

FRONTERAS (Y GÉNEROS) QUE SE CRUZAN

SIN DEJAR HUELLA, BAJO CALIFORNIA,
BORN IN EAST L.A., HIGHWAY 61, BLUE STATE,
NIAGARA NIAGARA, CICLO

Hu, looks like Heaven is easier
to get into than Arizona state.
NED FLANDERS

Canada? Why would I want to leave
America just to visit America Jr.?
HOMER J. SIMPSON

Tanto el *road movie* como el cine fronterizo son dos géneros indisolublemente ligados a la configuración de los espacios.

En un mínimo acercamiento al *road movie*, diremos que en éste los protagonistas se mueven, dado que la carretera y el automóvil son los espacios que utilizan para transitar y que éste es el escenario para su transformación. En el *road movie*, el camino es un espacio localizado en un medio ambiente específico cargado de significados culturales y sociales (Ganser, 2006: 15), y los personajes se modifican con base en las relaciones que establecen entre ellos y aquellos con quienes se encuentran. La de los protagonistas de este tipo de películas se trata de una condición fronteriza, dado que uno de sus códigos es el descubrimiento, más bien el autodescubrimiento. En tanto género, el *road movie* va de A a B en un tiempo cronológico y finito, según Hayward (1996: 300-301). Ahora bien, en el género de lo fronterizo, no sólo importa la situación geográfica —ya sea diegética y en tanto locación—, sino también que los personajes sean fronterizos, lo cual, en ocasiones, se relaciona con problemas de identidad nacional.

Existe una serie de características comunes que se ligan a la construcción de esas narrativas. Con el *road movie*, la importancia del coche y la autopista como espacio de crecimiento y conocimiento de los personajes; el viaje en parejas; la esperanza de que el lugar de destino implicará un cambio de vida; el que la narración generalmente sigue una secuencia ordenada de eventos que inexorablemente desembocan en un final bueno o malo. Con el género fronterizo, la migración a Estados Unidos, la frontera como lugar de transición, el narcotráfico, la violencia, la confrontación de culturas.

En este capítulo, las películas analizadas utilizan las convenciones combinadas de estos géneros, para ampliarlas o subvertirlas. Además, en todas ellas, dichos géneros se funden para comprobar su cercanía. La subversión principal que podemos observar es la dirección que siguen los protagonistas pues, a diferencia de la mayor parte de las películas de dichos géneros, el viaje no sirve para recorrer el

territorio estadounidense y la frontera se cruza al sur de Estados Unidos, rumbo a México, o al norte, en pos de Canadá.

Los conceptos del camino como un no-lugar desarrollado por Marc Augé (1994), el de hogar como un concepto que responde a visiones conservadoras, como lo plantea Doreen Massey (1994) y el de frontera como espacio de tensión servirán para explicar las relaciones de los protagonistas con el espacio. En los textos fílmicos analizados en este capítulo hay experiencias de renacimiento o de cambio, consecuencia tanto del cruce de las fronteras como del viaje. Los personajes en estas películas son fronterizos, no sólo por ser oriundos de la región, sino también porque uno de sus códigos es el autodescubrimiento (Hayward, 1996). Por la interacción con el espacio estos protagonistas se transforman. Y todos viajan para encontrar un hogar.

La descripción fílmica nos permitirá analizar formalmente la estructura narrativa de las películas. Conviene atender la construcción del final para advertir la resolución del conflicto principal y reconocer a los personajes encargados de conducirlo hasta el cierre. La reflexión obtenida de este primer acercamiento se proyecta luego sobre el arranque del filme para aclarar el proceso en que se ha conducido el planteamiento inicial de los conflictos hasta su resolución. Durante la primera fase de la estructura narrativa, el *arranque*, hay que observar la caracterización de los personajes, sus carencias, lo que desean conseguir y cómo ese deseo entra en conflicto con sus circunstancias y los otros personajes (Benet, 2004: 283-284). Por motivos muy distintos, los protagonistas de las películas aquí analizadas, seres fronterizos, emprenden un viaje que los acerca y aleja de las fronteras que confinan a Estados Unidos. La paradoja de esas fronteras que son, a la vez, líneas divisorias y puntos de encuentro, define a los protagonistas. Aunque no todos ellos buscan, todos encuentran algo. El concepto de carretera como no-lugar opera intermitentemente en los textos, pero como en el *road movie* el motivo fundamental de la narración es el viaje, el camino es el espacio que provoca la transformación de los personajes. En este punto es donde los dos géneros cinematográficos se unen de manera más evidente, pues en las seis películas el cruce de la frontera implica el inicio de la transformación de los personajes y la frontera es el referente geográfico de partida para que se detone la acción.

Aunque para el *road movie* el viaje en sí es el objetivo, en las películas que también son fronterizas sí se ansía la llegada a lugares específicos, el hogar o la utopía, conceptos que en cada una adquieren un significado distinto.

Ahora bien, en estos textos los géneros se encuentran porque el viaje se relaciona con la construcción de los personajes a partir de su condición de fronterizos. Tanto el cruce de las fronteras como el viaje marcan a los sujetos de maneras importantes.

En *Sin dejar huella* (dir. María Novaro, 2002), la secuencia de presentación de los protagonistas nos hace saber que nos enfrentamos a una película de género (femenino) incluida en los dos géneros cinematográficos que se subvierten.

La reja, coronada con sus amenazantes púas es ícono y realidad lacerante; retratada en acercamiento, es metonimia que se refiere al sentido más literal de la

frontera como división. De ella surge, sobre un fondo impresionista de colores intensos fuera de foco, la inverosímil figura de una mujer, Ana, que atraviesa ese mismo desierto, con largo cabello perfectamente alaciado, gafas Gucci para el sol, vestido palo de rosa con ensamble de gasa sólo un tono más oscuro, bolsa de mano que hace juego con las sandalias de pulsera y tacón, y que, arrastrando una maleta con rueditas, cruza la reja por un agujero sin mayor dificultad. Inmediatamente después, se nos presenta el contexto de la segunda protagonista, Aurelia organizando un viaje: mientras ella prepara un lunch, un niño mete un bambineto en una camioneta estacionada afuera de una casa pobre, en una terregosa colonia popular; cuando la camioneta se desplaza por calles mal urbanizadas, lo hace en sentido rumbo al sur.

Ana es una historiadora del arte, especialista en cultura maya,¹ que, como una Robin Hood de las comunidades de artesanos indígenas del sureste, trafica piezas falsas para coleccionistas ignorantes en Estados Unidos. Un comandante de la judicial está encaprichado con ella. Ana, que habla con un fuerte acento castellano, se dice una mexicana criada en España. Aurelia es una joven madre soltera de un niño de primaria y de otro recién nacido. Su licencia de maternidad en la maquiladora ha terminado. Su pareja es un joven de veinte años que trafica con drogas.



Sin dejar huella. Dir. María Novaro

Así pues, desde el comienzo, se deja saber que el movimiento será el motivo central de la película, ya que Ana huye de los judiciales y Aurelia de su novio y el primo de éste, cuyo dinero ha robado para poder establecerse en Cancún con sus hijos. La huida, uno de los temas fundamentales del género, es el detonador del viaje de las mujeres.

¹ “Muy útil”, comenta Aurelia en algún momento.

Ganadora en el festival de cine independiente de Sundance como mejor película iberoamericana y galardonada con los Arieles a mejor fotografía y mejores efectos especiales, *Sin dejar huella* recibió un considerable número de notas y reseñas.

Ayala Blanco (2001) la tacha de ser producto de una directora posfeminista dispareja que “reproduce y da la razón a la paranoia de las féminas que creen que siempre las siguen” y la define como producto de una “Grandilocuencia machacóna. Grandilocuencia paradójica en filigrana [...] vil grandilocuencia turística itinerante”. También dice que es “una travesía que será un fin en sí misma, [...] un jadeado interminable comercial de Sectur [...] con subtítulos para identificar oportunamente cada sitio turístico”.² Tomás Pérez Turrent afirma que la directora ha logrado un verdadero *road movie* mexicano, pero que tiene un rasgo especial pues “es una película muy fiel a lo que se podría considerar sin exageración como el mundo de María Novaro, [...] donde no sólo es importante su personaje y su búsqueda que se aleja todo lo posible del sentido (y el latido) melodramático [...] que es conscientemente desdramatizado” (2001: 3-4). Perla Ciuk afirma que se trata de una aventura que deja huella porque invita a las mujeres a la reflexión o a la fantasía, al retratar “el gran abanico étnico y geográfico que conforma nuestro país”, con la fotografía de Serguei Saldívar Tanaka, “filmación en la que predominan los exteriores diurnos y las grandes tomas abiertas que atrapan en todo su esplendor insospechados parajes”. Para Ciuk también resulta fundamental la creación de personajes femeninos independientes, bien contruidos, dueños de su destino (2001: 31). Por su parte, Julia Elena Melche considera que “lo que distingue el nuevo trabajo de Novaro es un estimulante tono que bordea la frescura. Existe un claro rompimiento con la femineidad a la deriva y opacada” de sus anteriores protagonistas; éstas no dependen de los hombres y, por el contrario, “se enfrentan a un mundo masculino con una fortaleza interna y la idea fija de hacer posibles sus sueños” (2001: 5). Lo que Melche le reprocha es que narrativamente se diluye en la segunda mitad.

Sin embargo, no es en la crítica especializada sino en la académica en la que *Sin dejar huella* recibió mejor acogida. Aleksandra Jablonska (2009), por ejemplo, propone una sugerente lectura del viaje como el alejamiento de las manifestaciones violentas y destructivas que son parte de la vida en la frontera norte de México y del encuentro con la naturaleza como una alternativa para una vida mejor. También en un recorrido por el cine mexicano contemporáneo, Rosana Blanco Cano estudia en esta película lo que ella denomina la “nueva familia mexicana”, que se caracteriza por una reconfiguración de los espacios privados y por la transformación de la madre, que ha fungido como figura estabilizadora. Su tesis es que la película presenta una propuesta distinta de vida nacional a partir de personajes femeninos que salen de sus marcos de referencia sociales y familiares tradicionales,

² También Julia Elena Melche (2001: 5) y Ezequiel Barriga (2001: 5E) le reprochan el viso turístico; al último le parece que los sitios donde las protagonistas van parando resultan el principal atractivo de la cinta.

colocándose en situaciones límite con base en las cuales experimentan otras formas de ser mujeres. El diálogo con la historia nacional, afirma, se produce al subvertir el estereotipo de la mujer anclada en el espacio doméstico. La autora concluye que existe una alegoría desde el título: “la necesidad de transformar las estructuras que operan sobre los cuerpos sociales e individuales. En esta película se propone la reinención de los espacios para así crear una sociedad que, aún con un destino incierto, ha comenzado a experimentar la pluralidad política” (2005).

Ahora bien, tengamos en cuenta que la película de Novaro subvierte los géneros en los que ha sido incluida. La subversión al *road movie* radica en que una pareja de mujeres realice el viaje; la subversión al género fronterizo está en que el viaje se lleve a cabo hacia la frontera sur de México.

Además, *Sin dejar huella*, también puede considerarse cine cartográfico, aunque mucho menos sutil que *Bajo California*, como se verá más adelante, en tanto que las protagonistas consultan mapas para organizar su itinerario, pero también porque durante toda la película, siguiendo a la camioneta que estas dos mujeres comparten, se han colocado paratextos de localización que van del desierto de Arizona/desierto de Sonora y El Paso, Texas/Ciudad Juárez hasta Yucatán y Quintana Roo. La falta de sutileza radica en que los paratextos no son un recurso irónico sino señales extradiagéticas que vuelven obvio lo que la narrativa debería dejar ver: el hecho de que los personajes se desplazan para llegar a unas fronteras, alejándose de otras.

¿Cuál es el fin de subrayar, con nombres referenciales, estos lugares, algunos de los cuales son arbitrarios y sin significado específico en el relato? Dar nombre propio, aquí, no implica imantación semántica; tampoco significa, en la mayoría de las ocasiones, la construcción del lugar o la región a partir de la descripción de los procesos que la conforman. En casi todos los casos, se trata de dar al espectador una herramienta de identificación extratextual. El uso de los paratextos podría justificarse en el caso de los lugares de partida y de llegada, pero, de cualquier modo, éstos se mencionan en los diálogos. En Veracruz, por ejemplo, la localización se da a través de una emisión de radio local que se escucha en la camioneta y es mucho más eficaz, puesto que forma parte de la narración

En *Sin dejar huella*, el camino no sólo es una vía de tránsito para las protagonistas, sino que también puede considerarse el espacio que permitirá a los espectadores diferenciar las distintas regiones que conforman el país. Así, el relato, al cumplir con otro requisito del género, nos va revelando, ahora sí de una manera sutil, otro tipo de mapa. Subrayando las circunstancias del viaje y su cartografía, en un inicio se trata de corridos de contrabandistas y narcotraficantes, que se transforman en sones jarochos en la costa o en trova al llegar al sureste. En esta película, el vehículo funciona como una extensión de la propietaria; heredado del difunto padre de sus hijos, le sirve para trasladar todas sus pertenencias, que la acompañan en su interior, además de su hijo pequeño, que duerme en el asiento trasero. Al carecer de un hogar, la vieja camioneta es un sustituto de su casa.

Las protagonistas recorren la geografía de la república mexicana desde una frontera hostil, instalada por los hombres, hasta otra idílica, creada por la naturaleza.



Sin dejar huella. Dir. María Novaro

Su ruta pretende entregarnos sus matices y su diversidad. Lo que sí se logra es construir el espacio mientras se avanza. El discurso de lo nacional es muy importante en *Sin dejar huella*, pues subvierte sus rasgos autoritarios de homogeneización y va registrando las variantes del México que sus dos fronteras confinan.

Como ya se había mencionado, otro de los rasgos del *road movie* es que el viaje se realiza en parejas.³ Si alguno de los miembros del par es un fugitivo, no por eso se trata de alguien a quien se le pueda etiquetar de malo. Sargeant y Watson señalan que hay forajidos buenos (*good outlaws*) (1999: 8). En *Sin dejar huella*, las protagonistas pertenecen a esta clase. Pero, además, tres parejas masculinas las persiguen: el novio y el primo narcotraficante, dos judiciales, y el comandante y un abogado. Estas tres parejas son de hombres malos; una de ellas anda en un *Shadow rojo*, con vidrios polarizados, siguiéndolas tan cerca que las obliga constantemente a modificar el rumbo. Curiosamente, dos de estos pares no deberían ser villanos, puesto que son empleados federales, representantes de la ley.

