

Sin Nombre

Skæbnesvangre rejser og fortællinger

Pablo R. Cristoffanini

er lektor ved Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet. Cand.mag. og Ph.d.: kultur-analyse, Latinamerika og Spaniens kultur og inter-kulturel forståelse. Interesser er møder og konflikter mellem kulturer, forbrugskultur især i Latinamerika og film som værktøj til forståelse af sociale og kulturelle problematikker og sidstnævntes betydning for forståelse af film. Endvidere forsker han i de processer som skaber en global kultur.

Introduktion

Film er ikke nødvendigvis kun underholdning og æstetisk nydelse, ofte repræsenterer de vigtige samfundsmæssige, kulturelle og inter-kulturelle problemer. Til at skabe disse repræsentationer benytter film fortællinger, billeder og musik, og ved hjælp af disse har dens frembringelser en mægtig appel. Repræsentation er et vigtigt begreb for kulturstudier, men også for samfundsvidenskaber i al almindelighed. Da alle begreber kan udfyldes med forskellige meninger, vil jeg kort præsentere en forståelse af repræsentation, der er tæt knyttet til en fortolkende tilgang og til semiotik og diskurs som teorier og metoder.

Jeg hævder i artiklen, at når filmen repræsenterer vigtige problemstillinger i den faktiske verden, gør den det ofte og samtidig på en ideologisk og utopisk måde. Derfor opridser jeg to centrale tilgange til forståelse af ideologien, og hvordan den opererer og ekspliciterer på, hvilken måde filmen samtidig indeholder ideologiske og utopiske elementer.

Den empiriske genstand for min analyse og fortolkning er filmen *Sin nombre* (spansk: Uden navn), der repræsenterer to af den globaliserede verdens grundlæggende spørgsmål: a) den illegale emigration fra Syd mod Nord, i dette tilfælde fra Mellemerika gennem Mexico til USA og b) ungdomsbanders vold, kriminalitet og paral-

lsekultur. Filmen udkom i 2009 og er instrueret af den amerikanske filminstruktør Cary Fukunaga. Fukunaga foretog en grundig research i form af interviews med og risikofulde ophold blandt de to grupper, som filmen beskæftiger sig med, og rejste selv gennem Mexico i det berømte *beast* eller dødens tog, som fragttoget, der transporterer de illegale immigranter fra Mellemamerika gennem Mexico og til USA, bliver kaldt. (Rudzki-Weise, 2010) Filmen er ikke kun vedkommende, fordi den tager vigtige samfundsmæssige og eksistentielle spørgsmål op, men også fordi den, som kritikerne har påpeget, rent æstetisk er af høj kvalitet. Farver, lyd og de intense scener støtter en god fortælling.

Ud over at se filmen som repræsentation, ideologi og utopi vil jeg analysere den ved hjælp af sociologiske begreber som risiko og transnationale bånd. (Ruiz, 2003) Jeg ønsker at vise, hvordan Fukunagas repræsentation af den navnkundige Mara Salvatrucha og emigrationen fra Mellemamerika til USA gennem Mexico gør disse samfundsfænomener levende på en farverig og følelsesmættet måde. Som Clifford Geertz har påpeget, er det dette, der karakteriserer ideologien som symbolsk system i modsætning til videnskaben. Jeg kommer også ind på andre ideologiske, men også utopiske, elementer. Det er min hensigt at påvise, at det for at forstå disse elementer er nødvendigt at inddrage den bredere sociale, kulturelle og historiske kontekst. Især når det handler om film som *Sin Nombre*, hvor der eksisterer prototyper og situationer i den virkelige verden for de karakterer og situationer, vi bliver præsenteret for i filmen.

Det er min påstand, at hvis man ikke har en tilstrækkelig viden om disse kontekster, vil man risikere at forbigå ideologien og utopien i filmen og på denne måde bekræfte dominerende diskurser, som eksisterer i samfundet og medierne om de sociale og kulturelle spørgsmål, som filmen tager op. Disse diskurser kan give en ensidig og partisk forståelse af vigtige samfundsproblemer og have negative konsekvenser for de sociale og etniske grupper, der bliver repræsenteret.

Film som repræsentation, ideologi og utopi

Repræsentationen er tæt knyttet til meningen. Vi giver betydning og mening til tingene ved at anvende dem: hvad vi siger, tænker og føler om dem. Desuden giver vi mening til begivenheder, mennesker og genstande gennem de symbolske systemer, som vi

placerer dem i. Disse symbolske systemer kan være kunst, religion, æstetik, videnskab eller idelogi (Geertz, 1973). Derfor kan vores vurdering af personer, grupper, sociale og økonomiske fænomener være forskellige, selv om vi taler om den samme "virkelighed." Endvidere får ting, personer og genstande mening ved den måde, vi repræsenterer dem på, de billeder eller den musik vi bruger, de historier vi fortæller. Film er lige præcis et mægtigt repræsentationssystem, fordi de kombinerer fortælling, musik og billeder i deres repræsentationer.

