

INSTRUCCIONES PARA VIVIR EN EL LIMBO.

ARBITRARIO DE PELÍCULAS SOBRE LAS FRONTERAS EN NORTEAMÉRICA

*Graciela Martínez-Zalce**

They all come to look for America
PAUL SIMON

No te arriesgues, cuida tu vida
GOBIERNO MEXICANO

Quien haya visto *Traffic*, la película de Steven Soderbergh, sabrá que la frontera es un lugar deslumbrante, árido, a veces ocre, a veces sepia.

Este texto es un arbitrario —término que tomo del ensayista Adolfo Castañón— porque reúne visiones fílmicas de las dos fronteras que lindan con Estados Unidos: la de México y la de Canadá, y lo que ahí sucede: el tráfico de sustancias ilícitas y seres humanos, una vida donde las culturas se confrontan y entremezclan, donde unos quieren salir; otros, entrar y, algunos más, simplemente quedarse. Cómo se representan los espacios, quiénes son los personajes que los habitan. No se trata de una revisión exhaustiva, tan sólo he querido incluir películas que, aunque no escapan al peligro del estereotipo siempre ligado a la representación de las fronteras, tienen un valor como producto cultural y estético.¹ Arbitrario también es porque he dejado de lado —a sabiendas de su importancia— el cine chicano, puesto que la mayor parte de su producción, además de ser de gran calidad, cabría en la representación de la vida en las fronteras y, por tanto, merece un estudio por separado.

En opinión de Norma Iglesias,² David Maciel y María Rosa Acevedo,³ cuando vemos películas sobre la frontera, nos enfrentamos a un género, el de lo fron-

* CISAN, UNAM. <zalce@servidor.unam.mx>. La autora desea agradecer al gobierno de Canadá, a través de DEAF-MAECI y la Embajada de Canadá en México, el apoyo de la beca del Faculty Research Program, 2001, que hizo posible este texto.

¹ Así pues, hay una diferencia radical entre esta investigación y la realizada por Norma Iglesias, quien, además de haber llevado a cabo un trabajo de compilación exhaustivo, afirma en el segundo capítulo de su libro (denominado sintomáticamente “La visión de la frontera a través del cine mexicano. Un paseo entre churros”) que un examen estético resulta ocioso.

² Véase ídem, *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, 2 vols. (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1991).

³ Ídem, “El inmigrante de celuloide. El cine narrativo de la inmigración mexicana”, en David R. Maciel y María Herrera-Sobek, coords., *Cultura al otro lado de la frontera* (México: Siglo XXI, 1999), 191-253, y David R. Maciel, *El bandolero, el pocho y la raza* (México: Conaculta-Siglo XXI, 2000).

terizo. Cabe aclarar en este punto que, en estos textos, se entiende por “Frontera” la línea divisoria entre México y Estados Unidos, esto es, la frontera por antonomasia o, quizás, porque para nosotros los mexicanos de hecho lo es.

¿Cómo definen los especialistas el género al que nos referimos? Iglesias apunta que una película fronteriza es la que cumple con varios requisitos:

1. Que la trama, o una parte importante de la misma, se desarrolle en una de las ciudades de la frontera entre México y Estados Unidos.
2. Que se refiera a un personaje fronterizo, sin importar en dónde se desarrolle la trama.
3. Que se refiera a la población de origen mexicano que vive en Estados Unidos.
4. Que haya sido filmada en una ciudad fronteriza, aunque no sea evidente en la trama que se trata de una ciudad fronteriza.
5. Que una parte importante de su argumento se refiera a la frontera o a problemas de identidad nacional.

Se trata pues de un tema, de un estilo de personaje, de un género, una forma de producción y un problema de identidad cultural —concluye (Iglesias 1991, 17).

Puesto que este trabajo es más amplio en tanto que incluye producciones no sólo mexicanas, sino también estadounidenses y canadienses, amplió la definición para incluir la frontera entre Estados Unidos y Canadá. Ahora bien, de los puntos señalados por Iglesias, el único que no funciona en relación con la frontera norte de Estados Unidos es el referente a la población de origen mexicano. Cosa curiosa, pues, que los temas, estilos de personaje, género e identidad cultural se repitan tanto en el sur como en el norte.

En cuanto al cine mexicano de la frontera, Iglesias observa que, en tres distintas épocas del siglo XX, existen variaciones sobre los siguientes temas: la migración a Estados Unidos; la frontera como lugar de perdición o el melodrama de cabaret; la creación de estereotipos fronterizos, como el pocho y el nacionalismo folclórico; el *western*; la comedia ranchera y, después, la sexicomedia; la migración ligada a la población chicana; la frontera como el lugar ideal para aventuras de acción y policiacas relacionadas con el narcotráfico.

Maciel y García-Acevedo, por su parte, analizan, en el cine mexicano, el tema de la migración y afirman que el tema no se ha agotado; pero, además, incluyen una visión acerca de “El control de nuestra frontera según Hollywood”, donde señalan que:

Los filmes norteamericanos [sic] sobre el tema siguen una fórmula discursiva básica, una versión modificada del *western* en la que el héroe lucha valientemente contra bandas implicadas en el tráfico de trabajadores indocumentados, a las que siempre acaban por derrotar. [...] son un vehículo para una historia de acción tradicional para la estrella principal [...]. Tienen un mensaje político claro: la importancia del control de la frontera sur y la necesidad de poner en práctica una campaña contra el transporte clandestino.

tino de trabajadores migratorios a EU. Revelan las preocupaciones e inquietudes de EU acerca del tema de la migración [...]. (Maciel y García Acevedo, 211-212).

