

# La frontera en tres documentales de Lourdes Portillo

Marvin D'Lugo\*

## Hibridismo documentalista

Al hablar de "la frontera" en los documentales de Lourdes Portillo tocamos uno de los jalones principales del ideario de la política étnica de los hispanos en Estados Unidos. Viviendo entre las fronteras emocionales y culturales de dos países desde hace más de dos décadas, Portillo ha moldeado su praxis documentalista en torno a la cultura fronteriza. En sus filmes, participa y juega conscientemente con dos series de tradiciones sobre el documentalismo que define aquella frontera. Por una parte, se sirve de la idea del documental educativo que expone un tratamiento casi neorrealista frente al mundo, al estilo del documental británico<sup>1</sup> (*Madres de la Plaza de Mayo*, 1985; *La ofrenda: Día de los muertos*, 1988); por otra, de la rica tradición latinoamericana en la cual el documental se acerca a los tratamientos artísticos que suelen mezclar distintos géneros de ficción y no-ficción<sup>2</sup> (*Proceso a Colón*, 1992; *El diablo nunca duerme*, 1994). En este contexto, no es casual que la frontera sea una de las figuras centrales que da coherencia a su obra documentalista. El propósito de este ensayo es explorar la poética de la frontera como concepto histórico-cultural y estrategia estética en la obra cinematográfica de Portillo.

Lourdes Portillo es acaso la documentalista latina mejor conocida en Estados Unidos. Ganadora de premios prestigiosos en los Festivales de Sundance, La Habana, Barcelona y San Juan, Puerto Rico,<sup>3</sup> es la encarnación de la doble tradición del documentalismo contemporáneo: arraigo local y alcance global.

Mexicana de nacimiento, desde joven Portillo vive en Estados Unidos, primero en Los Ángeles, donde surgió su interés inicial en el cine documental, y luego San Francisco, donde recibió su formación profesional en el San Francco Art Institute. Espiritualmente se formó



*Proceso a Colón*  
(Lourdes Portillo,  
1992).

\* **MARVIN D'LUGO**, profesor de Clark University, enseña literatura comparada, letras hispánicas y cine. Trabaja sobre el imaginario transnacional en las cinematografías de lengua española. Es autor de libros y monografías sobre diversos aspectos del cine español, entre ellos, *The Films of Carlos Saura*; *The Practice of Seeing* (Princeton, 1991); *Guide to the Cinema of Spain* (Greenwood, 1997); *Recent Spanish Cinema in Global Contexts* (Post-Script 21/2, 2002). Sus ensayos críticos sobre temas hispanoamericanos incluyen monografías sobre Luis Buñuel en México, Tomás Gutiérrez Alea, la autoría cinematográfica en Argentina, y el cine 'latino' en Estados Unidos. Ha sido profesor invitado en Dartmouth College y en la Universidad de Iowa.

<sup>1</sup> Paulo Antonio Paranaguá, "Orígenes, evolución y problemas", en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), p. 40.

<sup>2</sup> Paulo Antonio Paranaguá, "Orígenes, evolución y problemas", pp. 46 y 54.

<sup>3</sup> Fue nominada para el Oscar su *Madres de la Plaza de Mayo* en la categoría de mejor documental de 1985. Entre sus demás galardones figuran el "Golden Spire" en el San Francisco International Film Festival (1999) por *Corpus*; Mejor documental del Cinemafest de San Juan de Puerto Rico (1995) y Mejor documental en la Mostra Internacional de Filmes de Dones por *El diablo nunca duerme*.



Lourdes Portillo.

bajo la influencia del nuevo cine latinoamericano de los años sesenta y, en particular, el documentalismo revolucionario cubano<sup>4</sup>. Aunque varios comentaristas perciben en sus filmes un estilo personal subversivo que mezcla géneros y estrategias narrativas en maneras poco ortodoxas<sup>5</sup>, esta tendencia estilística puede reflejar, también, otras raíces culturales. Nos recuerda Paulo Antonio Paranaguá, por ejemplo, que en el contexto dominante del documental latinoamericano, el binomio ficción/no-ficción representa una falsa dicotomía<sup>6</sup>. De esta manera podemos vislumbrar la convergencia de influencias nacionales y transnacionales donde la

frontera surge como un símbolo útil con que entender la dimensión híbrida de la obra de Portillo. En sus propios comentarios respecto a sus documentales, Portillo calificó su película *La ofrenda* (1988) como una muestra de "cine inmigrante"<sup>7</sup>. Así llegamos a entender que gran parte del ímpetu de su producción creativa es un largo diálogo con lo que podemos llamar los textos de la frontera.

