



Inmigración y Colonización Reflexiones sobre 'El Norte', de Gregorio Nava

Hugo N. Santander
American University (Kyrgyzstan)

Los críticos de cine descubren arquetipos melodramáticos en los personajes principales de la película 'El Norte' (1983), de Gregorio Nava. Criados en el seno de una familia de campesinos, Enrique y Rosa sufren injusticias y percances en su éxodo desde Guatemala a California. Como espectadores nos identificamos con dos víctimas de atropellos legales e ilegales; su comportamiento corresponde a una moral patriarcal; sus decisiones son a menudo predeterminadas por factores externos. Las tensiones sexuales desaparecen en cuanto identificamos a una pareja de hermanos como protagonista de la historia; un recurso tradicional en las telenovelas latinoamericanas:

«[Nava] emplea una gama de técnicas sofisticadas y retóricas en una trama sentimental y manipulativa (...) El parece menos interesado en explorar la realidad trágica de la situación que en extraer un par de lágrimas de su audiencia anglosajona. Aunque su tema sea delicado y sus intenciones bienintencionadas, Nava realiza una película que esencialmente no se distingue de «*Love Story*».¹

Aunque 'El Norte' sea promovida como «Un viaje peligroso hacia una vida mejor»², su discurso sobre la inmigración es, en efecto, inconsistente. Conformidad, obediencia y alienación -en lugar de indignación y protesta-, son sus pasiones dominantes.

No obstante, 'El Norte' fue catalogada como un 'American Classic' por la Librería del Congreso. Veinte años después de su estreno, y contra los pronósticos de sus detractores, la opera prima de Nava aún conserva su fragancia.

Postulo que cualquier aproximación naturalista a 'El Norte' fracasa de antemano. Su estructura melodramática es meramente una estructura que soporta un discurso más complejo. Como Homero, como Camoes, Nava asume la migración como una hazaña justificada por una memoria colectiva.

Como su título lo indica 'El Norte' articula un desplazamiento incesante de la tierra, desde Guatemala a Méjico, desde Méjico a California, desde California a Illinois. El viaje de Enrique y Rosa no es geográfico, sino mítico. Mario Barrera escribió en 1992: «Lo que eleva a esta cinta ['El Norte'] sobre lo ordinario y la reviste de una cualidad extraordinariamente lírica es su relación con el mito. La historia de Enrique y Rosa, así como el simbolismo exuberante de la película, proviene de la creación mítica de los Mayas (...) Hay, como en el Popol Vuh, una pareja de héroes gemelos que deben encarar una serie de pruebas y obstáculos antes de alcanzar sus objetivos. Los héroes gemelos representan hereditariamente el concepto dualístico del universo»³. Barrera emplea la definición que Joseph Campbell articulase sobre el mito: «[El mito] comunica al hombre con un plano referencial que rebasa la mente, alcanzando el ser mismo, las verdaderas entrañas. El último misterio del ser y no ser trasciende cualquier categoría del conocimiento y el pensamiento. Lo que trasciende las palabras es la esencia del ser individual, de modo que uno reside *allí*, y uno *se percata*. La función del símbolo mitológico es la de otorgarle a uno la sensación de exclamar:

«-¡Ah! ¡Sí! ¡Reconozco esto! ¡Soy yo mismo!»⁴

Pero las estratagemas fraguadas por Hunapú y Xbalanqué contra los señores de Xibalba⁵ son contrarios a la inocencia de Enrique y Rosa. Aunque Gregorio Nava urde su narración mítica a partir de diversas fuentes, representando mitos griegos, centroamericanos y mesopotámicos, su obra articula la ideología pasiva del nuevo testamento. Hunapú y Xbalanqué, como Gilgamesh, Josué y Ulises son colonizadores; su actitud es atrevida y desafiante. La venganza es su destino. Enrique y Rosa, por el contrario, son inmigrantes que se destacan por su ánimo perseverante. Ambos han asumido el destierro como destino, y como José y Moisés encaran la muerte en parajes extranjeros.

La inmigración surge como antónimo de la colonización; desde las masacres de Canaan hasta las batallas de Eneas, desde las sagas nórdicas hasta los folletines de George Lucas, el colonizador demoniza a su enemigo para justificar y validar su destrucción. El inmigrante evita conflictos; es él quien se somete ante su enemigo para conquistarlo. La leyenda medieval del Judío Errante es la leyenda universal del inmigrante; alguien que viaja con su familia de Israel a Egipto, de España a Portugal, de Holanda a Inglaterra y a los Estados Unidos importando a países provinciales conocimiento, industria y experiencia. El judío que invade un territorio con armas sofisticadas es, por el contrario, el colonizador. La inmigración y la colonización son mentalidades en conflicto, indispensablemente opuestas.