Las parejas de personajes sirven, en la película, como comentario del contexto histórico. La de las mujeres hace referencia a la violencia de género que éstas enfrentan; no es casualidad que Aurelia haya sido trabajadora en la maquila en Ciudad Juárez; las de hombres simbolizan un país hundido en la corrupción. Otra referencia adicional al contexto tiene que ver con el desplazamiento hacia el sur,

³ Entre los sesenta y los noventa, el *road movie* fue un género cinematográfico con género masculino. Y luego, en el 91, *Thelma y Louise* se montaron en un coche y el género del género se subvirtió. Las parejas que viajaban, eran primero de hombre y mujer heterosexuales; después, uno de los *leitmotivs* fue el de la amistad de dos hombres que surge en el camino y esta tendencia masculinista, heterosexual, aún pervive; *Thelma y Louise* puede leerse, entre otras cosas, como una parodia de esta fantasía de amistad en el camino, porque por primera vez se da entre mujeres.

donde la presencia del EZLN parece una mítica esperanza, misma que encarna en la romántica idealización que Ana hace del subcomandante Marcos.

El camino, según los cánones, debería servir para que las protagonistas se conocieran a sí mismas y desarrollaran una amistad. Aunque la mayor parte de la crítica considera que la película cumple con este rasgo, yo no creo que esto suceda durante el viaje. Hay demasiados secretos entre las viajeras. Ninguna sabe por qué huye la otra. Cuando se descubren perseguidas, no imaginan que puede ser por cualquiera de las dos y lo occultan. Casi llegando a su destino, sabremos que eran los judiciales quienes primero las encontraron; lo sabremos cuando draguen el carro rojo del cenote; el dúo de perseguidores ha muerto emboscado por las protagonistas que, si no son hasta entonces amigas, sí se han convertido en cómplices.

Encima de todo, hay prejuicios de clase entre ambas —visten y se comportan distinto—. Aurelia, buena conductora, sólo conoce su región; Ana ha andado por la república y sabe sus caminitos.

Aurelia sospecha de Ana por su condición de extranjera que se dice mexicana, es decir, porque la considera una falsa mexicana. A pesar de haber vivido en la frontera, donde se supone que la otredad es común, desconfía de la otra por ser “otra”. No está errada del todo; Ana (antes Marilú) inventó ese nombre cuando pidió el aventón y nada en la construcción del personaje, en la cual el misterio y la duda son fundamentales, y nos permite tener certezas acerca de ella.

Por su parte, Ana juzga a Aurelia porque bebe demasiada cerveza, porque carga una pistola en la guantera de la camioneta y porque trae un rollo de dólares en la cosmetiquera. Primero la esculca y luego la roba. Si tima a sus clientes no es por codicia, sino para beneficiar a los artesanos de una comunidad maya.

Parece haber más simpatía en la construcción de Aurelia. Es trabajadora y si roba es porque quiere ofrecer un futuro mejor a sus hijos. Cuando dialogan, es la primera en abrirse, en hacer confidencias, en provocarlas. Es práctica.

Ahora bien, si el misterio es importante tanto para la construcción de los personajes como para la de la trama, si en el contexto las mujeres que trabajan en la maquila llegan de todos lados, ¿por qué forzar la caracterización de Aurelia como juarense y hacer que la actriz que la representa (Tiaré Scanda) hable con un acento que suena falso y que no es consistente a lo largo de toda la película?

En el *road movie*, los grandes espacios abiertos (en este caso la frontera, que es el punto de partida en el norte y de llegada en el sur) se convierten en el camino, en posibilidades infinitas que se abren hacia el nuevo inicio, en oportunidad. ¿Por qué cruzar el país para llegar a la frontera opuesta? ¿Hay, en el viaje, un propósito además de la huida? Volvemos a la noción de hogar, pero esta vez en lo que Massey considera su aspecto negativo (1994). Como se señaló ya, este término responde a connotaciones emocionales y a las experiencias de la vida cotidiana; y su lectura puede ser negativa porque el hogar puede también ser un espacio de violencia e inseguridad. Muchas mujeres, afirma Massey, deben alejarse del hogar para forjar su versión de la identidad. Y a lo largo de la historia, el hecho de que las mujeres se desplacen ha sido un reto, en términos tanto espaciales como de identidad. Desplazarnos implica reconocer que nuestros cuerpos deben localizarse y ser

responsables de este hecho. Las protagonistas huyen, alejándose de la violencia, para forjar otra versión de ellas. Sin embargo, puesto que van en busca de un hogar, la construcción de este espacio queda por definirse.

Cuando se insiste en fijar los significados del hogar para crear el sentido de pertenencia al lugar, Massey dice que se busca en éste una autenticidad que no existe verdaderamente y que generalmente se relaciona con la idea de mujer como metáfora de la naturaleza. Hacia el desenlace de la película, la primera toma de Cancún es una panorámica aérea de la playa cuajada de hoteles lujosos, que se ven lejanos. Visto así, este *paraíso turístico* es el espacio de los que cuentan con los medios económicos para viajar por placer a las playas; a esta visión de la ciudad se contraponen la de quienes deben atender a esa población flotante, pues lo que vemos, cuando la cámara baja al ras de la banqueta, es la realidad de los que sirven al turismo extranjero: Aurelia trabaja ahora en una fonda y, por la expresión de su cara, sabemos que no es feliz. Tanto en la maquila como en los servicios, ser empleado no es gratificante. La calle donde está el edificio en el cual vive difícilmente podría diferenciarse de la de Ciudad Juárez; está lejos de los escenográficos mares y es una masa de ese concreto gris, característico de la pobreza. Está allí uno de los únicos rasgos irónicos de la película. No tener dinero significa lo mismo en cualquier ciudad. Sin embargo, la ironía es tan sólo una pincelada, porque Novaro opta por un desenlace que resulta un final feliz forzado.

En *Sin dejar huella*, el reconocimiento de las distintas partes que conforman el todo que es México permite que las protagonistas se establezcan.

Bajo California: el límite del tiempo (dir. Carlos Bolado, 1998) es un *road movie* que narra el viaje iniciático de un artista chicano que huye de sí mismo al sur, en busca tanto de sus raíces como de la redención. La carretera como vía de escape es uno de los *leitmotivs* del *road movie* y la frontera es fundamental para el desarrollo del relato: es el límite que une y separa las dos nacionalidades que conforman la identidad de los protagonistas, porque es la barrera que debe franquear para re-conocerse. El camino está atravesado por significados culturales y sociales que, en este caso, no sólo se relacionan con la herencia familiar del protagonista sino también con la historia de una región. Me parece pertinente recordar aquí que, en la definición de Norma Iglesias, para que una película se considere como del género fronterizo, el territorio o los personajes deben estar ligados a la frontera (1991). Ambos rasgos confluyen en esta película.⁴

⁴ Aleksandra Jablonska inscribe la película en la tradición literaria de los viajes iniciáticos que comienzan con la *Odisea*; su lectura es una interpretación muy detenida de lo que ella llama una "apropiación simbólica del territorio" (2009: 271) y el trayecto del personaje se lee sobre todo como un viaje interior. Por su parte, Álvaro Fernández, siguiendo una metodología muy similar a la planteada en el artículo de Alexandra Ganser, Julia Pühringer y Markus Rheindorf (2006), utiliza la figura de cronotopo acuñada por el teórico Mijail Bajtín para analizar la película desde tres perspectivas: el cronotopo del camino: "lo elemental es el trayecto o el traslado"; el cronotopo del encuentro: "la noción de búsqueda de noción indentitaria"; y el cronotopo de los eventos paralelos: "que hablan tanto del futuro tanto como del pasado, que abarca aquellos eventos que nos llevan a entender el presente de los protagonistas" (2012: 187-198).

A través de *flash-backs* nos enteramos de que el protagonista accidentalmente atropelló a una mujer embarazada, probablemente una mexicana indocumentada; lo sabemos por la voz *over* de una mujer sola, su mujer, que habla con él en inglés, en un cassette que ha insertado en el tocacintas de su camioneta *pick-up*, de tal modo que el paso indiferenciado —no hay subtítulos— de un idioma a otro es una de las múltiples simbolizaciones de la frontera.

El camino aparece representado de tres formas: el filmado —el camino referencial—, el retratado por medio de mapas contemporáneos —la representación cartográfica— y el que está marcado por pisadas a la manera de los códigos —la simbólica—.

Debido a la iconización, en este caso es posible tomar en cuenta la referencia a Augé, para quien, como ya se señaló, las carreteras pueden ser leídas como no lugares, esos que se usan tan sólo para trasladarse, donde los íconos son *universales* y sirven para dar indicaciones a quienes van de paso; y la frontera referencial se convierte entonces en otro no lugar más: la garita de migración donde es necesario probar la identidad para poder cruzar, donde no tiene sentido quedarse. Me parece importante señalar que una de las constantes que se repiten a lo largo del corpus es que siempre es más fácil cruzar la frontera del norte rumbo al sur.⁵

Sin embargo, como estamos ante un *road movie* fronterizo, el protagonista de la película se transforma por su interacción con el espacio; y, en este caso particular, el espacio (como se verá más adelante) también se transformará por la presencia del personaje y de su actividad artística.

El rito de paso que queda marcado por el cruce de la frontera se inicia con la expiación en la desolación del desierto, donde el vehículo motorizado sale sobrando porque lo que importa es el contacto con la tierra. La interpretación de Jablonska a este respecto apunta a que: “el círculo mortífero de fuego que destruye la camioneta con la que Damián atropelló a la mujer, indica al mismo tiempo una etapa que se cierra” (2009: 269). La inmólación de la camioneta es la primera estación de la ruta hacia la purificación. Y las reglas del *road movie* se transgreden porque el protagonista decide convertirse en peregrino cuando incendia la camioneta, para que sus pies vayan dando cuenta de su gradual arraigo a la tierra de sus ancestros.

Así, el protagonista va dejando su huella no sólo con la planta de sus pies sino también con su arte efímero, hecho de piedras y fuego. Es por ello que me parece que esta película es un ejemplo ideal de lo que Conley considera el cine cartográfico, en el cual, cuando se muestra un mapa, simultáneamente se relata una historia y se cuenta un itinerario. Como se señaló, en *Bajo California* esto se hace a través de paratextos, pero también por la huella que en forma de mapa va trazando el protagonista en su ruta, hecho que, además, la vuelve visualmente muy bella al convertirla en un texto autorreferencial.

⁵ *Perdita Durango* (dir. Alex de la Iglesia, 1997), por ejemplo, utiliza elementos mágicos que permiten a los protagonistas cruzar con un cadáver de Estados Unidos a México; como se verá en *Highway 61* (dir. Bruce McDonald, 1991), no se necesita la magia, sino tan sólo la falta de actitud de los guardias fronterizos estadounidenses para conseguirlo.

Desde la secuencia de créditos, el mapa no es un elemento estático; inmediatamente después del título de la película, la sombra de un caminante sobre arena blanca delinea el contorno de la península. Con el inicio de la música de fondo, la cámara recorre la imagen de Baja California de sur a norte; al llegar a la frontera, la imagen cambia: se convierte en el mar de autos que se dirigen al sur. El *insert* del marcador del límite fronterizo pone fin al prólogo. El viaje comienza al otro lado de la frontera, con un recorrido a lo largo de la barda y el mapa se convierte en un elemento narrativo que indica la bitácora del desplazamiento del protagonista, Damián.

El mapa y el paisaje referencial, editados uno junto al otro, se alternan.

En algunas secuencias, las señales de tránsito, amarillas y negras, sustituyen al mapa, e indican si el camino es recto, si da la vuelta o si será tortuoso.



Baja California: el límite del tiempo. Dir. Carlos Bolado

En el mapa, el tamaño de las poblaciones es proporcional al de la tipografía; por ejemplo, Tijuana está señalada en letras más grandes y, entre esta ciudad y San Ysidro, hay dos figuras de aviones. Es un mapa estadounidense. Rumbo al sur, se marcan las misiones y los sitios turísticos. A la altura de Ensenada, la narrativa vuelve al viaje del protagonista que ahora bordea la costa, Salsipuedes y el desierto, que está cuajado de cadáveres de automóviles, el desperdicio de la abundancia estadounidense que viene a morir en México. En la película se tienden puentes constantes entre la iconografía y el paisaje. Cuando el protagonista se sale de la carretera referencial, el mapa cambia de color. Una de las instalaciones que fabrica es la recreación de una ballena; después de que la hizo, el mapa sufre otra transformación y se torna en un documento similar a los códices, en que se marcaba la huella de los exploradores para definir qué territorios habían sido visitados. Además, con el uso de la cámara subjetiva, el espectador comparte el punto de vista del protagonista que mira hacia abajo; el avance se connota a partir de las distintas calidades del suelo, que funciona como una metáfora del mapa.

Desde el inicio, la voz de su mujer lo acompaña, como parte del sonido diegético. A lo largo del relato, se intercalan, como complemento de la historia del protagonista, películas caseras en blanco y negro o sepia, y el recuerdo del accidente.

Resulta interesante que un cineasta mexicano utilice a un personaje chicano para buscar el hogar en sus orígenes míticos. En esta narrativa fronteriza, el hogar sería el sitio donde están las raíces, pero no sólo las familiares. Este chicano, personaje fronterizo, que tiene la posibilidad de hacer un viaje *legal* de ida y vuelta, marca con sus pasos —físicos y metafóricos— el territorio, que por ser una península es, en sí, casi todo límite, pues la franja que lo mantiene unido al continente es, también en sí, la frontera entre dos países. El protagonista, como la península, está atado a la tierra por la frontera. Su identidad es la de un ciudadano estadounidense cuyas raíces, el hogar de donde provienen sus antepasados, está en ese espacio que debe conocer para re-conocerse. Este viajero *documentado*, documenta su viaje con su quehacer artístico. Damián fija sus obras en Polaroids, que, al igual que las instalaciones, son efímeras pues, estas impresiones fotográficas, con el paso del tiempo, van perdiendo definición y color.

Como ya se explicó, el término hogar responde a connotaciones emocionales y a las experiencias de la vida cotidiana. Se le configura a través de un sentido de anexión; se le ve como un lugar de pertenencia, seguridad y del sí mismo. En *Baja California* esto puede leerse de manera positiva, aunque se le busque con el fin de la expiación.

