

INTRODUCCIÓN

All come to look for America

PAUL SIMON

No te arriesgues, cuida tu vida

GOBIERNO MEXICANO A FINES DEL SIGLO XX

El limbo, suprimido por El Vaticano en abril de 2007, es el lugar donde las almas se quedan detenidas, es el borde de algo (RAE, 2014). Con el refuerzo de las medidas de seguridad en los límites que contienen al territorio estadounidense, tanto al norte como al sur, simultáneo a la supuesta porosidad de las fronteras o su desaparición como consecuencia de los fenómenos de la globalización, se ha producido una situación paradójica, en la cual mientras las mercancías fluyen, los seres humanos se quedan detenidos en los bordes, haciendo de los pasos fronterizos una suerte de limbo.

Este libro es un arbitrario —término que le robo al ensayista Adolfo Castañón— porque reúne visiones fílmicas y televisivas de las dos fronteras que lindan con Estados Unidos: la de México (el río que es Bravo de este lado y Grande de aquél) y la de Canadá (el denominado paralelo 49 que sólo es 49 en Ontario y en una zona de Quebec), y lo que en ellas sucede: el tráfico de sustancias ilícitas y seres humanos, una vida en la que las culturas se confrontan y entremezclan, donde se confunden y se diferencian; lugar del que unos quieren salir, al que otros luchan por entrar y en el cual algunos más, sin pensarlo porque allí han nacido, crecido o emigrado, simplemente van a quedarse. Se analiza cómo se representan los espacios fronterizos, quiénes son los personajes que los habitan.

No se trata de una revisión exhaustiva, tan sólo he querido incluir aquí películas que, aunque no escapan al peligro del estereotipo siempre ligado a la representación de las fronteras, tienen un valor como producto no sólo comercial sino también cultural y en varios casos estético.

La frontera como espacio ficcional y como espacio regional

ESPACIO NARRADO, ESPACIO NOMBRADO

Sin espacio, no hay texto narrativo. Luz Aurora Pimentel (1998) explica que el relato es un mundo de acción humana con una dimensión temporal y de significación que le es inherente; el mundo narrado se inscribe sobre coordenadas espaciotemporales concretas que son el marco necesario para la acción humana.

El relato, desde su perspectiva como texto, se caracteriza por la dualidad peculiar del modo narrativo: mundo construido o narrado / voz narrativa que lo construye al enunciarlo. Es así que el narrador construye para los lectores el mundo en

el que los personajes han de desarrollar la acción. Mundo es la palabra clave. En una obra posterior, la autora explica que es imposible pensar en “un acontecimiento *narrado* que no esté inscrito en un espacio *descrito*”, o al menos nombrado, aclara (Pimentel, 2001: 7).

Me interesa reunir esta afirmación de Pimentel con la que Doreen Massey hace en relación con el espacio referencial, extratextual, es decir, ese que corresponde al marco de la acción humana, no de los personajes, sino de los sujetos vivos que interactúan en el mundo. “El ‘espacio’ es una de las cosas más obvias que se movilizan como término en una infinidad de contextos distintos, pero cuyos significados potenciales son raramente tematizados o explicitados” (2005a: 103). Por ser uno de los rasgos más obvios de la experiencia humana, explica Massey, es necesario revisar de qué manera se conceptualiza la espacialidad.

Por último, me parece fundamental para esta reflexión no olvidar que, como lo señala Tim Edensor (2002), en la actualidad, y a pesar de la globalización, las identidades nacionales persisten y la nación sigue siendo la entidad preeminente alrededor de la cual se construyen las identidades comunitarias. Como la identidad parece aún estar anclada en el espacio nacional, la nación es todavía el lugar indiscutible en el que la cultura y la vida diaria operan; hecho que no implica una verdad, agrega el autor, puesto que proviene de la falta de preguntas acerca de cómo se (re)producen y experimentan esas culturas, de cómo se sostienen para continuar la ilusión de que la nación es una entidad natural, más que un constructo social y cultural.

Y el espacio nacional está confinado por sus fronteras

Estas consideraciones deben tenerse siempre en cuenta al realizar el análisis de la representación de los espacios.

Puesto que este ensayo tiene como objetivo fungir como una introducción con respecto de algunos modos de representación del espacio fronterizo en largometrajes de ficción en las dos últimas décadas, he de retomar lo que Pimentel (2001: 29-58) señala en relación con la descripción literaria cuyo referente extratextual existe en el mundo de los lectores. “Nombrar es conjurar. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial. [...] Así, dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro” (Pimentel, 2001: 29).