Además, en torno de la creación de estereotipos, hacen notar acertadamente que: “Desde las primeras producciones, personajes mexicanos arquetípicos aparecían sin cesar en el cine en papeles de villanos, cobardes y bufones” (213).

Tanto Iglesias como Maciel y García Acevedo señalan que las mujeres son siempre personajes secundarios en el cine fronterizo; aun en el caso de los melodramas de cabaret, los personajes femeninos siempre aparecen supeditados a los masculinos.

Por último, debo subrayar que, de las veinte películas revisadas para este trabajo, quince se filmaron en los noventa y, por tanto, hay cambios sustantivos en el análisis de los años previos, realizado ya sea por Iglesias o por Maciel.

Dos fronteras separadas por un país

En un ejercicio similar, dos cronistas, Tom Miller —estadunidense—⁴ y Marian Botsford Fraser —canadiense—,⁵ viajaron por las fronteras al sur y al norte de Estados Unidos. Lo que vieron varía mucho y, por tanto, deseo utilizar sus palabras para iniciar el análisis del corpus de películas.

La frontera México-Estados Unidos la define Miller así:

Every year [...] In the spirit of international *amistad*, politicians on both sides proclaim their mutual and eternal goodwill. On other days they might take issue over the problems of migration, drugs, pollution, and smuggling, but on this day the *abrazo*, the embrace, is in order. [...] [los separa] *the seven-foot link fence separating the United States from Mexico, topped by three strands of barbed wire which slant toward Mexico*. On the barbs shreds of clothing are visible, left by Mexicans who have tried to scale the barrier [...]. Alas, the fence turns the “hand of friendship extended” into a most delicate problem [...]. Such ironies and contradictions thrive the border between the United States and Mexico, a region that does not adhere to the economic, ethical, political or cultural standards of either country [...].

The border [a] third country is a strip two thousand miles long and no more than twenty miles wide. [...] The symbiotic relationships shared by the many pairs of border towns [...] are born of necessity. The cities couple like reluctant lovers in the night, embracing for fear that letting go could only be worst.

The general impression of border towns is that they are sleazy and sleepy, dusty and desolate, places where the poor and the criminal mingle. In truth, many are like that. But the border is also sexy and hypnotic, mysterious and magical, self-reliant and remarkably resilient. It changes pesos into dollars, humans into illegals, innocence into hedonism. No other international boundary juxtaposes such a poor but developing nation with such a wealthy and industrialized one. (Miller 1989, XI-XII).

⁴ Ídem, *On the Border. Portraits of America's Southwestern Frontier*, (Arizona: University of Arizona Press, 1989).

⁵ *Walking the Line* (Vancouver: Douglas & McIntyre, 1989).

En tanto que Botsford Fraser escribe:

Like many North Americans, I have a family history that moves *freely back and forth across the Canada/US border*. [...] I grew up with ideas about funny little differences north and south of the line.

The border is “the line”; it is always called the line by the people who live there and the people who put it there.

The 49th parallel is a metaphor we use casually in North America, probably more frequently in Canada than in the United States. It signals many things to us, north and south of the 49th –an accent, a cold front, a style in television programming, the look of a face, the cut of a coat. When we talk about the 49th parallel, we visualize a map with a dotted line drawn across the belly of North America. The line, or an approximation of it, is indelibly printed on our imaginations [...]. The total length of the line is more than 5500 miles, or 8891 kilometres [...].

The border in a sense runs tangentially to two national identities [...].

To most North Americans, the border is several things. It is the momentary uneasiness we feel as we approach the Customs and Immigration building at an official border crossing. [...] The border is also the scene of our smuggling mythology. [...] But the Canada/US border is also a series of local cultures that in some places embrace the line and in others are isolated by it [...].

Visually, it is a long, long line of numbered monuments. [...] The story of laying down the line is a record of endurance, precision and co-operation [...]. The Canada/US border is a peculiarly vital strip of shared mythology and landscape [...].

[S]mall differences between two cultures. Monuments recalling challenges to thin a line of distinction between two countries. Images of people whose daily lives are structured by proximity to the line but who are far removed from the game of borderline diplomacy that defines and regulates it. Images of the boundary vista, which must be tended like a garden or it will disappear. (Botsford Fraser 1989, 1-4, 203).

Así pues, mientras al sur de Estados Unidos surge una cultura peculiar, a pesar de que una barda real es la prueba tangible de que las fronteras existen y del temor que sienten ciertos sectores de que las culturas se mezclen, en el norte la preocupación se da en el sentido contrario, el de que ésta pudiera desaparecer, llevándose de tajo las escasas diferencias que separan a las dos culturas nacionales.