Irepræsentationsprocessen bruger vi tegn (Eco, 1977 og 1968 / 1999) eller symboler som Clifford Geertz forstår dem: "*any object, act, event, quality, or relation which serves as a vehicle for a conception-the conception is the symbol's meaning.*" (Geertz, 1973: 91) Tegn eller symboler kan således være ord, lyde eller billeder, der optræder i stedet for et begreb eller andet i virkeligheden.

Kulturen beskæftiger sig specifikt med produktion og udveksling af betydninger, og derfor kan vi sige, at medlemmer af en kultur har tendens til at se verden på samme måde, hvilket ikke betyder, at en kultur nødvendigvis er præget af konsensus, når det gælder betydninger og meninger. Tværtimod, i enhver kultur er der mere end én betydning, når det gælder personer, begivenheder og genstande. Ofte finder der er en kamp sted om betydninger. Den måde, vi kategoriserer verden på, de betydninger, vi tilføjer tingene, kan påvirke vores adfærd, derfor er det en vigtig problemstilling, hvilke betydninger, sociale eller kulturelle fænomener får. I deres repræsentationer af vigtige sociale og kulturelle problemer, som fx ungdomsbander og migrationen fra Syd mod Nord er, kan film have ideologisk og utopisk indhold. Da der findes forskellige tilgange til ideologibegrebet, er det nødvendigt at præcisere det. Overordnet kan man hævde, at der findes to forskellige retning mht. til forståelse af begrebet. I den ene ende finder vi den marxistisk inspirerede ideologiforståelse, der udspringer af Marx og Engels' skrifter, som har påvirket bl.a. Althusser, Barthes, Eco og Eagleton. Man kan betegne disse tilgange til ideologien som kritiske. Her vil jeg nøjes med at gengive nogle ideer fra den fremtrædende semiotikker og forfatter, Umberto Eco. Eco mener, at ideologi er et partisk og usammenhængende verdenssyn, som er karakteriseret ved at skjule - i valg af ord og argumentation - alternative betydninger og relationer. Ideologien er ude af

stand til at redegøre for den kompleksitet, der findes i modstridende semantiske felter. (Eco, 1968: 156-183; Eco, 1977:457-472)

I den anden ende, når det gælder opfattelser af ideologien, finder vi dem, der tænker på ideologi på en ikke evaluerende måde. Dvs. man udtaler sig ikke på forhånd om et fordrejet, forvansket eller falskt indhold af ideologien. De teoretikere, som tilslutter sig denne tilgang, forstår ideologi som overbevisninger, ideer eller symbolske systemer. Indholdet af disse overbevisninger og ideer er ikke nødvendigvis negativt eller problematisk.

Repræsentanter for denne tilgang er Karl Mannheim (1960) og den amerikanske antropolog Clifford Geertz (1973), som har været hovedpersonerne bag samfundsvidenskabernes drejning imod en fortolkende eller hermeneutisk tilgang. For Geertz er ideologi et slags foreløbig kort over en problematisk virkelighed. Den tilbyder os en skabelon eller plan for tilrettelæggelsen af sociale og psykologiske processer. De retninger, som forklarer ideologien i kraft af materielle interesser eller psykiske spændinger, mangler ifølge Geertz en forståelse for, hvordan symbolske systemer opererer. De tager ikke i betragtning, at symbolet kan udlede sin styrke fra dets evne til at opfatte, formulere og formidle sociale realiteter, der undviger videnskabens tempererede sprog, at symbolet kan udtrykke mere komplekse betydninger end dets læsning lægger op til.

I denne artikel vil jeg bruge begge forståelser af ideologien. Dvs. at for mig kan ideologien fungere som et orienteringssystem i forhold til problematiske virkeligheder: hvordan kan det være, at de unge i Mellemamerika og i Mexico går ind i bander, der er ekstremt voldelige og er parate til at risikere livet for det? Eller hvorfor begiver unge fra disse områder sig ud på en rejse fuld af risici for at komme ind i USA? Men dette orienteringssystem kan også gå uden om vigtige sider af den problematiske virkelighed, som er dens fortolkende genstand.