La idea de la frontera se relaciona concretamente con la frontera geográfica entre México y Estados Unidos. La frontera también sirve como una metáfora de los límites creativos impuestos sobre el artista que necesita sobrepasar a través de una obra que no se atiene fácilmente ni a los géneros cinematográficos ni a las etiquetas sociales. En sus documentales la frontera es más que una línea que cicatriza los mapas. Es la idea de las limitaciones que implica su propia transgresión; así que la frontera consiste en historias que cuentan los traumas de individuos que han cruzado y recruzado los confines oficiales entre comunidades y culturas. Además, es la serie de hibridaciones que ocurren en estos desplazamientos de un lado al otro de los deslindes nacionales, culturales, políticos y sexuales.

En su análisis del multiculturalismo latinoamericano, *Culturas híbridas*, Néstor García Canclini habla de la condición de hibridación que marca un determinado espacio fronterizo y también un estado de conciencia y de ánimo formado por las experiencias híbridas de la frontera. Elige el término "cultura híbrida" porque abarca diversas mezclas interculturales—no sólo raciales y religiosas, sino las de índole más ancha que surgen cuando el individuo experimenta «la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno»<sup>8</sup>. Para el antropólogo argentino, la zona fronteriza entre San Diego, California y Tijuana, México, el deslinde entre Estados Unidos y el mundo hispano, es acaso el ejemplo ideal de la cultura híbrida<sup>9</sup>. Es aquí donde la idea de la frontera como una "línea quebrada" entre dos estados se disuelve y los que «viven en lo intermedio, en la grieta entre dos mundos», asumen una nueva conciencia y estado de ánimo. Así, como lo describe desde la perspectiva antropológica, la frontera llega a ser una intensa zona de hibridación de objetos, estilos de vida y, sobre todo, experiencias.

La visión de la frontera según Portillo coincide con mucho de lo que apunta García Canclini. Para la documentalista es un espacio ambivalente, un *slipzone* entre culturas,

<sup>4</sup> Rosalinda Fregoso (ed.), *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films* (Austin, University of Texas Press, 2001), p. 9.

<sup>5</sup> Rosalinda Fregoso (ed.), *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*, p. 95.

<sup>6</sup> Paulo Antonio Paranaguá, "Orígenes, evolución y problemas", p.69.

<sup>7</sup> Liz Kotz, "Unofficial Stories: Documentaries by Latinas and Latin American Women", en Clara E. Rodríguez (ed.), *Latin Looks: Images of Latinas and Latinos in the U. S. Media* (Boulder, Westview Press, 1996), p. 209.

<sup>8</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México, Grijalbo, 1990), p. 14.

<sup>9</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, pp. 294-305.

aquella zona de lo intermedio, «la grieta entre dos mundos», a la vez creadora y demoleedora. Al revisar la trayectoria de la frontera en su obra, poco a poco comenzamos a intuir que la frontera no puede reducirse al plano meramente material. Como en la obra de la escritora chicana Gloria Anzaldúa, con cuya visión también coincide mucha de la obra de Portillo, la frontera es una perspectiva de desajuste del individuo entre culturas que abre paso tanto a nuevas experiencias transformativas como a nuevas identidades<sup>10</sup>.

Según Anzaldúa «la zona fronteriza es un espacio impreciso indeterminado, creado por los residuos emocionales de un deslinde histórico que se opone a la naturaleza; es una frontera antinatural». Enfatizando el elemento subjetivo de la frontera, Anzaldúa habla de la frontera como algo que el habitante de la región lleva adentro. Así, hace mucho hincapié en la conciencia que surge de esta zona. Su interés es en la formación de esta conciencia que ella identifica con el hibridismo de la cultura fronteriza y con «la conciencia de mujer». Esa conciencia consiste en una crítica de «la sociedad norteamericana que ha marginado y desprestigiado la población chicana y al fuerte patriarquismo de la tradición cultural mexicana que le asigna e impone una imagen de mujer que tampoco puede aceptar»<sup>11</sup>.

## La frontera en tres documentales

### **La ofrenda: The Days of the Dead (1988): Historias de la migración latina**

En su ópera prima, *Después del terremoto* (1979), codirigida con Nina Serrano, surge por primera vez la idea del poder transformativo de las fronteras culturales y políticas. Ésta es la historia de una mujer que abandona su país natal, Nicaragua, durante la revolución sandinista para sobrevivir como criada en California. En esta narración breve, de una duración de veinte minutos, la frontera no se presenta con imágenes ni con comentario directo; al contrario, el texto insinúa la frontera como trasfondo de la situación emocional de Irene, la protagonista. El motivo de las fronteras invisibles que determinan las acciones e identidades de los individuos dará forma al resto de su filmografía.

Siguiendo esta estrategia oblicua, Portillo vuelve al tema de las fronteras psíquico-sociales en *La ofrenda*, su tercer documental. El film describe una migración transcultural semejante a *Después del terremoto*, pero esta vez, no sólo de individuos, sino también de tradiciones culturales que marcan la identidad humana. Se trata de la migración de las costumbres mexicanas: el ritual y celebración del día de los muertos en México y su adaptación a la cultura híbrida de San Francisco.