Conforme anda, busca las cavernas, siguiendo la huella pictórica de los otros, sus ancestros. El camino es un cementerio adornado por las cruces floridas que rememoran el lugar donde alguien fue atropellado. Al platicar con su primo, se refiere a la vuelta al hogar: “En tu tierra, que de alguna manera también es la mía”. “Uno no puede vivir sin saber de dónde es uno, donde están enterrados los abuelos”, señala el protagonista.

A diferencia del primo, Tacho Arce, que está arraigado en ese lugar, Damián puede, ayudado con bibliografía publicada en Estados Unidos, trazar una genealogía de los Arce hasta el siglo XVIII, cuando California era un único territorio, e integrarse al clan de los californios, a quienes apenas está descubriendo de carne y hueso. Las pintadas son su encuentro con el pasado mítico, idealizado, el de la lejanísima genealogía: la de ritos y animales que ya no existen, de formas de subsistencia que desaparecen, de la creación de recuerdos, de los nómadas, como el protagonista en este viaje.

En su recorrido, Damián hace múltiples paradas: a la orilla del mar donde incendia su camioneta ¿símbolo de la individualización de la vida estadounidense?, en la casa del guía que llevó a los fotógrafos a las prehistóricas pintadas, en la tumba de su abuela.

Las fotografías referenciales en revistas como *Life* y *National Geographic*, que documentan el territorio que es el hogar de los antepasados del protagonista, muestran cómo los estadounidenses se apropian de una historia regional, cuyos restos no les pertenecen, para obtener la gloria de un descubrimiento que ya se conocía. Los compatriotas de Damián, los turistas y fotógrafos gringos, se aprovechan

de los locales, sus posibles parientes; la frontericidad de su persona queda de manifiesto en esta situación: los otros, los mexicanos, son aquellos con los que se identifica. Su condición de méxico-americano lo deja en una situación de ambigüedad frente a los locales, que, en un inicio, no lo reconocen como uno de los suyos. El protagonista va recogiendo lo que queda de lo que dejaron otros peregrinos. La realidad mítica e histórica, representada, por ejemplo, por el santuario del último de los guaicurús de 1842, se contraponen con la realidad contemporánea, donde hay retenes contra el narco y la policía detiene e interroga a todos los que transitan por los caminos. Descubrimos con él el mar, el desierto, el cielo estrellado, el límite del tiempo.

Concluido el periplo mítico, el reconocimiento de sí, Damián puede realizar el viaje de regreso al hogar presente, a la vida cotidiana; tiene una hija, que es ahora la mujer desconocida, en la lejanía. Su itinerario tiene retorno. Su transformación durante el viaje le permitió encuentros que lo llevaron a su meta: ha logrado la paz consigo mismo. La poesía, el mito y el límite como metáfora, todo ello encarnado en el espacio peninsular, permiten al protagonista recuperar sus raíces bajacalifornianas y encontrar la completud.

Como ya se vio, la noción de hogar ha sido fuertemente problematizada en tanto que se personifica frecuentemente con las mismas características que se le dan a la madre, y su relación se inviste de cierta nostalgia, idealización romántica y estetización. Es así que se interpreta al lugar como parte importante en la construcción de la identidad y, por tanto, se busca fijar y estabilizar el significado de dichos lugares, convirtiéndolos en algo cerrado y exclusivo. A pesar de que no es ésta la intención del film, lo cierto es que en esta búsqueda mítica de raíces de ancestros históricos y de huesos de una abuela que nunca conoció, mujer imaginada y añorada, sí se dan tanto la nostalgia como la idealización romántica. La estetización, por supuesto, es una de las características que conforma al personaje principal y, de ahí, la idealización del hogar de los ancestros y del propio como el espacio de la familia nuclear y de la paternidad.

En *Born in East L.A.* (dir. Cheech Marin, 1987), con base en el humor y la ironía, los géneros se subvierten y el protagonista pasa de ser un individualista estadounidense a un chicano con una conciencia política.⁶

De *Born in East L.A.*, considero, podemos tener una lectura revitalizada a partir de las discusiones en torno a leyes antinmigrantes como la SB 1070 y sus similares en Estados Unidos. Es tanto un filme fronterizo como casi un *road movie* donde el camino desemboca siempre en un lugar errado porque el viaje no fue voluntario. El viaje forzado subvierte las características del género porque Rudy viaja solo y llega a una ciudad que se convierte en un callejón sin salida. El cruce de la frontera es un rito de paso que transforma al personaje en tanto lo vuelve consciente de la realidad del indocumentado, que hasta ese momento él desconoce. Aquí se retrata la frontera, en su paradójica condición de zona de contacto que

⁶ A pesar de que en la introducción hablo de que no se incluirá un corpus de cine chicano, decidí hacer una excepción con esta película dada su calidad excepcional de comedia.

acoge y de límite que excluye; por un lado, es un lugar de tránsito para muchos, mientras que, por el otro, es el espacio donde conviven los que moran allí con los que se han quedado varados involuntariamente, dado que les impidieron cruzar. La Tijuana de esta película es un limbo. Vivir esa realidad y adquirir una conciencia a partir de ello es el rito de paso de Rudy.

La anécdota a partir de la cual Marin escribió el guion de *Born in East L.A.* se basa en un hecho real, que, como ya se señaló, resignifica de manera brutal a la película en las circunstancias que hoy día se viven en algunos estados de Estados Unidos.

El protagonista, Rudy, es un ciudadano estadounidense de nacimiento, pero de origen mexicano que vive en el este de Los Ángeles, en casa de su madre (a pesar de no ser joven). Sale a recoger a un primo, recién emigrado, a una fábrica donde se está llevando a cabo una redada; sólo cuando la migra se lo ha llevado se da cuenta de que olvidó su cartera. Como en su casa no hay nadie que responda el teléfono, como no parece un *gringo*, y no trae papeles, termina en Tijuana.

Rudy realiza un primer viaje que lo sitúa en el extranjero, en una situación absurda que lo deja varado del otro lado de la frontera, en un país cuyo idioma ni siquiera habla. El espacio de Tijuana es, para él, un callejón sin salida. Primero fue víctima de los prejuicios raciales de los oficiales de migración; en Tijuana es víctima de un paisano suyo que se aprovecha de quienes quieren cruzar a Estados Unidos sin papeles.

Marin subvierte una de las características del género fronterizo al hacer que un estadounidense, que no habla español pero que es moreno, se vea obligado a recurrir al pollero para pasar clandestinamente a Estados Unidos y también al encarnar al pollero en un estadounidense blanco. Subvierte otra de ellas al retratar la vida cotidiana de los personajes más allá de los burdeles y centros de vicio.



Born in East L.A. Dir. Cheech Marin

Víctor Fuentes (1992) dice que el tema principal de la película es la violencia de la migra, que la lleva al extremo de expulsar de su país a un ciudadano estadounidense de ascendencia mexicana. Yo matizaría diciendo que los prejuicios raciales

detonan esa violencia. En el documental *The Bronze Screen*, el mismo Marin narra que, por casualidad, mientras escuchaba la irónica y desilusionada canción de Bruce Springsteen —“Born in the USA” — estaba leyendo en el periódico la nota que lo llevó a escribir la película acerca de un joven estadounidense que fue deportado a México debido a su origen chicano. Fregoso señala que, al vivir como migrante y experimentar las dificultades que implica el cruce, el protagonista crece y su transformación tiene una resonancia simbólica en el nivel de la conciencia política, con todas las connotaciones que esto implica cuando se trata de un ciudadano estadounidense con antepasados mexicanos (1990). Sus cambios, sobre todo en el nivel de su nueva identidad chicana, tan sólo subrayan qué tan frágiles se vuelven las identidades al acercarse al área fronteriza, entrecruzada por variedad de idiomas y experiencias: el paradigma de experiencias transculturales al que Fregoso se refería (1993) donde la configuración geopolítica del poder le ha jugado una siniestra broma al protagonista, que no puede acreditar su nacionalidad sin un papel y, por tanto, sufre una crisis de identidad involuntaria.

Born in East L.A. podría denominarse como un casi *road movie* o como un *road movie* sincopado, pues los viajes subsiguientes del protagonista se ven interrumpidos por la patrulla fronteriza, y con cada rechazo y el consecuente viaje de regreso al sur, al callejón sin salida, la conciencia de Rudy se transforma. Su empatía por los inmigrantes *ilegales* lo aleja de la seguridad que le daba el ser ciudadano por nacimiento del país más poderoso y lo pone del lado de quienes padecen la dominación económica.

El sujeto que viajó a la fuerza, el que cruzó la primera vez, no es el mismo que hace el viaje de regreso al otro lado de la frontera, porque (en este caso) regresa como un sujeto colectivo, como pueblo, traduciendo así la ambivalencia de la identidad cultural en una identificación política con el débil. Fregoso explica que en casos como éste, la posición de los personajes en ese espacio intermedio cambia a través de formas de transgresión en las cuales las fronteras surgidas de la dominación pueden redefinirse. Los viajes y cruces de frontera consecuentes, los contactos con situaciones políticas, con grupos de personas y el mosaico cultural, es decir, la interacción del personaje en estos espacios convierten a este ciudadano del este de Los Ángeles en un chicano.

Víctor Fuentes (1992) señala que *Born in East L.A.* subraya el carácter ominoso de la barrera fronteriza. No hay, en películas como ésta, ninguna antorcha mítica de la estatua de la libertad que reciba a los migrantes. Yo daría un paso más: estos migrantes, guiados por Rudy, emergen no sólo del subsuelo sino de las cañerías y las coladeras.⁷

⁷ Hay otra película donde confluyen ambos géneros y que comparte este carácter ominoso. En *El norte* (dir. Gregory Nava, 1983), algo que me parece fundamental es que la primera frontera a la que se hace referencia es una que probablemente tendemos a olvidar en México puesto que la otra es tan abrumadora. Los protagonistas provienen de Guatemala y para llegar al norte deben atravesar la República Mexicana. El primer cruce está correpresentado en la narración, sólo se hace referencia a él en los diálogos y se subraya a partir de la diferenciación de las culturas tanto nacionales como regionales. Así, en la diégesis, el cruce más significativo es el que se hace de México a Estados Unidos;

Como ya se señaló, los cruces de norte a sur suelen ser menos complicados. O al menos solían serlo antes de las Torres Gemelas. Probablemente porque los niveles de ingreso de la población canadiense, en general, son similares a los de la clase media estadounidense, los productos culturales canadienses se permiten un sentido del humor y matices de ironía que no encontramos en el cine fronterizo mexicano. Sin embargo, el ensayista W.H. New, en su libro seminal *Borderlands. How We Talk about Canada*, afirma que, a pesar de lo que se piense, la frontera Canadá-Estados Unidos no es tan sólo un artificio político, puesto que ésta ha configurado, y lo sigue haciendo, distintos campos de posibilidad y expectativas sociales, es decir, diferencias culturales (1998: 40). Cabría añadir que, hoy día, además, está el tema de la seguridad.

Añade que existen una frontera, la línea, y una zona fronteriza; la primera nombra y divide; la otra es psicológica e indeterminada (1998: 4). Debido a ello, concluye, lo que Canadá es, en tanto imaginario, resulta impensable sin su frontera con Estados Unidos; ese espacio donde algo se detiene y al mismo tiempo algo empieza para hacerse presente, la diferencia, que hasta los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 había sido tratada con ironía en el cine.

Ya se ha señalado que, en varios ejemplos del género fronterizo, los personajes se desplazan para llegar a las fronteras, para cruzarlas o para alejarse de ellas, y que es allí donde el cine fronterizo se intersecta con el *road movie*. *Highway 61* (dir. Bruce McDonald, 1991), escrita y protagonizada por Don McKellar,⁸ es una versión canadiense de esta intersección, además de una comedia de humor negro que juega con varias mitologías fronterizas: el contrabando, el sexo y la muerte.

Las fronteras, en primera instancia, aparecen para separar. Pero esto es difícil en el Canadá angloparlante cuya cultura popular se ha visto siempre avasallada por la que se produce en Estados Unidos. En *Highway 61*, el detonador de la acción está íntimamente relacionado con esta influencia, debido a la vocación musical del protagonista, Pokey Jones, quien debe cruzar la frontera para poder descubrirse. La crítica ha señalado que el matiz canadiense radica en que la revelación sobre sí mismo tendrá que ver con el rechazo de eso estadounidense que, tras cruzar la frontera, va encontrando.

ésta es una escena fundamental que definirá el destino trágico del personaje femenino. Camilla Fojas (2006) dice que este filme fronterizo presenta una imaginaria dividida, el del sueño del éxito económico frente a una realidad escondida que termina por destruir esa ilusión. Rosalinda Fregoso (1993) escribe que, además, enfocar la vida del otro lado de aquellos que han cruzado frente a nuestros ojos hace que nos sensibilicemos en relación con los obstáculos que deben vencer cuando sufren la persecución de la migra, la explotación, el miedo. Fregoso explica cómo la narrativa construye las identidades de los sujetos, las formas culturales y sociales y la propiedad al contrastar las experiencias de quienes viven fuera de la ley porque son ilegales. Tanto Fojas (2006) como Fuentes (1992) hablan de otra frontera más: la que el mundo de consumo genera entre los que producen y sirven y aquellos que disfrutan de los bienes y servicios.

⁸ Segunda de la trilogía conformada también por otras dos películas rockeras, *Roadkill* (1989), con guión también de McDonald y McKellar, y *Hard Core Logo* (1996), basada en el texto de Michael Turner y con guión de Noel S. Baker.

Cerca de la frontera, en Pickerell Falls, Ontario, en el patio de la peluquería de Pokey Jones, aparece un hombre que murió congelado en una bañera vacía. Jackie Bangs, una *roadie* que (al igual que Aurelia, la protagonista de *Sin dejar huella*) ha robado una bolsa de droga, finge que el cadáver es de su hermano. Lo rellena y consigue, tanto un permiso para cruzar con él la frontera como un aventón con Pokey, quien durante años se había subido todas las noches al carro con su maleta para ir al encuentro de *América* y todas las noches se había bajado de él sin siquiera echar a andar el motor.