Fronteras que se cruzan (*Touch of Evil*, *El callejón de los milagros*, *Mujeres insumisas*, *Santitos*, *Bajo California el límite del tiempo*, *El jardín del Edén*, *Perdita Durango*, *Traffic*, *The Untouchables*, *Highway 61*, *Niagara*, *Niagara*)

Resulta significativo que la primera secuencia de *Touch of Evil* de Orson Welles se sitúe justo en la línea fronteriza y que sea un famoso policía mexicano, recién casado con una ciudadana estadounidense, quien esté cruzando la frontera en el momento en que un auto explota. Una frontera de 2 200 millas, dice éste, que hasta ahora ha sido tranquila; durante toda la película, policías y maleantes van y vienen de México a Estados Unidos: la justicia se cumple al final...

¿Por qué se cruza la frontera México-Estados Unidos?

En *El callejón de los milagros*,⁶ la frontera está correpresentada, es decir, nunca aparece en la pantalla. Sin embargo, es la ilusión de dos de los personajes masculinos jóvenes viajar hacia allá; uno, para trabajar del otro lado, juntar dinero y casarse con la protagonista; el otro, para alejarse de su padre. Se advierte esto cuando se van, orillados porque el primero debe huir porque casi mata al amante de su padre; se ve cuando regresan: el primero, casado con una chicana y con un bebé; el segundo, ya próspero.

En *Mujeres insumisas*⁷ la frontera también está correpresentada. El grupo de mujeres protagonistas, golpeadas, insatisfechas, explotadas, huyen buscando un cambio de vida, una vida digna que, según se lee en el discurso filmico, sólo es posible en otro país. Mujeres solas. Ésta es la primera película del corpus que podría insertarse dentro del género del *road movie*: de Colima a Los Ángeles van en camión, tren y avión. Guadalajara funciona como la antesala de la frontera; es una ciudad grande donde una puede perderse, donde la transición es posible, y tiene rasgos que pertenecen al estereotipo de la ciudad fronteriza: además de ser el paso para el norte, ahí la acción se da en un bar donde suceden asesinatos y narcotráfico. Sin embargo, el hecho de que la frontera referencial no esté nunca presente hace que el desenlace de la película, narrado en parte a través de tarjetas postales, sea inverosímil: las protagonistas pasan de Tijuana a Los Ángeles, donde abren un exitoso restaurante mexicano y, finalmente, logran independizarse monetaria y espiritualmente. ¿Será, entonces, que la felicidad está en otra parte?

En *Santitos*,⁸ la protagonista es, una vez más, una mujer sola y, además, también se trata de una *road movie*. En este caso, la fe es el resorte del viaje. Utilizando el realismo mágico, Esperanza (nombre obviamente simbólico) se va en un autobús de Tlacotalpan a Tijuana en busca de unos tratantes de blancas, porque cree que su hija no ha muerto, sino que ha sido robada. “¿Qué vas a hacer a Tijuana?”, le pregunta su vecina. “Ps, lo que todo mundo va a hacer a Tijuana”. Y resulta que eso es trabajar en lo que se pueda para conseguir dinero y pasarse del otro lado. El viaje de Esperanza es iniciático: la prostitución, en Tijuana, y el trabajo de día y de noche en Los Ángeles, la llevan a aceptar la realidad de la muerte de su hija. Para ello tiene que pasar las pruebas: la roban; luego, ayudada por Juan Soldado, pasa la frontera en una cajuela, encuentra a su héroe en un luchador enmascarado —como El Santo, aunque éste es un ángel— y lo rechaza para volver a encontrarse a sí misma en la casa que dejó al principio del viaje.

¿Cómo es la frontera que *Santitos* describe? Tijuana es un lugar donde las calles están iluminadas con tubos de neón, que anuncian cabaretes y hoteles de paso, donde hay puestos de tacos con focos pelones, artesanías *kitsch* y su propia imaginería religiosa, encabezada por Juan Soldado. De la vida cotidiana en Tijuana se observa el mundo de los burdeles, interiores en penumbra o con luz arti-

⁶ Dirección de Jorge Fons, producción mexicana.

⁷ Dirección de Alberto Isaac, producción mexicana.

⁸ Dirección de Alejandro Springall, coproducción mexicano-estadunidense.

ficial;⁹ la vida espiritual de Esperanza debe resolverse por teléfono. En Tijuana, en el hotel El Atolladero, vive ni más ni menos que el diablo, encarnado en una mujer.¹⁰ En cambio, Los Ángeles lleva, en el nombre, la fama. Aunque parece, en cierta forma, una extensión de Tijuana, en el norte, hay seres humanos solidarios, encarnados por los chicanos. La presencia de la cultura chicana se ve en las luchas y los murales: ésta le da su ángel vengador y a la virgen de Guadalupe, quien le hace ver que la felicidad no está en otro lado, sino dentro de una misma. Reconoce, así, su milagro en los murales callejeros.

Otro viaje iniciático es el del protagonista de una *road movie* más, en *Bajo California, el límite del tiempo*¹¹ en que un artista chicano huye de sí mismo hacia el sur, en busca tanto de sus raíces como de la redención. Mediante *flash-backs*, nos enteramos de que el protagonista accidentalmente atropelló a una mujer embarazada, quizá una mexicana indocumentada; lo sabemos por la voz en *off* de una mujer sola, su mujer, que habla con él en inglés, en un casete que ha insertado en el tocacintas de su *pick-up*, de tal modo que el vaivén indiferenciado —no hay subtítulos— de una lengua a otra es una simbolización de la frontera.