Utilizar el nombre propio de una ciudad en un texto de ficción implica que quien lee puede reconocerla, pues, más allá de lo que aparezca en el texto, existen muchos otros discursos que hacen referencia a ella: mapas, postales, fotografías y otras descripciones en textos. En vista de que, como señala la autora, no es posible describir un nombre propio, debemos identificarlo, ya que remite a la realidad.

La ciudad, dice Luz Aurora Pimentel, puede construirse como sinécdoque a partir de una lista de sus calles; ello basta “para crear la ilusión básica de un espacio

ficcional” (2001: 30). Estos nombres tienen en el texto un valor referencial; sin embargo, construyen el espacio diegético subrayando, precisamente, el referente extratextual y, por tanto, dándole un gran peso a su existencia en la realidad. De todas formas, es importante tener siempre presente que:

un espacio construido —sea en el mundo real o en el ficcional— nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significante y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente. [...] Se puede entonces afirmar que el mundo real ha escrito un “texto” de apretada significación en torno a la ciudad texto que resuena, inevitablemente, en lo ficcional (Pimentel, 2001: 31).

A pesar de que Pimentel se refiere exclusivamente a procedimientos narrativos en el relato, las observaciones que hace en relación con la representación de ciudades referenciales, extratextuales, en los textos literarios, me parece útil para reflexionar sobre lo que sucede en los textos fílmicos, específicamente los fronterizos.

¿Por qué? La primera razón tiene que ver con la relación del texto con su referente extratextual. El nombre, señala Pimentel, es un centro de imantación semántica. Así pues, en tanto tal, el nombre *frontera* refiere a muchos significados. En el caso de la frontera México-Estados Unidos, las reflexiones en torno a ella en todos los campos de conocimiento han sido fundamentales, por mencionar sólo un ejemplo, para la creación de una teoría sobre los cruces de caminos y sobre los terceros espacios.¹ En cambio, respecto de la frontera Estados Unidos-Canadá, las reflexiones tienen que ver con la defensa de la identidad, la historia comparada, la voluntad de ser diferentes.²

Más allá de sus implicaciones sociales, económicas, territoriales, políticas, el nombre *frontera*, pues, nos remite a múltiples significados simbólicos: otredad, hibridación, separación, punto de encuentro. En su sentido más literal, las fronteras se refieren a los confines y lo fronterizo es aquello que se encuentra enfrente de otra cosa, lo limítrofe, lo colindante, lo que separa a un Estado-nación de su vecino. Es así que definir una identidad, específicamente una identidad nacional, implica enumerar rasgos que caracterizan y simultáneamente diferencian, es decir, dibujar una frontera. Y es, precisamente, este nombre el que actúa como imán de todos los significados anteriores.

La segunda razón por la que la categoría de nombre *frontera* es fundamental para este ensayo tiene que ver con el modo en que el espacio se representa en el cine. ¿Cómo se crea en él la ilusión básica del mundo ficcional? Según observo, sucede de una manera más obvia y más fuerte que en el texto literario. Para Gaudreault y

¹ Una amplia bibliografía al respecto puede encontrarse en Mercado y Gutiérrez (2004), por ejemplo, producto del trabajo del seminario del cual el presente texto es un resultado posterior. Además, hay una producción inmensa, en los distintos campos del conocimiento, por El Colegio de la Frontera Norte y la revista arbitrada *Frontera norte* o la de la Association for Borderland Studies, *Borderlands*.

² Véanse, por ejemplo, los interesantes textos de W.H. New (1998); del proyecto *Borderlands* o el resultado de la encuesta de *Environics*, publicada en el texto de Michael Adams (2003).

Jost, debido a la naturaleza de los acontecimientos fílmicos, cuya unidad base es la de un significante eminentemente espacial —la imagen—, éstos se inscriben siempre dentro de un espacio singular:

el gran imaginador fílmico, [...] está condenado a *acarrear*, a lo largo de la cadena narrativa, *el estuche situacional* [...] que contiene la situación descrita o, si se prefiere, el *cuadro situacional* en cuyo seno se produce. Efectivamente, en un relato fílmico, el espacio está casi constantemente *presente*, está casi constantemente *representado*. Consecuentemente, las informaciones narrativas relativas a las coordenadas espaciales, sea cual fue el encuadre privilegiado, aparecen en todas partes (Gaudreault y Jost, 1995: 89).

Entonces, si en el relato literario, por ejemplo, para situarnos en una ciudad era importante el listado de las calles y su descripción, en el fílmico siempre existe la posibilidad de retratarla directamente o de reconstruirla en un set. En ambos casos, la intención es hacerla reconocible para los espectadores.

