y surgen silencios que obligan al espectador a leer sus gestos y actitudes. Como lo señala Aida Vallejo, en el documental contemporáneo se “juega con los límites de la representación documental, dado que muestra lo que no es posible captar por el dispositivo audiovisual: el pensamiento”<sup>20</sup>. Pues bien, el fracturado estado emocional y psicológico de la hondureña se manifiesta ante la cámara, pues aparece nerviosamente mordiéndose el labio inferior y sus ojos se tornan llorosos al explicar que en Honduras dejó a sus cuatro hijos y a su esposo enfermo; además, ya que en el camino le robaron su dinero, irse en el tren de carga, denominado La Bestia, parece ser la única opción de proseguir hacia el Norte. De esta manera, el espectador se entera de que en su país, María y su familia tienen un molino de maíz, que era el instrumento de trabajo y generador de algunos ingresos. Sin embargo, al final de arduos días, la ganancia era mínima y no alcanzaba para la manutención. Por esa razón emprende el éxodo.

Dentro del orden global y local de la migración indocumentada, frecuentemente el cuerpo de la mujer es motivo de explotación sexual. Cuando María busca trabajo en Veracruz con objeto de ganar lo suficiente para seguir su camino en autobús hacia el Norte y así no arriesgarse en el tren La Bestia, en una toma observacional, el enganchador le ofrece trabajo como ayudante de un “mago” en un circo, así que la cámara la capta alejándose con un hombre en una camioneta. La cámara la capta al regresar dos horas más tarde, y ella cuenta que por pudor no

18 Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos* (España: Siglo XXI, 1989), 52.

19 Vallejo Vallejo, “Narrativas...”, 6.

20 Vallejo Vallejo, “Narrativas...”, 20.

pudo quedarse con el trabajo en el circo, pues se le pedía que estuviera bailando casi desnuda, solo cubierta con una “tanga”, situación que ella rechaza. En este sentido, en el documental *María en tierra de nadie*<sup>21</sup> también se asiste al relato de la violencia en prostíbulos y secuestros a lo largo de Centroamérica y el sur de México. De esta manera, las mujeres en migrancia se convierten en parte de la trata sexual en la frontera sur de México.

Considero que los desastres naturales se destacan poco cuando se habla de migración. Sin embargo, María culpa a la naturaleza de su suerte: “Yo soy obra del Mitch”<sup>22</sup>, señala refiriéndose al huracán de 1998, cuyos estragos destruyeron principalmente las zonas rurales de Honduras, las cuales fueron las zonas menos atendidas en cuanto a reconstrucción de viviendas, suministro de agua y servicios básicos<sup>23</sup>. Las diferenciaciones en cuanto a la falta de derechos de acceso al sistema de salud, educación, empleo, subsistencia sostenida para algunos sectores de la población visibiliza la segregación territorial dentro de un país. El espectador se entera de que la casa de María se inundó y su familia perdió parte de sus pertenencias: “Me vine para trabajar para ponerlos a estudiar [a sus hijos], pero no sabía lo que iba a pasar. No me arrepiento de haberme venido porque lo hice como una decisión. . . lo que me duele es lo que me hicieron. . . y todavía tengo valor de seguir”<sup>24</sup>.

Cabe destacar que en su discurso, María nombra varias veces la palabra *valor*: “Sólo de saber lo que me ha pasado, no voy a tener valor para hablar con mis hijos”<sup>25</sup>. Dos de las definiciones que el diccionario de la Real Academia Española provee de *valor* y que parecen apropiadas en este contexto son: 1. “Cualidad del ánimo, que mueve a acometer resueltamente grandes empresas y a arrostrar los peligros; 2. “Subsistencia y firmeza de algún acto”<sup>26</sup>. Así que, según esta definición, no hay duda de que la migrante hondureña después de todo, tiene la cualidad del coraje y del arrojo para seguir con el recorrido. En la tradición cinematográfica y literaria, el héroe lucha por vencer obstáculos,

21 *María en tierra de nadie*, dirigido por Marcela Zamora (México, El Salvador, Guatemala: Iheas, 2011), DVD.

22 *De Nadie*, dirigido por Tin Dirdamal (México: Producciones Tranvía, 2005), DVD.