El camino aparece representado de tres formas: filmado —el camino referencial—, simbolizado con mapas contemporáneos y marcado por pisadas similares a las de los códigos. Las carreteras pueden ser leídas como no lugares,¹² esos que se usan tan sólo para trasladarse, donde los íconos son “universales” y sirven para dar indicaciones a los que van de paso; la frontera referencial, otro no lugar más: donde es necesario probar la identidad para poder cruzar, donde no tiene sentido quedarse.

Aquí, sin embargo, a diferencia de las películas anteriores, el viaje es al sur, a la desolación del desierto, donde el vehículo sale sobrando porque lo que importa es el contacto con la tierra. El protagonista va dejando su huella con su arte efímero, hecho de piedras y fuego. Como peregrino, busca su purificación. ¿Cuáles son los riesgos de cruzar la frontera en sentido inverso? Los que surgen del encuentro con uno mismo.

Conforme avanzan, en busca de las cavernas, de las prehistóricas *pintadas*, de la tumba de su abuela, de sus desconocidos parientes, de los restos de la conocida historia regional, retoma el camino de su vida; tiene una hija en la lejanía; su itinerario implica un retorno porque ha logrado la paz consigo mismo.

En *El jardín del Edén*¹³ la frontera se cruza de ida y vuelta, es decir, de sur a norte y viceversa.¹⁴ Desde la secuencia inicial, la frontera se presenta como el escenario principal de muy diversos personajes que pueblan la línea fronteriza. Símbolos de

⁹ En la película hay un intertexto con *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein, pues la dueña de la “casa de servicio”, doña Trini, es la mismísima Manuela, interpretada por Roberto Cobo.

¹⁰ En relación con este personaje, más adelante se verá la similitud con *Highway 61*.

¹¹ Dirección de Carlos Bolado, producción mexicana.

¹² Véase Marc Augé, *Los no lugares* (Barcelona: Gedisa, 1997).

¹³ Dirección de María Novaro, coproducción mexicana-canadiense.

¹⁴ Otros aspectos de esta película se analizarán en el siguiente apartado.

tráfico, símbolos reales: la señalización y la barda, rayoneada por el graffiti: “Si el muro de Berlín cayó, ¿por qué éste no?”

Por un lado, la frontera se describe como una suerte de limbo, para todos los que esperan y esperan y esperan el momento indicado para pasar. Un solo personaje individualizado, entre una masa de hombres y mujeres que miran en lontananza: un campesino que va en busca de trabajo para ayudar a su familia en Michoacán. Por otro lado, la frontera es el refugio para los estadounidenses que no se adaptan en su patria: los hermanos, artistas disfuncionales; él, escritor frustrado, obsesionado con el comportamiento de las ballenas —símbolo, a su vez, de los migrantes— y totalmente aislado de la comunidad mexicana; ella, adolescente perpetua con múltiples vocaciones, fascinada por la otredad, representada por indígenas oaxaqueñas que no hablan español y que nunca sabemos cómo ni por qué fueron a dar al norte. Además, es el espacio ideal de trabajo para la artista chicana que intenta acercarse a sus raíces mexicanas, montando una exposición que reafirma su chicanidad.

La frontera es cruzada rumbo al sur, pues, por más mujeres solas. Y, rumbo al sur, es posible cruzarla sin problemas, porque estos personajes que vienen del norte ya están instalados en Tijuana al iniciar la historia. Por el contrario, pasar del otro lado es otra historia. Vemos a los grupos hacerlo de noche y de día, solos o guiados por polleros y siempre devueltos por la Patrulla Fronteriza. El paso exitoso, aunque sólo a medias, vuelve a ser de la mano de Juan Soldado y en la cajuela de un auto conducido por una ciudadana estadounidense que no es cuestionada en exceso por la oficial en la garita: donde no se nota la diferencia, no hay suspicacia.

La presencia de la Patrulla Fronteriza es otro de los símbolos representativos de la frontera: está allí, vigilando, no sólo a los posibles migrantes, sino también la vida cotidiana de los habitantes de Tijuana.¹⁵

Así pues, no todos los que cruzan son migrantes ni tampoco criminales, a pesar de lo que las siguientes películas afirman. *Perdita Durango*,¹⁶ por ejemplo, es un divertido inventario de todos los estereotipos de violencia relacionados con la línea fronteriza. Otra *road movie* basada en la historia de nota roja de los narcosatánicos y filmada en Tijuana, Sonora y Arizona; fetos, drogas, muertos, asaltos y magia negra forman el repertorio de horrores que, por puro deporte, practican Perdita y Romeo.

La frontera se describe de manera tanto simbólica como referencial. También aquí, el manejo indistinto del inglés al español implica el espacio que habitan los personajes. Simbólicamente, la frontera se representa, en la primera secuencia, con el aeropuerto, que funciona aquí como metonimia. Luego, una vez más, la carretera y sus señalizaciones; la barda y los graffitis. De nuevo, cruzar del norte al sur no es difícil (aunque se lleven un cadáver y el botín de un asalto bancario en el asiento trasero).

