

INSTRUCCIONES PARA SALIR DEL LIMBO

Arbitrario de representaciones audiovisuales
de las fronteras en América del Norte

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTRUCCIONES PARA SALIR DEL LIMBO

Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte

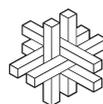
Graciela Martínez-Zalce



UNAM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Centro de Investigaciones sobre América del Norte
México, 2016



CISAN

Primera edición, diciembre de 2016

D.R. © 2016 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, deleg. Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE
Torre II de Humanidades, pisos 1, 7, 9 y 10
Ciudad Universitaria, 04510, Ciudad de México
Tels.: (55) 5623 0000 al 09
<http://www.cisan.unam.mx>
cisan@unam.mx

D.R. © 2016, por las fotografías de contraportada: Geoffrey Silverton,
Graciela Martínez-Zalce y Patricia Pérez Ramírez.

ISBN: 978-607-02-8720-6

Diseño de la portada: Patricia Pérez Ramírez

Prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio conocido o por
conocerse, sin el consentimiento por escrito de los legítimos titulares de los derechos.

Impreso en México / Printed in Mexico

ÍNDICE

Presentación	9
Agradecimientos	11
Introducción	15
Fronteras (y géneros) que se cruzan (<i>Sin dejar huella, Bajo California, Born in East L.A., Highway 61, Blue State, Niagara Niagara, Ciclo</i>)	31
Fronteras que se viven (<i>El jardín del Edén, Gas Food Lodging, Bordertown Cafe, Frozen River</i>)	75
Fronteras que se erigen (<i>Canadian Bacon y South Park: Bigger, Longer and Uncut</i>)	99
Fronteras que se vigilan (<i>The Border</i>)	117
Fronteras de los géneros (<i>Le sexe des étoiles, Transamerica</i>)	131
Fronteras simbólicas (<i>Borderlines/Territoire, Cube, Upside Down</i>)	147
Anexo. El arbitrario que rebasó la frontera del texto	157
Fuentes	175

PRESENTACIÓN

El presente es un libro de ensayos que analiza los diferentes significados que tienen las fronteras en América del Norte y de qué manera se les representa tanto en textos fílmicos como en televisivos. Se trata de un “arbitrario”, puesto que no pretende ser una revisión exhaustiva de un género, el fronterizo, que al menos en el cine mexicano cuenta con abundantes producciones, muchas de ellas de muy pobre calidad, y que, por el contrario, en el canadiense son escasas, aunque interesantes.

Como punto de partida, se toma la definición de cine fronterizo de Norma Iglesias, pero se la enriquece con reflexiones acerca de las categorías de espacio y género.

Contribuciones importantes son las fuentes consultadas que incluyen una compilación de artículos especializados de crítica fílmica sobre el tema y, además, una filmografía comentada.

AGRADECIMIENTOS

Este texto no hubiera podido llegar a ver la luz sin el valioso apoyo de varias instituciones y colegas. Mi gratitud, en primer lugar, a los seminarios “Fronteras norteamericanas. Encrucijadas, encuentros y divergencias. Estudios comparados México-Canadá”, coordinado por Alejandro Mercado y Elizabeth Gutiérrez, y “Fronteras de tinta”, coordinado por María de Lourdes López Alcaraz, ambos con financiamientos del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación (PAPIIT), de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que se reunieron durante cinco años, el primero, y por siete y los que quedan, el segundo; a ellos agradezco por la discusión de ideas, por compartir bibliografía, por su solidaridad, a todos mis colegas que en ellos han participado, en especial a Víctor Granados.

En segundo lugar, mi reconocimiento a los desaparecidos programas Faculty Research del DEAIT-MAECI del gobierno canadiense (a través de su embajada en México) y PASPA de la DGAPA de la UNAM, con cuyas becas pude realizar estancias de investigación en Canadá. A la Fundación Rockefeller por la estancia en su instituto en Bellagio. Al Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), de El Colegio de México, y al Departamento de Historia del Arte y Estudios de la Comunicación, de la Universidad McGill en Montreal, Canadá, por haberme acogido como investigadora invitada. A Luzelena Gutiérrez de Velasco y Will Straw por su gentil supervisión en aquellas estancias; a Alexander McLeod por sus sugerencias en lo relacionado con el regionalismo; a Silvia Vélez por lo concerniente al tema del narcotráfico; a Zila Bernd, coordinadora latinoamericana del proyecto internacional sobre Transculturalismos del ICCS-CIEC y a los participantes del seminario de estudios culturales de Bellagio, auspiciado por la Fundación Rockefeller. A Astrid Velasco y Tere Cortés, quienes editaron versiones previas de algunos ensayos que ahora conforman los capítulos de este libro. A mis colegas y amigas del Taller de Teoría y Crítica Literarias Diana Morán, con quienes ensayé varios de estos textos. Al doctor Julio Casillas, por las sugerencias bibliográficas para las fronteras de los géneros, y por ser un paciente escucha. A Silvia Núñez García, que entiende perfectamente que dirigir un centro de investigación es ser la primera entre pares y apoya con entusiasmo el trabajo de sus colegas. A César Othón Hernández, por la recopilación de la mayor parte de las imágenes. Pero, sobre todo, a Óscar Badillo, sin cuyo minucioso trabajo de organización y edición, la versión final de este libro no hubiera llegado a su forma definitiva. A Gustavo Alcaraz por su solidaridad.

Versiones previas de estos ensayos se publicaron en las revistas académicas *Sociológica*, *Forum for Interamerican Research (FIAR)*, *Romance Notes*, *Borderlands Studies* y *Espacialidades*.