El film sugiere las fórmulas del cine etnográfico, es decir, la aproximación supuestamente objetiva a las tradiciones exóticas de una comunidad rural. Pero poco a poco se vislumbra un hilo narrativo que nos aleja de aquel espacio ritualizado del México profundo, trazando una línea invisible entre este espacio y el barrio latino de San Francisco. De esta manera, *La ofrenda* encuadra el concepto de la

*La ofrenda: The Days of the Dead* (Lourdes Portillo, 1988).



<sup>10</sup> Véase especialmente Gloria Anzaldúa, *Borderlands: La frontera* (San Francisco, Aunt Lute Books, 1999 [2ª edición]). Las traducciones de los textos que siguen son mías.

<sup>11</sup> Gloria Anzaldúa, *Borderlands: La frontera*, pp. 25 y 99.

dinámica de cultura fronteriza, de «ni de aquí, ni de allí»,<sup>12</sup> aquel dialogismo que según Chon Noriega a menudo caracteriza la filmografía de los directores latinos<sup>13</sup>.

Al comentar la película en su presentación en el Festival de Cine Acción (1988), Portillo notó que, a diferencia de los directores latinoamericanos representados, ella tenía que esforzarse para recuperar su relación con su propia herencia cultural a la vez que era necesario “explicar” su cultura a un público extranjero. Pero al desarrollar esa “explicación” intentó borrar el fácil binarismo norte/sur, masculino/femenino, tradición/modernidad<sup>14</sup>.

Esta autocolocación híbrida en los intersticios de dos culturas, refleja la estrategia principal del film. La cámara subjetiva de Portillo insiste en recalcar la indeterminación de confines entre espacios físicos y entornos culturales. Después de un *travelling* sobre las calaveras del Templo Mayor en la Ciudad de México, por ejemplo, la cámara salta a una serie de imágenes de espectros vivos —turistas norteamericanos de la tercera edad, canosos y frágiles—, entrevistados por una voz en *off* sobre el concepto de la muerte en México y en su propia cultura. Según Kathleen Newman, la escena sugiere el íntimo nexo entre la vida y la muerte cercana, pero también la tensión entre el culto mexicano y su contrapartida en la postura norteamericana que luego se presentará como alejada de la tradición mexicana<sup>15</sup>.

El montaje radical de imágenes de ambos lados de la frontera y las voces en *off* que colocan ciertas imágenes en nuevos contextos, sirven para cuestionar aquellas fronteras mentales que separan las dos culturas y que exotizan la experiencia mexicana de la muerte<sup>16</sup>. En parte, ese cuestionamiento de las fronteras psíquicas desestabiliza las representaciones univocales de identidad sexual, cultural o praxis cinematográfica. Por ejemplo, se nota el marco subjetivo de la narración en una película<sup>17</sup> en la cual se alternan dos narradores en *off*, un hombre y una mujer. Al contar las tradiciones prehispánicas que se relacionan con el culto de la muerte, aquél se ocupa de las tradiciones públicas en una voz casi oficial, y ésta comenta la dimensión afectiva y personal, dando así un contraste entre espacios públicos y privados y, más importante, la subjetivización de las experiencias vividas. Poco a poco, las voces se acercan hasta que la cámara entrevista a un hombre travestido, la legendaria “Calavera Catrina”, después de su participación en el baile de Oaxaca en el día de los muertos. Como lo nota Newman, el punto visual de la presencia del travestido sirve para subrayar la idea que «Es una sexualidad no diferenciada: ni heterosexualidad ni homosexualidad según la construcción de estas categorías hoy en día

La ofrenda: *The Days of the Dead* (Lourdes Portillo, 1988).



<sup>12</sup> Esta frase, que ha llegado a ser un motivo para captar las múltiples esencias de hibridismo cultural y desorientación de los que viven la frontera como identidad propia, es a la vez el título de una película de ficción de la mexicana María Elena Velasco realizada en 1987.

<sup>13</sup> Chon A. Noriega, *Entre la subversión y la integración: El cine chicano y sus contextos* (Donostia-San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 1993) p. 65.

<sup>14</sup> Liz Kotz, “Unofficial Stories: Documentaries by Latinas and Latin American Women”, p. 209.

<sup>15</sup> Kathleen Newman, “Steadfast Love and Subversive Acts: The Politics of *La ofrenda: Days of the Dead*”, *Spectator: The University of Southern California Journal of Film and Television Criticism*, Vol. 13, nº 1, (Otoño, 1992), p. 105.

<sup>16</sup> Rosalinda Fregoso, *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture* (Mineápolis-Londres, University of Minnesota Press, 1993), pp. 173-4.