Cuando Perdita le pregunta a Romeo si vive en México, él responde “Not exactly”, y es cierto. En *Perdita Durango*, la frontera es un espacio de confrontación entre hispanos y anglos. La violencia es la emoción dominante en este ámbito.

¹⁵ Esta escena se repite, también, en *Traffic*.

¹⁶ Dirección de Alex de la Iglesia, coproducción española-mexicana.

Los personajes que lo pueblan son ladrones o ladronzuelos, asesinos, adoradores del diablo o gringos ingenuos y despreciables. Los crímenes se cometen del lado estadounidense y el lado mexicano es el refugio. La ironía es lo que salva la película de caer en la caricatura. Y, sin embargo, el estereotipo es su rasgo más sobresaliente.

Mientras tanto, en *Traffic*¹⁷ el título lo dice todo. La frontera es el lugar donde se realiza y se combate el tráfico de sustancias ilícitas. Hay corrupción en ambos lados, aunque más en el de acá. Sin embargo, hay consumo nada más de aquél —y no sólo en los márgenes, sino, más bien, entre las clases privilegiadas, de adolescentes con padres indiferentes o demasiado ocupados para darse cuenta. ¿Será por eso que la simbolización se da con base en el juego de filtros de colores? ¿Será por eso que la frontera es sepia y el norte, azul?

También *Traffic* padece de estereotipos:¹⁸ el policía honrado, el ejército corrupto, el sistema coludido, el juez ético, los traficantes latinos, la frontera ocre, el lugar de conexión para el narcotráfico internacional. Al igual que en *Perdita Durango*, pero sin humor negro, Tijuana, entonces, se representa como una ciudad donde se esconden los delincuentes, ya sea detrás de un uniforme o en algún bar. También hay puestos de tacos iluminados por focos pelones y parque de beisbol donde los niños juegan, además de grandes extensiones desiertas en las cuales aterrizan las avionetas con el contrabando de droga. Debido a su ambigüedad, el final —¿acaso irónico, acaso de cuento de hadas?— deja al espectador instalado en el escepticismo. ¿Existirá en algún lado un judicial que, como premio a su valentía, opte por donar un campo de beisbol a la comunidad?, ¿existirá en algún lugar un político de altísimos vuelos que, como penitencia a su falta de atención como padre, renuncie a su puesto para ingresar, como apoyo, a su hija en una clínica de rehabilitación?

Sin embargo, el crimen internacional no sólo ocurre en la frontera sur de Estados Unidos. Basta recordar esa larga secuencia en *The Untouchables*¹⁹ en que Elliot Ness y sus muchachos esperan, auxiliados por la Policía Montada, un cargamento de alcohol, que será el principio del fin de Al Capone. Aquí la frontera es un puente de hierro, un enorme llano donde sólo hay una cabañita: la desolación es el escenario perfecto para culminar los negocios ilícitos. Ya lo señalaba Mariane Botsford Fraser en su definición de la frontera Canadá-Estados Unidos: existe una mitología del contrabando en esta región. Se sabe que, al menos, una gran fortuna canadiense contemporánea proviene de la prohibición en el país vecino y del contrabando de alcohol desde la frontera norte...

La comedia de humor negro (aunque involuntario) *Highway 61*²⁰ juega también con la mitología del contrabando. Una *road movie* más en esta ya larga lista,

¹⁷ Dirección de Steven Soderbergh, producción estadounidense.

¹⁸ En especial uno que molesta mucho a los espectadores de este lado de la frontera es el de los mexicanos. Para dar un efecto de verosimilitud, en el elenco se contratan actores hispanos para personificar a los mexicanos y para que hablen en español. Para el espectador mexicano, es obvio que el actor hispanohablante tiene un acento peculiar, lo cual disminuye el efecto de realidad y resulta poco efectivo. Algo similar sucede en *Lone Star*, que se comentará más adelante.

¹⁹ Dirección de Brian De Palma, producción estadounidense.

²⁰ Dirección de Bruce McDonald, producción canadiense.

donde los ingredientes son el sexo, las drogas, el rock and roll y la muerte. A pesar de que aquí también hay estereotipos —el peluquero pueblerino aspirante a músico deslumbrado por la ciudadina *roadie*, inescrupulosa y casquivana, los músicos estadounidenses profesionales, adictos a las drogas, la violencia y el sexo—, el tono irónico de la película que involucra hasta al diablo, en la forma de un cumplidor de deseos al que nadie, en realidad, toma en serio al entregar su alma por medio de un contrato, la salva de la caricaturización de los personajes.

La frontera está representada por un pueblo de Ontario, Pickerell Falls, el fin de la línea camionera. El protagonista, que nunca ha ido a la ciudad ni ha cruzado la frontera, a pesar de vivir muy cerca, se lanza en un viaje que, como hemos visto en otros casos, tiene mucho de rito iniciático, en tanto sigue siendo inocente, se ve involucrado en el tráfico de cadáveres y cocaína. Para él, ignorante de su situación real, el viaje al sur —“New Orleans, the birthplace of jazz [...], a chance to drive down the highway, hear the music, meet the people, see America. A dream come true” —, a ese tan lejano y tan cercano país vecino, implica volverse dueño de su destino, seguir un sueño, una vocación. Con la maleta eternamente lista, el muerto es el pretexto perfecto para seguir por la legendaria y dylaniana carretera 61, junto con su pareja “ideal”.