Highway 61. Dir. Bruce McDonald

Pickerell Falls, Ontario, significativamente es el destino final de la línea camionera. Y Pokey representa al fronterizo inmóvil,⁹ quien conoce profundamente la cultura popular estadounidense y sus manifestaciones y que, a pesar de vivir a un lado de ella, nunca ha ido a la ciudad ni ha cruzado la frontera. Entonces, pasar del otro lado tiene mucho de rito de iniciación. El viaje al sur, por la legendaria y dylaniana carretera 61,¹⁰ a ese tan lejano y tan cercano país vecino, implicará para el protagonista volverse dueño de su destino, seguir un sueño, una vocación.

La simbolización de la frontera se da, de entrada, en la segunda escena, por las rayas diagonales azules, blancas y rojas que, como efecto de transición, llenan la pantalla y que, al abrirse la toma, leeremos como el primero de los muchos signos irónicos, pues no es la bandera estadounidense que arropa a Canadá y que se utiliza como cortinilla, sino que se trata tan sólo del poste que anuncia la peluquería, espacio laboral y pretexto que ha mantenido al protagonista anclado al pueblo toda su vida.

Gittings da la más minuciosa interpretación de esta escena, a partir de la cual propone la visión descolonizadora de la imaginación canadiense de McDonald: el

⁹ Este estereotipo aparecerá, como ya se verá más adelante, también en la película de Norma Bailey.

¹⁰ Pokey dice: "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".

acercamiento, junto con la *voice over* de Satanás y su arenga relacionada con la cultura de consumo estadounidense, y luego el corte y la relación del poste con la identidad de Pokey como peluquero pueblerino, son una alegoría de la seducción, tanto económica como cultural, que Canadá siente por Estados Unidos (2002: 156-157); lo cual nos devuelve a la afirmación de New acerca de que el imaginario canadiense es impensable sin su frontera con Estados Unidos.

Debido al casi sarcasmo que la caracteriza, la secuencia del cruce del puesto de migración y aduana es memorable porque difícilmente la podríamos ver resuelta de igual manera en alguna película mexicana. Tanto por la caracterización como por una voluntaria sobreactuación, los guardias estadounidenses referenciales no resultan amenazantes, sino que parecen hasta cierto punto caricaturizados.¹¹ En el contexto del relato deberían serlo, dadas las circunstancias *reales* de los viajeros. Pokey es inocente porque es ignorante y la oficial de migración duda de su reputación porque no está casado ni tiene hijos. Jackie Banks es culpable y tiene una larga lista de antecedentes penales; sabe que en el toldo del Galaxie lleva el cadáver de un desconocido atiborrado de droga y, con gran cinismo, acepta el sermón del guardia, quien le dice que en Canadá puede tener la conducta que le parezca y le pregunta si recibiría en su casa a un delincuente,¹² y, a pesar de ello, la deja pasar con su predecible epílogo: *Welcome to America*, adueñándose de la denominación de todo el continente. Los personajes, que deberían infundir respeto porque encarnan la autoridad responsable de filtrar el ingreso de extranjeros a Estados Unidos, resultan ridículos a causa de sus absurdos interrogatorios y su pose. La estereotipia¹³ domina esta escena: los canadienses son más inteligentes que los estadounidenses —aun cuando no se lo propongan— porque estos últimos son prejuiciosos y sospechan (uno de los deberes de los guardias de migración es sospechar), pero ese velo les impide intuir lo que es verdad.

La escena del cruce tiene un desenlace irónico: un gran anuncio en la carretera donde se lee inmediatamente: *Sign up for America's Drug Free Decade*. La toma nos presenta un paisaje distinto al de Canadá: hay basura, una gran bandera estadounidense que reina sobre la decadencia industrial,¹⁴ y la música deja de ser acústica para convertirse en el ruidoso acompañamiento enchufado de los Ramones. Es la transición a la narrativa de la carretera que transformará a los personajes conforme vayan avanzando por ella.¹⁵

¹¹ No concuerdo con Rochelle Simmons, quien en su artículo (2003) opina que en la película sí lo son.

¹² En un programa de *Mirador Universitario*, en la serie *Canadá, una nación por descubrir* (2010), el entonces embajador de Canadá en México, Guillermo Rishchynski, respondió de manera similar a las insistentes preguntas del público acerca de la imposición de visas a los ciudadanos mexicanos que quisieran visitar Canadá.

¹³ Uno de los rasgos definitorios del género fronterizo según Iglesias (1991).

¹⁴ Este motivo, la suciedad y los desechos unidos a los problemas económicos, será recurrente en varias de las películas que se analizan en este libro, no sólo canadienses: en *Canadian Bacon* de Michael Moore, los estadounidenses cruzan la frontera para tirar basura del lado canadiense, como parte de su estrategia bélica.

¹⁵ Wilfried Raussert nota que esta película canadiense, que nos lleva al cruce entre el *road movie* y la historia de la música, utiliza estrategias narrativas que la alejan de la ruta del consumo, para

Los ingredientes de este *road movie* son el sexo, las drogas, el rock and roll y la muerte. Como en las clásicas del género, el automóvil es de gran importancia en la película, pero aquí se ironiza con un toque sentimental: única herencia de sus padres, el huérfano protagonista no lo ha utilizado nunca para trasladarse o para ligar; le ha servido de recámara y confesionario; y ha retardado su gran partida, la búsqueda de su destino: ver el mundo, es decir, viajar a Estados Unidos, el lugar ideal para convertirse en músico. Considera, entonces, que llevar el ataúd atado al capote le dará dignidad, además, a un viaje que de otra forma podría considerarse frívolo.

Esta comedia de humor negro también juega con la mitología, correspondiente al cine fronterizo, del contrabando, aunque involuntario en este caso. Puesto que Pokey es el protagonista, se convierte en un delincuente por ignorancia.

Anteriormente se mencionó que, al igual que en otras películas fronterizas, en *Highway 61* hay estereotipos. Éstos tienen que ver tanto con el crimen como con la definición de nacionalidad que va aparejada al concepto de frontera como límite que confina a un país. Los dos protagonistas son canadienses, pero uno más que la otra. El pueblerino peluquero aspirante a músico es deslumbrado por la ciudadana *roadie*, inescrupulosa, ligera de cascos, cínica y tan conocedora de Estados Unidos que podría pasar casi por *americana*. Mientras que Pokey corresponde al estereotipo fronterizo del canadiense que viene desde la película *49th Parallel*¹⁶ (desprejuiciado, tolerante, inocente), la figura de Jackie Bangs es un primer punto de confrontación, en tanto pertenece a los estereotipos de la *femme-fatale* narcotraficante que no tiene escrúpulos, ni en embaucar a un hombre que trata de ser solidario con ella ni en profanar un cuerpo con tal de lograr su objetivo comercial ilícito. Christopher Gittings apunta: “she is a Canadian character (self) constructed from American materials” (2002: 155).

Debido a que en esta película la frontera nacional es tan importante en su calidad de división entre dos culturas diferentes, el *persecutor* es un estadounidense, Satanás: el antagonista supremo y una hipérbole del gringo malvado o del plan estadounidense de apoderarse de los anglocanadienses, robándoles su espíritu a cambio de nimiedades superfluas.

El demonio es, pues, el estereotipo supremo encarnado en la forma de un cumplidor de deseos al que, en una época laica y consumista, nadie, en realidad, toma en serio al entregarle su alma por medio de un contrato firmado con sangre.

convertirla en un tropo que refleja las dinámicas interculturales entre Canadá y Estados Unidos. Así, *Highway 61* es un *road movie* posmoderno y ecléctico que *improvisa*, en varios niveles intertextuales relacionados con el *road movie*, las historias musicales de América y los procesos de la historia socio-cultural (2012: 68).

¹⁶ Esta película, dirigida y producida por los británicos Michael Powell y Emeric Pressburger, y estrenada en 1941, narra un episodio ficticio en el que un submarino alemán naufraga en las costas del atlántico canadiense y sus supervivientes viajan a lo largo del paralelo 49 en espera de que los rescaten o, al menos, que no los descubran. La línea fronteriza está poblada por gente diversa, tolerante y pacífica; lo cual, probablemente, inicia un estereotipo fílmico del pueblo canadiense que, en este preciso caso, se confronta con el *enemigo* alemán, malvado, violento y cerrado; en muchas ocasiones posteriores, la cerrazón y la violencia caracterizarán a los estadounidenses.

Respecto de este personaje, existe una ambigüedad por la cual el relato funciona de manera muy inteligente, puesto que deja que el espectador crea que Satanás es de verdad el diablo: un pregonero que va ofreciendo fama, tarjetas de residencia en Estados Unidos, riquezas materiales, y que sella el contrato con una instantánea Polaroid. A pesar de que el propósito inmediato de la fotografía es preservar el momento, el hecho de que, en este caso, se trate de instantáneas es un indicio de la falsedad de este demonio. Con el paso del tiempo, este tipo de impresión pierde el color y la imagen termina por desvanecerse, como el pacto firmado con este personaje desaparece en el desenlace de este relato.

El diablo viaja a Ontario porque quiere recuperar el cadáver que considera de su propiedad, pues había comprado su alma. En una ceremonia que es más show que rito, va a quitarle, en el patio trasero de su muy humana casa, el alma al único cuerpo que ha podido recuperar. Se trata del mismo hombre muerto de una muy canadiense hipotermia que Pokey y Jackie llevaban en el ataúd y por el cual el falso diablo ha perseguido a la pareja en su ruta. El rito sucede a la vista de sus divertidos vecinos a quienes nosotros nos unimos. Las paredes de su casa están tapizadas por las fotografías de los firmantes del pacto. Entre ellos, están varios de los que hemos visto en el camino. ¿Por qué firmaron? El amigo músico, francocanadiense, de Pokey, por una anforita de bourbon; un limosnero, por 20 dólares; la niña Louise Watson, para ser famosa y bella cuando crezca. Hay otras fotos de alguien que intercambió su alma por un paquete de cigarros, otro por memorabilia de Elvis. Y, además, el cadáver congelado, por un boleto de camión. Sólo entonces sabremos, ya muy entrado el relato, que Satanás es nada más un fanático habitante de un suburbio al sur, en el delta del Misisipi.

Ahora bien, si el espacio se constituye a partir de las relaciones sociales que en los lugares se intersectan en el camino, no sólo importa el paisaje sino también los personajes que lo habitan.

La crítica ha señalado que la sociedad al sur de la frontera canadiense se representa de manera poco favorecedora. Katherine Monk escribe: “the passionate Canadians who wrote the script —infuse every frame with a distinctly Canadian perspective that gently pokes the fun at the American ideal. The [...] people are downright creepy” (2001: 101). Steve Gravestock dice: “McDonald and McKellar paint a bleak portrait of America” (2002: 247). George Melnyk, por su parte, señala: “Along the way, American society is presented as a psychotic, fame-obsessed, and gun crazy culture in which money and drugs destroy happiness” (2004: 213).

La sucesión de esperpentos estadounidenses también viaja o ha viajado por la carretera. La familia Watson: un padre psicótico que viaja con sus sosas hijas, niñas morbosas y sin gracia, en un camión que los lleva de pueblo en pueblo presentando un show que, según él, les dará fama y fortuna; el padre cosió el vestuario de las niñas con la tela de un vestido de la madre que no está muerta, sino que decidió abandonarlos. Los amigos de Jackie, músicos profesionales son ricos y famosos, adictos a las drogas, el alcohol, las pistolas y el sexo; viven en una mansión amueblada con motocicletas y sólo pueden divertirse mirando obsesivamente videos musicales donde ellos son las estrellas o matando pollos a balazos para

merendárselos después. Y los genéricamente dueños fílmicos de la carretera: los motociclistas rudos que recorren los caminos. Los estadounidenses que pueblan el espacio del camino que Pokey recorre responden al estereotipo de la violencia gratuita¹⁷ y la locura como equivalente a la carencia de razón.

Conforme el camino cambia, como ya dijimos, Pokey también, y lo va anotando en postales que, junto con el auto, siguen siendo su nexa con el hogar. En tono humorísticamente ingenuo, señala que todo es diferente nada más cruzando. “It’s hard to believe that everything you hear about America is true”, y el sueño que comienza con la visita a la casa de infancia de Bob Dylan en Minnessota, “Hard to believe, eh?”, pasando por diferentes hitos de la música popular,¹⁸ se convierte en un rito de iniciación donde Pokey pierde la inocencia como un estereotípico forajido fronterizo: robando, echando balas y teniendo sexo al aire libre.



Highway 61. Dir. Bruce McDonald

Bruce McDonald ha escrito algo que Pokey le explicará a su compañera de viaje, Jackie, al inicio del camino:

La carretera 61 es la línea de una canción que corre a través del centro de América; su punta norte es Thunder Bay, Ontario, Canadá, y su punta sur es Nueva Orleans, Luisiana, Estados Unidos. La línea de la canción traza la historia de la música popular de sus raíces a sus encarnaciones contemporáneas.

Pero aclara:

Por supuesto, la música es sólo el subtexto de *Highway 61*; dibuja el mapa del viaje. Mi verdadera preocupación son las almas de los personajes principales: Pokey Jones, Jackie

¹⁷ La violencia gratuita va, por supuesto, acompañada de la portación de pistolas o rifles. Aquí podemos tender un puente con el documental anti Bush que volvió tan notorio a Michael Moore, *Bowling for Columbine* (2002), en el que el cineasta critica intensamente la pasión que sus compatriotas sienten por las armas de fuego, comparando a la sociedad estadounidense con la pacífica canadiense.

¹⁸ El artículo de Wilfried Raussert (2012) analiza ampliamente el subtexto musical en la película.

Bangs y el sr. Skin (alias Satanás), y cómo cada uno descubre lo que es valioso y moral.¹⁹

Y como dice el dicho en inglés, hay que tener cuidado con lo que uno desea, porque puede convertirse en realidad. Mientras el sueño de Pokey se cumple, descubrir *América* se vuelve una pesadilla; mientras el protagonista goza aquello esencialmente estadounidense que caracteriza al *road movie*, se desbarranca; la simbolización suprema de que ha cambiado de piel se da cuando el diablo incendia el auto, su única herencia, para robar el cadáver.

Entonces, al quedarse sin la extensión de su hogar, decide repudiar a Jackie y su estilo de vida *criminal* estadounidense. La respuesta que recibe de ella, en calidad de insulto, lo devuelve a su realidad: no eres un músico, eres un peluquero, un canadiense.