<sup>17</sup> Yvonne Yarbro-Bejarano, “Ironic Framings: A Queer Reading of the Family (Melo)drama in Lourdes Portillo’s *The Devil Never Sleeps/ El Diablo nunca duerme*” en Rosalinda Fregoso (ed.), *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*, p. 104.

en Estados Unidos o en México. Es simplemente sexualidad»<sup>18</sup>. Mientras el travestido habla, se quita el maquillaje y la peluca. Así, la cámara atestigua el acto de borrar la distinción visual entre hombre y mujer, estableciendo una indeterminación de confines que corresponde precisamente al desenfoque del concepto de frontera.

De la fiesta de los muertos, el film salta de Oaxaca al barrio latino de San Francisco, donde reaparece la misma fiesta de calaveras como una continuidad de tradiciones mexicanas. Aquí se subrayan las hibridaciones de la tradición, abriéndose a la comunidad angloparlante igual que a diversas minorías de la comunidad latina. Por ejemplo, se ve la representación de una capilla hecha por el compañero de un hombre fallecido por el SIDA. Se ve claramente la calavera con las siglas SIDA. Es otra manera de hacer reconocer las identidades sexuales más allá de las dicotomías patriarcales. En efecto, la estructura narrativa que traspasa la frontera que separa las dos culturas, une estos dos contornos mediante la desestabilización de los marcos geográficos, culturales, sexuales y visuales. De esta manera, entendemos la estrategia del documental como un esfuerzo de confundir los binarios culturales, sociales y sexuales. Este traslado, en el contexto hispanoamericano, como pronto veremos, se entiende como una transgresión del código de la comunidad.

### **El Diablo nunca duerme (1994): La frontera sexual**

Su siguiente película, *El diablo nunca duerme*, muestra claramente la mezcla de géneros y una nueva versión de actos de transgresión relacionados con el concepto de frontera. En este "melo-docu-misterio" (*melodocumystery*), como ella califica el film<sup>19</sup>, hay un colapso total de la distancia entre la cineasta y el tema de su investigación. El documental está completamente enfocado en una narración en primera persona: la odisea de Portillo desde su hogar en San Francisco a su pueblo natal en México para investigar la misteriosa muerte de su tío favorito. Este peregrinaje a los orígenes funciona para recalcar la íntima relación entre la frontera y la formación de la identidad.

La columna vertebral del film es la serie de entrevistas que Portillo realiza en México con varios miembros de su familia, funcionarios locales y otros involucrados en la misteriosa muerte del tío Óscar. Pero, lejos de servir como evidencia con que resolver el misterio, estas entrevistas funcionan, según la estrategia imaginativa del film, como falsos documentos. Es decir, ponen en duda la supuesta «verdad neutral del documental»<sup>20</sup>.

Como en el caso de *La ofrenda*, *El diablo nunca duerme* es implícitamente una narración sobre el acto de cruzar fronteras, simbolizada, al principio del film, en la toma de Portillo localizando su ciudad natal, Chihuahua, en un mapa. La imagen siguiente es otra de la cineasta, ahora en la Plaza de Armas de Chihuahua. Después vemos una imagen en contrapicado de la bandera mexicana. Para señalar el mundo enrevesado en el que la directora se ha metido, la cámara gira 180 grados para ofrecer una imagen de la bandera cabeza abajo.



Cartel de *El diablo nunca duerme*  
(Lourdes Portillo,  
1994).

<sup>18</sup> En el original: «It is a sexuality not categorized; neither heterosexuality nor homosexuality as currently constructed in the United States or México», en Kathleen Newman, "Steadfast Love and Subversive Acts: The Politics of *La ofrenda: Days of the Dead*", p. 102.

<sup>19</sup> Rosalinda Fregoso (ed.), *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*, p. 43.

<sup>20</sup> Rosalinda Fregoso (ed.), *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*, p. 100.

Uno de los elementos de esa visión subjetivamente enrevesada es el reconocimiento por parte de Portillo de que el haber abandonado su hogar años atrás, para algunos miembros de su familia la convierte en "otra". La viuda de Óscar, su tía Ofelia, la trata como una extraña, si no como una entrometida.



Lourdes Portillo en un fotograma de *El diablo nunca duerme* (1994).

