

Fronteras, heterotopía y comunidades translocales en la película *Río helado*, de Courtney Hunt

WILFRIED RAUSSERT*

El paisaje “constituye un discurso por medio del cual grupos sociales identificables se han autoenmarcado y a sus relaciones, tanto en donde viven como con otros grupos humanos, y este discurso se encuentra estrechamente relacionado de manera epistémica y técnica con las formas de observar”.¹

A diferencia de las simples ubicaciones geográficas, que existen en forma objetiva, los lugares no existen hasta que se les verbaliza, primero en el pensamiento y la memoria, y después mediante la palabra oral y escrita. Sólo cuando se han fusionado en la mente y han logrado después su expresión narrativa, los lugares pueden tener más que una existencia privada idiosincrática. A su vez, sólo cuando un lugar ha conseguido que se le exprese verbalmente puede tener algún tipo de permanencia y establecer con seguridad su significado.²

En la década de los años noventa, los discursos fronterizos han logrado una repercusión tremenda en los estudios culturales, los estudios sobre migración y los estudios sobre los medios de comunicación, en el contexto de la globalización y su investigación científica desde el punto de vista del espacio. En este tiempo, se dio un renovado interés sobre los temas del espacio y el lugar en las ciencias sociales. Con respecto al continente americano, se ha puesto mayor énfasis en la frontera entre México y Estados Unidos tanto para

* Estudios Interamericanos, Universidad de Bielefeld, Alemania, <wilfried.raussert@uni-bielefeld.de>.

¹ Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, 2ª ed. (Madison: University of Wisconsin Press, 1998), xiv.

² Kent C. Ryden, *Mapping the Invisible Landscape: Folklore, Writing, and the Sense of Place* (Iowa City: University of Iowa Press, 1993).

teorizar sobre ésta³ como para analizar su dimensión transcultural y política.⁴ Sin embargo, recientemente, la frontera entre Estados Unidos y Canadá ha llamado la atención de los críticos debido a una intensificación en los procesos de los cruces fronterizos y por las nuevas formas de construir la comunidad a lo largo de dicha demarcación.⁵

De esta manera, la crítica general aborda la migración masiva interamericana que produce profundos cambios demográficos tanto en el norte como en el sur, fenómeno que provoca cada vez mayor diversidad entre comunidades translocales y transnacionales. Esta migración tiene también mayor influencia política y económica tanto en los países receptores como en los de origen. En las primeras etapas de la Modernidad, la noción de vivir juntos en sociedad determinaba y, por ende, confinaba la comunidad imaginada de la nación.⁶ La nación misma se definió en ese entonces como un territorio, una concepción que circunscribió la identidad nacional dentro de fronteras espaciales. Dicho paradigma naturalizó la separación de lo que estaba afuera y limitó la posibilidad del intercambio y del diálogo. Sin embargo, el periodo contemporáneo se asocia al paradigma de lo transnacional y lo transcultural. Los procesos sociales de la globalización promueven la deconstrucción de las fronteras y territorios espaciales. Dentro de estas transformaciones, se pueden crear nociones paradójicas de lo que significa vivir juntos. No se tiene que vivir en el mismo lugar para vivir juntos. Por otra parte, la existencia en el mismo lugar no significa necesariamente que las personas vivan juntas. Como resultado de estas reubicaciones, se yuxtaponen, cuestionan

³ Gloria Anzaldúa, *Borderlands: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987).

⁴ José David Saldívar, *Border Matters: Remapping American Cultural Studies* (Berkeley: University of California Press, 1997).

⁵ Emmanuel Brunet-Jailly, "Cascadia in Comparative Perspective: Canada-U.S. Relations and the Emergence of Cross-Border Regions", *Canadian Political Science Review* 2, no. 2 (2008): 104-124; Emmanuel Brunet-Jailly y Patrick Smith, "Introduction: Constructing a Cross-Border Cascadia Region", *Canadian Political Science Review* 2, no. 2 (2008): 1-5; Stephen G. Tomblin, "Conceptualizing and Exploring the Struggle over Regional Integration", en Stephen G. Tomblin y Charles S. Colgan, eds., *Regionalism in a Global Society: Persistence and Change in Atlantic Canada and New England* (Peterborough, On.: Broadview Press, 2004), 79-105.

⁶ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres: Verso, 1991).

y clasifican los sistemas de valores. En un espacio cada vez más globalizado que sugiere multiplicidades sin fronteras y sin unidad, parecen omnipresentes las diferencias culturales y los conflictos de valores. La ubicuidad de lo transnacional y lo transcultural se muestra en la esfera de lo cotidiano. La televisión, la Internet y el cine han convertido lo transnacional en una parte integral de nuestra vida cotidiana. Si bien estos aspectos de la globalización adquieren una aceptación general, otros como el tráfico de humanos, el narcotráfico y el comercio de armas crean tensiones y contradicciones a escala mundial, que penetran en la vida de las comunidades y de los individuos por igual.⁷

Uno de los fenómenos más significativos dentro del movimiento global es la migración masiva interamericana. El postfordismo globalizado, con su flujo libre de capital, la movilidad de los sitios de producción, la producción ajustada organizada transnacionalmente y el trabajo inmaterial también tienen sus profundas repercusiones en la vida de la población trabajadora tanto del norte como del sur, e influyen en la organización de la lucha laboral de manera transnacional. Tomando en cuenta lo que dice Benedict Anderson sobre la estrecha relación entre las comunidades imaginadas y los medios de comunicación dominantes en el momento en que se funda la nación a principios del siglo XIX, surgen las preguntas: ¿cómo la semántica política de la migración y la integración produce narraciones de nuevas identidades regionales y transnacionales “interamericanas” o “comunidades imaginadas”?, y ¿cómo se dará forma a dichas identidades colectivas mediante el predominio de nuevos medios de comunicación, incluido el cine, en la época contemporánea de la visualización?⁸

En las recientes investigaciones hollywoodenses en la zona fronteriza, el planteamiento anterior sobre la frontera como una clara línea divisoria ha cedido su lugar a estrategias discursivas más complejas. La zona de contacto de la transfrontera que describe

⁷ Wilfried Raussert y R. Isensee, “Transcultural Vision of Identities in Images and Texts. Transatlantic American Studies”, en W. Raussert y R. Isensee, eds., *Transcultural Visions of Identities and Texts, Transatlantic American Studies* (Heidelberg: Winter Verlag, 2008), 1-12.