Men film er ikke kun repræsentation og ideologi. Ofte indeholder de en utopisk dimension. Faktisk mener jeg, at Geertz' forståelse bringer os nærmere denne dimension. Stuart Hall gjorde allerede i "Notes on deconstructing The Popular" opmærksom på, at vi i populærkulturens frembringelser kan observere en dobbelt bevægelse. De samme produkter, der udtrykker de herskende gruppers drømme, indeholder ofte elementer af modstand og oprør i forhold til disse drømme. (Hall, 1981)

Film som medie har mange muligheder, når det gælder om at få os til at tænke, overveje om forestille os en bedre fremtid på en kritisk måde. Appellen af billedets ornament, lysende display, en verden af eventyr og rejseafstand. Desuden har de fantastiske teknologiske muligheder, der forbedrer den magiske fortælling, som kan have et utopisk indhold. Filmen kan som en dagdrøm, åben, med en fantastisk opfindsomhed forudse, hvad der er latent. Den udgør et forskønnende spejl.

Casper, Smiley og La Mara Salvatrucha

Filmen tegner et billede af den berømte og berygtede bande gennem personer, miljøer og situationer og er centreret omkring to hovedkarakterer. Den ene "Casper" eller Willy, som han også kaldes, er medlem af banden La Mara i byen Tapachula i det sydlige Mexico. Han bliver kaldt Casper af sine "homies" (kammerater) i banden, mens han overfor folk udenfor og især overfor de piger, han kommer i kontakt med og for at beskytte dem, giver sig til kende som Willy. I begyndelsen af filmen ser vi Casper, der roligt og sørgmodigt betragter et efterårslandskab, mens han ryger en cigaret. Det er som om hans karakter er præget af en vis stoisk ro, der kendetegner en person, som har affundet sig med det liv han lever. Der er noget meditativt over situationen, som landskabet og musikken understreger. Vi lægger mærke til tatoveringerne på hans arme og mave og, da han resolut rejser sig, ser vi, at han også har dem på ryggen. Der er adskillige tatoveringer, men de virker ikke frygtindgydende, som dem vi ser hos bandens leder, Lil'Mago. Stilheden og den rolige stemning brydes brat, da Casper kommer ud på gaden, hvor musikken og gadelarmen markerer, at vi er i det sydlige Mexico. Kameraet fokuserer på hans ansigt og en ny tatovering under hans højre øje. Vi kan ikke afkode disse tegn, fordi vi ikke kender La Maras koder. For de indviede er det imidlertid ikke vanskeligt at afkode tegnet, der står for, at han har dræbt en modstander eller fjende.¹

Videre ser vi Casper komme ind i en kollektiv taxa og få penge af chaufføren. Det samme sker, da han modtager penge fra ejeren af en kiosk. Vi ved det ikke med sikkerhed, men vi kan slutte os til, at pengene gives for beskyttelse, og at La Mara lever af det. Filmen beskriver livet i banden som værende hårdt og brutalt, regeret af selvskabte regler og med en rig symbolverden. Fra de

tatoverede kroppe og ansigter til det specielle kropssprog, som "los homies" anvender.²

Casper har et forhold til en pige, der hører til i et andet kvarter, Marta. Han skjuler dette forhold for banden og dens leder Lil' Mago. Dels fordi banden er i krig med banden fra det kvarter, hvor Marta bor, og dels fordi lederen vil kræve sex med hende, hvis hun skal være en del af banden. Forholdet mellem Casper og Marta er risikabelt, det indeholder en potentiel og farlig konflikt mellem Casper og bandens leder. Desuden er Casper en slags mentor for drengen Smiley. Begge lyver overfor banden for at skjule, at Casper tilbringer sin tid med Marta. Modsætningerne mellem Casper på den ene side og Lil'Mago og banden på den anden kommer til udtryk/udløses for første gang, da bandens leder indkalder Smiley til indvielsesritualet, som går ud på, at drengen skal gennemgå en kollektiv afstraffelse. De andre medlemmer sparker og tildeler ham hårde slag, mens lederen tæller til 13. Da sidstnævnte ikke er tilfreds med styrken af slagene gentager han det samme tal. Mens Lil'Mago nyder situation og kræver at ritualet gennemføres til punkt og prikke, ser vi som tilskuere, at Casper føler ubehag, noget som muliggør en identifikation mellem tilskuerne og ét af bandemedlemmerne.

La Mara viser ingen nåde overfor medlemmerne af andre bander. Således tvinges drengen Smiley, efter at han har overstået indvielsen, til at dræbe et medlem af en anden bande ved at skyde ham i hovedet for at gøre sig fortjent til et våben. Bagefter bliver liget parteret og hundene får kødet. Lil'Mago trøster Smiley og fortæller ham, at smerten vil foretage sig, men at La Mara er der for evigt. Nu vil drengen indgå i et fællesskab uden grænser: "Nu er du med i en familie og har mange tusinde brødre. Uanset hvor du tager han, er der nogen, der sørger for dig."