Una parte de la ideología del documental es la de la transparencia, que estriba en la ausencia física del documentalista en el film. En *El diablo nunca duerme* la figura de la directora, sin embargo, cobra cada vez más presencia (su voz en *off* interrogando a los sujetos presentados, su imagen reflejada en espejos, etc.). No es casual que la primera vez que la vemos sea como una especie de turista en su pueblo natal, ya que tanto ha cambiado desde que lo abandonó. El motivo de la "peregrina en su patria" sigue cuando se dirige a la cámara en ciertos momentos de sorpresa y consternación, al descubrir enredos emocionales en torno a la vida y muerte de Óscar, que se asemejan a las tramas de las telenovelas. Para señalar este

juicio subjetivo dentro del marco documental, Portillo construye un desdoblamiento interior al reconstruir su entrevista con tía Luz. La tía mira una telenovela mientras Portillo le pregunta sobre las relaciones extramaritales entre Óscar y su segunda esposa, Ofelia. Vemos a la tía mirando la televisión, cuya pantallita enseña una secuencia de una telenovela brasileña. Al comentar las infidelidades de Ofelia, Portillo, sorprendida, vuelve su cabeza al espectador con una expresión de incredulidad<sup>21</sup>.

Esta melodramatización de la vida cotidiana bajo la rúbrica de la telenovela le permite a Portillo insertar una serie de diversos elementos distanciadores en el film, que funcionan para hacernos cuestionar tanto el tejido documentalista de las entrevistas como el mundo representado. Uno de éstos, por ejemplo, estriba en el hecho de que los rencores personales entre Portillo y su tía Ofelia eran tan fuertes que ésta se negó a aparecer en el documental y Portillo tuvo que intercalar una recreación ficticia de sus conversaciones telefónicas. Tales recreaciones intensifican la indeterminación de las líneas divisorias entre realidad y ficción en el film.

En la misma conversación con tía Luz, surge la mención a las circunstancias de la segunda boda de Óscar con Ofelia, y la prueba de la virginidad de ésta con la ropa manchada. La imagen salta de inmediato al escaparate de una tienda de trajes de novia con mujeres mirando el maniquí de una novia vestida de blanco. La voz en *off* es la de Portillo, que cuenta detalles de una leyenda local sobre una novia que murió el día de su boda. Así, poco a poco, los deslindes entre realidad, ficción, y las supersticiones del pueblo comienzan a desvanecerse, lo que induce al espectador a interrogarse aun más por la realidad de la historia narrada.

Dentro de esta estructura híbrida de recreaciones dramáticas y entrevistas, la directora descubre por fin que el secreto que los entrevistados quieren evitar está relacionado con un tema sexual. La conjetura, nunca confirmada, es que su tío era homosexual, que su segunda boda nunca fue consumada, que murió de lo que algunos han sospechado fue sida. Esta hipótesis, como señala la misma Portillo en sus comentarios sobre la película, es menos significativa que la revelación del tejido de fuerzas y estructuras sociales que rigen la conducta y la identidad de la familia. Pero poco a poco surge la hipótesis de que la sexualidad reprimida o negada llega a relacionarse en una forma vaga con el tema de la frontera.

<sup>21</sup> Rosalinda Fregoso, "Sacando los trapos al sol (*Airing Dirty Laundry*) in Lourdes Portillo's Melodocumystery, *The Devil Never Sleeps*." en Fiana Robin e Ira Jaffe (eds.), *Redirecting the Gaze: Gender, Theory and Cinema in the Third World* (Albany, State University Press of New York, 1999), p. 312.

Hay una insinuación implícita de que, haciendo el film que presenciamos, Portillo, la intrusa, ha violado el código tradicional según el cual los trapos sucios no se lavan en público<sup>22</sup>. En el fondo, el acto de filmar el documental, revelando así los secretos sexuales de Óscar, y el acto de atravesar la frontera, son transgresiones paralelas. Desde esta perspectiva, comenzamos a entender que la investigación de la muerte de Óscar es simplemente la coartada para acercarnos a la esencia del misterio verdadero de la frontera. Lo que en *La ofrenda* es una distinción sexual entre dos voces descarnadas y se revela en la imagen híbrida del hombre vestido de mujer, en *El diablo nunca duerme* comienza a tener una resonancia aún mas profunda. El "misterio" del film, es decir, el profundo misterio de la frontera, llega a significar los controles sexuales y sociales, y algo íntimamente relacionado con la identidad. Ahora entendemos que Lourdes Portillo se ha transformado en latina, es decir, en "otra," por haber cruzado las fronteras opresivas del patriarcado. Al volver a sus orígenes para descubrir la verdad sobre su tío, desmiente aquella imagen sostenida por el mismo patriarcado del idilio de la familia. Este conjunto de temas forma el tejido esencial de sus siguientes documentales.

### **Señorita extraviada (2002): Viviendo y muriendo en la Frontera**

La idea de la frontera experimenta una evolución notable en los documentales de Portillo a lo largo de los años noventa. Esos cambios se notan tanto en el ámbito estilístico, con la intensidad de textos "corales" ejemplificado por *El diablo nunca duerme*, como en lo temático, donde se ve un creciente enfoque hacia las poblaciones marginadas de la zona fronteriza. La culminación de estas tendencias es *Señorita extraviada* (2002), un reportaje sobre una serie de asesinatos de mujeres en la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez, México. *Señorita extraviada* proviene directamente del documental *Corpus: A Home Movie for Selena* (2000), que Portillo filmó para investigar el impacto en la comunidad latina de Corpus Christi, Texas, del asesinato de la joven cantante tejana, Selena Quintanilla.