⁸ Me refiero aquí a los comentarios de Sebastian Thies y Joseph Raab en su ponencia inédita de apertura a E. Pluribus Unum en el Centro para la Investigación Interdisciplinaria ZIF (Zentrum fuer interdisziplinäre Forschung) en Bielefeld, octubre de 2009.

Zaldivar,⁹ resultado de la migración y de la dinámica intercultural, se ha convertido en un tropo clave para la comprensión de la condición humana diaspórica en las sociedades contemporáneas. Como han señalado críticos como Greenblatt y Clifford,¹⁰ la movilidad geográfica, al igual que la social, llevan a nuevas zonas de contacto espacial para la formación de identidades; las rutas remplazan cada vez más a las raíces en un intento por definir la posicionalidad de la persona en el mundo acelerado de la globalización y la medialización digital. Las experiencias del desplazamiento y la reubicación se tornan en una vida cotidiana para cada vez más individuos, conforme se acelera la movilidad. De ahí que no sea sorprendente que la frontera también se convierta en un tropo clave en las reflexiones estéticas del cineasta sobre experiencias de liminalidad y desterritorialización en películas recientes como *Bordertown Cafe*, *Bordertown (Verdades que matan)*, *Babel*, *Tráfico (Traffic)*, *Crash: Al otro lado*, *Los tres entierros de Melquiades Estrada* y *Río helado*, de las cuales la última fue la primera película de Courtney Hunt, se estrenó en 2008 y fue premiada con un Gran Premio del Jurado por dirección dramática en el Festival Sundance de 2008, el festival de cine independiente más importante de Estados Unidos.

La película de Courtney Hunt, *Río helado*, narra, dramatiza y visualiza una serie de cruces fronterizos entre Canadá y Estados Unidos.¹¹ En esta cinta encontramos una trama dramática impulsada por la tensión que surge de una yuxtaposición de la tradición indígena del territorio mohawk que no tiene fronteras y los territorios definidos geopolíticamente de Estados Unidos y las provincias canadienses. *Río helado* reflexiona sobre la inmigración ilegal a lo largo de la frontera entre Canadá y Estados Unidos mediante la narración de la historia de dos aguerridas madres solteras que luchan

⁹ Zaldivar, *Border Matters...*

¹⁰ James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge: Harvard University Press, 1997); Stephen Greenblatt, "Culture" en Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, eds., *Critical Terms for Literary Study* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 225-232.

¹¹ *Río helado*. Dir. por Courtney Hunt (2008; Estados Unidos/Canadá, 93 min.)

por sobrevivir por medio del tráfico de inmigrantes de Canadá a Estados Unidos a través del territorio mohawk. Ray Eddy, una trabajadora pobre de raza blanca, es una empleada que lucha por educar a dos hijos junto con su marido, un jugador compulsivo que ha desaparecido con el dinero que ella había ahorrado para financiar la compra de una casa móvil. Mientras lo busca, conoce a Lila Littlewolf, madre soltera y empleada del salón de bingo mohawk, que trata de resolver sus problemas financieros y volver a obtener la custodia de su hija. En el momento de su primer encuentro, Lila conduce el automóvil del marido de Ray; Lila asegura que encontró el auto abandonado y encendido, con las llaves puestas, en la estación local de autobuses. Después de un primer encuentro violento por la propiedad del auto, las dos mujeres, que se encuentran igualmente atrapadas en situaciones económicas difíciles, forman una alianza económica provocada por la tensión y comienzan a traficar a inmigrantes ilegales de Canadá a Estados Unidos ayudándoles a cruzar el congelado río San Lorenzo. Puesto que la ruta de las mujeres las lleva por un espacio intermedio que va de una reserva india en Estados Unidos hasta una reserva india en Canadá, esperan evitar ser detectadas por las autoridades locales.

La elección que hizo Hunt de la locación ilustra la compleja configuración espacial que impregna la trama. La película *Río helado* está ambientada en el condado norte de Nueva York, cerca de la reserva St. Regis de los indios mohawk de Akwesasne y la frontera canadiense. Esta reserva colinda con la reserva de Akwesasne en Ontario y Quebec. La población mohawk, según los términos del tratado Jay (1794), puede cruzar libremente la frontera internacional que separa a Estados Unidos de Canadá. Los mohawk consideran la reserva como una “nación soberana”, a pesar del hecho de que comparte jurisdicción con el estado de Nueva York, Estados Unidos y el pueblo de Bombay, en el que está ubicada. Geográficamente, las dos partes de la reserva están separadas por el río San Lorenzo y, en términos de tráfico, por el paralelo 45, ambos presentes de manera importante en las escenas de cruces fronterizos de *Río helado*. Hunt alude tanto a la posición geopolítica como a la legal de la reserva

mohawk cuando sitúa su narrativa en la intersección de las fronteras tribales, regionales y nacionales, y cuando ubica a sus protagonistas femeninas Ray Eddy y Lila Littlewolf en una compleja red de conflictos y contradicciones legales y espaciales.