Como en los otros filmes clásicos del género, el automóvil es de gran importancia: única herencia de sus padres, el huérfano protagonista no lo ha utilizado nunca para trasladarse; le ha servido de recámara y confesionario; pero lo tenía reservado para su gran partida: la búsqueda de su destino, ver el mundo, es decir, viajar a Estados Unidos.

La secuencia del cruce del puesto de migración y la aduana es interesante, porque difícilmente veríamos resuelta de igual manera en alguna película mexicana. Los guardias estadounidenses son amenazantes, o al menos deberían serlo, dadas las circunstancias. La pareja del músico tiene un largo historial de antecedentes penales; sabe que en la canastilla de la camioneta lleva el cadáver de un desconocido atiborrado de cocaína (al cual el diablo persigue, para reclamar lo que es suyo) y, con gran cinismo, acepta el sermón del guardia que, con su predecible epílogo, “Welcome to America”, resulta ridículo en lugar de producir respeto. Y, luego, el remate irónico: un anuncio espectacular en que se lee: “Sign up for America’s Drug Free Decade”.

La última *road movie* de este apartado es la película independiente *Niagara, Niagara*²¹ donde, al igual que en *El jardín del Edén*, son los inadaptados a la sociedad estadounidense los que optan por cruzar la frontera. En este caso, una pareja de adolescentes marginados —una enferma mental, con padres que amasaron una fortuna de la basura, y un ladronzuelo que vive con su padre discapacitado, en situación de pobreza—, cuya vida es monótona e insatisfactoria. Se lanzan rumbo al norte con la esperanza de encontrar lo imposible de su lado de la frontera: una sociedad que no sea racista ni prejuiciosa —simbolizada por el hecho de vender

²¹ Dirección de Bob Gosse, producción estadounidense.

Barbies negras—. Las restricciones de venta de alcohol y drogas para los menores de edad son características del lado estadounidense de la frontera. Así pues, lo que inicia como un viaje en pos de la satisfacción de un deseo absurdo o un capricho infantil, se transforma en huida después de que los personajes se ven orillados a cometer asaltos.

Dos fronteras aparecen en la película, primero, la natural, la catarata, muro de agua que separa a los dos países y donde se puede enterrar la violencia y dejar atrás un modo de vida:²² antes de llegar a purificarse por el agua, los protagonistas tiran al barranco su camioneta y sus armas a la catarata, pasos previos para llegar a pie a su destino. La segunda, es la legal, donde les revisan las maletas y los dejan pasar sin problemas, a pesar de que los dos son menores de edad. Se cumple de nuevo la premisa de que, donde no se nota la diferencia, no hay suspicacia posible.

Ahora bien, en este caso, la satisfacción del deseo no es posible, debido a las diferencias culturales y los estereotipos que se manifiestan, de entrada, en el acento. Los estereotipos se enfrentan: los estadounidenses representan el desorden, la violencia, el capricho, la imposición de la voluntad; los canadienses, la diversidad cultural, el orden rígido, las buenas maneras, hasta cierto punto intolerantes. La confrontación se resuelve en tragedia, a balazos, con la muerte. Y el desenlace, una vez más en la frontera de agua, abierto, con la posibilidad de seguir viviendo la fantasía, pues la realidad es insufrible.

Fronteras que se viven (Hasta morir, El jardín del Edén,
Gas Food Lodging, Lone Star, Bordertown café)

Como se puede observar, son más las fronteras que se cruzan que las que se viven. Sin embargo, éstas tienen muchos rasgos en común: las mujeres solas, los cafés, los trailers, los estilos de vestir, los paisajes áridos, la soledad, la confrontación de culturas.

En *Hasta morir*,²³ los márgenes de la ciudad de México, personificados por los miembros de las bandas, se juntan con una de las culturas dominantes en Tijuana, la de los cholos. En ambos casos, la delincuencia es la única posibilidad de los jóvenes de obtener recursos monetarios. Los protagonistas, un par de amigos desde la infancia, intercambian lugares, de tal modo que el cholo se instala en la capital mexicana y el chavo banda se fuga al norte después de haber asesinado a un policía.

Tijuana se describe mediante metonimias de sus lugares emblemáticos: la central, la playa, el galgódromo, los graffitis; pero, además, es una serie de calles polvosas, empinadas, con una cultura tan fuerte que absorbe a todo el que llega a

²² Señala Botsford en su texto que parte de la mitología de la frontera es un cartel donde se aconseja a los ciudadanos estadounidenses que van a cruzar que dejen sus armas en casa antes de ingresar a Canadá.

²³ Dirección de Fernando Sariñana, producción mexicana.

residir ahí. La transformación en la indumentaria del protagonista así lo revela. Allí nadie quiere cruzar la frontera. La frontera es el hogar.

De igual modo le sucede a varios de los personajes de *El jardín del Edén*. Aquí comienza la serie de mujeres solas con hijos que habitan en las fronteras. Está la viuda, con sus tres hijos, que instala su estudio fotográfico para poder mantenerlos; está la tía, medio agiotista, que instala a los recién llegados; está la madre chicana, con la hija afásica, que trabaja en instalar una exposición.