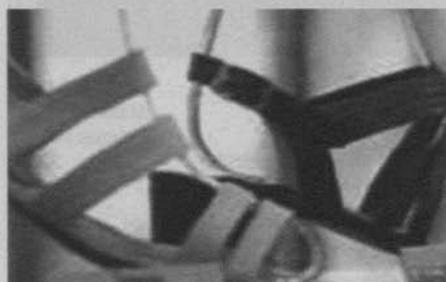
Ambos filmes tocan las poblaciones marginadas de la frontera y proponen una visión más ancha de la zona fronteriza en torno al tema de los crímenes contra mujeres. *Corpus* es una especie de puente a la visión devastadora que Portillo expone en *Señorita extraviada*, en el sentido de que, a través del trágico asesinato de Selena Quintanilla por una de sus amigas, un caso individual y se supone único, vamos descubriendo pistas de la transformación cultural que afecta a una vasta población de hispanos marginados por la cultura fronteriza. Hay, efectivamente, tres enfoques de interés en el tratamiento que propone Portillo en *Corpus*: la fuerza patriarcal, encarnada en la figura del padre de Selena, Abraham, que "construyó" la carrera de su hija; la imagen publicitaria de la cantante como icono positivo para niñas y adolescentes de la región; y finalmente, el "corpus" del título, que se refiere a la ciudad fronteriza, el cuerpo de Selena como objeto sexual y, por fin, la sacralización de la memoria de Selena como una santa que para muchos latinos es casi el equivalente de la Virgen de Guadalupe. De estos tres enfoques, Portillo pone un énfasis especial en el padre, Abraham Quintanilla, cuya explotación de la carrera de su hija sirve para recalcar el tema doble de la fuerza nefasta del patriarcado y la explotación comercial de la mujer latina como figura emblemática de la cultura fronteriza.



*Corpus: A Home Movie for Selena* (Lourdes Portillo, 2000).

<sup>22</sup> Rosalinda Fregoso, "Sacando los trapos al sol (*Airing Dirty Laundry*)" in Lourdes Portillo's *Melodocumystery, The Devil Never Sleeps*, p. 316.

Lo que en *Corpus* es una situación límite, enfocada, como en *El diablo nunca duerme*, en un caso individual, en *Señorita extraviada* se convierte en una visión panorámica de la relación entre sexualidad y violencia en la zona fronteriza. Más que cualquier otro de sus documentales, *Señorita extraviada* muestra con menos delicadeza las negras implicaciones de la frontera, tal como las hemos visto acumularse en sus documentales anteriores. Aquí se trata de lo que desde el principio parece un simple reportaje sobre las desapariciones de mujeres jóvenes en la zona fronteriza. Pero, desde el inicio del film, Portillo se desprende de esta fórmula. Sirviéndose otra vez de la estrategia autorreferencial, la voz en *off* de la directora da orden a las primeras imágenes de Ciudad Juárez, convirtiendo la exposición de escenarios y eventos en un misterio: «Vine a Juárez para presenciar el silencio y el misterio que rodea las muertes de cientos de mujeres... Cuando vine a Juárez poca gente quiso hablarme sobre las mujeres. En los últimos diez años entre doscientas y cuatrocientas han sido asesinadas. Muy pocos de estos crímenes se han resuelto. ¿Por qué se ignoran las muertes de tantas mujeres y por qué los crímenes continúan?»



Fotogramas pertenecientes a *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2002).

Las palabras en *off* se ven acompañadas de imágenes de las calles y los habitantes de la zona comercial de Juárez. Vemos los escaparates y primeros planos a cámara lenta de las jóvenes que los miran. Así el film establece oblicuamente la tesis de que, antes que nada, las víctimas se definen como parte de la cultura de consumo. La narración del misterio de las desapariciones que sigue a este preámbulo, hace hincapié en el contexto económico que representa la comunidad fronteriza. Este montaje sobre la cultura de consumo termina con la primera imagen que aparece en el cine de Portillo de un puente fronterizo, símbolo concreto de la frontera oficial entre Estados Unidos y el mundo latinoamericano.

Este puente tiene una función estructural. Es el punto de enlace entre los elementos personalizados e íntimos, enunciados a través de la figura y voz femeninas, y el panorama industrial y comercial de la zona fronteriza. En seguida, con la vista del puente, el tono y visión de Juárez cambia. Los planos generales de la ciudad de noche coinciden con la voz en *off* de Portillo que nos explica que «para algunos estadounidenses Juárez es el lugar donde todo lo prohibido está disponible... la ciudad del futuro... como modelo de globalización, la ciudad gira sin control.»