Estudios interamericanos, la transculturalidad y las fronteras en *Río helado*

Integraré mi análisis de la película en un paradigma de investigación interamericano. La necesidad de que se realicen estudios interamericanos se presenta en un momento en el que tanto los estudios estadounidenses como los latinoamericanos muestran signos de un cambio tremendo, como se manifiesta en el giro a los estudios postamericanos (Pease, Kaplan, Rowe) y los debates sobre el supuesto fin de los estudios culturales latinoamericanos (Mignolo, Mato, Yúdice)¹² en la conferencia de la Asociación de Estudios Latinoamericanos de 2003. Según entiendo, el término interamericano se refiere aquí a una investigación académica sobre la dinámica y las tensiones que caracterizan los procesos del encuentro, conflicto e intercambio cultural en el continente americano de una manera relacional. “Interamericano” alude también a un imaginario transcultural que sugiere múltiples interconexiones y, por consiguiente, requiere modelos dialógicos de investigación. Necesitan reajustarse los parámetros de los estudios de las culturas nacionales hasta convertirse en parámetros de espacios progresivos que se traslapen y se intersecten. Dentro de dicho planteamiento, las relaciones entre la producción, distribución y recepción cultural en el continente americano se tiene que considerar desde una perspectiva transcultural, más allá de la noción de culturas nacionales separadas y marcadas.

Un uso dialógico, contextualizador y performativo de la teoría en los estudios interamericanos transculturales nos permite “comprender los contactos, la traducción, el intercambio, la negociación,

¹² George Yúdice, “Los estudios culturales en la encrucijada de la incertidumbre”, *Revista Iberoamericana* 69, no. 203 (abril-junio de 2003): 449-464.

el conflicto y otras dinámicas que ayudan a la constitución de las relaciones sociales a través de fronteras culturales y nacionales”.¹³ Además, nos pone en una posición en la que se puede recurrir a los trabajos teóricos recientes sobre los “estudios americanos postnacionalistas” (John Carlos Rowe, Donald E. Pease), sobre la dialógica de los estudios culturales americanos transnacionales (Günter H. Lenz) y sobre las nociones de transdiferencia (Helmbrecht Breining), así como sobre conceptos de un transnacionalismo transgresivo (Rüdiger Kunow), ampliarlos y aplicarlos críticamente. La “transculturalidad”, como modelo crítico, parece útil para capturar y analizar la dialógica de los contactos culturales dentro del continente americano y dentro de sus conexiones transatlánticas. Interpreto “transculturalidad” como una teoría de la construcción de la identidad literaria y cultural, puesto que éstas emergen dentro de un mundo globalizado cada vez más interconectado. Mi planteamiento, entonces, coloca los discursos fronterizos en el continente americano dentro de un imaginario transcultural. La “transculturalidad” como crítica proporciona una amplia variedad de posibilidades analíticas. Metodológicamente, permite la deconstrucción de las concepciones nacionalistas de la identidad americana, que reducen las diferencias raciales, étnicas y de género al reinscribir un espacio cerrado y homogéneo de la nación estadounidense basado en ideas de esencia y la creación de lazos afectivos. Además, la “transculturalidad” amplía nuestro vocabulario crítico para explorar las zonas de contacto y las diferencias entre las regiones, áreas y naciones, y dentro de ellas. Al poner en duda la noción de los espacios nacionales cerrados, las perspectivas transculturales nos ayudan a explorar Estados Unidos y el resto del continente americano como entidades interconectadas de manera múltiple con otros continentes dentro de procesos históricos de migración, así como en los procesos contemporáneos de globalización.

Al fusionar el discurso público y el privado, la película *Río helado* abre una serie de perspectivas para concebir las fronteras como

¹³ Mae M. Ngai, *Impossible Subjects: Illegal Aliens and the Making of Modern America* (Princeton: Princeton University Press, 2005), 60.

multidimensionales en el contexto de las relaciones humanas, la jurisdicción legal y el poder geopolítico. Con base en la concepción de heterotopía de Foucault¹⁴ e interpretándola con el concepto de espacio progresivo de Massey,¹⁵ el presente artículo tiene como objetivo explorar el río en el territorio mohawk como un sitio en el que se reúnen potencialmente la utopía y la heterotopía, como una frontera que es tanto estática como fluida, y como una frontera en la que se intersectan aspectos psicológicos, legales y geopolíticos. El análisis de la película tiene la intención de exponer los efectos sinérgicos de la técnica cinematográfica, la estructura narrativa y las concepciones multidimensionales de la frontera, con el fin de interpretar el principal subtexto de la película en lo que se refiere al tema de la inmigración ilegal, es decir, la profundidad psicológica de la lucha humana por superar la demarcación, la separación y el aislamiento en el contexto de una movilidad económicamente impuesta y políticamente controlada.



Río helado

Río helado comienza con una visualización vigorosa del paisaje. Desde que comienza la película, se presenta al espectador una imagen general del paisaje en el estado de Nueva York, cerca de la frontera canadiense. Aunque es invierno y el paisaje está cubierto de

¹⁴ Michel Foucault, "Of Other Spaces", *Diacritics* 16, no. 1 (primavera de 1986): 22-27.