Las diagonales azules, blancas y rojas dan otra transición, al epílogo de purificación donde, luego de que el diablo se ha inmolado, Pokey se transforma al fin en músico y toca su trompeta en el funeral acuático que Jackie le da al cadáver. El viaje concluye en la punta sur de la carretera. Los protagonistas quedan convertidos en peatones y rechazan la identidad *americana* que el camino les había impuesto. He ahí lo que la crítica denomina la subversión del género y la apropiación que el equipo canadiense hace de éste.

El cineasta Walter Salles escribió: “Las *road movies* desafían la cultura del conformismo. Se tratan de experimentar, sobre todo. Se tratan del viaje. Se tratan de lo que puede aprenderse del otro, de todos los que son diferentes. En un mundo que rechaza cada vez más estos ideales, la importancia del *road movie* como una forma de resistencia no debe desestimarse” (2007).

Highway 61 entrega una mirada crítica de la línea fronteriza y hasta cierto punto, del hogar. Subvirtiendo los géneros, da visiones renovadas de éstos y de los significados que sus estereotipos, cuando han sido alterados, pueden darnos.

Blue State (2007), escrita y dirigida por Marshall Lewy es un *road movie* fronterizo que se entrecruza, además, con la comedia romántica.

Marshall McLuhan escribió: “Canadians and Americans share something very precious: a sense of the last frontier. The Canadian North has replaced the American West” (2009: 71). En el viaje que ocupa esta película, el norte es el horizonte fallido al que los protagonistas se dirigirán, tratando de borrar su pasado, en busca de un lugar al cual puedan llamar hogar, y en esa última frontera sólo hallarán un espejo retrovisor que les servirá para echarse en reversa y reafirmar sus identidades estadounidenses.²⁰

¹⁹ Nota del director en la solapa de la edición de la película en formato DVD de 2006. La traducción es mía.

²⁰ La crítica fue ambigua en relación con la película: Robert Koehler afirma: “Lewy’s visual sense isn’t much to write home about, but he certainly earns marks for finding the right tone with his co-stars. Productions elements are solidly pro, and for all the exaggerations, Canuck locales are smartly used” (2007). En cambio, David Nusair señala que “Marshall Lewy’s political agenda becomes awfully difficult to stomach” (2008).

“I swear ... I promise on my life that I will move to Canada ... No more Bush, no more Bush.” Éste es el epitafio que labra sobre su lápida social el bloggero y diseñador John Logue, protagonista de *Blue State*, cuando en un noticiero local declara que, en caso de que George W. Bush se reelija, él se mudará a Canadá. Dado que el protagonista vive en California, resulta interesante que no decida mudarse a México; más adelante nos enteraremos de que entiende español; es decir, no es por el idioma sino por algo que exploraremos más adelante: desde el punto de esta película, los canadienses, a primera vista, parecen ser semejantes a los estadounidenses. Esta premisa será refutada en el instante en que crucen la frontera.

La promesa pública de John Logue permite colocar esta película en la hibridación del *road movie* fronterizo, siguiendo el esquema convencional del personaje que va de A a B en un tiempo cronológico y finito: John Logue viajará de San Francisco a Winnipeg, en varios días de viaje de ida, una cortísima estancia en el país vecino y un retorno. La narración sigue una secuencia ordenada de eventos que inexorablemente desembocan en un final que, en este caso, será fallido para las expectativas de los protagonistas y, por ello, de los espectadores.

En el primer bloque de la película vemos derrumbarse las ilusiones del protagonista: George W. Bush se reelige. Por haberse dedicado de tiempo completo a la campaña de John Kerry, John Logue pierde tanto su empleo como a su novia; a su alrededor crece la presión para que cumpla su promesa de emigrar.

Por primera vez aparece lo que se convertirá en un *leitmotiv* en la película. Los estadounidenses demócratas creen que tienen más en común con los canadienses que con sus compatriotas republicanos, reaccionarios, derechistas ¿Lo probará el viaje de Logue a Canadá?, ¿cómo sobrevivirá el camino que lo enfrente a sí mismo?, ¿cómo tolerará el cruce de la frontera?

Entre los muchos mensajes que Logue encuentra en su contestadora está el de Gloria O'Neill —de Winnipeg, Manitoba— quien promueve la página *marrya-canadian*, “dot com,” dice Logue; “dot ca,” aclara Gloria. Con esta broma se inicia el énfasis en las diferencias entre canadienses y estadounidenses. Así, en vista de que Gloria posee muchos datos acerca de John, él pregunta:

—What are you, the CIA?

—Canada doesn't have any invasive organizations like that. We let people enjoy their privacy ... We're nice sometimes up here for no good reason.

Y así, buscando la amabilidad de aquellos extranjeros que le parecen similares, hermanables, comienza la aventura fallida del que se define a sí mismo como demócrata descontento y devastado, y quien para la mudanza a Canadá busca compañero de viaje a Winnipeg.

En paralelo, en una escena mínima, vemos a una mujer que también quiere un cambio y lo lleva a cabo en su cuerpo, frente a la cámara, sin palabras, para alterar su imagen y para esconderse. Transforma su apariencia tiñendo mechones azules en su cabello y perforándose la nariz para ponerse una arracada.

Logue entrevista a sus tripulantes. La escena tiene el tono paródico fallido, recurrente en la película debido a que la prédica política que subyace en los diálogos

resulta excesiva.²¹ La mujer del cambio de look, es Chloe Hamon. Logue le hace una broma acerca de la similitud fonética entre Hamon y jamón;²² ella, originaria de San Diego, no comprende el sentido del chiste, lo cual nos recuerda que San Diego, a pesar de ser una ciudad fronteriza, es un lugar conservador, donde la base naval tiene gran importancia. En la entrevista, ella hace las preguntas, preguntas tan sensatas como ¿a quién le puede importar? que John se mude a Canadá, aunque él crea que es notable que cualquiera haga una afirmación política.

Cohan y Hark señalan que la pareja tiende a ser la configuración dominante en los *road movies*, por razones prácticas en el relato; dos personas en el asiento delantero de un vehículo son fáciles de encuadrar y mantienen vivo el diálogo (1997: 8).



Blue State. Dir. Marshall Lewy

John Logue organiza su plan para dejar un país conservador que, según él, no va a cambiar, para luego renunciar a su ciudadanía estadounidense. Cree que encontrará un refugio en Manitoba. Lo que aún no sabe es que él también es un conservador, incapaz de cambiar. En esta tautología radica la paradoja de una película que pretendía ser irónica y resultó ironizada.

McLuhan escribió: “North Americans carry the frontier with them, just as their cars, their most cherished form of privacy, are designed for special effects of quiet enclosure” (2009: 76).

El auto en el *road movie* refleja la personalidad del personaje; la de John Logue —quien se cree un espíritu libre— es la de un conservador que busca la seguridad: una camioneta Volvo *for life*, blanca, vieja y sucia, adornada con una calcomanía de la campaña de Kerry y Edwards en la defensa trasera, en la cual ondea una bandera estadounidense que cobija la leyenda *A stronger America*.

²¹ Uno de los aspirantes, que habla de su expediente en el FBI, quiere abandonar la *América* corporativa; otro, que votó por Bush, necesita un aventón para visitar a su novia en Vancouver; otro más sueña con viajar con música de fondo de Neil Diamond.

²² Así es como nos enteramos de que sabe español.

A lo largo del viaje, ni la vagoneta ni el paisaje serán importantes. No hay panorámicas significativas que enmarquen el auto en el camino. Las paradas serán tan importantes como los diálogos en la ruta para que los personajes se descubran a sí mismos y uno al otro. Sin embargo, será la similitud que los estadounidenses creen que encontrarán en los anglocanadienses, como si éstos fueran una suerte de reflejo de ellos del otro lado de la frontera, lo que los haga mirar en el retrovisor y descubrir que no existe ningún sitio que se compare con el hogar.

Si como Sargeant y Watson señalan, el *road movie* existe como un género muy crítico de la sociedad donde el movimiento geográfico resulta un aliado de los cambios culturales (1999: 6-20), el viaje de Logue tendría que ser representativo de estas características. La crítica no es sólo a la sociedad que eligió un líder como Bush, lo es también a un adversario que no está dispuesto a dar la batalla, como Kerry. El movimiento geográfico debería llevar a Logue a adoptar las costumbres de un pueblo distinto, más abierto, ¿más democrático?

En su primer alto, Logue recoge a su compañera y de inmediato se profundiza en las características de cada uno. Ella sólo escucha porque oculta algo de lo cual es obvio que está huyendo. Para ser un liberal, él está lleno de certezas. Su acercamiento inicial está relacionado con el dinero cuando él lanza una perorata sobre los gastos. En lugar de abrir un mapa, lo que revisan es un presupuesto de gasolina, comida y hoteles, que Logue apuntó en una agenda. Un mapa hubiera significado la existencia de rutas alternativas, de posibilidades distintas a elegir. Para Logue, el camino es una línea con un inicio y un final definidos; con paradas convenientes para apoyar su ideología y comprobar las verdades que la conforman. La conversación se lleva a cabo con un convencional campo/contracampo, congruente con el conservadurismo del personaje; él habla, ella responde, aparentemente sumisa. En defensa de la libertad, o de lo que él considera como tal, Logue es un autoritario: planear, decidir qué es lo mejor antes de cada aventura, ese es el *motto* de este *road movie*. En una nota que podría ser irónica, en la carretera, junto al auto, viaja un grupo de motociclistas que también dejan la ciudad.²³

Las diferencias ideológicas se manifiestan, sobre todo, en cada una de las diez paradas que hacen en el camino. En la primera, por ejemplo, él, que es vegetariano, compra comida saludable, mientras ella engulle chatarra; ella se burla de él por su necesidad e inmadurez, él se decepciona porque ella no se le parece. John es un predicador anti-Bush, antiguerra, que se queja y se queja; su obsesión con la política lo hace escuchar noticieros, grabar CD's con citas tontas de Bush, masturbarse frente a las naked news; ella es un misterio, que elude las preguntas con respecto a su vida y se expresa sólo con medias verdades.

²³ Laderman (2006: 13) señala que tanto los autos como las motos representan una extensión motorizada del cuerpo; sin embargo, enfatiza que la cultura masificada del automóvil, vehículo accesible para una gran cantidad de individuos, invoca la mitología individualista del oeste. Logue, a pesar de su imagen de sí, es un individualista y como tal se comporta en todo el relato.

Tanto John como Chloe son fronterizos, aunque provienen de las líneas que limitan a su país al norte y al sur. Él es de un pueblo al norte de Washington, ella de San Diego y, como ya se sabe, no entiende español.

Conforme se encaminan rumbo al norte, el clima se vuelve lluvioso, el paisaje boscoso, de coníferas.

La quinta pausa en el viaje es una de las más importantes, como paso previo para que los personajes tengan su primer encuentro verdadero en la frontera. John vuelve al *hogar*,²⁴ a la casa familiar. La configuración del espacio, recargado de símbolos *patrióticos* (el listón amarillo en el árbol, la bandera estadounidense, el moño blanco y el letrero de apoyo a las tropas a las que perteneció el otro hijo, el verdadero héroe, el que murió por la patria), es un indicio de una escena climática en que padre e hijo se enfrentan a causa de sus ideologías encontradas respecto a lo que se entiende por “americano.” El padre no conversa, se dirige a los demás como si estuviera conduciendo un programa de radio. La secuencia, que pretendía ser irónica, se convierte en un grotesco sainete entre dos bandos fundamentalistas. El padre de Logue afirma: “Come back to America-Town with your tail between your legs, eh, Comrade Lenin? ... Poster boy of what’s wrong with America today: cynical, sarcastic, energy-sucking liberals.” Lo increíble es que, a pesar del tono farsico, luego de haber escuchado al protagonista pontificar durante la mitad de la película, no podemos dejar de concordar un poco con el caricaturesco padre.

La frontera, que es un símbolo de tránsito, de transformación, se acerca. Este es el punto ideal de la diégesis para que llegue el clímax. El guion nos ha ido preparando para el destape de Chloe así que sabemos que algo está por estallar debido al calor con el que continúa la discusión que se había iniciado entre padre e hijo a causa de la guerra, aunque esta vez es entre John y Chloe, quien por primera vez se apasiona. La sexta parada, consecuentemente, es la de la revelación; el camino ha llegado al final del territorio de Estados Unidos y las señales indican la inminencia de la frontera. Empieza la cadena de estereotipos que se había insinuado durante el prólogo. La película se tiñe de un velo neblinoso azulado que tiene una connotación de frío; más aún, las cabezas de los protagonistas están cubiertas con gorros. El auto se estaciona antes del último retorno. Los tonos, tanto de la ropa que visten como del paisaje, son azulosos. El secreto se devela, Chloe huye porque quiere desertar del ejército; John cree que el viaje ha adquirido una verdadera causa: salvar una vida de los peligros de la guerra.

A partir de la toma abierta que retrata un paisaje gélido y un cielo casi blanco en el cual ondean las banderas rojiblancas, el *road movie* se entrecruza con el género fronterizo y, así, lo que hasta entonces había sido un pintoresco relato de un par de viajeros llenos de mañas, se convierte en una catarata de estereotipos y lugares comunes. Los personajes se preparan para cruzar la línea que marca su paso a la transformación.

²⁴ Antes, por teléfono, Logue ha anunciado su visita a su madre, y hace observaciones ofensivas en relación con Chloe: tiene pelo azul y puede ser lesbiana.

Con un dejo de ironía, McLuhan escribió:

As the border is gradually erased between inner and outer space, between the aggressive extroversion of the marketplace and the easy sociability of the home, North Americans will need another refuge, a place where nostalgia, for example, could serve as a link with the stability of times gone by. If U.S. citizen so chose, Canada could become an enormous psychic theme park; something like a Hollywood set that simultaneously links the past with the present, the city with the wilderness (2009: 73).

El Volvo lodoso cruza al norte en Columbia Británica, quizás en busca de ese parque temático, de ese país a la antigua con un modo de vida *retro* donde existan tiempos mejores.

Y uno se pregunta, ¿por qué habla el guardia de migración con un grueso acento francés? Los chistes que se harán en adelante —a costillas de los canadienses, por supuesto— son malas copias de otros hechos en textos irónicos como *Canadian Bacon*, de Michael Moore, y *South Park: Bigger, Longer and Uncut*, de Trey Parker y Matt Stone.²⁵ Así pues, desde la bienvenida a Canadá, la construcción de personajes se convierte en un juicio devaluatorio continuo y muy poco afortunado.