El conjunto de técnicas que perturban la imagen de la corrupta ciudad globalizada incluye la serie de primeros planos de las fotos de las desaparecidas y sus madres; el uso insistente de la cámara lenta para enfatizar la presencia femenina; y, por fin, la música coral que suena a un réquiem para encuadrar la postura del film como llanto por las desapariciones y muertes de las mujeres de la frontera. Los elementos de melodrama, tan prominentes en *El diablo nunca duerme*, están ausentes aquí, reemplazados por otros elementos de la cultura de masas —las primeras planas de la prensa, los noticieros televisivos y la imaginación popular— que sirven como un filtro a través del cual la comunidad llega a entender la tragedia que transcurre. A diferencia de *El diablo nunca duerme*, donde que la muerte y el sexo surgen del ámbito familiar, esta película toca los mismos temas en un contexto público; se trata de una serie de más de doscientos homicidios de adolescentes que sólo lentamente cobran importancia en la prensa local du-

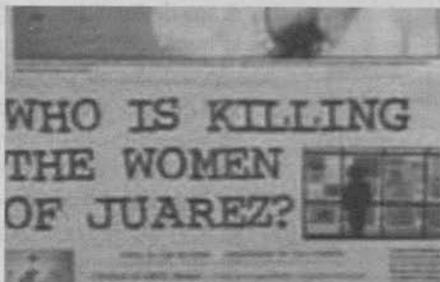
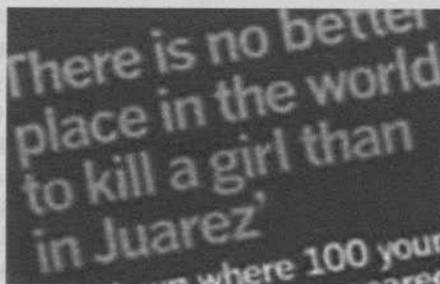
rante los años noventa conforme el gobierno local se encuentra cada vez más incapaz de resolver los crímenes.

La intriga narrativa del film es multiforme y estriba en el sensacionalismo de la explotación de los asesinatos por parte de la prensa y la televisión local de Ciudad Juárez. En algún momento se nos presenta a cinco posibles agresores: un egipcio; una pandilla local, "Los rebeldes," quienes, insiste la policía, han actuado bajo el control del misterioso egipcio; un grupo de chóferes de autobuses que trabajaron en la ruta que pasaba por las maquiladoras donde trabajaban varias de las mujeres; y, finalmente, un grupo de policías involucrados en el narcotráfico.

"Amontonando" posibles malhechores, Portillo se niega a confirmar la culpabilidad de ninguno. Su propósito es otro: centrar nuestra atención en los cuerpos de las jóvenes, las señoritas "extraviadas" del título, con vistas de las fotos de cadáveres de las primeras planas de los periódicos. Este insistente fluir de imágenes de cadáveres descompuestos está interrumpido en ciertos momentos por las historias de las desapariciones y muertes de las víctimas contadas por sus madres. La búsqueda frustrada de las hijas, hermanas y madres le da a la directora la ocasión de hacernos entrar en el sórdido mundo urbano de Juárez: los negocios clandestinos e ilegales en la zona fronteriza —sexo, drogas, contrabando; el narcotráfico, cuyo principal país de consumo, como nos recuerda Portillo, es Estados Unidos; la explotación de mano de obra en las maquiladoras para la producción de artículos para el consumo al norte.

Esta alineación de las mujeres desaparecidas del título con el comercio y los medios de comunicación de masas sugiere, según la narradora, las maneras en que estas mujeres se han convertido en material disponible, dislocadas en la economía de la zona fronteriza. Poco a poco comenzamos a intuir que en la trama oculta que Portillo expone la economía fronteriza está involucrada en las desapariciones y los asesinatos. La voz en *off* de Portillo sirve de guía al espectador en la cadena de situaciones circunstanciales en torno a la cultura fronteriza que las ha convertido en material desechable. De esta manera, el film revela el sistema económico-social de la frontera como el principal agresor. Es decir, la frontera mata.

En parte su veredicto está en contra del tratado de libre comercio<sup>23</sup> que se pactó durante los años noventa, supuestamente para estimular la economía de los tres principales países de Norteamérica. Aunque las maquiladoras, esas fábricas situadas en la zona libre de la frontera, parecen simplemente un detalle al principio de la historia de la serie de desapariciones y asesinatos, hacia el final, uno de los parientes de una desaparecida propone la conjetura de que la gente en posiciones de poder en esas fábricas está directamente involucrada en los asesinatos. Pero, igual que en *El diablo nunca duerme*, no es cuestión de una simple solución, sino el intento de mostrar la red de intereses creados en torno a las seño-



Fotogramas pertenecientes a *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2002).