¹⁵ Doreen Massey, "A Global Sense of Place", *Space, Place and Gender* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), 146-156.

nieve y hielo, el espectador encuentra todo gris. La nieve gris refleja el cielo gris que se encuentra sobre ella. Con dicho comienzo la tierra y el cielo apenas se pueden separar, ya que ambos están cubiertos por un blanco grisáceo. La línea fronteriza entre los dos se desmantela visualmente, pues la toma de la cámara crea una visión en la que se desdibujan la tierra y el cielo. Desde el principio, la cámara se enfoca en el río helado puesto que la frontera presenta un tropo visualmente complejo y ambivalente. El río representa tanto una frontera natural como la construida geopolíticamente. Sin embargo, en su visualización como “río helado”, paradójicamente se vuelve un sendero y un paisaje blancos, y así se convierte en un espacio para la movilidad y para la vista. Como “río helado”, la frontera equivale a un significante móvil y cambiante. Esto se torna más evidente cuando los protagonistas presentan diferentes posturas sobre cómo interpretar la frontera. Para la mujer blanca y pobre, Ray, la frontera es parte de un imaginario nacional y representa la línea divisoria entre dos Estados-nación, a saber, Estados Unidos y Canadá. También es ella la que señala la presencia de los automóviles de la Patrulla Fronteriza y las líneas fronterizas cuando viajan por el paralelo 45. La mujer mohawk, Lila, por el contrario, se aferra a un imaginario indígena de un territorio sin fronteras, pues para ella el territorio mohawk se extiende a ambos lados del río. La postura de Lila se basa en su imaginario indígena de dicho espacio sin fronteras, y para ella el territorio mohawk se extiende a todo el espacio nacional circundante. Dicha concepción del espacio también funciona como un medio para legitimar el tráfico humano entre Canadá y Estados Unidos; donde no hay fronteras, no se puede romper ninguna ley. La frontera natural literalmente se ha convertido en un sendero congelado para cruzar fronteras, y en la concepción del territorio mohawk de Lila desaparece literalmente una frontera geopolítica.

Heterotopía y un sentido progresivo de lugar: visualizaciones de los espacios que están más allá

Como señala Foucault en “Of Other Spaces, Heterotopia”, “nuestra época es aquella en la que el espacio adopta para nosotros la forma de relaciones entre los sitios”.¹⁶ Dentro de dicha concepción del espacio, Foucault define las heterotopías como contrasitios en los que los verdaderos sitios “que se pueden encontrar dentro de la cultura se representan, impugnan e invierten”.¹⁷ El territorio mohawk en *Río helado* representa precisamente la heterotopía en el sentido foucaultiano, porque funciona como un contrasitio en el cual los conceptos espaciales de frontera y Estado-nación no sólo se reflejan, sino que se cuestionan al mismo tiempo. Como explica Foucault, “las heterotopías siempre presuponen un sistema de apertura y cierre, que tanto las aísla como las hace penetrables”.¹⁸ Una vez más, esto queda reflejado en el territorio mohawk que está separado al mismo tiempo de los Estados-nación Canadá y Estados Unidos y, no obstante, funciona como un camino para que los inmigrantes crucen la frontera. Mientras que el concepto básico de Foucault torna el espacio en una red de líneas geográficas en la que se encuentran vinculados diversos espacios, no proporciona un paradigma que explique la movilidad dentro del espacio. Sin embargo, los cruces fronterizos se hallan a lo largo de toda la trama, al igual que la visualización del espacio en *Río helado*. El concepto de heterotopía de Foucault adquiere una noción ligeramente más amplia cuando se reinterpreta en el contexto del sentido progresivo de lugar de Doreen Massey. En resumen, Massey afirma que los “lugares son procesos [...] no tienen fronteras [...] no tienen identidades solas y únicas; están llenos de conflictos internos [...] La especificidad del espacio se reproduce continuamente, pero no es una especificidad que sea el resultado de una historia internalizada durante un tiempo prolongado”.¹⁹ Massey

¹⁶ Foucault, “Of Other Spaces”, 2.

¹⁷ *Ibid.*, 2-3.

¹⁸ *Ibid.*, 5.

¹⁹ Massey, “A Global Sense...”, 155.

separa el lugar de la geografía, vinculándolo, en cambio, de manera discursiva, dentro de la conciencia, en vez de relacionarlo con las fronteras físicas. (Esto se torna importante cuando pensamos en las fronteras mentales que separan las vidas individuales en la trama de la película). En dicha interpretación, el sitio de la heterotopía representa un lugar localizado que nunca está estático, y se caracteriza siempre por un proceso continuo. Para entrar a un estado heterotópico, un lugar particular debe estar sujeto a una ruptura con la realidad. Este sitio es un lugar de disyunción, que yuxtapone espacios y discursos que no son compatibles o armoniosos y que, con frecuencia, también son el resultado de un proceso cognitivo.



Frontera Estados Unidos-Canadá en *Río helado*

El territorio mohawk se vuelve un espacio intermedio, un tercer espacio en el que, según los conceptos de Bhabha, ocurren procesos de transformación y a menudo dan como resultado manifestaciones híbridas de identidad y cultura. Los espacios hibridizados son omnipresentes en las demografías cambiantes de las naciones reales; son producidos, como dice Bhabha, por “los pueblos errantes que [...] son ellos mismos la marca de una frontera cambiante que aliena las fronteras de la Nación moderna”.²⁰ El tropo crítico de Bhabha de un espacio que se encuentra más allá nos proporciona un imaginario

²⁰ Homi K. Bhabha, “DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation”, en ídem, ed., *Nation and Narration* (Londres: Routledge, 1990), 315.