El viaje a Winnipeg se enmarca en un escenario rural. Y el noveno y penúltimo alto en *Marry a Canadian* es otro clímax fallido, que lleva su pretendida, pero errada ironía, a otra secuencia ridícula por su acumulación de estereotipos.²⁶ De nuevo, el espacio está cargado de símbolos: banderas, puertas abiertas y letreros que rezan *Welcome Home*. Una vez que trasponen la puerta, los personajes deben ponerse un botón con una bandera estadounidense o canadiense —según su nacionalidad— que los identifique y les permita encontrar la pareja que les otorgará la oportunidad de una estancia legal en el país. Según McLuhan, “La ambivalencia calculada del canadiense es una forma muy eficiente de mantener un perfil bajo, un campo fértil para las fantasías de otras personas” (2009: 73) y eso mismo sostienen los personajes²⁷ que se esfuerzan en ser amables, simpáticos, gentiles, ¿tal vez demasiado? ¿se puede ser demasiado amable, simpático, gentil? Este exceso de lo aparentemente bueno se convertirá en la característica principal de los canadienses: son un grupo de bebedores extravagantes, *nerds* o *retrohippies* que, escondidos bajo el velo de la amabilidad, odian a los estadounidenses. La hipérbole es, pues, la figura retórica con base en la cual están contruidos Winnipeg y sus habitantes.

²⁵ El guardia de migración pregunta si traen cerveza; ellos dicen que no sabían que era ilegal; él contesta que no lo es, pero que sabe a pipí. Más adelante, en casa de Gloria O’Neill, habrá observaciones por parte de los personajes acerca de la pronunciación de *about*; éste es un *leitmotiv* en la película de *South Park*. En ambos casos, los chistes parecen poco graciosos, puesto que el estereotipo no está relacionado con la ironía.

²⁶ David Cornelius opina: “When the two arrive in Winnipeg, the movie takes a weird shift in tone, dropping the road trip character study and picking up a grab bag of kooky characters and political satire” (2008).

²⁷ Uno de ellos se refiere a “the tall puppy syndrome”: a nadie le gusta sobresalir, porque el que asoma la cabeza entre la multitud corre el riesgo de que se la corten.

Mientras la actitud de Chloe, atizada por los celos, es de beligerancia y menosprecio, la de John es de sorpresa. En esta reiterada ambigüedad que caracteriza a la narración, no se sabe qué es peor, si los comentarios que ella hace con sorna (“Aquí todos son ‘tan’ amables” o “Nos tomará diez minutos conocer la ciudad”) o la ignorancia condescendiente de él, a quien Winnipeg le recuerda *América* cuando era niño (“Es como los ochenta sin Reagan”).

Recordemos que Logue emigró para cambiar de nacionalidad. Cuando se ve presionado para firmar la solicitud de matrimonio, cuando al fin tiene frente a sí la posibilidad de renunciar a su ciudadanía estadounidense y convertirse, en palabras de Gloria, en un ser completo —es decir, un canadiense—, la confrontación con lo que su origen implica se vuelve abrumadora.

De nuevo, la ironía falla y el discurso se convierte en prédica. Hemos escuchado a Logue perorar toda la película en contra de lo que está mal en Estados Unidos; sin embargo, cuando estos defectos son señalados por un servidor público canadiense, dado que la construcción retórica de la ironía no está bien lograda, utilizando de nuevo el recurso de campo/contracampo, el discurso político resulta ridículo. Se menciona, por ejemplo, la falta de derechos y privilegios ciudadanos de los estadounidenses.

1. Is it true that 45 million Americans are not insured?
2. How do Canadians know all these facts about us?
3. It’s like a one way mirror across the border. We look across and we see you, and your movies, and your politicians and your Paris Hiltons, then you look across the border and you just see yourselves. Like you said, selfish.
4. I thought Canadians were supposed to be nice!
5. We ought to be, but you guys have been pushing us lately.
6. It’s not us, it’s our leaders.
7. Who elects the leaders, the people?
8. Technically in the States it’s the Electoral College.
9. See, how do you know that fact?
10. Because we have to take a whole year of stupid US history...

Logue queda estupefacto ante algo que McLuhan, citando al historiador Kenneth McNaught, señala como una de las características nacionales en su país: “En ocasiones se dice que los estadounidenses están, benevolentemente, desinformados sobre Canadá, mientras que los canadienses están, malévolamente, bien informados sobre Estados Unidos, lo cual es una de las grandes características fronterizas de los canadienses” (McLuhan, 2009: 83). Lo que el burócrata canadiense afirma es cierto. Chloe y John viajan a Winnipeg tan sólo para sentirse más orgullosos de ser americanos en ese preciso sentido que utiliza el gentilicio de todo un continente para definir su grandeza y para excluir a los demás. Si el viaje los ha transformado, es tan sólo para reafirmar lo que ya eran.



Blue State. Dir. Marshal Lewy

La huida de *Marry a Canadian dot ca*, pistola en mano,²⁸ provoca el regreso a Columbia Británica, en busca de una ciudad verdadera, más civilizada o ¿*americanizada*? y culmina con el encuentro que será el único espejo verdadero que les permita tener la epifanía acerca de su destino. En su intento por encontrar una gasolinera de Petrocanada, la camioneta se queda sin combustible; la persona que los salva en un merendero es un exilado de San Francisco, que cruzó la frontera cuando le llegó la noticia de reclutamiento, treinta y cinco años antes;²⁹ un fabricante de cervezas con nombres de manifiestos políticos, que vive en soledad en una cabaña construida por sí mismo, y que disfruta la compañía porque es una mercancía extraña³⁰ en el desolado rumbo en el que la vida, la política belicista y el ejército estadounidense lo orillaron a permanecer. La presencia de este personaje, un espejo del probable futuro de ambos, debería funcionar como un catalizador de la epifanía. En el caso de Logue, permite confirmar su conservadurismo, pues para él no hay identificación ni revelación. Para Chloe, sí; la epifanía significa que es mejor la cárcel en Estados Unidos que una vida futura en Canadá.

Y una vez más, la ambigüedad en que suceden estas situaciones nunca nos permite saber qué piensa Lewy de los estadounidenses y si su ridiculización de los canadienses es de buena voluntad o, como el escorpión de la fábula, el veneno con el que se autoinocula para provocar su propia muerte está en su naturaleza. Como Laderman señala, la fórmula se presta en ocasiones para un conformismo que perpetúa el conservadurismo político (2006: 6).

Aunque la línea fronteriza territorial/nacional que se cruza es la misma, el tono y el impulso en el siguiente texto, lo sitúa en las antípodas del que lo precede.

²⁸ Misma que Chloe obtiene de un afroamericano terrorista que descubre la identidad de Chloe y que anda buscando un socio para ir a matar a Bush.

²⁹ Roberts y Stirrup (2013: 6) señalan que los dos referentes más poderosos de la frontera con Canadá para los estadounidenses desde mediados del siglo XX son la guerra de Vietnam y las Torres Gemelas. En esta película hay referencias de ambos: directas, en el caso del primero; indirectas, del segundo.

³⁰ A "rare commodity", así la define.

De cierta forma, las fronteras también son orillas, márgenes. Por ello, resulta congruente que los marginados se sitúen en ellos.³¹ En *Niagara, Niagara*, una pareja de jóvenes inadaptados a la sociedad estadounidense, cuyas vidas distan mucho del sueño americano, optan por cruzar la frontera rumbo a Canadá ¿en busca de qué clase de sueño?

Laderman afirma que en el corazón del *road movie* se encuentra el impulso de la rebelión contra las normas sociales conservadoras. “Road movies generally aim beyond the borders of cultural familiarity, seeking the unfamiliar for revelation, or at least for the thrill of the unknown. Such traveling, coded as defamiliarization, likewise suggest a mobile refuge from social circumstances felt to be lacking or oppressive in the some way” (2006: 2).

A esta vertiente pertenece *Niagara, Niagara*.

Tanto la secuencia de créditos como la inicial de la película nos darán la pauta de la exclusión del privilegio que sufren los protagonistas y de la consecuente necesidad que sienten de huir de una sociedad que, por las características de cada uno de ellos, les negará la posibilidad de la muy estadounidense búsqueda de la felicidad.

A pesar de que la introducción a la película es extradiagética, resulta tanto un marcador geográfico como un indicio. Lo primero que se escucha en la secuencia de créditos (tan sólo unos segundos sobre un fondo negro) es el sonido atronador del agua de la catarata; agua que no puede contenerse y que funciona como una metáfora de los impulsos incontrolables de Marcy, la protagonista. Una toma panorámica de las cataratas del Niágara sitúa a los espectadores frente a la imponente y feroz frontera natural de agua que separa a los dos países; pero, además, permite ver, por un lado, la fuerza arrolladora, ensordecedora, de la caída de agua y, por otro, el fluir interminable del líquido cuyo destino final nos es desconocido.

Inmediatamente después, la presentación de los protagonistas también es otro indicio. En una tienda, la cámara enfoca unos pies (masculinos y femeninos) que recorren los pasillos; unas manos (masculinas y femeninas) que roban. Se trata de los cuerpos fragmentados de una pareja de adolescentes que se estrellan una contra el otro.

— Sorry.

— Sorry.

El primer diálogo entre ellos nos hace saber que son dos personas vulnerables, que van por la vida acostumbrados a disculparse.

Se descubren e identifican en la falta del hurto:

— That’s cool. Do you have a car? —pregunta ella.

— It’s a Plymouth Grand Fury —responde él.

Es, entonces, la posesión del vehículo lo que los une y los acoge. El viejo automóvil estadounidense (que, en el estacionamiento y en ese instante, como resul-

³¹ Existe otra película que coloca personajes marginales en la frontera en Estados Unidos-Canadá, en el norte del estado de Nueva York. *Buffalo 66*, actuada, escrita y dirigida por Vincent Gallo es la historia de un joven que regresa a su fronterizo pueblo natal en el momento en que es liberado de la cárcel. Se trata de una obra fallida, llena de pretensiones, e hiperbólica.

tado del hurto del joven, se mejora con un pedal en forma de pie) los convierte en una inmediata pareja; en él se quedarán juntos hasta que la muerte los separe.

El retrato de los personajes se completa con la introducción de los ambientes en los que han crecido. Seth vive con su, aparentemente, anciano padre, ex presidiario, discapacitado, en situación de pobreza; el interior de su casa es oscuro; por la forma en que el espacio está retratado denota encierro y opresión. Además, la comunicación entre ellos se limita al abuso verbal; el padre maltrata, reclama, da órdenes, maldice; el hijo sirve.

Marcy es una joven de clase media alta, con síndrome de Tourette, cuyos padres, ausentes de la escena, amasaron una fortuna en el negocio de la basura. Seth opina que es una manera muy inteligente de volverse ricos, ya que todos producimos basura. Sintomáticamente, es en el tiradero de basura donde inicia el intercambio de pequeños regalos entre ellos. Marcy le entrega una plaquita del municipio para que pueda estacionar el carro donde le plazca y él expresa sus inmensas carencias cuando responde que es el mejor regalo —el gesto más gentil, podemos interpretar, que nadie ha tenido con él—.

La familia de Marcy vive en una mansión luminosa y semivacía, habitada sólo por un perro; ella duerme en el patio en un viejo camión, cuajado de lámparas, botellas de bourbon y envases de píldoras; el autobús no implica independencia sino marginación de la vida familiar, es un símbolo del deseo de movilidad y, sin embargo, es una chatarra inmóvil y disonante del entorno de lujo en el que está aventado.

Sus vidas son monótonas e insatisfactorias. Pero desde el inicio del relato, la diégesis nos provee con señales de voluntad de cambio, pues, desde que se unen, los protagonistas están en movimiento. Primero, van rumbo a casa de Marcy para recoger algunas de sus pertenencias; mientras cruzan un puente, en una suerte de tic, producto de su enfermedad, Marcy extiende el brazo y bruscamente toca, en dos ocasiones, la mejilla de Seth: su padecimiento vuelve el acercamiento ambiguo y torpe, y prepara el desenlace trágico provocado por la incapacidad que ella tiene de controlar sus espasmos de violencia.

El carro es el espacio que permitirá el vínculo que se establece, precisamente, porque los personajes cruzarán no sólo una frontera nacional, sino que también derribarán las personales, que los han mantenido aislados y solos hasta ese momento.

Marcy colecciona cabezas de Barbie que utiliza para maquillarlas y quiere una diferente.

- It really pisses me off that they don't have any black Barbie heads in this place.
- Maybe, they can order one for you.
- I want the store to have it. They should have it.
- There's not many black people around here.
- There's black people everywhere around here. They're just too stupid and racist to order them.
- Yes, they are racist.

Si las tuvieran, concluye Seth, subrayarían su racismo porque sería lo único negro en la tienda.

Ellos conocen la discriminación por experiencia propia. En el pueblo los acosan; a él por pobre, a ella por enferma.

El objeto del deseo de Marcy es el detonante del viaje. 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 Barbies negras, mismas que sólo se consiguen en las grandes ciudades; las más cercanas, Toronto y Montreal, donde no podrían desenvolverse por la frontera lingüística: ninguno habla francés.

Las restricciones de venta de alcohol a los menores de edad son características del lado estadounidense de la frontera. Marcy requiere de halperidol, un fármaco psiquiátrico y neurológico, para controlar sus síntomas: "Agressive, explosive behaviour; I can't help it" (gritar, maldecir, lanzar golpes); pero ha encontrado otra manera de disminuirlos con licor. Así pues, lo que inicia como un paseo en pos de la satisfacción de un gusto absurdo o un capricho infantil, se transforma en huida después de que los personajes se han visto orillados a cometer asaltos, primero en farmacias que no quieren surtir la receta de Marcy y luego en licorerías.

El camino que los protagonistas recorren es rural. Atraviesan por pueblos pequeños donde inmediatamente se convierten en sospechosos porque son distintos, un par de marginales. Como él está acostumbrado a ser un protector, se dedica a defenderla, pues, debido a su mal, ella lleva la peor parte en relación con los juicios de los otros, pues la gente la cataloga como loca, a pesar de que su padecimiento es neurológico y no psiquiátrico.