23 Ángeles Cruz y Rojas Wiesner hacen un señalamiento importante con referencia al desplazamiento a partir de desastres naturales ocurridos en 1998, como el huracán Mitch: “En este contexto es importante subrayar que se produce un fenómeno nuevo en el proceso migratorio en la frontera sur de México, pues estos flujos migratorios han incorporado a nuevos migrantes que no tienen la experiencia ni las redes sociales, que ya han creado los migrantes tradicionales centroamericanos que se dirigen a territorio estadounidense” (139). Este es el caso de María en el documental *De Nadie* (2005), quien hizo su recorrido con poco o ningún apoyo de ninguna índole. En 1998, el huracán Mitch causó devastadores inundaciones que mataron a 7,000 personas. Mitch destruyó cincuenta años de infraestructura en Honduras. Hugo Ángeles Cruz y Martha Luz Rojas Wiesner, “La frontera de Chiapas con Guatemala como región de destino de migrantes internacionales”, *Ecofronteras*, (2003): 15-7.

24 Dirdamal, *De Nadie*.

25 Dirdamal, *De Nadie*.

26 *Real Academia Española*, rae.es. El valor también existe como precio o costo de algo, o en su sentido de valía o autoestima.



tiene el valor para perseguir el bien y acabar con el mal, y triunfa. ¿Tendría María las características para ser considerada “heroína”? Para María, el *valor* tiene una connotación de valentía, de vigor, pero no de osadía para volver a reunirse con su familia ya que como lo confiesa ante la cámara, en el camino ha sido asaltada y violada por un grupo de mareros<sup>27</sup>, y desde su perspectiva, ha perdido todo *valor* como madre y esposa.

El abuso sexual ha sido extensamente estudiado desde el punto de vista de varias disciplinas, y no pretendo aquí adentrarme en la psicología de este tipo de atraco. Sin embargo, no hay duda de que los regímenes de movilidad local y global se encuentran atravesados por relaciones de poder que imponen normas en cuanto al movimiento de individuos. Evidentemente deben examinarse las coyunturas en dichas gobernanzas que favorecen la violencia de género. Mi propósito es referirme al *valor* que se le ha atribuido a los individuos de acuerdo a su cuerpo sexuado y a su género sexual. Estos parámetros están intrínsecos en el *performance* de género. Judith Butler apunta hacia la violencia que llega a imponerse al cuerpo sexuado, y afirma que “los crímenes sexuales contra estos cuerpos efectivamente los reducen a su “sexo”, confirmando e imponiendo así la reducción de la categoría como tal”<sup>28</sup>. Es evidente que la asimetría en los roles de género lleva una carga de violencia simbólica que se encuentra casi intrínseca en la psicología y en el comportamiento de María y de muchas mujeres. Como ella lo expresa, ya no se siente “digna” de los suyos ni como madre ni como esposa.

De acuerdo a las prescripciones sociales que su cultura le ha asignado a su género, el “valor” y la identidad de María como esposa y madre se han anulado, como lo articula en la siguiente cita caracterizada por el fluir de conciencia:

Ya no voy a poder ser esposa de mi esposo. ¿Cómo le voy a mentir, cómo le voy a decir? Yo soy tu esposa. Ya no puedo. No fue mi culpa, pero yo ya de regresar para mi país, ya no voy a ir a mi casa. Cómo voy a ir a mi casa. Ya no. Me quedaría en otro lado trabajando. O sea que no tengo el *valor* para enfrentármele a mi esposo. Ya me siento que, ya no soy ni digna de que me abrace<sup>29</sup>.

Por un lado, ya ha cumplido su cometido en la significación de valores culturales. Sin embargo, ante la afrenta sexual, no solo su cuerpo ha sido ultrajado, sino también se ha mancillado su “hacer”, su performatividad histórica con valores como la honra, heredada desde la colonia. Una vez agraviada, se “deshonra” a la víctima y a toda la familia.

Además, la osadía de las mujeres de aventurarse a la trayectoria conllevaría su consecuencia punitiva. En este contexto, el cuerpo de la mujer es la base de la sujeción y

27 Los “mareros” son miembros de pandillas como la MS y la MS-13, las cuales nacieron en California en los años ‘80 a raíz del éxodo hacia el Norte por los conflictos armados en el Triángulo Norte de Centroamérica en las décadas de los ‘70 y ‘80. La exposición a la extrema violencia dio como resultado una mayor desintegración del tejido social y familiar. Algunos miembros de las “maras” han sido deportadas a sus países de origen, comenzando en los años ‘90, en donde han dominado calles e inclusive, en algunos casos, altas esferas de la estructura gubernamental.