transcultural que proyecta las zonas de contacto cultural como una matriz para el cambio. Dentro de un espacio donde chocan y se traslapan las culturas, posiblemente pueden surgir nuevos conceptos translocales y transnacionales de formación de identidad. Cuando vemos las escenas iniciales de la película, nos enfrentamos a imágenes de fronteras nacionales en un sentido ortodoxo. Encontramos planos de cercas, alambre de púas y letreros que anuncian la frontera nacional que separa a Estados Unidos de Canadá, y vemos automóviles y camiones que bajan la velocidad conforme se acercan a la frontera de camino a Estados Unidos. El movimiento presentado en la primera escena es lineal, lo que sugiere el cruce fronterizo controlado de una nación a la otra. Cuando observamos los cruces fronterizos que se realizan dentro del territorio mohawk encontramos movimientos multidireccionales o en zigzag más complejos, marcados por huellas y senderos, en vez de caminos. No sólo Ray Eddy y Lila Littlewolf se mueven de acá para allá a lo largo de la línea fronteriza que pasa por el territorio mohawk, sino que su movilidad, al cruzar la frontera, también está marcada por paradas repentinas, intersecciones y retornos. Dos escenas cruciales en *Río helado* vienen a la mente de inmediato; ambas, a la larga, significan un cambio del interés personal a una preocupación por el otro: comienza un proceso de autorreflexión cuando Ray y Lila empiezan a ver los riesgos violentos y peligrosos que implica el traficar con humanos, mientras ayudan a una pareja de inmigrantes paquistaní a cruzar la frontera durante la noche. El otro momento es cuando Ray Eddy deja caer en la nieve del territorio mohawk una bolsa en la que ella no sabe que se encuentra el bebé de la pareja, porque tiene miedo de que en la bolsa haya una bomba; aquí, Hunt alude explícitamente a la paranoia norteamericana después del 11 de septiembre, y en esta escena conecta el miedo hacia los inmigrantes con el miedo al terrorismo. Al enfrentarse a los desesperados padres paquistaníes después de haber cruzado la frontera con éxito, las dos mujeres regresan a buscar la bolsa perdida en la tierra fronteriza. Logran encontrarla, siguiendo las huellas en la nieve, y la escena concluye cuando el niño regresa a la vida y se lo entregan a sus padres.

Un segundo ejemplo es cuando Ray Eddy decide volver al tráiler de Lila Littlewolf, después de haber sido perseguida por la Patrulla Fronteriza durante su último viaje traficando con humanos. Hunt visualiza esta escena de nuevo como un cruce fronterizo nocturno. En la narración y visualización de la frontera en la película, el territorio mohawk no sólo representa un espacio separado, sino también permeable que representa una zona de contacto, permite la transgresión, pide una negociación. El río que pasa por ese espacio sugiere fluidez, flujo y permeabilidad. En su estado congelado se convierte en una puerta a la tierra prometida para los migrantes, pero en el nivel metafórico, su naturaleza helada equivale a la relación fría y formal entre los individuos que vimos en las primeras escenas de la película. La apariencia visual de la frontera se vuelve incluso más vaga y borrosa con los cambios de la cámara, que van de la luz diurna a la nocturna—sin duda, la película juega con la noción de las fronteras visibles e invisibles—, y se presenta la sustancia material de la frontera como siempre en proceso e inevitablemente sujeta al cambio de hielo a agua y viceversa. Por consiguiente, aparece como una consecuencia lógica de la narrativa de la película el momento final de catarsis de Ray Eddy, cuando reconoce a Lila Littlewolf no sólo como “el otro”, sino como una persona en la que tiene que pensar y preocuparse por ella, suceda o no en el territorio mohawk, que representa un tercer espacio con potencial para el cambio y nuevos comienzos.

El viaje final de Ray Eddy y Lila Littlewolf en el negocio del tráfico de humanos se convierte en una catástrofe cuando las descubren y las persigue la Patrulla Fronteriza. Buscan refugio en la reserva india; sin embargo, las negociaciones legales entre la reserva y la ley nacional requieren el sacrificio de una de las acusadas. Si bien Ray, al principio, prefiere su propia libertad y huye en la oscuridad, se da cuenta de que el castigo arruinará la vida de una persona étnicamente marginada como Lila. Ésta sería expulsada de la comunidad mohawk mientras que, para Ray, sólo significaría una breve sentencia en prisión. Es en ese momento que Ray Eddy toma la decisión de regresar al tráiler de Lila para enfrentarse a la policía y a los tribunales e ir a prisión en lugar de Lila. Lo que ocurre en el tercer espacio

del territorio mohawk es una breve realización de la utopía. Lo que presenta la película de Hunt es una espacialización de la utopía que encontramos cada vez más en las críticas, así como la producción cultural, como nos recuerda Winfried Fluck en su reflexión sobre la resistencia en los estudios americanos recientes:

Por algún tiempo, los estudios americanos pusieron toda su esperanza en que habría una resistencia en los grupos marginados y en las subculturas étnicas, hasta que la crítica del esencialismo destruyó la ecuación grupos minoritarios sin derecho a voto igual a resistencia, y dejó sólo la idea de un potencial negado de las identidades flexibles y múltiples. Todo esto es resultado de un análisis de poder cada vez más radical y generalizado. Si el poder sistemático es omnipresente, la esperanza de que se presente la resistencia sólo se puede colocar en los márgenes de ese sistema e incluso si los márgenes ya no pueden poseer una oposición cuasi integrada, entonces, sólo una identidad flexible puede funcionar como recurso de última esperanza. Esta nueva utopía a menudo se basa en el espacio o en el territorio, por ejemplo, en el énfasis en las zonas fronterizas, diásporas o espacios intermedios, porque, como dice el argumento, dichos espacios fuerzan a sus habitantes a adoptar varias identidades y, de esta manera, parecen idealmente adecuados para crear modelos de resistencia.²¹

Como sugieren los comentarios de Fluck, la creación de Hunt de un tercer espacio con filiaciones cambiantes va de la mano con los replazos recientes de los espacios utópicos. En la película de Hunt, estos cambios también se conectan con los cambios en el tiempo. Las tomas nocturnas de la cámara hacen que las fronteras en la película sean literalmente invisibles. Este efecto se une a la técnica general de presentar al paisaje en Estados Unidos y el lado canadiense como idéntico y cambiante. En ambos casos encontramos un paisaje invernal con casas rodantes destartadas y deshuesaderos cubiertos con

²¹ Winfried Fluck, "Theories of American Culture (and the Transnational Turn in American Studies)", en Winfried Fluck y Thomas Claviez, eds., *REAL Yearbook of Research in English and American Literature* 23 (Tubinga: Gunter Narr, 2003), 70.

nieve grisácea que subrayan que a ambas zonas las rige la pobreza. La luz de la cámara nunca se hace borrosa ni suaviza las imágenes del paisaje invernal. Tampoco la oscuridad proyectada en estas escenas lleva a efectos de dramatización excesiva. Lo que los efectos de cámara logran, sin embargo, es narrar los cruces fronterizos como movimientos espaciales tanto como mentales, que oscilan entre la luminosidad y la oscuridad.