Konflikten mellem Lil'Mago og Casper eskalerer, idet lederen forsøger at voldtage Marta, og da hun gør modstand og forsøger at flygte bliver hun slået ihjel. Til Caspers spørgsmål om, hvor hun er, nøjes han med at svare: "Djævelen tog hende". Efter denne episode beordrer lederen Casper og Smiley at deltage i plyndringen af de illegale emigranter fra Mellemamerika, der har krydset grænsen til Mexico, på deres rejse mod USA. Her forenes de to hovedpersoners historier.

Sayra og rejsen mod Nord

Sayra er en ung pige fra Tegucigalpa, Honduras. Hun bor sammen med sin bedstemor. Faderen, der har stiftet familie i USA, er blevet udvist og møder igen datteren, som han ikke har set, siden hun var barn. Han vil gerne have sin bror og datteren med til New Jersey, hvor hans nye kone og to små døtre bor. Sayra er en meget selvstændig og selvbevidst ung pige. Denne information bliver gentaget mange gange i filmen. Således svarer hun sin onkel, at hvis hun ville tage nordpå, kunne hun gøre det alene. Onklen understreger over for hende, at i Honduras er der ikke nogen fremtid for hende: "Du har ingen muligheder, Sayra". De tre tager sted, og vi ser dem gå mange timer gennem plantager for til sidst at krydse en flod på grænsen mellem Guatemala og Mexico. Da de kommer ind i Mexico, bliver mange af dem straks anholdt af politiet, som tager alt hvad de har af værdi med sig og tvinger dem til at tage tøjet af. Alligevel lykkes det for faren, som har prøvet det hele før, at gemme nogle penge. Mens de venter på toget, fortæller faren Sayra, at af alle de immigranter, der starter rejsen, når halvdelen aldrig frem. Toget med immigranterne på taget sætter i gang og kører gennem smukke og drømmeagtige landskaber. Vind og vanddråber indikerer, at et uvejr nærmer sig. Næsten samtidig med den voldsomme regn begynder Lil'Mago, Casper og Smiley at overfalde de rejsende. Mens de tre er i gang med vold at tage penge og ejendele fra immigranterne, opdager Lil'Mago den smukke Sayra og forsøger at voldtage hende, mens faren og onklen er afmægtige vidner. Situationen bliver alligevel for meget for Casper, som har friske minder om voldtægten af hans kæreste, og han slår lederen ihjel med sin machete. Dette er *the point of no return* for ham. Han ved udmærket, at han fra det øjeblik er dødsdømt; La Maras kodeks kræver det. Derfor sender han Smiley tilbage, for at denne sidste ikke skal dele hans skæbne. Nogle emigranter forsøger at slå Casper ihjel, da han falder i søvn, men Sayra advarer ham. Der opstår et bånd mellem de to, og på trods af farens advarsler bliver Sayra ved med at hjælpe manden, der har reddet hende. Da Casper også forsøger at slippe væk fra Sayra, for at hun ikke skal komme til at dele hans skæbne, flygter hun fra faren og onklen og følger efter Casper, fordi hun har forelsket sig i ham. Resten af filmen ser vi Casper og Sayras vilde flugt tættere og tættere forfulgt af La Mara, der har et netværk i alle byer. Ved slutningen lykkes det for Sayra med hjælp fra Casper at

krydse grænsen til USA og få kontakt med sin papfamilie i New Jersey. Rejsen slutter lykkeligt for hende, som symbolet på de mange illegale immigranter, der har held til at komme ind i det forjættede land. Casper bliver indhentet, og det er Smiley, der dræber sin tidligere mentor, fordi han selv er under anklage, idet han ikke hævne mordet på lederen med det samme. At opspore og slå Casper ihjel er den pris, han skal betale for, at banden accepterer ham igen og for at blive fuldt medlem. Vi ser, hvordan han ved slutningen af filmen får en smertefuld, men æresfuld tatovering med bogstaverne MS i underlæben som anerkendelse af hans bedrift.

Sayras onkel og far er i filmen symboler på de illegale immigranter. Onklen bliver fanget og deporteret tilbage til Honduras af det mexicanske politi, mens faren dør, idet han flygter fra det samme politi og falder ned imellem vognene i toget, en skæbne som også i virkeligheden rammer illegale immigranter.