La ciudad de la vida cotidiana es la del estudio fotográfico; la bodega de la tía que comercia con objetos que los gringos han desechado; los estacionamientos donde los cholos llevan sus carros que brincan; las calles empinadas y la antesala a la migración, junto a la barda. En esta película, la ciudad de la vida cotidiana son dos ciudades: la de quienes han llegado para quedarse y la de quienes se quedan involuntariamente, siempre en espera de una oportunidad para escapar de allí.

*Gas Food Lodging*²⁴ transcurre en la frontera, en Laramie, Nuevo México. De nuevo, la oposición del inglés al español es un símbolo del lugar. Otro, más importante, es el cine: los melodramas supuestamente mexicanos que la protagonista adolescente consume y de los cuales no sólo obtiene su educación sentimental, sino también su capacidad para desprejuiciarse y comprender a la población mexicanoamericana que comparte el pueblo con los anglos. El desprecio que sienten éstos por los primeros se menciona sólo en un par de ocasiones, y la confrontación no aparece como algo violento, sino como falta de conciencia e ignorancia por parte de los personajes angloamericanos.

El café a la orilla de la carretera es otro símbolo más del lugar, un pueblo que consta de unas cuantas calles, rodeado de un paisaje árido, cuevas milenarias y poblado, una vez más, de mujeres solas que afirman: "That's what men do: they walk away". Para la hermana de la protagonista, el éxito significa dejar el pueblo, irse a Houston, la gran ciudad. Para la protagonista, aceptar su vida tal cual es con un padre ausente, fracasado y alcohólico, con una madre cansada, con un amante chicano.

En *Lone Star*,²⁵ película que transcurre en el condado de Río, cerca de Perdido,²⁶ los problemas de convivencia entre una comunidad multirracial (anglos, afroamericanos y chicanos) que decide no mezclarse se presentan más explícitamente en una de las líneas argumentales de su estupendo guión. Dice el sheriff, acerca de la vida cotidiana: "Business is booming. Got your drugs. Got your illegals".

Una vez más, la presencia simultánea del español y el inglés en los diálogos; el café como centro de reunión; las pocas calles que conforman el pueblo y, alrededor suyo, la aridez del desierto milenario, lugar ideal para las investigaciones paleontológicas.

Mientras tanto, en la escuela, las clases de historia regional, más específicamente el episodio de El Álamo, sirven a los miembros de las diferentes comunidades de origen para medir fuerzas: qué se debe enseñar a los alumnos, qué es la

²⁴ Dirección de Allison Anders, producción estadounidense.

²⁵ Dirección de John Sayles, producción estadounidense.

²⁶ En realidad, la película se rodó en locaciones de la frontera entre Eagle Pass y Piedras Negras.

historia, cómo divergen los hechos históricos, fundacionales de una región, según quién los relate.

Con base en la resolución de un crimen cometido con muchos años de anterioridad, el de un sheriff racista, corrupto y explotador, los protagonistas van desenmarañando historias en las que su origen va de la mano con su destino. Así, vemos a la exitosa empresaria restaurantera que, deseando borrar su recién adquirida nacionalidad, delata a los migrantes con la Patrulla Fronteriza y se refiere a ellos con desprecio como *mojados*. Los viejos anglos que se niegan a perder sus privilegios. Los soldados afroamericanos, cuya única oportunidad de apartarse de la vida del gueto es el ejército. La pareja mixta que nunca pudo casarse por oposición de los padres. Aquí, el estereotipo se rompe con un golpe inteligente al final del relato: la oposición no se debe al racismo, sino al incesto.

Lo único que los espectadores mexicanos pueden reclamarle a *Lone Star* es que, en su afán de verosimilitud, hace hablar a los migrantes —actores y actrices chicanos— en español, con base en parlamentos traducidos literalmente... De tal modo que el efecto es contraproducente.

Y, por último, *Bordertown café*²⁷ donde asombra, sobre todo, la similitud del paisaje de Warren, Manitoba, con los dos anteriores. Un pueblo con una calle principal, el campo abierto, la planicie, solamente una señal que marca la frontera, idéntica en ambos lados. De nuevo, la mujer sola con su hijo. El padre ausente, trailerero, estadounidense. Una vez más, la confrontación de culturas: los canadienses que desprecian a los estadounidenses por ruidosos e indiscretos —al menos así lo sienten ellos.

Sin embargo, aquí algo muy distinto: la garita de migración. Tanto autos como tráilers pasan, tocan el claxon, y los guardias, que se dedican a pintar o a tomar el sol en su tiempo libre, saludan a los viajantes con la mano y no los detienen, como en otros lugares donde ésa es la rutinaria inspección.

En el cuarto del protagonista adolescente, la simbolización de la vida fronteriza se plasma en las paredes: una bandera estadounidense y un cartel de hockey. Y en su vida, el conflicto: elegir entre la madre y el padre, entre la vida del café en la frontera canadiense o la estabilidad de una casa con madrastra en el sur. Aquí, los personajes están atorados; entonces, la frontera es el símbolo de lo inamovible, de lo desesperantemente ineluctable: el destino elegido.