Aunque previamente seleccionada y encuadrada, la imagen cinematográfica restituye exacta y totalmente lo que se le presenta a la cámara, y la grabación que ésta realiza de la realidad es, por definición, una percepción *objetiva*: el valor convincente del documento fotográfico o filmado, en principio, tiende a ser irrefutable (Martin, 1999: 26).³

Ahora bien, si por una parte el material fílmico nos muestra imágenes irrefutables de la realidad, la representación del mundo que hace una película no es un proceso objetivo. Siguiendo a Jacques Aumont, Maza Pérez explica que existe una realidad verificable a partir de la cual se reproduce otra realidad, forzosamente artificial, de imágenes y sonidos que buscan emular la dimensión empírica. Pero antes de convertirse en material fílmico, la realidad es mediada por un punto de vista, de modo que “una imagen cinematográfica no es la representación de un aspecto de la realidad, sino la representación de una imagen mental acerca de ésta” (Maza, 2014: 81).

Cuando hablamos de *representación*, solemos referirnos tanto a la operación de sustitución como al resultado de esa operación. Una representación puede intentar la construcción de un mundo en sí mismo o buscar una reconstrucción minuciosa del mundo. En el primero de los casos, en palabras de Burch (2006: 17), se ejerce un *modo de representación institucional* que nunca es neutro en cuanto depende de su relación con el lugar y la época en que se desarrolla. En esta forma dominante de construcción fílmica se busca elaborar un mundo ficticio completamente cerrado, creado como una ilusión tridimensional con profundidad y proximidad para preservar la ilusión de integridad, con el fin de que el espectador perciba el filme como si se llevara a cabo en un espacio a su alrededor. Ya que el cine imita los procesos mentales de percepción, para aclarar la información se presenta una gradación de escala entre los diferentes tipos de planos y acercamientos y, con la utilización de iluminación y lentes móviles, se crea la percepción de relieve.

³ Esta vocación natural del cine por el realismo fue advertida por teóricos como Bazin o Krakauer. Ambos coincidieron en reivindicar a ultranza el poder reproductor del cine como forma de capturar y explorar la realidad (Quintana, 2003: 148).

Por otra parte, en oposición al intento de crear un mundo propio, el realismo cinematográfico busca preservar la ilusión de que el mundo ficticio filmado no se ha manipulado y, por lo tanto, es un espejo objetivo del mundo real. En todo caso, producción o reproducción, es el espacio el elemento en el cual se materializa de forma más evidente la representación filmica de la realidad (Maza, 2014: 81-83).

Las diversas representaciones cinematográficas de los espacios fronterizos recogidas en este libro dejan ver claramente que la dependencia intrínseca de la cámara con la realidad no se convierte en garantía de objetividad. Y es que la cámara está sujeta al acto de intencionalidad de un sujeto creador que selecciona las imágenes (Quintana, 2003: 118). La manera en que el espacio es filmado en la construcción dramática del cine se basa en consideraciones de índole social, económica o cultural (Maza, 2014: 86). Los cineastas parten de presupuestos acerca de las fronteras para la realización de sus filmes; así, mientras la frontera norte de Estados Unidos suele ser representada con una notable intencionalidad de hacer evidentes las diferencias culturales entre los países colindantes, la frontera sur aparece recurrentemente representada con un énfasis en consideraciones económicas y sociales antes que culturales.

También las aproximaciones teóricas a los filmes se encuentran condicionadas. Como señala Benet, “la perspectiva puede variar si nos interesa destacar los aspectos sociológicos del filme, el modo en que demuestra unas características de organización económicas de la industria, sus valores estéticos y formales, la dependencia de factores tecnológicos o su orientación pública” (2004: 279). Sea cual fuere el acercamiento, nos veremos obligados a generar una interpretación condicionada por la manera en que enfrentamos al objeto de estudio.

Si, como hemos dicho, el cine transforma la realidad en lenguaje cinematográfico, notemos que cualquier aproximación teórica a un filme implica también un cambio de lenguaje. Ante la dificultad de intentar capturar y memorizar la información sensorial, cognitiva y afectiva proveniente de una película, la descripción filmica es una herramienta que compensa el cambio de lenguajes y transforma “los elementos que constituyen a una película como objeto discursivo en componentes significativos de un discurso que es articulado por un emisor y está sujeto a ser interpretado por un receptor” (Maza, 2014: 97).

La interpretación de un filme no es sino la producción de un sentido de acuerdo con un conocimiento profundo de contexto, intertexto y sus estrategias de enunciación. Se trata, pues, de un nuevo acto de enunciación en el que la obra se actualiza a través de una lectura que sitúa la película ante el contexto y el intertexto presentes. Al respecto, Benet señala que el valor de un filme radica en la “posibilidad de ser actualizada, de dialogar y ser efectiva en distintas épocas y culturas” (2004: 282).