Repræsentation, ideologi og utopi i filmen

Filmene skildrer La Mara som en bande, der har skabt en parallelverden, 'Destroyer' hedder det sted i filmen, hvor banden huserer, og det er en udmærket metafor for La Maras virkning. I denne verden findes der antikke indvielsesritualer, hvor adgangen til fællesskabet går gennem smerten. Lederen og de andre medlemmer er grusomme og ubarmhjertige. For dem er det ikke nok at mishandle og henrette medlemmer af andre bander, de giver deres kød som mad til hundene og viser på den måde barskhed og foragt. De afpresser, stjæler og voldtager. Medlemmerne rekrutteres som børn, som vi ser det gennem karakteren Smiley, og banden kommer til at udgøre en stor familie med medlemmer på tværs af landene (Mellemamerika, Mexico og USA). Man kan altid regne med fælleskab og beskyttelse, hvis man tilhører La Mara. Men prisen er høj: afstraffelse eller døden, hvis man bryder reglerne eller ikke adlyder lederen. Der er ikke plads til et privatliv. Ritualerne, reglerne, de tatoverede kroppe, den sadistiske vold, afpresningen af folk, krænkelsen af kvinder, afstraffelsen af børn og tyveri fra immigranterne, alt dette forekommer som noget fremmed, uforståeligt og ofte frastødende for den almindelige tilskuer. Men historien virker, fordi vi kan identificere os med Casper og delvis med Smiley. De utopiske elementer i filmen udtrykker sig gennem Caspers ubehag ved ritualerne og gennem hans handlinger: han bryder med reglerne på

grund af sin kærlighed til en pige fra et andet kvarter og dræber til sidste lederen, fordi han forsøger at voldtage en ung pige. Hvis Casper i filmens univers er den, som bærer fortællingen set fra et sociologisk perspektiv, er han en undtagelse, idet han er et atypisk og oprørsk medlem.

Filmen virker også, fordi den viser andre sider af La Mara. Vi ser de unge og deres kvinder i gang med at spise eller høre musik sammen, og selv om lederen kan være grusom, er han i filmen omsorgsfuld overfor sin søn som han ofte bærer i armene; og desuden er han engageret i medlemmernes liv. For drengen Smiley betyder bandens accept og anerkendelse alt.

Hvis Casper er undtagelsen mht. de prototypiske medlemmer af La Mara i den sociale verden, gælder det samme for Sayra, når man refererer til immigranterne. Hun fremstilles som en stærk og selvstændig ung kvinde med egne meninger og, som ikke er bange for at trodse sin far og onkel og forlade dem. Fukanaga har ønsket at gøre op med det billede af latinokvinder, der fremstiller dem som passive, uselvstændige og hvis formål med livet er at tage sig af mændene og tilfredsstille deres behov. Sayra repræsenterer således et håb om en bedre fremtid for kvinderne i Mellemamerika og Mexico.

Skuespillerne er alle latinos og taler spansk med socio- eller regionale dialekter, mange af dem er uden erfaringer fra filmverden. Dette skaber sammen med Fukanagas research hos La Mara og immigranterne et værk, der forekommer realistisk og troværdigt.

Filmen og den sociale verden

Den farefulde rejse, som emigranterne begiver sig ud på, er et af de centrale temaer. Det forekommer mig malplaceret at klassificere denne rejse, som de illegale emigranter fra Mellemamerika foretager fra deres hjemland til USA gennem Mexico, som en dannelsesrejse (Philipsen, 2010). Det er på sin plads at huske, at migranter og flygtninge er med til at give globaliseringen dens karakter af bevægelighed, men denne bevægelighed er af en helt anden karakter end den, som forretningsfolk, akademikere, studerende eller fodboldspillere praktiserer. Derfor vil jeg snarere bruge det sociologiske begreb "risiko" for at forstå fænomenet.

På den rejse, som migranterne fra Mellemamerika påbegynder for at nå frem til USA gennem Mexico, møder mennesker, der

udgør en trussel eller fare, og som kommer til at skade dem fysisk og psykisk, bringer dem i fare eller ødelægge deres projekt. Man kan anskue rejsen som en fortælling, hvor vi kan se forskellige aktører og scenarier for os. Fra det øjeblik, hvor migranterne forlader deres hjem, findes der modstandere, der ønsker at påføre dem skader. Vi kunne inddele dem i officielle og private. De første er myndighederne i Mexico på forskellige niveauer, kommunalt, føderalt og nationalt. De presser penge ud af migranterne, bestjæler dem og sætter dem i fængsel uden vand og mad. (Ruiz 2003) I filmen ser vi, hvordan Sayra, hendes far og onkel bliver fanget og tvunget til at tage deres tøj af og aflevere alle deres værdigenstande til det mexicanske politi. De private modstandere er banderne, som La Mara Salvatrucha, der opererer på begge sider af grænsen, og andre bander som stjæler eller voldtager, nogle gange (som det vises i *Sin nombre*) begge ting samtidig. De mest udsatte blandt de illegale migranter er børn og kvinder. De risikerer at blive bortført og solgt til adoption eller til prostitution i Mexico eller USA. (Ruiz, 2003:15)