Las discusiones sobre la locura han oscilado entre la estigmatización de conductas que se consideran reprobables y los intentos de comprensión de la enfermedad que produce tales comportamientos. De Young, por ejemplo, señala que las psicosis no han variado, sino que han sido percibidas culturalmente de manera distinta según el contexto; la autora afirma que lo que se ha entendido, tratado y representado como locura ha sido socialmente construido y responde a los aspectos prevaletentes en una sociedad en determinado contexto histórico, por lo cual las categorías y diagnósticos de la locura han cambiado; cuando se le ha considerado como enfermedad o padecimiento mental, se ha creído que su origen es biológico y no social; entonces, se han relacionado etiquetas psiquiátricas con comportamientos, sentimientos y pensamientos social o moralmente indeseables (2010: 30-36).

La ecolalia y los espasmos musculares provocan miedo en la gente; aquellos con quienes se cruzan los protagonistas colocan una etiqueta psiquiátrica en Marcy porque no puede controlar sus tics y, como consecuencia, encajonan a la pareja en un estanco que los hace indeseables socialmente, pues tanto el lenguaje corporal como el verbal de ella (y el consecuente protector de él) se leen como una confrontación a la sociedad. Se les considera raros y se les estigmatiza.

Burton afirma que, para las personas que tienen desórdenes mentales, la estigmatización puede crear un círculo vicioso de alienación y discriminación que, según él, impide el camino a la recuperación pues promueve la ansiedad, la depresión, el

aislamiento social y hasta la institucionalización (2009: 1). Y aunque el síndrome de Tourette no es “locura”, los prejuicios de aquellos a quienes la pareja va encontrando en el camino los estereotipan y esos mismos estereotipos (drogadictos, borrachos, criminales) desencadenan los acontecimientos trágicos que terminan por ser fatales.

De igual forma que los tics de Marcy que, con espasmos, perturban su estar en el mundo (“Does it freak you up?”; “Not at all” [...] “It’s not your fault”), el viaje se ve interrumpido porque en dos ocasiones deben deshacerse de los vehículos, que los identifican y los hacen sujetos de persecución.

Primero, el Plymouth, porque los asocia con la destrucción inútil de una farmacia (en venganza de que el farmacéutico no les surtió la receta de halperidol). Seth está herido de bala. Se vuelcan porque Marcy lo conduce drogada. El auto destruido los conecta con la única persona amable que encuentran en el camino, una dudosa figura paternal. Walter es un solitario, gruñón, amargado que vive acompañado de un perro y cuya confidente es una gallina; no sólo les ofrece alimento y techo, sino que, al compactar en su deshuesadero el vehículo, les facilita una huida que no deja rastro. Se vincula con ellos enseñándoles a disparar y termina herido por uno de los equívocos ataques de afecto/desagrado de Marcy.



Niagara, Niagara. Dir. Bob Gosse

La grúa de Walter es el segundo vehículo que destruyen, pues deben deshacerse de ella para cruzar la frontera. Detenidos en una intersección luego de que Seth, entristecido por el incidente entre Walter y Marcy, le dice que nunca se va a cansar de ella, ella le responde que es patético y él le responde que no lo es puesto que los tics y la violencia son parte de quien ella es. La fatalidad queda sellada cuando deciden seguir el camino, en su tercera parte, a pie y en transporte colectivo para llegar al destino final.

- Are we going to Toronto? Are we going home? —la cuestiona Seth.
 — No. We're never going back —sentencia ella—. I really want that black Barbie head.

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. En un relato que se asocia con una frontera que ya no es así, Marian Botsford Fraser cuenta que cuando los ciudadanos estadounidenses van a cruzar rumbo al país del norte, se les invita, de manera muy directa, pero sólo por escrito, a deshacerse de sus armas (una señal con un mensaje en ese sentido existía en el puente Ambassador, entre Detroit y Windsor que, señala con humor la autora, implicaría que hay que tirar las pistolas en el río, después de pagar el peaje y previo a la oficina de migración canadiense y enfrentar la ley) (1989: 2-3). La escena previa al cruce de Seth y Marcy, antes de que lleguen a purificarse por el agua, corresponde a esa mitología regional: los protagonistas tiran al barranco su camioneta y a la catarata sus armas, siguiendo los pasos indispensables para llegar limpios y a pie a su destino.

La segunda frontera es la nacional, 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 de raza, de etnia, de clase social, no hay suspicacia posible.

La última frontera que deben cruzar es la de las diferencias culturales. Cuando Marcy encuentra su cabeza de Barbie negra, no puede adquirirla porque es la de muestra, no está embalada y está encadenada al estante. En el entendido de que al cliente lo que pida, Seth se monta sobre los entrepaños, mientras Marcy pelea con un empleado y se burla de su acento ontariano.

- What are you doing, eh? You can't climb up there. You can't touch the display.
 — It's not like there's a big sign there that says we can't touch the display, eh.
 — I guess we'll have to place it.

Los estereotipos se enfrentan: los estadounidenses representan el desorden, la violencia, el capricho, la imposición de la voluntad; los canadienses, la diversidad cultural sólo aparente, el orden rígido, las buenas maneras hasta cierto punto intolerantes.

- I don't understand what's the big fascination with a black Barbie head —comenta el gerente, negro y gay, de la tienda departamental.

La satisfacción del deseo no es posible, porque las diferencias culturales con respecto al comportamiento público establecen una división que sí resulta infranqueable. Cualquier pueril escándalo produce una desconfianza desproporcionada en un lugar tan pacífico donde los guardias se pasean comiendo sándwiches, pues no tienen de qué preocuparse y la policía no sabe leer las amenazas reales de las controlables. La confrontación se resuelve en tragedia, a balazos, con la muerte.

Y Seth se separa del cuerpo difunto de Marcy con la misma palabra con la que se presentaron: "Sorry, sorry".

El desenlace demuestra que Candá tampoco resultó para Seth y Marcy un espacio utópico; que las distinciones entre los aparentemente iguales no pueden sortearse, aunque hablen en el mismo idioma y sean de la misma raza.

La voz en *off* de Seth cuenta otra historia: la de una disculpa a Walter, el hombre al que involuntariamente lastimaron aunque fue bueno con ellos; la que él hubiera querido para siempre, con final feliz, salud mental, boda y futuro con hijos y familia feliz. Una vez más en la frontera de agua, el futuro queda abierto, con la posibilidad de seguir viviendo la fantasía, pues la realidad para los marginados, en cualquier lado de la frontera, es insufrible.

Más allá del comentario social que se expresa, ya sea en drama ya en ironía, ¿existe la posibilidad verosímil del desplazamiento gozoso, del viaje como disfrute, del cruce como encuentro, de la llegada como inicio de una vida nueva sin discriminación ni prejuicio?

Si no en la ficción, sí en el texto de calidad metanarrativa y autobiográfica. En la filmación de un viaje que alude a otro viaje.

El cine documental es uno de los más valorados en la tradición fílmica de Canadá. En la modalidad de representación reflexiva, Nichols anota que:

el texto desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto. La exposición poética dirige nuestra atención hacia los placeres de la forma, haciéndonos reflexionar sobre sus problemas. Interioriza muchas de las cuestiones y preocupaciones que constituyen el tema de este estudio [...] como un tema inmediato e inaplazable sobre la propia representación social. [...] son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo [...] sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos (1997: 93).

El documental autobiográfico vendría a ser heredero de la modalidad reflexiva; una de sus características fundamentales es que ha permitido que aquellos que no tienen un lugar central y visible en la sociedad ni acceso al poder, adquieran una voz. Los documentalistas que filman textos autobiográficos están dando forma a alguna versión de su realidad y a un pasado relacionado con ellos. Por medio del documental autobiográfico, los cineastas narran, ya sea experiencias vitales propias, ya sea historias familiares que reconstruyen árboles genealógicos, como la hace la cineasta mexicana canadiense Andrea Martínez Crowther en su largometraje *Ciclo*.

La imagen que anuncia *Ciclo*, y que le da al documental el subtítulo que resume su contenido *Érase una vez un viaje...*, es engañosa. En apariencia, se trata de una fotografía de un ciclista captado a la distancia de un paisaje que se refleja en un espejo de agua. Si uno mira con atención, se trata de una composición. El ciclista que ocupa la mitad superior del retrato lleva un suéter rojo y pedalea hacia el lado derecho del campo; su fondo, en el horizonte, es un campo verdísimo y un cielo azul con nubes blancas. El otro no es su reflejo en el agua. Se trata de otro ciclista con un equipo de color indefinido, antiguo, que rueda en sentido contrario, hacia la izquierda. Uno va y el otro ya viene de regreso. ¿A cerrar el ciclo?, ¿a culminar el viaje?

Por un lado, *Ciclo* narra la historia de dos hermanos, Arturo y Gustavo Martínez, quienes, en 1956, a los veinticinco y veintitrés años, respectivamente, atravesaron en bicicleta la región de América del Norte, saliendo desde Pachuca para llegar a Toronto en ochenta y un días; cincuenta y tres años después, el viaje se recrea en una camioneta, con dos bicicletas atadas a una parrilla, y los protagonistas, que cuentan con setenta y ocho y setenta y seis años, pedalean en algunos tramos y en todos confrontan el espacio: tanto el geográfico como el corporal y el de la memoria. Por otro, es una reconstrucción autobiográfica de la historia familiar, como conjuro de un mal que aqueja a la madre de la cineasta, esposa del hermano mayor. En un apartado que Víctor Granados denomina *La aventura de Arturo, Gustavo... y Andrea*, se lee:

Desde la Ciudad de México un viajero debe recorrer 95 kilómetros para llegar a Pachuca. Casi en la misma dirección, pero un poco más adelante —apenas unos 3260 kilómetros y dos fronteras internacionales más allá— está Toronto. Quizá sean pocas las relaciones que se podría establecer entre la capital hidalguense y esa urbe canadiense, ambas tan distintas en diversos aspectos y tan separadas por montañas, climas y latitudes. Pero las distancias en la vida de las personas no se miden en kilómetros, sino en intenciones que se convierten en acciones, en relaciones personales, en sueños que a la vuelta de los años y de las aventuras se convierten en recuerdos (Granados, 2012: 231).

Como resultado final, *Ciclo* es un producto fronterizo. En primer lugar, se trata de un documental autobiográfico. En segundo lugar, es una suerte de *road movie*. Por último, y relacionado con el subgénero anterior, se trata también de un ejemplo de lo que Conley ha llamado cine cartográfico.

¿El guión de *Ciclo*³² nos permite conocer de antemano esa naturaleza fronteriza? La respuesta es sí y no; y es por ello que, tal vez, deberíamos comenzar con las últimas dos premisas, las más evidentes, y que provienen del cine de ficción.

En *La invención de la verdad*, Carlos Mendoza hace un paralelismo entre los mapas y los documentales, pues, según él, los dos son textos que deben entenderse desde el propósito que motivó su elaboración y están organizados con base en un orden de valores que faciliten niveles de comprensión y planos de *lectura* superficiales y profundos, que dan a conocer tanto la información general como la más pormenorizada (2008: 114-115). Más allá de la similitud, “[l]os mapas y el cine documental se encontraron de modo natural gracias al aporte simplificador que aquéllos hacen para situar el contexto geográfico en el que discurrirán los acontecimientos que los filmes de no ficción presentan” (2008: 115).

³² Deseo agradecer a la cineasta por haberme facilitado el manuscrito del guión, en una versión de 2009, para poder realizar este análisis, en cuyas citas textuales se han mantenido las diferencias de tipografía, de interlineados, de color y de márgenes para que los lectores puedan tener una imagen precisa de cómo la guionista-documentalista hace anotaciones gráficas que le permiten diferenciar lo técnico de lo dramático y lo narrativo, y recordar qué debe buscar en el camino para reconstruir el viaje con la mayor fidelidad que sea posible. También se ha respetado la ortografía que está en el original.

El guión de *Ciclo* es muy preciso en cuanto a su relación con el *road movie* y con el cine cartográfico, dos características fundamentales que la directora desea que marquen a la película, desde la secuencia de créditos.



Ciclo. Dir. Andrea Martínez Crowther

Ciclo es un *road movie* fronterizo porque sus protagonistas se mueven; el documental, se ve iconográficamente marcado por el auto y las bicicletas, el *dolly* o *tracking shot*, los espacios abiertos amplios y desolados de las carreteras mexicanas que llevan a Estados Unidos y de las estadounidenses que llevan a Canadá. Uno de sus temas es la condición fronteriza de los protagonistas, cuyo viaje los marcó y los convirtió en ciudadanos de una región norteamericana que aún no se denominaba como tal; pero, además, dado que uno de sus códigos es el descubrimiento, más bien el autodescubrimiento, los protagonistas revisitan no sólo la geografía territorial, sino la de sus recuerdos y sus vidas. En tanto *road movie*, el relato de los hermanos Martínez va de Pachuca a Toronto en un tiempo cronológico y finito; su narración sigue una secuencia ordenada de eventos que inexorablemente desembocan en un final bueno, con la reunión de una familia binacional en uno de los extremos que la originó. A lo largo del camino, los protagonistas narran los cambios que sufrieron en el viaje original, transformando a la cineasta que no sólo reconstruye, mientras filma, el pasado que le dio origen, sino que revive un evento en el que no pudo haber estado presente. Simultáneamente, el viaje es interno, así como un movimiento geográfico externo, en el que acompañamos tanto a los protagonistas como a la cineasta. La visión de la carretera que se funde en el horizonte es una promesa de todo lo que ha de venir, a pesar de que también es el símbolo de lo que ya fue.

El cine cartográfico, por su parte, es un *leitmotiv* en *Ciclo*, ya que, cuando se muestra el mapa, simultáneamente se relata una historia y se cuenta un itinerario (Conley, 2007); esto se hace a través de paratextos, que no sólo son los mapas, sino también los señalamientos de las carreteras o la introducción de intertítulos que señalan la situación específica y real de los personajes en el espacio territorial de,

en este caso, México, Estados Unidos o Canadá. De esta forma, los protagonistas van trazando su ruta en diversos niveles discursivos.