El origen de una narración mítica es espontánea, jamás calculada. Yo tendría cinco años cuando conocí a un niño vagabundo en Bucaramanga. Luego de preguntarle sobre su familia, él me confesó que hacía varios años, en una región remota, vivía con sus padres y sus hermanos en una granja tranquila, junto a la orilla de un lago. Sus padres disponían de sirvientes y automóviles y vivían felices, hasta cuando, cierto día, un vecino envidioso incendió su casa y asesinó a su parentela. El sobrevivió de milagro y escapó a la ciudad. Esa era la razón, concluía, por la que cada mañana él mendigaba por su pan de puerta en puerta. Su historia me causó una honda impresión; con el tiempo comprendí que aquel infante había representado el mito de la caída de Adán y Eva, la epopeya del hijo de Afrodita, la venta de José por sus hermanos. Víctima de la pobreza, él había otorgado una dimensión cósmica a su infancia comprendiendo, como Homero, que los dioses entregaron el sufrimiento a los hombres para que los vates tengan algo que cantar (Odisea, V, 804 - 806).

El mito elucida la complejidad que la moral, la sociología y la psicología tienden a abreviar. La vida se basa en la complejidad, y raramente en unidad. Los personajes de 'El Norte' resisten cualquier discurso antropológico, psicológico o sociológico. Si Nava hubiese incluido a pacientes esquizofrénicos en su película, 'El Norte' podría haberse convertido en otra exploración nihilista sobre la debilidad y fracaso de las relaciones familiares en la sociedad contemporánea. En su lugar, Nava recrea tipos que encarnan la humanidad en su conjunto.

El discurso dominante en los Estados Unidos relega el lenguaje cinematográfico de Nava a las manifestaciones de una minoría⁶. Sin menoscabar de las raíces culturales de su director, 'El Norte' se abre a los espectadores de todas las razas, credos y naciones. Mediante episodios derivados de una conciencia mítica particular, Nava recrea una epopeya universal.

Hoy, como cuando 'El Norte' fue estrenado en el *Sundance Festival* de 1984, el gobierno estadounidense categoriza a sus ciudadanos de acuerdo a su raza y su lenguaje: Africanoamericano, Blanco, Indígena y Latino. Sin discutir las repercusiones políticas de este catálogo, el examen racial y lingüístico se quiebra ante el vasto grupo de inmigrantes latinoamericanos; ¿Cómo separar a los hombres y mujeres bilingües? ¿En dónde incluir a los españoles? ¿En dónde a los inmigrantes latinoamericanos de linaje teutón o africano? La identidad del inmigrante latinoamericano podría haber sido asimilada por el credo cristiano, si esta decisión no implicase un desafío para un sistema que insiste en aislar la diversidad cultural de quienes ostentan un apellido español o portugués.

'El Norte' escenifica el aturdimiento originado por esta categorización cuando Enrique y su amigo mejicano chismosean sobre Pocho:

ENRIQUE

¿El también es mejicano, no?

JORGE

¡No! El es un «Pocho»; nisiquera habla español el pendejo...

ENRIQUE

¿Qué es un «Pocho»?

JORGE

Un Chicano... El es un ciudadano americano, pero su familia viene de Méjico.

(riendo)

Por eso es que él tiene que hacer lo mismo que nosotros [lavar platos].

El espectador, quien previamente ha identificado a Enrique como un inmigrante ilegal guatemalteco, acepta su nueva identidad sin resistencia. Méjico se convierte en el lugar ideal del parentesco latinoamericano; una tierra mítica consagrada por tradiciones religiosas, necesariamente irreal en tiempo y espacio, como Africa lo fue a su vez para los artistas africanoamericanos de los años 1920⁷. El espacio mítico crece a medida que la ley reduce la movilidad social de los inmigrantes. La memoria colectiva nace al catalogar a grupos diversos de emigrantes dentro de una misma categoría. Africa y Méjico ganan terreno en los Estados Unidos del mismo modo en que Sión ganó terreno en una Europa antisemítica hacia finales del siglo diecinueve. La Guatemala de Enrique y Rosa, como nación determinada por su historia y su geografía, es subsumida y finalmente

reemplazada por un nuevo espacio mítico; este sacrificio crea, sin embargo, un sentimiento agobiante de culpabilidad.