Desuden vil migranterne på deres odysse møde andre forhindringer, der uden hensigt kan påføre dem skader og tab. Grænseområdet mellem Guatemala og Mexico kendetegnes af en tæt flora, floder og bjerge som migranterne skal krydse og overvinde, og ved at gøre det udsætter de sig for fare. Faunaen udgør også en risiko i form af slanger og moskitoer der er årsagen til malaria og den gule feber. Endelig ved at rejse i fragttoget risikerer de at miste en legemsdel eller at blive klemt.

Når vi ser på den socioøkonomiske baggrund i disse lande, kan vi bedre forstå de to fænomener, som filmen *Sin Nombre* præsenterer os for, og de motiver, folk har for at emigrere eller for at leve det barske og usikre liv, som medlemmerne af La Mara lever. I El Salvador udgør de unge næsten halvdelen af befolkningen og $\frac{3}{4}$ af børnene lever i fattigdom. (DeCesare, 1998:5). I Honduras lever 47,7 % i ekstrem fattigdom med indtægter under 60 dollars om måneden. Kvinderne i Honduras er mere udsat for fattigdom, tidlige graviditeter, diskrimination i og uden for familien og for seksuel chikane inden og udenfor uddannelsesinstitutionerne (Nihil Olivera :5). Med denne baggrund in mente virker det lidt ironisk at hævde, at de unge piger, som Sayra repræsenterer i filmen, rejser til USA på dannelsesrejse, sådan som Philipsen hævder i sin analyse af filmen.

Transnationale bander i en globaliseringstid

Sin Nombre fremstiller La Maras vold som et samfundsfænomen, der eksisterer og trives i Mellemamerika og i den sydelige del af Mexico. Emigrationen til USA, hvis årsager kun hentydes (ingen fremtid for de unge), og den hårdhændede behandling af immigranterne i Mexico fremstilles som problematikker, der også er afgrænset til de ovennævnte lande. I den sociale verden er begge fænomener tæt knyttet til USA, og de amerikanske regeringer har via deres politik haft en betydelig rolle mht. La Maras udvikling og de risici som immigranterne udsættes for. Man kan ikke forstå den betydning som ungdomsvolden har fået uden at sætte den i relation til de diskurser, der har skabt social frygt og en legitimering af nødvendigheden af at være *tough in crime*. Disse diskurser har været med til at dæmonisere og forenkle fænomenet ungdomsvold. Desuden har de bidraget med bearbejdning af den offentlige mening hen imod en accept af autoritære løsninger, der krænker menneskerettighederne og skader demokratiet. (Reguillo, 2005) La Mara er delvis et produkt af disse politikker, og immigranter lider under dens effekter. Ved at udelade disse sammenhænge i sin repræsentation af disse to samfundsfænomener reproducerer filmene dominerende samfundsdiskurser.

Ungdomsvolden og banderne i Mellemamerika har som baggrund de politiske nederlag, som venstreorienterede samfundsprojekter oplevede i Latinamerika i 70'erne og 80'erne. De blev erstattet af neoliberale eksperimenter, som betød at staten trak sig tilbage, og barske finansielle og økonomiske politikker blev gennemført. I denne kontekst afspejlede de nye former, som ungdomskulturen tog i deres søgen efter identitet, referencer, tilhørsforhold, som de ikke kunne finde i traditionelle institutioner, såsom skolen, kirken og familien. Disse tilbød ikke passende alternativer til den krise, som samfundet oplevede. Som prototype startedes ungdomsbanderne i Mellemamerika af unge, der i midten af firserne protesterede for at kræve billigere transport i de store byer. Deres medlemmer var unge arbejdere eller studerende, som plyndrede butikker og forretninger.

Bander og klikler udviklede sig i fattige storbyer i Mellemamerika, som havde få moderne enklaver, og hvor de protestantiske sekter voksede, især blandt de unge. Mange var funktionelle analfabeter, og der var store arbejdsløshed blandt dem. Banderne tilbød de unge et alternativ til den usikkerhed, som den nyliberale samfunds-

orden og vilde kapitalisme havde skabt. De unge fandt hos dem en alternativ socialisering, tilhørsforhold, levevej og en parallel symbolsk og værdimæssig verden, hvor ære, fælleskab, solidaritet, mod og respekt var nøgletegn. På denne måde var de et svar på det eksisterende politiske vakuum og et alternativ for de skuffede unge.