Un espacio que está más allá, para tomar prestado un término de Bhabha de nuevo, despliega su potencial para el cambio precisamente en las escenas nocturnas, las cuales crean un sentido temporal de otra realidad que recuerda lo que Braudillard denomina “lo hiperreal”. Como este último autor explica, la hiperrealidad denota un paso en el proceso histórico en el que las imágenes se liberan de los grilletes de lo real. El último de estos pasos es “lo hiperreal, un estado donde las películas no son mapas, dobles o espejos de ningún dominio considerado como ‘lo real’, sino donde las visiones de un mundo parecen más legítimas, más creíbles y más valiosas que lo real”.²² Dentro de ese momento de lo hiperreal el elemento utópico entra a la narrativa, se transgreden las fronteras humanas y Ray Eddy decide sacrificar su libertad para proteger la existencia futura de Lila. Es preciso aclarar que no quiero sugerir que la película de Hunt produce una hiperrealidad como tal ni mucho menos, pero la técnica cinematográfica que proporciona los acercamientos de Ray Eddy en la escena nocturna cambian el foco de la luz a la oscuridad, del exterior al interior, del cuerpo a la mente. Dichas escenas marcan una reevaluación de los valores e impregnan la sombría realidad de la existencia de las mujeres y los migrantes con vislumbres de esperanza.

Para regresar a la concepción de Massey sobre los sitios alojados en la conciencia más que en la geografía, como ilustran estas escenas, los cruces fronterizos, tienen también una dimensión psicológica en *Río helado*. Las diferentes concepciones de frontera son parte de una memoria colectiva, así como de las diferencias individuales. Donde Ray ve una frontera, Lila no ve ninguna. Ambas mujeres, a la larga,

²² Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies* (Londres: Routledge, 2007), 103.

participan en diversos procesos de cruces fronterizos que tienen consecuencias geográficas, legales, psicológicas y emocionales. Al principio, su reacción se manifiesta en la lucha por tener acceso a la movilidad, simbolizada por el automóvil del marido desaparecido de Ray Eddy; la movilidad puede entenderse tanto espacial como socialmente. Ambas mujeres se encuentran en la parte más baja de sus respectivas sociedades, y ambas luchan por sobrevivir económicamente. El automóvil, entonces, no es el único medio para cruzar la frontera, sino también el vehículo para pasar de contrabando a inmigrantes ilegales y el medio de transporte necesario para mejorar las condiciones de vida, al tomar parte en el comercio y tráfico de humanos. De lo que somos testigos en la película es de una serie de cruces fronterizos que también dan forma y caracterizan la relación entre las dos protagonistas. En resumen, las mujeres pasan de un encuentro violento y una interacción basada en la necesidad económica, a una relación socialmente consciente y, por último, a una relación emocionalmente solidaria. En un nivel personal y psicológico, las mujeres cruzan diversos umbrales para crear vínculos con consecuencias sociales más importantes, como lo sugieren las tomas cinematográficas finales de una naciente familia interracial temporal.

Fronteras y zonas de contacto en una perspectiva histórica

Las perspectivas diacrónicas y sincrónicas en las fronteras se fusionan en *Río helado*. Diacrónicamente, la película trae a la memoria las zonas de contacto de los encuentros coloniales entre los pueblos indígenas y los colonos europeos en el continente americano. Mary Louise Pratt, en *Ojos imperiales*, un estudio sobre las narraciones de viaje en situaciones coloniales y poscoloniales, define el concepto de zona de contacto como el “espacio de los encuentros coloniales, el espacio en que pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto y establecen relaciones duraderas, relaciones que normalmente implican condiciones de coerción, desigualdad radical y

conflicto insuperable”.²³ El contacto cultural en ambos contextos se sirve de los mitos fundadores de la cultura occidental posmedieval: el primer encuentro entre dos culturas representadas por descubridores europeos y los habitantes de un mundo “completamente nuevo”. Adoptado de la lingüística, el término “contacto” parte de una metáfora espacial que concibe las culturas como sistemas lingüísticos y culturales bastante homogéneos, cuya homogeneidad queda en peligro por el triple cronotopo del encuentro, la conquista y el descubrimiento, y sucumbe a los procesos continuos de transculturación. Se centra en los procesos interactivos de comprensión y práctica cotidiana, que conciben tanto al colonizador como al colonizado, al viajero y a los receptores del viaje (*travelee*), como sujetos. El encuentro inicial de Ray Eddy y Lila Littlewolf, precisamente, vuelve a poner en escena dicho primer encuentro colonial en el contexto de la migración e inmigración contemporáneas. Además, las escenas en las que las paredes de las casas rodantes de Ray Eddy y Lila Littlewolf son amenazadas por las balas y el fuego recuerdan imágenes de encuentros violentos en la conquista de América.