El escritor francés Paul Ricœur explora con sensibilidad las variaciones de este conflicto: «[El mito] es una narración tradicional que relata eventos ocurridos al comienzo del tiempo y cuyo propósito es el garantizar el espacio para las acciones rituales de los hombres del presente, y, de una manera general, establecer todas las formas de acción y pensamiento mediante las cuales la humanidad se comprende a sí misma en este mundo.»⁸

A medida que las primeras imágenes de 'El Norte' ruedan en la pantalla, Nava recrea el mito de la creación. «Desde el comienzo, cuando Dios creó los cielos y la tierra, el mundo era un vacío informe y la oscuridad bruñía el rostro del abismo, y el aliento de Dios ondulaba sobre la superficie de las aguas» (Gén., 1: 1-2). Las tinieblas de la sala de cine son iluminada por nubes que ondulan lentamente a la par que oímos el caudal del agua. Esta, como Joseph Campbell señala, personifica a la diosa creadora, anterior al ánima onnipotente del génesis. Es espacio se preña de referencias bíblicas: una montaña empinada, un abismo, vejetación frondosa, aves, ladridos, hombres.

La película nos introduce a la familia de Enrique y Rosa en Guatemala. Civilización y vida primitiva cohabitan durante la primera parte de 'El Norte': Josefita se encuentra con la familia de Enrique en una casa iluminada por candelas -aunque el parque aledaño aparezca circundado por postes eléctricos-. Josefita conversa sobre la vida en los Estados Unidos -azuzada por Enrique y Rosa-, mas de inmediato descubrimos que Enrique ya ha oído sobre Norteamérica a través de la televisión. Si su casa carece de electricidad, ¿en dónde ve televisión Enrique? ¿Cuándo y con qué frecuencia si -tal y como las primeras imágenes de la cinta lo sugieren- Enrique trabaja desde la madrugada hasta el atardecer todos los días? Banal sería articular una respuesta.

La siguiente secuencia de 'El Norte' dramatiza la ejecución del padre de Enrique por soldados gubernamentales. ¿Cuál es la causa de su muerte? ¿Es él miembro de un grupo revolucionario? ¿Pertenece a una organización comunista? ¿ Hay guerra civil en Guatemala? De nuevo, cualquier respuesta concluyente sería inadecuada. La muerte del padre ha ocurrido a un nivel simbólico; su cabeza cuelga de un árbol como la manzana prohibida del Edén.

Nava organiza 'El Norte' en tres partes: Guatemala, La Travesía y El Norte. En Guatemala su dirección rechaza la mayoría de las convenciones del cinema naturalista. Dicha falta de coordinación corresponde a la naturaleza del mito: «Refiero a los mitos como a especies de símbolos, con formas narrativas desarrolladas y articuladas en un tiempo y un espacio que jamás coincide con el tiempo y el espacio de la historia y la geografía de acuerdo al método crítico».⁹ Presenciamos la lógica de un sueño, o como Kafka escribió, de una pesadilla. A medida que Enrique y Rosa se alejan de su tierra natal las referencias históricas y geográficas aparecen mejor delineadas.

Durante La Travesía Enrique y Rosa conocen al Coyote, quien astutamente los persuade de apresurar su viaje a los Estados Unidos; un conocimiento más real del mundo parece despuntar sobre la frontera: «Y la serpiente dijo a la mujer 'te aseguro que no morirás (...) y tus ojos serán abiertos, y sereis como dioses, conocedores del bien y el mal'» (Gén., 3: 3-4). El Coyote describe a Tijuana como a una «Ciudad perdida... [en donde] nadie es dueño de nada», pero día más tarde aprendemos que el señor Gutiérrez es propietario de un restaurante en Tijuana. Las coordenadas espaciotemporales continúan siendo imprecisas hasta cuando Enrique y Rosa llegan a San Diego, y la Tierra Prometida es presentada antes sus ojos extasiados.

'El Norte' elucida paulatinamente su valor simbólico; las desventuras sufridas por dos campesinos centroamericanos son ennoblecidas por su destino cósmico. En él presenciamos la caída humana, la expulsión del paraíso y el éxodo de un país opresivo a la Tierra Prometida. Esta representación es ritual. Enrique y Rosa encarnan al espectador a partir de una memoria colectiva -no como personajes realistas, sino como representaciones simbólicas lo femenino y lo masculino-: «Eva, entonces, no encarna a la mujer como el 'segundo sexo'. Cada mujer y cada hombre están en Adán; cada mujer peca 'en' Adán, cada hombre es seducido 'en' Eva».¹⁰