La Mara Salvatrucha, der hærger i Mellemamerika (El Salvador, Honduras, Guatemala) og den sydlige del af Mexico i dag, har sine rødder i USA. Den opstod blandt børn af flygtninge fra borgerkrigen i El Salvador; en borgerkrig, hvor USA støttede alliancen mellem militæret og oligarkiet, der i 1980erne bekæmpede et bondeoprør, der tog form af en guerillabevægelse. De børn, der kom til Los Angeles sammen med deres forældre som flygtninge, havde set familiemedlemmer eller venner blive mishandlet og henrettet af militæret og voksede op i familier med forældre, der havde overarbejde, ofte med traumer og/eller alkoholproblemer. Ofte ignorerede eller undgik fællesskabet dem. I banden fandt de beskyttelse imod volden i hjemmet og imod de etablerede og organiserede afroamerikanske og mexicanske bander.

I 1992, efter optøjerne og urolighederne i Los Angeles, begyndte politiet at have en "get tough"-tilgang til banderne, der blev betragtet, som dem der var med til at fremme urolighederne. Den kriminelle lavalder blev sat ned, og børn og unge kom nu i fængsel. Efter endt fængselsophold begyndte man at deportere dem til Mellemamerika, selv om de nogle gange var født i USA eller havde amerikansk statsborgerskab. Samtidig blev sanktionerne skærpet, således at selv små forbrydelser som tyveri eller spirituskørsel kunne medføre udvisning. Som resultat af denne politik blev omkring 20.000 unge, der var vokset op i Los Angeles's slumkvarterer udvist til Mellemamerika. De blev sendt til lande, som de knapt kendte, og mange af dem talte kun engelsk eller *Spanglish*. Den mest oplagte mulighed for dem var at tilslutte sig de fungerende bander. Som følge heraf voksede narko kriminalitet i området betydeligt og samtidig eskalerede volden.

La Mara er blevet mere udviklet og sofistikeret i forhold til den type af våben de besidder (AK-47) og til deres kriminelle aktiviteter: narko, biltyveri, lejemord, beskyttelse og transport af immigranterne, m.fl. (Reguillo, 2005; Arana, 2005) .

Fukanagas repræsentation og fortælling konstruerer for os en foreløbig fortolkning af presserende sociale problemer. Denne re-

præsentation er ideologisk i den forstand, at han ikke kommer ind på den rolle, som USA har haft i Mellemamerika: i borgerkrigene, undertrykkelse, bevarelsen af ulighederne, etableringer af nye liberale politikker der har svækket staterne. Ved ikke at forholde sig til den del af den sociale virkelighed naturaliserer eller eksotiserer Fukunaga La Maras vold. Ligeledes får vi i filmen intet at vide om USA's pres på Mexico siden 1980'erne for at slå ned på migranterne fra andre lande, der rejste gennem Mexico til USA. Det vil sige at USA's immigrations politik og apparat møde immigranterne allerede i Mexicos sydlig grænse og ikke kun i grænsen mellem Mexico og USA hvor grænsepatruljer er blevet firedoblet i de sidste årtier og hvor siden 1995 er mere end 5000 lige af immigranter blevet fundet. Det er relativt nemt for de amerikanske eller europæiske tilskuere at forstå og føle med de stakkels migranter fra Mellemamerika der i deres rejser gennem Mexico blev bestjålet og mishandlet af den mexicanske politi og banderne, men *Sin Nombre* undgår at stille spørgsmålstegn til USA's rolle i immigranterne skæbne og ungdomsbanders udvikling.

Afsluttende betragtninger

Sin Nombre er et kulturelt objekt skabt af Cary Fukunaga. Den udgør en repræsentation ved at indeholde historier og billeder, der kommer til at påvirke vores forståelse af den aggressive og farlige La Mara Salvatrucha og også af de illegale emigranter fra Mellemamerika, som rejser gennem Mexico til USA. Som fortælling virker filmen, fordi to forskellige skæbner bliver forenet i en rejse, som afgørende ændrer to unge menneskers liv. Den ene er Casper, det medlem af banden, der gør oprør og dræber lederen og betaler med livet for det. Den anden er Sayra, en ung pige fra Honduras, der sammen med sin far og onkel vil ind i USA. Projektet lykkes for hende takket været Casper, der virker som hjælperen.