El guión indica la inserción de mapas, mismos que ocupan la pantalla en varios puntos de la película. Pero también es muy consciente de aquello que todo aquel que se lanza a filmar un documental debe tener en cuenta: los avatares del camino; es decir, todo aquello que no puede preverse, las sorpresas que se presentan durante el rodaje cuando se trata de una filmación directa, aquello que no puede prepararse o repetirse porque sucede sobre la marcha. Veamos dos ejemplos:

1. EXT. CARRETERA/SUPER8MM/DIGITAL. SECUENCIA DE CRÉDITOS

Una secuencia algo onírica. Unas rayas blancas intermitentes de una carretera se ven de cerca, en picada. Van pasando verticalmente por la pantalla, a veces salen de cuadro o de foco pero luego regresan. Son rayas de distintas carreteras. Se empiezan a escuchar los acordes de una guitarra. Luego una voz femenina, la de AMANDA, comienza a cantar una canción llena de nostalgia y sentimiento.

2. Se sobreponen imágenes de un mapa (animado), como si alguien estuviera trazando una ruta. Empieza en Pachuca, Hidalgo, pasando por el norte de México, cruzando la frontera en Nuevo Laredo, pasa varias ciudades de Texas y de Illinois hasta llegar a la frontera con Canadá.

La voz de Amanda termina la canción justo cuando el recorrido por el mapa llega a su fin: Toronto, Canadá.

Aparece el título: *Ciclo*

Shots:

1. 1 raya intermitente,
 2. 1 raya continua,
 3. 2 rayas continuas,
 4. 1 raya continua, 1 raya intermitente,
- definir si el mapa es animado o fotografiado,
pensar en los colores del mapa,
escoger mapa de época,
Carlos medio salido de la ventana,
straps para amarrar a Carlos (2).

Super8mm: Subjetiva desde el punto de vista del ciclista de la carretera que desfila antes sus ojos. Es de subida. Mucha subida.

ARTURO JOVEN V.O. (DIARIO)

“No habiendo más que subida en el camino, sólo nos queda contemplar el esplendor del cielo y de la placa que

nos está marcando que a los 219 km estamos a 2070 metros sobre el nivel del mar”.

Siempre en subjetiva del ciclista, pasa el señalamiento que marca “2070 mts sobre el nivel del mar”.
(Martínez Crowther, 2009: 12)

Cuando vemos el resultado filmado, nos damos cuenta de que nunca encontraron la placa.

Es notorio en estos fragmentos que para la documentalista, las características tanto del cine cartográfico como del *road movie* son indispensables para el desarrollo de la historia.

Los obstáculos pueden ser tales que, en una entrevista (Martínez Zalce, 2011), la directora me contó que cuando finalmente habían ya logrado conjuntar personas, tiempo, dinero y todo lo necesario para lanzarse a la filmación, el gobierno canadiense había decidido imponer visas a los ciudadanos mexicanos que desearan viajar a Canadá. Eso significaba que los únicos que podían iniciar el rodaje de inmediato eran ella y su tío Gustavo, ya que ni siquiera su padre, no digamos ninguno de los miembros de su equipo, contaban con la documentación requerida para atravesar aquella frontera debido a la nueva reglamentación.



Ciclo. Dir. Andrea Martínez Crowther

Otra anécdota que subyace al guión tiene que ver con el cruce contextual, territorial, de las fronteras internacionales. Cuando fue el viaje original, todo era tan sencillo como atravesar un puente, tomarse las fotos del recuerdo con los guardias de migración, estar ya del otro lado. Con el advenimiento de los ataques terroristas a Estados Unidos en 2001 y el reforzamiento no sólo de la frontera mexicana sino también de la canadiense, era indispensable solicitar permisos de filmación y

permanecer el menor tiempo posible en los muy vigilados puntos fronterizos. Esos son los avatares que el guion debió tomar en cuenta para poder dar paso a la filmación.

La bitácora que, a su vez, es el guión, se alimenta de otra bitácora ya existente: el diario de Gustavo. El diario es la vía que ayuda a la documentalista a transitar del pasado al presente. Con las palabras del protagonista, joven, leídas en *off* a todo lo largo de la película, el texto se nutre de la reconstrucción no sólo de los estados de ánimo de los ciclistas, sino también de la descripción de geografías que han mutado por completo. Esta vinculación debe complementarse con insertos visuales: fotografías de los hermanos y recortes de periódicos de los tres países, de la época, donde los protagonistas daban la nota.

Los diarios son también el puente para la otra veta que define el documental; esa que es el principal detonador de la narración y, sin embargo, el menos evidente en el guión.

Durante mucho tiempo, la demostración explícita de la subjetividad se consideraba un anatema en el documental. Entonces, el documental autobiográfico es, en sí mismo, un texto que ha roto con las convenciones de las formas tradicionales, porque cuando se relaciona con la autobiografía, se convierte en un espacio para la subjetividad (Lane, 2002: 4); y, por ello, en las obras autobiográficas, el sujeto del documental y el cineasta se reúnen con un nivel de confianza e intimidad que no se logra en otros textos fílmicos y que resulta en un producto transparente, debido al escrutinio de los espectadores y a la visibilidad del cineasta (Katz y Katz, 1988: 120-130). En los documentales autobiográficos las estrategias textuales son necesarias para construir el ser, mientras que simultáneamente están dándole forma a las versiones de la realidad social y al pasado que se relacionan con el sujeto autobiográfico (Lesage, 1998: 447).

Ciclo, como ya dijimos, es un documental autobiográfico, pues reconstruye la historia que cambió la vida de los protagonistas y que dio origen a dos familias binacionales.

INSERTO: Una fotografía vieja de Arturo (25) y Gustavo (23) con los uniformes que usaron en 1956 para el viaje en bicicleta. Se funde con: ESCOGER FOTO

Los hermanos Arturo (78) de pelo entrecano y largo, amarrado en una cola de caballo y Gustavo (76), muy flaco, calvo de anteojos que le dan un aire intelectual, están parados en una pose muy similar a la de la foto (Martínez Crowther, 2009: 2).

A todo lo largo del guión, los protagonistas serán siempre nombrados Arturo y Gustavo. Así que, salvo por la coincidencia de los apellidos, no existe en el texto escrito ninguna referencia al parentesco de quien escribe con sus personajes.

ARTURO V.O.

Yo me quedé aquí varios años. Ya

cuando nacieron las hijas nos regresamos a México. Nos fuimos mudando por todo Norte América por mi trabajo. Ahora dos de mis hijas están en Canadá y la otra en México. A veces es difícil no estar todos juntos. Pero en fin, así son las cosas... (Martínez Crowther, 2009: 45).

Quien lea únicamente el guión tendrá que atenerse a ello, porque la única filiación familiar que el lector conoce es la que existe entre los protagonistas.

Debemos, entonces, para clasificar el documental como autobiográfico recordar que el guion es escritura para cine. En un primer corte de la película,³³ el protagonista se sale de guion y, en vez de referirse sus tres hijas, se dirige a quien está detrás de la cámara y dice “tus hermanas”. Allí también, en una de sus poquísimas intervenciones como entrevistadora, la cineasta le pregunta directamente a Arturo: “¿Tú cómo quisieras ser recordado, pá?”.³⁴

La decisión de Martínez Crowther, en la versión final, es que sus espectadores sepan, desde el inicio, que se trata de un texto autobiográfico, pues opta por iniciar con una voz en *off*, que es la suya, para introducir el relato con un prólogo donde cuenta que el viaje de su padre y su tío siempre formó parte de la mitología familiar y, por ello, decidió reconstruirlo con ellos y dejar testimonio documental.

En el guión, la palabra conmovedora está utilizada en relación con el Alzheimer que padece Janet, la esposa de Arturo.

Arturo le ayuda a Janet a vestirse. Se nota que incluso esta simple tarea le es casi imposible de llevar a cabo. Se nota la total dependencia que tiene con Arturo. Él la ayuda, a veces perdiendo la paciencia con ella pero a la vez con una ternura conmovedora.

El cuarto lo más grande que se pueda para telefotoar

1. 2 shot

2. Varios insertos

89. EXT. PAISAJE. DÍA

38

35mm. Arturo camina con Janet. Ella se ve mucho más vieja que él. Él le tiene que ayudar a caminar porque se le dificulta a ella.

³³ Esta versión, aún sin musicalizar, nos fue facilitada por la cineasta para que se trabajara en el Seminario Internacional “(Re)Discovering ‘America” que se llevó a cabo en el CISAN de la UNAM en Ciudad Universitaria en febrero de 2011. El resultado culminó en el texto de Víctor Granados ya citado.

³⁴ En el documental, él le responde que quisiera que unos huastecos tocaran y sus seres queridos bebieran mezcal mientras lo entierran.

ARTURO V.O.

Es difícil. El alzheimer es una enfermedad cruel porque va borrando de alguna manera lo que esa persona fue.

Es difícil ser testigo de ello. El no poder hacer absolutamente nada.

Scoutear parque, lago etc. lugar bonito y tranquilo

Atardecer, bonita luz

INSERTO: SUPER8MM

Una película vieja de familia de los 70's. Se ve a una Janet joven, vital, sonriente.

Se funde con:

Janet hoy en día, una mujer en el ocaso de su vida. Sin vitalidad, sin sueños. Pero ahí está Arturo a su lado, ayudándole. Caminando de la mano con la mujer que aún ama (Martínez Crowther, 2009: 37-38).

Sabemos que la película se filma, según la edición final y por voz de la cineasta, como esa suerte de conjuro contra el mal que hace que, estando allí su cuerpo, su madre ya no esté.

Las historias familiares se plasman en el guión con un toque de sentido del humor que pervive en la película y que permite que ésta se salve de excesos de sentimentalismo o de seriedad cuando se tocan temas como la muerte de seres queridos (de Margaret, la primera esposa de Arturo, que falleció en un accidente casi inmediatamente después de que se habían casado) o las enfermedades como el Alzheimer o el cáncer de estómago de Gustavo. En este último caso, el guión hace una anotación acerca de que él debe mencionar que todos los años que ha vivido en Canadá los ha pasado extrañando la comida mexicana; un *leitmotiv* repetido en la película es el de Gustavo (a quien los médicos condenaron a casi no poder ingerir alimento cuando le quitaron una parte del estómago), entusiasmado, saboreando toda clase de delicias regionales desde Jiutepec, Morelos, donde planea el viaje con su hermano, hasta la frontera en Tamaulipas, negándose a cumplir los malos augurios médicos a base de gozo y vitalidad.

En el corto promocional de la película,³⁵ un hombre a quien los hermanos encuentran en su camino les dice que Dios perdona, el hombre perdona, pero el tiempo no lo hace. Mientras Arturo hace extenuantes abdominales sin camisa, Gustavo come y bebe todo el camino; mientras releen el diario, buscan lugares, montan un poco de bicicleta y cantan; mientras gozan de la vida, es evidente que los protagonistas no sienten que el tiempo no perdona, pues son capaces de disfrutar lo que aún les queda por ver. Ser viejo, según la experiencia de estos personajes, es una etapa que también se puede vivir con intensidad y gusto.

³⁵ Se puede ver en <<https://www.youtube.com/watch?v=5MKC-soiwig>>.

Volver a recorrer la misma, pero muy diferente ruta, seguidos por un equipo de filmación dirigido por la hija de Arturo, significa que ella va tras las huellas de su origen, haciendo en el camino un homenaje a la vitalidad de los hombres que accedieron a su pedido y guarda, en película, una memoria de la cual su madre, enferma de Alzheimer, ya no será conscientemente partícipe.

110. EXT. DON RIVER PARK /TORONTO. MORNING

35mm: Fade in de blanco.

Un fuera de foco con colores ocre, cafés, y rojos. Entra en foco suavemente y descubrimos un paisaje otoñal. Un viento sopla suavemente meciendo las ramas de los árboles que han tomado un color naranja café. Unas hojas caen al suelo. Empezamos a escuchar los ruidos de bebés. Luego otras voces. Es un poco onírico y nos recuerda a la primera secuencia de la película.

De pronto escuchamos las voces más claramente. Luego descubrimos de quienes son: Gustavo y Arturo cargan a sus nietos en brazos. Vemos el rostro de Gustavo junto al rostro del bebé. Vemos a Arturo cargando con ternura a su nieto.

ARTURO Y GUSTAVO V.O.

(Aún falta por vivir. Sus vidas aún no han acabado... Reflexionan acerca del ciclo de la vida. Los fines anuncian los comienzos así como los comienzos pueden marcar un final).

El nieto de Arturo comienza a jugar con el reloj de su Abuelo.

El ciclo vuelve a comenzar (Martínez Crowther, 2009: 46).

En este *road movie* fronterizo, no sólo se atraviesan los límites nacionales para ir de A a B con consecuencias que pueden ser buenas o malas para los protagonistas. El guión indica que *Ciclo* debe terminar como inicia, con las hojas de los árboles, pero duda de si los protagonistas deben o no fundirse con el follaje. El ciclo, entonces, al reflexionar sobre la alegría que implica el viaje, pero también sobre sus costos, no es un círculo sino una espiral. *Ciclo* es un homenaje, desde la memoria, al impulso de juventud desde la vejez y un esfuerzo de memoria para que el olvido no entierre la capacidad de sentir; a cruzar las fronteras del tiempo y el espacio por medio del lenguaje cinematográfico; a transformarse; a vivir la diferencia no como un fenómeno cultural sino como parte de la cotidianidad fronteriza.

Como hemos podido ver a lo largo de este capítulo, el *road movie* y el género fronterizo comparten de facto características que se amplían en las películas; en este sentido, la subversión misma del entramado del género es un elemento común en ambos casos. De la misma manera, y sobre todo en los filmes aquí analizados, el motivo del tránsito (el emprendido o el interno) supone una búsqueda y

una transformación (en la migración y en el viaje se deben atravesar fronteras, físicas o simbólicas, en busca de un cambio de destino o una nueva posibilidad de vida). Ya sea en persecución, por accidente, huyendo del pasado o del futuro, o simplemente por amor al viaje, los protagonistas de estas películas se desplazan por lugares al mismo que los configuran en el imaginario de los espectadores. La caracterización de los personajes y su relación con el espacio resultan fundamentales y entrañan una serie de representaciones, por ejemplo, en el *road movie* el camino es el espacio y, así, el automóvil y la autopista representan sitios de crecimiento y cambio, que ocurren en gran medida gracias a la relación que se forja entre los personajes (las parejas). Esto es evidente también en el cine fronterizo: el espacio se configura en alto grado por las personas que lo habitan. Ambos géneros atañen a la visibilidad del otro. De esa mirada deriva un aprendizaje y una transfiguración.