28 Judith Butler, Mari Lou Lourties, “Actos performativos...”, 307.

29 Dirdamal, *De Nadie*, (énfasis añadido).

la opresión, aunque también es de resistencia al no darse por vencida en su objetivo migratorio. Este tipo de paradigma de la resistencia se representa claramente en la película “La jaula de oro”<sup>30</sup> cuando la cámara encuadra el proceso de vender los senos de Sara, la joven migrante, para hacerse pasar por varón. Más adelante en la trama, el personaje de Sara, aún vestida de varón, toma su papel tradicional de atender y darle de comer al joven totzil Chauk. En contraste, Juan, su compañero de viaje, actúa su papel masculino cuando se niega a compartir su comida con Chauk, aparte de que la escena expone el subyacente racismo hacia el compañero “indio”. Judith Butler puntualiza: “el género [...] constantemente oculta su génesis; el acuerdo colectivo tácito de actuar, producir y mantener géneros diferenciados y polares como *ficciones* culturales queda oculto por la credibilidad de esas producciones y por los castigos que acompañan el hecho de no creer en ellas”<sup>31</sup>. En este sentido, en *De Nadie* (2005), cada agente asume su papel dentro de las “ficciones culturales”, pues inclusive en el refugio para migrantes, María y otras mujeres cocinan, mientras los hombres se encuentran en un salón reunidos para ver la T.V. o conversar.

En realidad, como en otros ámbitos latinoamericanos, en Honduras un gran número de mujeres aporta económicamente a los gastos del hogar a través de ocupaciones de la economía informal, pero también se encarga de la mayoría de las tareas domésticas. En las zonas urbanas, las mujeres de estrato social bajo, suelen dedicarse al trabajo doméstico, a las ventas ambulantes y al trabajo industrial. En el campo, contribuyen con el trabajo agrícola, aunque la mayoría no son propietarias de la tierra<sup>32</sup>. En el caso de María, a su salida de Honduras, su esposo se encuentra enfermo y por tanto, en el núcleo familiar, ella toma un doble papel: “Yo en mi casa soy hombre y mujer”<sup>33</sup>, lo que indica que ella hace el papel de proveedor(a), asignado tradicionalmente al hombre<sup>34</sup>. De esta manera, contradice el sistema patriarcal al hacer el papel de producción y de reproducción y se convierte en el sustento económico familiar. Esta mujer ha transgredido su papel de género, ya que al migrar, desafía a los de su pueblo, quienes la señalan y critican por dejar atrás a su familia.

Es así que un punto interesante a tratar radica en su resistencia ante los obstáculos en el camino. A través de la táctica del débil aprovecha y negocia el espacio de poder de la estrategia para contrarrestarla. En este sentido, María toma el

30 *La jaula de oro*, dirigida por Diego Quemada-Diez (Guatemala, Estados Unidos, México: Animal de luz Films, 2013), DVD.

31 Butler, Lourties, “Actos performativos...”, 216 (énfasis añadido).

32 Yolanda Domenech López. “La situación de la mujer en Honduras”, *Alternativas* (2016): 100.

33 Dirdamal, *De Nadie*.

34 Como lo afirma Mara Girardi, “los viajes y las transgresiones de los hombres se consideran dignas de alabanza, mientras que se condenan las mismas actitudes y comportamientos en las mujeres”. Esta aseveración se siembra y germina a partir de la división del espacio público y privado asignado a cada género. Mara Girardi, “Mujeres migrantes en la frontera sur de México. Víctimas y transgresoras, entre la autonomía y la trata-tráfico”, en *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos* (México: UNAM, 2008), 154.



protagonismo en la grabación del documental y desde su posición de mujer migrante indocumentada, se erige como portadora del discurso al pedirle a Dirdamal que vaya a Honduras a conocer a su familia. Es decir, María accede a la entrevista para el documental, desentrañando sus experiencias de abuso que la avergüenzan y la agobian. Al mismo tiempo, expresa su deseo de que el documentalista les comunique a sus hijos y a su esposo que ella ha sobrevivido al viaje: “Si tú vas a Honduras, te invito a que vayas a mi colonia para que conozcas. Tal vez veas a mis hijos por ahí”<sup>35</sup>. Como en una especie de pacto no dicho, pero asumido, antes de despedirse cuando se va a Monterrey, María le recuerda a Dirdamal: “No se te vaya a olvidar ir a mi casa, ¿eh? Porque yo cuando te llame te voy a preguntar cómo estaban mis hijos”<sup>36</sup>. Así, asume el lugar de sujeto de la enunciación y logra que el equipo filmico vaya a Honduras.