Como demuestra el paradigma cambiante de la interacción entre las dos protagonistas, el territorio mohawk y sus alrededores son “espacios en disputa”, en cuanto que representan ubicaciones geográficas “donde los conflictos en forma de oposición, confrontación, subversión o resistencia involucran a actores cuya posición social se define por el diferencial de recursos y el acceso al poder”.²⁴

Se puede considerar tanto a Ray como a Lila agentes con grados cambiantes de poder. Su acceso al poder está vinculado claramente al lugar. La película narra momentos de ejercicios de poder cambiante no sólo mediante la lucha de las mujeres por obtener un acceso a la movilidad, es decir, el automóvil, sino también mediante el control del otro por medio de la posesión de la pistola. Simbólicamente, Ray y Lila consiguen apoderarse de la pistola en diferentes lugares.

²³ Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. de Ofelia Castillo (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997), 26-27.

²⁴ Setha Low y Denise Lawrence-Zúñiga, *The Anthropology of Space and Place* (Oxford: Blackwell, 2003), 18.

Dentro del territorio mohawk, Lila se encuentra en una posición de poder que se expresa simbólicamente cuando fuerza a Ray a llevar el automóvil a un lugar oculto donde se cambia a los inmigrantes ilegales por dinero y donde éstos esperan que los ayuden a cruzar la frontera. De esta manera, Lila literalmente fuerza a Ray a que se involucre en el comercio global del tráfico de humanos. Una vez que cruzan la frontera y entran en territorio estadounidense, Ray logra apoderarse del arma y el control de la situación. Ahora ella es la que controla el automóvil como un espacio simbólicamente en disputa y decide qué dirección tomar. El automóvil, como una entidad espacial móvil, también tiene un significado sobre territorios geopolíticos más grandes. Como Low y Lawrence señalan: “los espacios se impugnan precisamente porque concretizan los marcos fundamentales y recurrentes ideológicos y sociales, pero por lo demás no examinados, que estructuran la práctica”.²⁵

Las transacciones ilegales en el contexto del comercio humano no sólo se reflejan en el fenómeno global actual de las migraciones múltiples. Mediante la representación de las transacciones ilegales desde la perspectiva de la protagonista, la narración que hace la película sobre la frontera, el espacio y el lugar cuestiona los imaginarios culturales que se tienen desde antiguo. Una vez más, el río helado como frontera figura como un significante múltiple. Por una parte, roza las relaciones humanas frías y distantes a lo largo de todas las fronteras; por otra, simboliza la fluidez potencial, como el río San Lorenzo que cambia de hielo a agua en un punto y también funciona como una frontera que se puede cruzar. Sin duda, la película de Hunt cuestiona cualquier territorialización del espacio que vincula los territorios cerrados, como las casas móviles, el Estado-nación y la reserva, a estados de aislamiento y exclusión.

Sincrónicamente, la película se refiere al tráfico de humanos en la época contemporánea de la globalización, ya que Ray y Lila, a la larga, cooperan en el contrabando de los migrantes de India, Pakistán y China entre Canadá y Estados Unidos. Puesto que ambas

²⁵ *Ibid.*

protagonistas forman parte de lo más bajo de los estratos sociales de sus respectivas sociedades, también se encuentran económicamente vinculadas a los inmigrantes sin techo de China, India y Pakistán. Espacialmente también, podemos asociar a Ray y Lila con imágenes de nómadas y gente sin techo, pues ambas viven en casas rodantes deterioradas. *Río helado* atraviesa, tanto espacial como temporalmente, diferentes discursos fronterizos y, al sintetizar las perspectivas diacrónicas y sincrónicas sobre las ramificaciones de los cruces fronterizos, nos hace conscientes de que las concepciones espaciales no se pueden separar del tiempo. Si bien, el giro espacial en la década de los noventa confirma la afirmación de Foucault de que “la época presente quizás estará por encima de toda la época del espacio”,²⁶ y muchos teóricos han empezado a argumentar que “en la actualidad [...] quizás sea más el espacio que el tiempo el que nos oculta las consecuencias, ‘el hacer geografía’ más que el ‘hacer historia’, lo que proporciona el mundo táctico y teórico más revelador”.²⁷ La película de Hunt reintroduce lo temporal a lo espacial, como lo ilustra la coexistencia de las perspectivas diacrónicas y sincrónicas en *Río helado*. Los cambios en la percepción del lugar están vinculados a los cambios temporales del día a la noche. Por último, la escena en la que el bebé de la pareja de pakistaníes regresa a la vida recuerda que el escenario temporal general de la película se encuentra alrededor de Navidad, lo que subraya que los cruces fronterizos están vinculados mítica e históricamente con nuevos inicios.

La película termina con tomas que regresan al espectador a las primeras escenas de *Río helado*. Encontramos de nuevo una vista similar de un hoyo azul en el cielo sobre el camino que conecta a Estados Unidos con Canadá, de la que ya habíamos sido testigos antes. Regresamos también a una toma que enfoca un camión que lleva una casa móvil y volvemos a ver las imágenes del carrusel en el patio del tráiler de Edna Ray que habíamos visto al principio de la cinta. Sin embargo, aunque el regreso a estas imágenes implica una estructura

²⁶ Foucault, “Of Other Spaces”, 22.