Pero un filme no sólo puede ser actualizado desde la realidad a partir de la cual es observado, sino que además tiene el poder de configurar espacios en los imaginarios de esa misma realidad. Veamos, pues, qué sucede con el retrato de espacios determinados en el cine.

La construcción del discurso nacional, la invención de las regiones

La mayor parte de los colectivos sociales, tales como las *naciones*, se identifican como lo que Benedict Anderson (1997) denominó comunidades imaginadas, en los que los límites espaciales pueden ser elementos importantes; pero, además de la imaginación, estos colectivos existen firmemente en la práctica social.

Para definir la matriz de las identidades nacionales, Tim Edensor (2002) afirma que en la época moderna, la nación ha sido el foco de identificación y del sentido de pertenencia y que todavía hoy lo es. Joanne P. Sharp (1996) señala que la identidad nacional sigue siendo un aspecto central de la subjetividad contemporánea. Ambos autores coinciden en que la nación no se crea por medio de un momento originario o una esencia cultural distinta, sino a través de la repetición de emblemas que terminan por representar el origen y la unicidad de la nación. La cultura y las características nacionales son rituales, pues cada repetición de los símbolos sirve para reforzar la identidad nacional.

Each drawing of maps of nation-state territory, each playing of the national anthem or laying of wreaths at war memorials, every spectatorship of national sports events and so on represents this daily affirmation of national identification. Traditions of ceremony, monument and national celebration have instilled national identity into the calendar and the landscape. National identity therefore becomes naturalized, its creation is hidden so that it becomes an unquestioned facet of everyday life (Sharp, 1996: 98).

Edensor (2002) afirma que lo nacional se constituye y reproduce, se confronta y reafirma en la vida cotidiana. En un sentido práctico, señala, el marco legislativo del Estado facilita la identidad nacional, al delimitar y regular las prácticas en las que la gente puede participar, los espacios donde se les permite transitar, y otros tantos que regulan su experiencia cotidiana; por ejemplo, los marcos regulatorios para los medios de comunicación, los derechos de los trabajadores, las medidas ambientales, el pago de impuestos, los modelos de educación. El Estado es responsable de fomentar y condenar conductas, y reglamentar hábitos entre los ciudadanos.

Además de este marco legal, señala el autor, en la formación de la idea de nación (y, por tanto, en la de las identidades nacionales), existen lugares y paisajes genéricos; múltiples convenciones compartidas y actuadas; muchísimos objetos comunes y familiares que se utilizan tanto en la casa como en los espacios comunitarios que, en el mundo de los bienes, se convierten en lugares comunes entre los connacionales. También hay narrativas y representaciones que circulan en la vida cotidiana, en los medios, en lo coloquial y en la política. Estas numerosas formas y prácticas culturales, concluye Edensor, proveen de una base epistemológica que sustenta la idea de nación como una entidad hegemónica y de sentido común. Por último, es importante señalar que el discurso de lo nacional tiende a borrar las diferencias, a homogeneizar a sus ciudadanos, a pesar de que la identidad nacional está interrelacionada con otras formas de vivir lo cotidiano (lo regional, lo local, lo genérico, lo racial, por ejemplo).

En el caso de las versiones autoritarias y exclusivas de la construcción de identidades nacionales, las fronteras son de vital importancia. Identidad y frontera son términos necesariamente complementarios, al menos en su sentido más literal. Si la identidad implica el hecho de que algo o alguien sea el o lo mismo que se supone o se busca; si identificarse implica llegar a tener características similares a otro, mientras que las fronteras se refieren a los confines, y lo fronterizo es aquello que se encuentra enfrente de otra cosa —lo limítrofe, lo colindante—, es obvio que definir una identidad implica enumerar rasgos que caracterizan y simultáneamente diferencian, por tanto, dibujar una frontera.

A key element of the process of identification —especially in the case of identity [...] is the drawing of boundaries between self and “other”. For identity is conceivable through identifying difference [...] national identity is often sought to protect oneself from the anxiety of uncertainty [...] This can involve an overdetermination of the other which clearly reflects how it is constitutive of the self —of the expulsion of that which it fears and the suppression of that which it desires (Edensor, 2002: 24-25).

Los procesos de delimitación que operan en la conformación de las identidades nacionales, concluye el autor, implican decisiones acerca de quiénes pertenecen a la nación y quiénes no y, por tanto, la lucha permanente por la inclusión y la exclusión.

Ahora bien, si exclusión y homogeneización son parte del discurso de la nación para construir identidades unificadoras, ¿qué sucede con las diferencias regionales?, ¿qué sucede con las diferencias de género?