Gennem filmen forstår vi, hvordan banden fungerer, dens værdier, normer og ritualer. Vi følger karakteren Casper forstår hans konflikter med lederen Lil'Mago, som han senere slår ihjel. Vi indser den betydning, banden har for drengen Smiley, der fra at være Caspers ven ender med at slå ham ihjel. Vi kommer også til at forstå, hvordan La Mara udgør en parallel verden i forhold til det samfund der omgiver den. Men vi får ikke noget at vide om, hvorfor disse unge accepterer et liv med vold og risici. Det samme gør

sig gældende mht. migranterne. Vi kan godt føle med dem og sætte os ind i, hvordan det må være at gå mange timer gennem uendelige plantager, krydse floder, blive bestjålet og chikaneret af politiet, rejse i dage på taget af et fragttog angrebet af bander og forfulgt af andre politikfolk. Men filmen giver os næsten ingen viden om, hvorfor disse mennesker indlader sig på en så farefuld rejse, og hvad det er der driver dem til det. Ved at gøre det fungerer filmen ideologisk, idet den naturaliserer disse samfundsfænomener: som tilskuer sidder man tilbage med det indtryk, at alt det, som de repræsenterer, må være et produkt af mellemamerikanernes og mexikanernes kulturelle programmering.

Til gengæld indeholder filmen også utopiske elementer i form af de værdier og handlinger, som vi associerer med hovedpersonerne. Caspers ubehag og tøven stillet overfor den ekstreme vold i individers ritualerne eller elimineringen af modstandere. Hans oprør og henrettelse af lederen på grund af sidstnævntes forkærlighed for at voldtage piger, hans hjælp til Sayra for at hun kan realisere sit mål mm. Sayra for sit vedkommende repræsenterer en ny type af "latina", en ung pige med sine egne og stærke meninger, som tør trodse faderens eller onkelens ideer eller beslutninger. Hendes mod, der viser sig i den beslutning, hun tager ved at følge den mand, der reddede hende, og som hendes fælleskab frygter og foragter, og også i den beslutsomhed, som gør, at hun er den eneste i familien, for hvem det lykkes at krydse grænsen til USA. I den forstand udgør hun et symbol for dem, der realiserer utopien.

Notes

- 1 Se <http://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070717214149AA1C8S7>
- 2 Homies stammer fra "home boys": drengene der tilhører kvarteret.

Referencer

- Arana Ana (2005) "How the Street Gangs Took Central America" i *Foreign Affairs*, Vol. 84, N° 3.
- Dargis Manohla (2009). "Desperate Lives Crisscross in Train-Hopping Journey" *The New York Times*, March 20.
- De Cesare, Donna (1998). "The children of war" i *Nacla Report on the Americas*, Vol. 32 Issue 1.

- Eagleton, Terry, *Ideología. Una Introducción*. Barcelona : Paidós, 2005.
- Eco Umberto, *La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona : Lumen, 1968 / 1999.
- Eco, Humberto, *Tratado de Semiotica General*, Barcelona : Lumen. 1977.
- Gaines, Jane M. (2000) "Dream / Factory" I Christine Gledhill & Linda Williams, *Film Studies*, London : Arnold.
- Hall Stuart (1981) "Notes on deconstructing 'The Popular'". I Samuel, R. (ed.), *People's history and socialist theory*. Boston, MA: Routledge and Kegan Poul.
- Hall Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997.
- Hansen, Kim Toft, *Mord og metafysik – Det absolutte, det guddommelige og det overnaturlige i krimien*, Aalborg Universitetsforlag, 2012.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. New York : Basic Books, 1973.
- Griswold Wendy, *Cultures and Societies in a Changing World*, California: Pine Forge Press, 2008.
- Laguarda Paula (2006). Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico" i *La aljaba* v, 10.
- Mannheim, Karl, *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*, London : Routledge, 1960.
- Nihil Olivera Mauricio (1998). "Honduras, una sentencia de pobreza" i <http://www.comparte.org/docs/Dossier%20Honduras.pdf>
- Nevins, Joseph (2009). "The Dangers of Not Thinking Politically: A Review of Sin Nombre" i <http://dissidentvoice.org/2009/05/the-dangers-of-not-thinking-politically-a-review-of-sin-nombre/>
- Philipsen Heidi (2010). "Home – out – homie". I 16:9, 8. Årgang, nummer 36.
- Reguillo Rossana (2005). "La Mara: contingencia y afiliación con el exceso" i *Nueva Sociedad* 200.
- Ruiz Olivia (2003) "La Migración centroamericana en la frontera sur: un perfil del riesgo en la migración indocumentada internacional" i <http://imprasc.net:29572/PerfilesNacionales/Documents/M%C3%A9xico/F06.pdf>
- Rudzki-Weise Jannis (2010). "Without a Name – Latino Representation in Fukunaga's Sin Nombre" i [www.grin.com/ Document Nr. V163359](http://www.grin.com/Document/Nr.V163359).

Shohat Ella & Stam Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona: Paidós, 2002, (1994).