La epopeya de 'El Norte' es la epopeya de la inmigración pasada, presente y futura. Alguien ha quebrado un convenio al abandonar a su país natal; la religión, la familia y la patria son traicionadas. La secuencia en la cual Rosa camina a través de su pueblo en medio de la noche, poco antes de iniciar su travesía hacia los Estados Unidos, es reveladora. El nerviosismo de Rosa oscila según su remordimiento. Sus pasos la conducen a una iglesia, en donde ofrece tres velas a la Virgen María: una por su padre, una por su madre y otra por su pueblo; una traición declarada contra sus ataduras religiosas, familiares y sociales. Ya fuera de la iglesia, Rosa cubre su rostro con una pañoleta; sus manos tiemblan. Una ventana se abre con violencia y Rosa confronta a dos ancianas. El montaje de esta escena es deliberadamente siniestro: una de las mujeres pregunta a Rosa tres veces: «¿A donde vas?» Las arrugas de estas mujeres parecen a las parcas-la tercera siendo encarnada por Don Ramon, quien junto a una noria previene a Enrique contra los peligros de su travesía-¹¹. Rosa cavila, incapaz de articular su respuesta: sus ataduras han sido abruptamente disueltas. A medida que ella apresura el paso su pueblo se desvanece de nuestra memoria. Presenciamos un espacio vacío: el recuerdo de un recuerdo extinto. Rosa tiembla, pues ha pecado: «El pecado es una dimensión religiosa antes de ser ética; no es la transgresión de una regla o valor abstracto, sino la violación de un compromiso personal».¹²

La traición de este triple compromiso (religión, familia y patria) se manifiesta en tres niveles: cósmico, onírico y poético.

La secuencia de las parcas culmina en una imagen de la luna. Enrique y Rosa deben partir para consumir un destino épico.

«El exilio es el primer símbolo de la alienación humana»¹³, escribe Ricoeur. Pero esa alienación es asimismo liberadora. La submisión es

remediada con la fé, esto es, con la firme creencia en que todo sufrimiento es pasajero. El exilio aparece como el tema principal de cualquier mitología. Gilgamesh, temeroso de su muerte, viaja para consolar su mortalidad. Ulises y Simbad abandonan sus terruños para alcanzar la gloria y la prosperidad. El antiguo testamento es una crónica ininterrumpida de destierro y exilio, e.g., la venta de José, el éxodo de Moisés, la travesía de Elías.

Quien inmigra, por otra parte, es conducido por sus sueños. Desprovistos de poder y fortuna, Enrique y Rosa obedecen a sus vivencias nocturnas. La agonía de Rosa es anunciada por su madre, quien la consuela por su desamparo en los Estados Unidos -un país más severo que Guatemala-. Al aparecer en sueños de entre los muertos, la madre de Rosa prepara su resurrección. Otra noche su padre viene a entregarle un ramo de flores y un pez: símbolos de amor y eternidad. Al día siguiente Rosa muere.

La dimensión poética de 'El Norte' se manifiesta en los cantos populares, e.g, el canto de Rosa durante el sepelio de su padre, y la voz remota cuando Enrique y Rosa abandonan su terruño.

Pero el mito no sólo justifica una estadía migratoria; también purga su remordimiento. Los inmigrantes jamás abandonan a su patria por su propia voluntad; hay factores externos que propician su expulsión. De permanecer en Guatemala, Enrique y Rosa habrían padecido torturas e ignominia, del mismo modo en que la comunidad judía habría continuado su esclavitud en Egipto. Así como Adán y Eva abandonan el paraíso bajo la espada flamígera de un ángel, así Enrique y Rosa abandonan su pueblo instigados por las armas de los soldados. Al culpar a una fuerza externa, el héroe mítico es exculpado: «A partir del hecho de que nuestra libertad está condicionada por el deseo, procuramos exculparnos a nosotros mismos -e investimos de inocencia-, acusando al Otro»¹⁴. El mito, como creación ficticia, manipula la verdad histórica. Nava, como Homero, se convierte en historiador y legislador.

En la última parte de 'El Norte' Rosa contrae tifo. Su remordimiento empeora su salud. Rosa ha pecado, y su pecado es deshonoroso. En tanto que al doctor le interesa enterarse de si Rosa ha contraído una enfermedad infectocontagiosa o no, el principal temor de Rosa es el de reconocer su impureza; mácula originada no por una enfermedad física, sino por su culpa y su vergüenza. Ella no sólo ha traicionadao a su patria; ha forzado, así mismo, su destino en una sociedad que no le pertenece. Su inquietud aumenta de acuerdo a su castigo: «El sufrimiento se sobrecarga de un sentido ético. Si uno sufre, si uno se enferma, si uno fracasa, es a causa de un pecado».¹⁵