Fronteras simbólicas (Borderlines/Territoire, Cube)

No existen en el cine mexicano películas cuyas referencias a la frontera la conciben como un espacio simbólico quizá porque la frontera referencial en el norte es demasiado concreta como para alegorizarla. Sin embargo, encontramos dos ejemplos en el cine canadiense.

²⁷ Dirección de Norma Bailey, producción canadiense.

Borderlines/Territoire, cuyo título, de entrada, me parece muy sugerente, en primer lugar porque la traducción no es literal —en inglés se refiere a los límites fronterizos; en francés, al territorio— y porque nos da idea de una frontera presente en la cultura de este país no explorada en este ensayo: la que existe entre anglo y francohablantes, o tal vez la que hay entre Quebec y el resto de Canadá.

No obstante, este corto de animación se refiere a los límites que existen entre los seres humanos, quienes deciden conformar una pareja, las dificultades de convivencia, los espacios voluntariamente compartidos donde, a veces, no sabemos cómo colocarnos para no estorbarle al otro o para que éste no nos estorbe.

*Cube*²⁸ es un ejemplo más radical en este sentido. Encerrados en una especie de cubo de Rubik, los protagonistas de esta cinta de ciencia ficción deben encontrar una forma matemática para salir de cada uno de los cuartos cúbicos, rodeados de trampas mortales, donde, inexplicablemente, se encuentran aprisionados.

Cada una de las paredes es una frontera, un límite; para cruzarla se necesita un salvoconducto desconocido que sólo un autista, genio matemático involuntario, puede descifrar. El cubo es una alegoría del poder que destruye, sin rostro y que mata para resolver sus diferencias. Es una alegoría de la violencia implícita en todas las fronteras y la salvaguarda de los territorios.

A manera de brevísimas conclusiones

A pesar de que los estereotipos persisten, el cine de los años noventa ha intentado superarlos al retratar las fronteras norteamericanas que, cada vez con mejores resultados, son ya consideradas lugares de gran complejidad política, social y cultural. Esto se comprueba, por ejemplo, en la inclusión de personajes femeninos actuantes y pensantes, en la eliminación del mexicano como villano único y en la introducción de rasgos irónicos en la narración.

Así que, aunque sean ocres, también son lugares deslumbrantes, y sus tierras milenarias prueban que la historia se remonta mucho más atrás de las disputas que trazaron las líneas y crearon las distintas —y no tan divergentes— mitologías.

Corpus sobre fronteras

Películas

Bajo California, el límite del tiempo, dirección de Carlos Bolado, 1998.

Beyond the frontier, dirección de Dale Phillips, 1983.

Borderlines/Territoire, dirección de Vincent Gauthier, 1992.

Bordertown café, dirección de Norma Bailey, 1993.

Callejón de los milagros, El, dirección de Jorge Fons, 1994.

²⁸ Dirección de Vincenzo Natale, producción canadiense.

- Cube*, dirección de Vincenzo Natale, 1997.
El jardín del Edén, dirección de María Novaro, 1995.
Gas Food Lodging, dirección de Alison Anders, 1991.
Hasta morir, dirección de Fernando Sariñana, 1994.
Highway 61, dirección de Bruce McDonald, 1992.
Invasion from the South, dirección de John Howe, 1956.
Lone Star, dirección de John Sayles, 1995.
Milagro Beanfield War, The, dirección de Robert Redford, 1988.
Mujeres insumisas, dirección de Alberto Isaac, 1994.
North of 60, dirección de John Howe, 1956.
Perdita Durango, dirección de Alex de la Iglesia.
Santitos, dirección de Alejandro Springall, 2000.
Touch of Evil, dirección de Orson Welles, 1958.
Traffic, dirección de Steven Soderbergh, 2000.
Untouchables, The, dirección de Brian De Palma, 1987.

Fuentes

AUGÉ, MARC

1997 *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.

BOTSFORD FRASER, MARIAN

1989 *Walking the Line*. Vancouver: Douglas & McIntyre.

COHAN, STEVEN e INA RAE HARK, eds.

1997 *The Road Movie Book*. Londres: Routledge.

IGLESIAS, NORMA

1985 *La visión de la frontera a través del cine mexicano*. México: Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México (Cuadernos).

1991 *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. México: El Colegio de la Frontera Norte.

MACIEL, DAVID R.

2000 *El bandolero, el pocho y la raza*. México: Conaculta-Siglo XXI.

_____ y MARÍA ROSA GARCÍA ACEVEDO

1999 "El inmigrante de celuloide. El cine narrativo de la inmigración mexicana", en David R. Maciel y María Rosa Herrera-Sobek, coords., *Cultura al otro lado de la frontera*. México: Siglo XXI.

MILLER, TOM

1989 *On the Border. Portrait of America's Southwestern Frontier.* Arizona, University of Arizona Press.

PERUCHO, JAVIER

2001 *Hijos de la patria perdida.* México: Verdehalago.

Laura Secord sauva le Haut-Canada des Américains en 1813, en passant
les lignes américaines pour
venir les Anglais, amenant sa vache une partie du chemin afin
que les Américains n'aient pas de soupçons.



Laura Secord saved Upper Canada from the Americans in 1813 by going through
the American lines to warn the British, taking her cow part of the way so that
the Americans wouldn't be suspicious.