Ya había señalado que según Massey el término espacio se utiliza en una infinidad de contextos distintos, con significados que no se explicitan debidamente y que, por tratarse de uno de los rasgos más obvios de la experiencia humana, debemos ser críticos con los parámetros que utilizamos para conceptualizar la espacialidad. Partamos, pues, de la revisión de región en tanto concepto espacial.

Con base en la afirmación de que las regiones se producen y reproducen como parte de una producción social del espacio más amplio, Anssi Paasi (2002) se pregunta ¿cómo se constituyen las regiones y son constitutivas de vida, relaciones e identidades?

En su estado del arte, Paasi nos hace conscientes de que debemos establecer que, a pesar de nuestras prácticas de investigación disciplinarias o de las definiciones institucionales, las regiones no son categorías preestablecidas, basadas en clasificaciones formales o funcionales de elementos empíricos y que se utilizan para legitimar una perspectiva geográfica, relacionada con el poder, en tanto una vez que se han inventado las regiones, pueden ser tan poderosas que configuran la imaginación espacial y las acciones gubernamentales.⁴ La conclusión en relación con este tipo de discurso es que presenta narrativas naturalizadas de homología

⁴ Aunque en el caso de las regiones fronterizas es imposible preguntarse si el mero establecimiento de una línea que divide a dos países no implica ya el preestablecimiento de una región con determinadas peculiaridades, por ejemplo, el establecimiento de estaciones aduanales y de migración.

entre espacios delimitados y grupos nacionales y culturales, y que considera a la región como algo intermedio entre lo local y lo nacional.

Los acercamientos críticos parten del conocimiento de que las regiones son *constructos sociales*. Sus conclusiones emergen de la práctica, las relaciones y el discurso social, y conceptualizan las espacialidades como parte de una red más amplia de procesos culturales, políticos y económicos; esta geografía regional incluye el mapeo de identidades individuales y sociales; considera las regiones como escenarios para la interacción; combina los acercamientos con cuestiones de subjetivación y formación de identidad. Esto será fundamental en la configuración de los espacios fronterizos filmicos, ya que todo lo anterior aparece en ellos.

Considerar las regiones como *procesos* subraya la importancia de la perspectiva histórica para entenderlos como parte de un fenómeno más amplio de transformación, así como la conceptualización de los niveles de *historia* en cada caso; la construcción social de las regiones se refiere a las prácticas y los discursos históricos contingentes en los que los actores producen y dan significado a mundos materiales y simbólicos más o menos delimitados.

Las *regiones* se basan, por periodos, en clasificaciones e identificaciones sociales colectivas, pero con mayor frecuencia en múltiples prácticas en las cuales se producen e institucionalizan las narrativas hegemónicas de una entidad e identidad regional específicas. Los actores sociales las reproducen y, en ocasiones, las confrontan, lo cual se verá reflejado en la creación de los personajes que pueblan el espacio filmico fronterizo. Las regiones, sus fronteras, símbolos e instituciones no son el resultado de procesos autónomos y evolutivos, sino que son expresiones de una lucha perpetua por los significados asociados con el espacio y su representación.⁵

Las regiones son procesos que se actúan y están limitados, simbolizados e institucionalizados por numerosas prácticas y discursos, entre ellos el del cine fronterizo. La *construcción de regiones* siempre incluye componentes normativos, porque las estructuras institucionales son estructuras de reglas, poder y confianza, en las cuales los límites, los símbolos y las instituciones convergen por medio de la práctica material; una vez creadas, las regiones son también hechos sociales porque pueden generar (y se generan mediante) la acción, mientras la gente crea en ellas y mientras tengan un papel en los espacios de publicidad o en el gobierno. Esta acción puede, al mismo tiempo, reproducirse, resistirse o transformarse.

Recientemente, los estudios culturales han incorporado una perspectiva geográfica a sus enfoques interdisciplinarios. Lukinbeal ha llamado *geografía cinematográfica* al campo transdisciplinario que estudia la representación de espacios geográficos en el cine y que analiza cómo los significados sociales y culturales se interrelacionan con el espacio. Según esta disciplina, pese a la inmaterialidad del cine, las películas funcionan como mapas para los imaginarios socioculturales y geopolíticos. “Los filmes no son simplemente imágenes, sino que más bien reconstruyen activamente nuestra vida diaria” (Maza, 2014: 79-80). En el caso del cine fronterizo, la configuración del espacio puede reproducir, resistir o transformar la idea de frontera como región.

⁵ Es por ello que, en este libro, procuré no incluir en el corpus las grandes producciones hollywoodenses.