²⁷ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertions of Space in Critical Social Theory* (Nueva York: Verso, 1989), 1.

circular detrás de la organización general de la película que se intensifica aún más por un carrusel en acción, no podemos evitar darnos cuenta de cambios evidentes en la escena final. Mientras dominan la escena inicial imágenes de fronteras nacionales ortodoxas (como son las cercas, los alambres de púas y los postes indicadores), el final de la película pone énfasis en imágenes de movilidad. Lo más obvio en este contexto es el cambio de la representación de un carrusel estático e inánime a uno en movimiento y lleno de vida, con los jóvenes integrantes de una nueva familia. Cuando vemos la escena final encontramos una imagen de una nueva comunidad translocal y transétnica. Mientras Ray Eddy se encuentra en prisión cumpliendo su sentencia por contrabando de inmigrantes a través de la frontera, Lila no sólo recuperó la custodia de su propio hijo, sino que también cuida a los dos hijos de Ray, de los cuales el mayor ha logrado reparar el carrusel. Las imágenes de movilidad aluden al tema general de la migración en el continente americano y sus relaciones globales, y la imagen de la familia integrada indica los cruces fronterizos entre grupos regionales y étnicos, y recuerda, a una mayor escala, a todos los migrantes de diversas partes del mundo que se mudan al continente americano y dentro de éste.

En su artículo “Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography”, Arjun Appadurai describe un espacio social donde los migrantes y las minorías continúan entrando a los Estados-nación, poniendo en peligro la estabilidad de la coherencia étnica y los derechos legales. En la descripción de Appadurai sobre este mundo, se aprecia que existe cada vez más presión por proteger al Estado-nación en términos territoriales, al mismo tiempo que se vuelve cada vez más obvio que el territorio, en el sentido de la identidad regional, étnica y nacional, se está desintegrando y convirtiéndose en una translocalidad.²⁸ La comunidad translocal que surgió recientemente es similar a las familias integradas espontáneamente y amenaza el dominio del Estado-nación. Todos los fenómenos

²⁸ Arjun Appadurai, “Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography”, en P. Yeager, ed., *The Geography of Identity* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996), 40-44.

relacionados con los procesos de migración transnacional tienen repercusiones profundas en la sociedad civil en todas partes del hemisferio, lo que transforma la manera en que la gente se relaciona con las comunidades locales, nacionales y regionales imaginadas, así como la forma en que construyen las identidades culturales en lo que se refiere a estos horizontes de interacción. La construcción de nuevos espacios privados y públicos, y la producción de narrativas identitarias afirmativas o contrahegemónicas desempeñan un papel clave en la definición de los procesos de integración política y económica del continente americano y el futuro de los Estados-nación. Estos nuevos espacios y narrativas se encuentran estrechamente vinculados a nociones de hibridez y heterogeneidad que han cuestionado en gran medida los conceptos de comunidades nacionales homogéneas y esencialistas en las últimas décadas en todo el continente americano.

Los planos finales de la película muestran la integración de un nuevo tipo de familia interracial temporal y los niños en el carrusel recién reparado simbolizan una movilidad espacial así como interracial que proporciona esperanza a las nuevas formas de comunidad. Aunque el camión que pasa con la casa móvil al final de la película sugiere que no hay un hogar estable para la nueva familia translocal y transétnica, la escena del carrusel representa las líneas fronterizas disueltas dentro de la interacción humana, sin negar las sombrías condiciones económicas que impulsan mucha de la movilidad espacial en *Río helado*.

Fuentes complementarias

ALPER, DONALD K.

1996 "The Idea of Cascadia: Emergent Transborder Regionalisms in the Pacific Northwest-Western Canada", *The Journal of Borderlands Studies* 9, no. 2: 1-22.

CASTELLS, MANUEL

1997 *The Power of Identity*, vol. 2, *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Oxford, Mass.: Blackwell.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

2001 *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*, traducido y con introducción de George Yúdice. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GREENBLATT, STEPHEN

1995 "Culture", en Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, eds., *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press, 225-232.

KADIR, DJELAL

2003 "America and Its Studies", *PMLA* (Publications of the Modern Language Association) 118, no. 1 (enero): 9-24.

LOW, SETHA y DENISE LAWRENCE-ZÚNIGA

2003 *The Anthropology of Space and Place*. Oxford: Blackwell.

SADOWSKI-SMITH, CLAUDIA

2008 *Border Fictions: Globalization, Empire, and Writing at the Boundaries of the United States*. Charlottesville, Va.: University of Virginia Press.

TOMBLIN, STEPHEN G.

2004 “Conceptualizing and Exploring the Struggle over Regional Integration”, en Stephen G. Tomblin y Charles S. Colgan, eds., *Regionalism in a Global Society: Persistence and Change in Atlantic Canada and New England*. Peterborough, Ont.: Broadview Press, 79-105.

Filmografía

Al otro lado. Dir. por Gustavo Loza. México: Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) / Matatena Films, 2004.

Babel. Dir. por Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos/Francia/México: Paramount Pictures / Paramount Vantage / Anonymous Content / Zeta Film / Central Films / Media Rights Capital, 2006.

Bordertown Cafe. Dir. por Norma Bailey. Canadá: National Film Board (NFB), 1992.

Bordertown (Verdades que matan). Dir. por Gregory Nava. Estados Unidos: Möbius Entertainment / El Norte Productions / Nuyorican / Mosaic Media Group, 2006.

Crash. Dir. por Paul Haggis. Estados Unidos: Bob Yari Productions / DEJ Productions / Blackfriars Bridge Films / Harris Company / ApolloProScreen Filmproduktion / Bull's Eye Entertainment, 2004.

Frozen River (Río helado). Dir. por Courtney Hunt. Estados Unidos: Harwood Hunt Productions / Cohen Media Group / Offhollywood Pictures / Inbal Winberg / Sony Pictures Classics, 2008.

The Three Burials of Melquiades Estrada (Los tres entierros de Melquiades Estrada). Dir. por Tommy Lee Jones. Estados Unidos: EuropaCorp / Javelina Film Company, 2005.

Traffic (Tráfico). Dir. por Steven Soderbergh. Estados Unidos: Bedford Falls Productions / Compulsion Inc. / Initial Entertainment Group (IEG) / Splendid Medien AG / USA Films, 2000.