Ya en el país centroamericano, Dirdamal entrevista a la familia de la mujer que le ha relatado fragmentos de su vida. No es raro que el documentalista deje su posición de espectador e intervenga y ayude a los sujetos que entrevista, en cuyo caso se tendrá “una verdad más general”<sup>37</sup> con toda su complejidad enunciativa. Con su visita, el director completa el argumento tradicional del documental al mostrar lo que sucede con la familia que quedó atrás y además muestra una unidad narrativa. Cuando Dirdamal les muestra al esposo y al hijo de María parte del video que tomó de ella, aquellos rompen en llanto. Es una imagen dramática en la que no hay actuación; no existe una preparación actoral del niño de cinco años, pero logra una caracterización conmovedora cuando ve la imagen de su madre hablando sobre su familia. Como se ve en otras obras de migración, la mujer migrante parte, pero se queda, permanece en la memoria de los que se quedan. Dentro de esta lógica es que cabe el hecho de niños centroamericanos viajando solos, en busca de la madre “perdida”.

En la última imagen que se capta de María en el documental, ella se encuentra en Monterrey, Nuevo León, México. Llama la atención que durante sus días en el albergue, la cámara únicamente muestra su torso y ella lleva su cabello recogido; viste un suéter beige o una chaqueta gris. En contraste, en el centro de las calles de Monterrey, María camina. No sonríe; solo mira hacia enfrente sin un punto fijo. Esta vez, la cámara y el lente hacen una toma panorámica del lugar por donde María camina. El trasfondo es una plaza central en la ciudad, con dos altos edificios a los lados. Es una de las urbes modernas e industrializadas del norte de México, un espacio diferente al albergue de Veracruz. En el contexto citadino, su pelo rizado cae de lado sobre su hombro. Lleva pantalones y un suéter blanco. Se

35 Dirdamal, *De Nadie*.

36 Dirdamal, *De Nadie*.

37 Josep Maria Català, Josexo Cerdán, “Después de lo real. Pensar las formas del documental, Hoy”, *Archivos de la construcción* (2008):12.

ve delgada y luce más joven: físicamente pareciera ser una mujer diferente, pero se reconoce el perfil de su cara: es María. Estas imágenes provocan preguntas en el espectador: ¿Qué tanto transformaron su identidad la experiencia traumática del viaje en el tren La Bestia y las violaciones a lo largo del camino? En un tipo de catarsis, ella le confesaba a Dirdamal: “Ya no me sentía lo mismo. Yo ya hoy ya no me siento lo mismo, como era antes. Ya no tengo la alegría de siempre”<sup>38</sup>. Otras interrogantes serían: Una vez adquiridas social y culturalmente las directrices de comportamiento y de género como mujer y madre, ¿hasta qué punto María ha podido redefinirlas después de una separación de su familia y cultura original? ¿Cómo negoció María las paradojas entre la modernidad y la tradición, entre el vivir alejada de los suyos y sus recuerdos? ¿Qué prácticas permanecieron en su rol de mujer en su nueva sociedad y la anterior? ¿Alcanzó cierta autonomía en México o en EE.UU.? Surgen más preguntas que respuestas. Las instancias narrativas de los epígrafes informan que después de pasar un tiempo en Monterrey (indicando que el documentalista mantuvo contacto con ella por un tiempo más), un día se fue y no se supo más de ella. Por tanto, el desenlace del documental queda abierto a que el espectador imagine y suponga un final más concreto.

Los rótulos en el documental nos comunican que en Honduras, algunos miembros de la familia de María se enfermaron y como consecuencia, tuvieron que vender el único patrimonio que una vez mantuvo a la familia: el molino de maíz. Desde Monterrey, México, María intenta enviarle dinero a su familia en Honduras, pero el dinero nunca llega. Casi al final de *De Nadie* (2005), como a modo de retrospectiva, mientras su imagen va desapareciendo, la luz de la escena se va apagando y la pantalla queda en negro. Su voz se escucha en *off* diciendo: “Les dices que me viste, que estaba alegre. ¿Oíste? No les vayas de decir que me viste así, triste, no les vayas a decir que voy así, derrotada”<sup>39</sup>. Al desaparecer María del plano cinematográfico, se podría deducir que dado que la identidad fluctúa y que el género es una construcción social que va atado al *performance*, María efectivamente cambió y encontró que es mujer digna, a pesar de la violencia física y estructural de la que fue objeto. Esa mujer que en el documental camina por el centro de Monterrey, logró un empoderamiento como sujeto, como mujer hondureña, madre, esposa y migrante.