Intentemos, por último, responder a la pregunta sobre el género. Retomemos la afirmación de que la mayor parte de los colectivos sociales, tales como las naciones, se identifican como comunidades imaginadas donde los límites espaciales son importantes y donde, además de existir en la imaginación, también lo hacen en la práctica social. Es por ello que Joanne P. Sharp señala que esta tesis de la comunidad imaginada implica un ciudadano imaginado y que, también, es un ciudadano con género.

Like national identity, gendered identity takes on its apparently “natural” presence through the repeated performance of gender norms. In the performance of identity in everyday life, the two identifications converge. The symbols of nationalism are not gender neutral but in enforcing a national norm, they implicitly or explicitly construct a set of gendered norms (Sharp, 1996: 98).

En las narrativas de identificación nacional, el nexo entre los individuos y la nación se diferencia según el género; en el caso de los hombres, dice Sharp, se les incorpora a la nación en forma de metonimia; a las mujeres no se les equipara con la nación, sino con imágenes de ella.

Linda McDowell ha escrito que la nación es un artefacto cultural —construido con base en mapas, banderas, edificios, monumentos, costumbres compartidas, deportes, retórica política— que incluye a los ciudadanos en un proyecto común. Para remediar la homogeneización del ciudadano, es necesario tomar en cuenta que: “class-based and ethnically differentiated images and languages are also part of the social construction of national identity, acting in the same ways as gendered symbolic structures to include certain groups and exclude others” (1999: 195).

McDowell señala que los discursos nacionales se construyen y mantienen por medio de mitos, historias, poemas y eventos que celebran el pasado y el futuro compartidos y que, en ellos, las mujeres no son excluidas, sino que se les confina al mundo de la metáfora y a formas de representación que confirman su desvalidez, en lugar de darles una participación activa. Cita a Bronwen Walter, quien escribe que el tropo de la familia aparece en la configuración de las narrativas de la nación (el hogar, la madre patria, la patria, la tierra paterna, los hijas e hijos de la nación) y que esta imagería sirve para naturalizar una jerarquía social enmarcada en una unidad de intereses aparente, de tal modo que su formación genérica no se cuestiona. La naturalización de la asociación de las mujeres con las familias y el hogar es evidente hasta en la escala de los hogares individuales y la planeación urbana, señala McDowell. Pero puede subrayarse la importancia de la representación de ciertas naciones como madres, protectoras y sufrientes. En otros discursos de la nación, las imágenes femeninas son metáforas de la belleza y la verdad, la libertad y la justicia o la naturaleza, la fertilidad y la plenitud. En fin, se trata en muchos casos de representar conceptos que las mujeres nunca pueden, en todo caso, practicar.

En el discurso fílmico fronterizo, fue hasta fines del siglo xx cuando los personajes femeninos dejaron de ser estereotipos y arquetipos (como se verá más adelante en las definiciones de este género cinematográfico).

Pero hoy día, no debemos olvidarlo, nos dice Edensor (2002), no sólo los mitos, la poesía, la historia, producen el discurso de lo nacional. En el terreno afectivo, tanto las formas culturales tradicionales como la práctica de lo nacional, que se complementan en ciertos casos y en muchos otros más, están siendo reemplazadas por significados, imágenes y actividades derivadas de la cultura. Ahora, la identidad nacional puede identificarse tanto en películas, productos y estilos televisivos, como en la música popular y en la moda. Los medios masivos de comunicación se han convertido en la forma más importante de diseminación de representaciones de la nación. El autor señala que la experiencia de los medios se ha entretreído con los rituales y las rutinas de la vida diaria y, como resultado, incrustan su recepción temporal y espacial en lo cotidiano, produciendo numerosos contextos a partir de los cuales poder interpretarlos; más aún, afirma, los medios son el campo en el cual se debaten las diversas representaciones de la nación, porque en ellos se da un desarrollo de códigos visuales y repertorios sofisticados que se interponen en el discurso y las instituciones más hegemónicas.

En el caso del cine, por ejemplo, se da la posibilidad de reciclar y reinterpretar los mitos que confirman los significados antiguos y nuevos, tanto de la identidad nacional como de la historia. El cine fronterizo, pues, de formas diversas, revisará, desde el discurso de lo regional, las identidades nacionales (mexicana y canadiense, confrontadas con la estadounidense).

Dos fronteras separadas por un país

En un ejercicio similar, dos cronistas, Tom Miller —estadunidense— y Marian Botsford Fraser —canadiense—, viajaron por las fronteras al sur y al norte de Estados Unidos en la penúltima década del siglo xx. Lo que vieron varía mucho y, por tanto, deseo utilizar sus palabras para iniciar el análisis del corpus de películas, puesto que reflejan realidades que subrayan la paradoja contemporánea del endurecimiento de restricciones para el cruce de personas mientras que las mercancías pueden fluir libremente.