Imagen de una mujer trabajando en una maquiladora en *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2002).



<sup>23</sup> TLC o, con sus siglas más comunes, NAFTA, North American Free Trade Agreement.

ritas extraviadas. Así, el panorama social de Juárez cobra cada vez más protagonismo en el film. Es un ambiente que socialmente deshumaniza a la mujer, inicialmente como mano de obra explotada convenientemente en México para el beneficio de los consumidores norteamericanos, luego como objeto sexual según las evidencias de los cadáveres.

Parte de la dinámica del film consiste en tomar los titulares de la prensa sensacionalista que ha convertido a las jóvenes en puros objetos sexuales y humanizar a estas señoritas "extraviadas". Así, las entrevistas que Portillo realiza durante los dieciocho meses de su investigación y filmación, ponen mucho énfasis en las familias de las víctimas, sobre todo en las madres. Las voces de los familiares se combinan con la voz de la directora y con entrevistas a dos mujeres que han luchado contra el gobierno para investigar los asesinatos (la defensora del egipcio y una activista social de la Federación Latinoamericana de Familiares de Desaparecidos) para construir un coro feminizado. El énfasis en lo humano que exponen las mujeres contrasta fuertemente con los discursos y la presencia de los oficiales, que representan en una forma u otra el sistema de explotación sexual que rige en el poder de esta zona. Al principio del film, por ejemplo, Portillo incluye una entrevista de prensa con el gobernador del estado de Chihuahua, quien califica los crímenes como los de unas cuantas prostitutas que se han extraviado. Los demás procedimientos del gobierno y sus representantes, incluso la fiscal encargada de la investigación, muestra la incompetencia, la impotencia, o peor, la indiferencia de las fuerzas vivas de la comunidad.

En *El diablo nunca duerme* la estrategia fue desvirtuar la perspectiva de los entrevistados, señalando otras posibles verdades más allá de verdad realista. Aquí, se ve casi al revés. La pugna entre los familiares y los oficiales pone en evidencia la falta de credibilidad de todas las voces públicas, sean las del gobierno o las de sus portavoces en la prensa y la televisión local. En un momento, la voz en *off* de Portillo dice: «No creen nada de lo que dice la prensa y así comienzan a creer todas las posibles conjeturas.»

Al principio del film se ve una gigantesca bandera mexicana en una de las plazas principales de Juárez; hacia el final, cuando ya hemos presenciado la serie de coartadas y distorsiones del sistema social de Juárez, la cámara vuelve a la imagen de la bandera, sólo que esta vez está hecha trizas. Las implicaciones de esta pareja de imágenes son claras: al principio, Portillo identifica la comunidad imaginada de la nación mexicana como uno de los protagonistas de la tragedia; al final, la imagen sirve para desprestigiar los discursos oficiales y públicos de los gobernantes y los medios comunicación de masas vinculados a los gobernantes. A lo largo del paso de la primera a la segunda imagen de la bandera, el espectador viene reconociendo la red de intereses que mandan en la zona fronteriza. En el último comentario en *off* Portillo recalca este tema: «La corrupción ha permeado todos los niveles del poder y las vidas de cientos de mujeres se han perdido.» Al final, entendemos que la frontera es una máquina infernal que ha sido cómplice de la marginación, desaparición y muertes de estas señoritas extraviadas.

Lo más devastador de la visión del film es que parece trastocar la visión idealizada de los primeros documentales de Portillo en los cuales se disolvieron los binarios patriarcales de norte/sur, modernidad/tradición; hombre/mujer. En el fondo del llanto coral de *Señorita extraviada* se encuentra el reconocimiento del triunfo, acaso momentáneo, de la ideología patriarcal encarnada en las fronteras.

*Señorita extraviada*  
(Lourdes Portillo,  
2002).



**ABSTRACT.** An exam of three documentaries by the Latin filmmaker Lourdes Portillo (Hispanic in the United States), touching the imagery of the American borderland in Latin consciousness: *La ofrenda: The Days of the Dead* (1988), *The Devil Never Sleeps* (1994) and *Señorita extraviada* (2002). Portillo's work, which includes documentaries dealing with different Latin American issues (*The Mothers of Plaza de Mayo*, in Argentina; *After the Earthquake*, in Guatemala), in the last decade focuses in issues related to Mexico-USA border culture. This essay finds its viewpoint in the praxis of editing within Portillo's documentaries, who often blends techniques fully linked to feature films (especially melodrama) with techniques traditionally identified with testimony documentary (interviews, news reports, etc). The hybridization of both discourses allows the circulation of her films in Latin American culture as well as in American culture. The project that shapes Lourdes Portillo's work in these documentaries is the engagement of technical hybridization with cultural hybridization to question Latin imagery in the United States. ☺