## Conclusión

A modo de conclusión, el documental resulta una manera de captar instancias enunciativas en la búsqueda de crear arte y conciencia social. En el documental contemporáneo *De Nadie* (2005), el realizador tiene el poder de la enunciación,

38 Dirdamal, *De Nadie*.

39 Dirdamal, *De Nadie*.



pero “textualmente...quien tiene el rol de enunciador es el entrevistado”<sup>40</sup> porque cuenta el relato para el espectador. Como sugiere Vallejo, “la instancia enunciativa no sólo se construye porque cumple la función de enunciar, sino por su posición de poder respecto al mundo proyectado”<sup>41</sup>. En el documental examinado aparecen voces múltiples de migrantes que luchan por alcanzar lo que consideran “el sueño americano”. Entre los protagonistas de la narrativa de migración contemporánea, figuran las subjetividades marginales migrantes construidas en la fase transnacional del capitalismo, bajo los regímenes de movilidad, gobernanzas que ceden, limitan o prohíben el cruce de individuos, artefactos, bienes y capital entre fronteras. La mujer no se encuentra exenta de formar parte de la masa de individuos que entra al remolino de la movilización bajo violencia estructural, simbólica y física. Aún así, la migración conlleva cruces en espacios fronterizos, cambios en actitudes sobre el papel de la mujer en la sociedad debido a que se enfrentan a nuevos entornos, a culturas y a estructuras sociales e institucionales diferentes, lo que a largo plazo influye de manera significativa en la reconstrucción de la identidad de género.

## Bibliografía

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Editado por Michael Holquist. Traducción de Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Butler, Judith, Marie Lourties. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. En *Debate feminista* No. 18 (1998): 296-314. [http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/018\\_14.pdf](http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/018_14.pdf).
- Català, Josep Maria, Josetxo Cerdán. “Después de lo real. Pensar las formas del documental, Hoy”. En *Archivos de la construcción* (2008): 6-25. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/203>.
- Cruz Hugo Ángeles, Martha Luz Rojas Wiesner. “La frontera de Chiapas con Guatemala como región de destino de migrantes internacionales”. En *Ecofronteras* No. 19 (Agosto/noviembre 2003): 15-7. <https://revistas.ecosur.mx/ecofronteras/index.php/eco/article/view/491/489>.
- Dirdamal, Tin,. *De Nadie*. México: Producciones Tranvía, 2005. DVD.
- Domenech López, Yolanda. “La situación de la mujer en Honduras”. En *Alternativas* No. 3 (2016): 95-105. [alternativasts.ua.es](http://alternativasts.ua.es).
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. España: Siglo XXI, 1989.

40 Vallejo Vallejo, “Narrativas...”, 19.

41 Vallejo Vallejo, “Narrativas...”, 10.

- Galtung, Johan. "Violence, Peace, and Peace Research". En *Journal of Peace and Research* 6, No. 3 (1969). Londres: Sage Publications Ltd.:167-91. <http://www.jstor.org/stable/422690>.
- Gaudreault, André, Francois Jost, *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Gérard Génette, *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Girardi, Mara. "Mujeres migrantes en la frontera sur de México. Víctimas y transgresoras, entre la autonomía y la trata-tráfico". En *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. México: UNAM, 2008.
- Hicks, Emily. *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Kanaiaupuni, Shawn. "Reframing the Migration Question: An Analysis of Men, Women, and Gender in Mexico". En *Social Forces* 78, No. 4 (2000): 1311-47. <http://www.jstor.org/stable/3006176?seq=1>
- Kesselring, Sven. "Corporate Mobilities Regimes. Mobility, Power and the Socio-geographical Structurations of Mobile Work". En *Mobilities* 10, No. 4 (2014): 571-591 [doi.org/10.1080/17450101.2014.887249](https://doi.org/10.1080/17450101.2014.887249).
- Ledesma, Alberto. "Cruces indocumentados, narrativas de la inmigración mexicana a Estados Unidos. En *Cultura al otro lado de la frontera: inmigración mexicana y cultura popular*. Coordinación de Maciel R. David y María Herrera-Sobek. México: Siglo XXI, 1999.
- Lie, Nadia y Piedras Pablo. "Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: Familia tipo (2009) e Hija (2011)". En *Confluencia* 30, No.1 (2014): 72-86.
- Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Quemada-Diez, Diego, dir. *La jaula de oro*. Guatemala, Estados Unidos, México: Animal de Luz Films, 2015. DVD.
- Vallejo Vallejo, Aida. "Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la Enunciación". En *Cine Documental* 7 (2013): 3-29. [http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/Art\\_Vallejo\\_n7\\_2013.pdf](http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/Art_Vallejo_n7_2013.pdf)
- Zamora, Marcela, dir. *María en tierra de nadie*. México, El Salvador, Guatemala: Iheas, 2011. DVD.