La frontera México-Estados Unidos es definida por Tom Miller:

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

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

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

Mientras tanto, Botsford Fraser escribe:

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

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

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

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

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

Visually, it is a long, long line of numbered monuments. The story of laying down the line is a record of endurance, precision and co-operation. The Canada/US border is a peculiarly vital strip of shared mythology and landscape (1989: 1-4).

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

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

¿Acaso estas preocupaciones se reflejan en el cine fronterizo?

EL ARBITRARIO Y LA DEFINICIÓN DEL GÉNERO FRONTERIZO

El arbitrario consiste en haber reunido películas principalmente canadienses y mexicanas que configuran los espacios regionales fronterizos que confinan a Estados

Unidos, según núcleos temáticos que narran la espacialidad fronteriza en tanto mundos de acción humana donde dos o más culturas nacionales conviven y se confrontan.

Existe una diferencia radical entre este conjunto de ensayos y la investigación seminal realizada por Norma Iglesias quien, además de haber llevado a cabo un trabajo de compilación exhaustivo, afirma en el capítulo II de su libro (1991)⁶ (denominado sintomáticamente “La visión de la frontera a través del cine mexicano. Un paseo entre churros”)⁷ que un examen estético del género fronterizo resulta ocioso, por la ínfima calidad del material por ella recopilado; pero sería injusto criticar este título con base en la anterior opinión. En primer lugar, porque es resultado de un detalladísimo trabajo de investigación y clasificación; en segundo lugar, porque se detiene en la década de los ochenta. Las películas fronterizas posteriores tienen intenciones y calidades muy distintas a las de sus predecesoras. Iglesias ha hablado de algunas de ellas en términos distintos a los que utilizó para su definición del género, a partir de la cual construyó su corpus.⁸

Este libro es un arbitrario porque he dejado de lado —aun a sabiendas de su importancia— el corpus conformado por el cine chicano, a pesar de que la mayor parte de su producción, además de ser de gran calidad, cabría en la representación de la vida en las fronteras no sólo geopolíticas sino también simbólicas y, por tanto, merecería un estudio aparte. Con respecto a esta voluntaria omisión, es necesario agregar que la crítica del cine chicano ha sido tan importante en términos intelectuales que ha servido tanto para estudiar el género fronterizo en particular como para hablar de las fronteras en general.⁹

Cuando vemos películas sobre la frontera, señala Iglesias (1991), nos estamos enfrentando a un género, el de lo fronterizo. Cabe aclarar, en este punto, que por “la Frontera” en sus textos se entiende la línea fronteriza entre México y Estados Unidos. Esto es sintomático porque durante bastante tiempo, para los estudios fronterizos, en general, dicha región se analizó como si ésta fuera la frontera por antonomasia o, tal vez, porque para nosotros los mexicanos, de hecho, lo es.¹⁰

⁶ Véase también su publicación previa (1985).

⁷ Probablemente Jorge Ayala Blanco estaría de acuerdo con ella —en lo respectivo al cine mexicano de los noventa, ninguna de las películas que él critica y yo analizo en este texto se salva según su punto de vista (véase Blanco, 2001).

⁸ También David Maciel (2000) ha hablado del género, aunque su análisis privilegia el cine de Hollywood de una época delimitada con mucha precisión.

⁹ De hecho, mucho debe la teoría sobre las fronteras a los muy diversos escritos de autores chicanos no sólo en el campo de los estudios sobre la cultura, sino en el de la sociología y la ciencia política.

¹⁰ Resulta interesante señalar que, al revisar textos teóricos que estudian el caso de la frontera canadiense con Estados Unidos, se hace referencia también a la frontera sur de Estados Unidos como un foco no sólo de actividad comercial, política y económica, sino también intelectual y creativa que ha generado un volumen considerable de textos que se abocan a discutir no sólo las fronteras establecidas por los Estados-nación, sino también los espacios fronterizos como lugares no sólo físicos sino también simbólicos donde se generan situaciones culturales de entrecruzamientos y cruces de todos tipos. Así se lee, por ejemplo, en la reciente compilación de Roberts y Stirrup (2013), uno de los casi únicos volúmenes completamente dedicados al estudio de la frontera Canadá-Estados Unidos.

¿Cómo se define el género al que nos referiremos? Iglesias apunta que una película fronteriza es aquella que cumple con varios requisitos:

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

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

En el cine del género, según Ramírez-Berg, en su repetición de patrones narrativos, personajes en serie, escenarios específicamente genéricos e iconografía, subyace una serie de preocupaciones sociales que muchas veces no hizo sino señalar ciertos problemas y exponer sus temas principales (racismo, drogadicción, corrupción política, sindicatos, medios de comunicación) y, por ello mismo, no los criticaba sino que parecía apoyar el sistema en el que éstos aparecían (1992: 29-46).