Rosa encarna, por último, al cordero del Nuevo Testamento; con su muerte Enrique es redimido. Su sensibilidad femenina y compasiva aumenta tras la muerte de su hermana. Al perdonar al mundo que la ha asesinado, Enrique cura su egoísmo y su avaricia. Jorge, el mejicano, ya lo había preparado para su soledad como único medio de sobrevivencia. La felicidad, tal y como la conoció durante sus años tiernos en Guatemala, ha de ser pospuesta

indefinidamente en los Estados Unidos. Enrique es ahora un obrero alienado, controlado por un sistema no menos injusto que el de su país natal. Con este desenlace 'El Norte' cumple la función teleológica del mito: es proyectado hacia el futuro: su último propósito es el de justificar el estar por el ser -la estadía permanente por la estadía eterna-: «El cumplimiento de la promesa, que al comienzo parecía cercana ('La tierra que ves te la entrego, a ti y a tu estirpe (...) Levántate y camina sobre este campo inmenso; para ti será' [Gen. 13: 15-17]), es pospuesta de modo continuo». Luego de haber prevalecido sobre experiencias traumáticas Rosa y Enrique comprenden que su último destino es el perdón. «La riqueza del intervalo [del exilio] es tan grande que al cabo cambia su significado».¹⁶ La travesía cósmica de Enrique y Rosa no se cumple en su travesía, sino en la eternidad. La inmortalidad despliega y preserva el mito. Pasado, presente y futuro se diluyen:

En la cima del pasado
Cantando el futuro está¹⁷

'El Norte' se consolida como una epopeya universal. La cadencia de los versos es reemplazada por las imágenes y los sonidos evocativos de Centroamérica y California. Enrique y Rosa encarnan a la primera pareja que alguna vez emigró, milenios atrás, fuera de Africa hacia un mundo hostil.

Notas:

- [1] Dave Kehr, en *The Chicago Reader*.
http://onfilm.chireader.com/MovieCaps/N/NO/10514_NORTE.html
- [2] «A dangerous journey to a better life», refrán publicitario de 'El Norte'. Cinecom International, 1983.
- [3] Barrera, Mario, «Story Structure in Latino Feature Films» en Chon A. Noriega, ed. *Chicanos and Film. Representation and Resistance*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), p. 233.
- [4] Campbell, Joseph 'Mythic Reflections: thoughts on myth, spirit, and our times,' interview with Tom Collins, in *In Context* No 12 (Langley: Winter 1985/86,) p. 52.
- [5] «So impressed were the Lords by [the twin's] powers over death that "their hearts were filled with desire and longing" to submit themselves as volunteers for so marvelous a piece of magic. "Do the same with us! Sacrifice us!" they exclaimed. The twins agreed. "And so it happened that they first sacrificed the one and then the other of the Lords. And the twins did not bring them back to life." Everyone in Xibalba panicked and ran. "This is the way the Lords of Xibalba were overcome.» McClear, Margaret, *POPOL VUH: Structure and Meaning* (Madrid: Colección Plaza Mayor Scholar, 1973) p. 31-67.

- [6] Sobre las relaciones entre el control del multiculturalismo y el control del discurso ver el último capítulo de Michel Foucault, *Les Mots et Les Choses* (Paris: Gallimard, 1966.)
- [7] «It became clear-to Langston Hughes at least-that the Africa being evoked was not the real one but a mythological, imaginary ‘Africa’ of noble savagery and primitive grace». Kobena Mercer, «Black Hair/State Politics,» en *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (New York: MIT) p. 256. El autor se basa en la sensibilidad de Hughes hacia Africa: «I was only an American Negro-who had love the surfaces of Africa and the rhythms of Africa-but I was not Africa.» Hughes, Langston, *The Big Sea* (London: Pluto Press, 1986.)
- [8] Paul Ricœur, *The Symbolism of Evil*, tr. Emerson Buchanan (Boston: Beacon Press, 1969) p. 5.
- [9] Ibid., p. 18.
- [10] Ibid., p. 255.
- [11] La noria es una de los simbolos más antiguos de la humanidad. Kurosawa la empleo en su adaptación de Macbeth “Trono de Sangre”.
- [12] Paul Ricœur, Op.cit., p. 52.
- [13] Ibid., p. 18.
- [14] Ibid., p. 256.
- [15] Ibid., p.31. Cfr. p.p. 43-44, y p. 241.
- [16] Ibid., p. 263.
- [17] Salinas, Pedro, *Poesías* (Barcelona: Barral Editores, 1971), p. 799.

© Hugo N. Santander 2002

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