Ya he planteado que el corpus de este libro es más amplio en tanto incluye producciones no sólo mexicanas, sino también estadounidenses (primordialmente independientes) y canadienses. Por esta razón, he de hacer extensiva la definición para poder incluir en ella a la frontera entre Estados Unidos y Canadá. Ahora bien, de los cinco puntos anotados por Iglesias, el único que no funciona en relación con la frontera norte de Estados Unidos es el referente a la población de origen mexicano, como una constante a pesar de que, como se verá en el cuarto capítulo, el estereotipo que asocia al mexicano con el narcotraficante ha viajado más allá del paralelo 49 y en la muy reciente serie *The Border*, ya existen malhechores mexicanos en el imaginario fronterizo canadiense. Cosa curiosa, pues, que los temas, los estilos de personaje, género e identidad cultural se repitan tanto al sur como al norte.

En este punto, me parece indispensable anotar que, si bien la frontera es también para los canadienses un tema importante de análisis, lo ha sido primordialmente en el campo de los estudios literarios, por un lado, y en el de las industrias e instituciones culturales, por el otro. Es decir, lo relativo al cine se ha abordado, no desde el punto de vista de los temas que las películas tratan, sino desde el complejo económico-cultural de la producción y distribución de dichas películas, el contenido canadiense, las cuotas de exhibición y demás. Sin embargo, a partir del endurecimiento de la seguridad en Estados Unidos luego del 11 de septiembre de 2001, la frontera y las leyes de inmigración se han convertido en tema de muchas series de televisión canadiense.

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

Iglesias (1991) hace notar que, en esta época, las mujeres son siempre personajes secundarios en el cine fronterizo; aun en el caso de los melodramas de cabaret, los personajes femeninos siempre aparecen supeditados a los masculinos; las mujeres son prostitutas, cabareteras, que no ejercen esas profesiones por voluntad propia, sino porque el destino las ha orillado precisamente a la frontera; los hombres son los agentes de la violencia que se relaciona con el crimen, con el narcotráfico y con la trata de personas. Un rasgo similar es detectado por Charles Ramírez-Berg, quien afirma que para dar al público algo digerible, en caso de tener un héroe étnico, diríamos un mexicano, se hace que el protagonista sea masculino; que sean anglos los que personifican papeles étnicos o raciales, o que el Otro tenga un estatus de clase social alta. También nota que en las películas chicanas del género de asimilación, que se incluirían como parte del género fronterizo, las mujeres figuran siempre como madres sobreprotectoras, inocentes, bien intencionadas, sufridoras. La madre funciona como la fuente de los valores étnicos genuinos del protagonista y como su conciencia cultural; las pasivas y consentidoras tienen hijos débiles; las activas enseñan a sus hijos a odiar a los anglos (1992: 36-43).

Sin embargo, como la mayoría de las películas revisadas para este libro fueron filmadas en los noventa del siglo pasado y al inicio de éste, hay cambios sustantivos en el corpus.

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

José Lozano Franco ha señalado que en la obra de algunos directores “la frontera y sus implicaciones e interpretaciones determinan las conductas de sus personajes, en unos casos como una presencia física y en otros por su valor subjetivo, determinado de diversas maneras” (2001: 183).

Así, los espacios fronterizos pueden interpretarse como lugares ocres, como los retrató Soderbergh en *Traffic*, son también deslumbrantes, y sus tierras milenarias prueban que la historia se remonta mucho más atrás de las disputas que trazaron las líneas y crearon las distintas, no tan divergentes, mitologías.

En vista de que, como señala Valenzuela, “Las representaciones sobre la frontera han estado fuertemente definidas por perspectivas prejuiciadas y estereotipadas, lo cual ha definido diversos ámbitos del desencuentro social y cultural, a partir de los cuales se reproducen los elementos que otorgan visos de credibilidad a los

prejuicios” (2010: 287), el desencuentro y la confrontación han sido temas recurrentes en el cine fronterizo en América del Norte. La diferencia entre unas producciones y otras es de matiz; a pesar de que en todas lo estadounidense equivalga al poder económico y político, esto no implica que también sea igual a lo correcto y lo bueno. La aparición de la ironía, en los textos fílmicos mexicanos y canadienses, y del humor o la crítica corrosiva en ciertas películas estadounidenses, responden a que las zonas fronterizas son “un campo de relaciones sociales sujetas a cambios dinámicos que requieren de nuevos acercamientos” (Valenzuela, 2010: 291).