*Yo no crucé la frontera,
la frontera me cruzó.
América nació libre,
el hombre la dividió*

LOS TIGRES DEL NORTE

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 *Envirónics*, 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 fílmica 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 fílmica 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).

FRONTERAS (Y GÉNEROS) QUE SE CRUZAN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Sin dejar huella. Dir. María Novaro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Sin dejar huella. Dir. María Novaro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Born in East L.A. Dir. Cheech Marin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Highway 61. Dir. Bruce McDonald

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

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

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

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

¹⁰ Pokey dice: "New Orleans, the birthplace of jazz [...], a chance to drive down the highway, hear the music, meet the people, see America. A dream come true".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Highway 61. Dir. Bruce McDonald

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

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

Pero aclara:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

—What are you, the CIA?

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

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

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

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

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

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



Blue State. Dir. Marshall Lewy

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

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

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

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

²² Así es como nos enteramos de que sabe español.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Con un dejo de ironía, McLuhan escribió:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Blue State. Dir. Marshal Lewy

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

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

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

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

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

³⁰ A "rare commodity", así la define.

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

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

A esta vertiente pertenece *Niagara, Niagara*.

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

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

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

— Sorry.

— Sorry.

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

Se descubren e identifican en la falta del hurto:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El objeto del deseo de Marcy es el detonante del viaje. Se lanzan rumbo al norte con la esperanza de encontrar lo imposible de su lado de la frontera: una sociedad que no sea racista ni prejuiciosa, simbolizada por el hecho de vender Barbies negras, mismas que sólo se consiguen en las grandes ciudades; las más cercanas, Toronto y Montreal, donde no podrían desenvolverse por la frontera lingüística: ninguno habla francés.

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

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

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

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

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

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

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

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



Niagara, Niagara. Dir. Bob Gosse

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

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

Dos fronteras aparecen en la película.

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

La segunda frontera es la nacional, la legal, donde les revisan las maletas y los dejan pasar sin problemas, a pesar de que los dos son menores de edad. Se cumple de nuevo la premisa de que, donde no se nota la diferencia de raza, de etnia, de clase social, no hay suspicacia posible.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Ciclo. Dir. Andrea Martínez Crowther

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

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

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

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

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

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

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

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

Aparece el título: *Ciclo*

Shots:

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

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

ARTURO JOVEN V.O. (DIARIO)

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

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

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

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

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

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



Ciclo. Dir. Andrea Martínez Crowther

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ARTURO V.O.

Yo me quedé aquí varios años. Ya

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

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

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

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

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

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

El cuarto lo más grande que se pueda para telefotoar

1. 2 shot

2. Varios insertos

89. EXT. PAISAJE. DÍA

38

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

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

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

ARTURO V.O.

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

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

Scoutear parque, lago etc. lugar bonito y tranquilo

Atardecer, bonita luz

INSERTO: SUPER8MM

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

Se funde con:

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

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

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

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

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

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

110. EXT. DON RIVER PARK /TORONTO. MORNING

35mm: Fade in de blanco.

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

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

ARTURO Y GUSTAVO V.O.

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

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

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

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

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

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

FRONTERAS QUE SE VIVEN

EL JARDÍN DEL EDÉN, GAS FOOD LODGING,
BORDERTOWN CAFE, FROZEN RIVER

People will tell you where
they've gone. They'll tell you where to
go. But till you get there yourself you
never really know. Where some have
found their paradise other's just come
to harm.

JONI MITCHELL

En su importante texto sobre el cine chicano *The Bronze Screen*, Rosalinda Fregoso argumenta que la frontera como concepto puede leerse como un paradigma de experiencias transculturales. Para los mexicanos y los chicanos, dice, este concepto tiene una historia larga y cuenta con un significado político fuerte, que se refiere tanto a las configuraciones geopolíticas del poder como a las relaciones de ese poder dentro de los procesos culturales. Para los canadienses, algo similar se traduce en la idea de que la línea divisoria que debería defenderlos de la avalancha cultural que llega del sur es demasiado porosa (Easton y Hewson, 2013: 91). Ello marca a los personajes fronterizos, aunque no sean ni chicanos ni mexicanos, pues estas tensiones los definen.

Las fronteras, en cuanto centros de imantación semántica, nos remiten a espacios regionales que, en una escala mayor, implican la separación entre dos naciones. En el ámbito regional, su representación puede referirnos a procesos de migración, de encuentro de etnias, de bilingüismo, de culturas híbridas; en el nacional, a los de inclusión en una nacionalidad y exclusión de otra.

En cuanto espacios representados en el cine, las fronteras son identificables porque en ellas aparecen múltiples emblemas del discurso nacional: banderas, monumentos divisorios, señales de separación, uniformados agentes aduanales, guardias fronterizos y agentes de migración, ciudadanos que hablan en distintos idiomas y pertenecen a diferentes etnias, por ejemplo.

Llama la atención que el retrato de la vida cotidiana en las zonas fronterizas ha sido recreado en su mayoría por mujeres.¹ ¿Cómo configuran estos espacios? ¿Los relacionan con el discurso nacional? ¿Los retratan como regiones? ¿Hay diferencias en sus construcciones de personajes nacionales y en sus percepciones del otro? Tres cineastas, María Novaro —mexicana— en *El jardín del Edén* (1994), Allison Anders —estadunidense— en *Gas Food Lodging* (1992) y Norma Bailey

¹ Una excepción sería *Lone Star*, de John Sayles, que aparece reseñada en la filmografía comentada.

—canadiense— en *Bordertown Cafe* (1992) utilizaron en la década de los noventa de siglo pasado el tema de la frontera para filmar historias que, aunque tienen hilos en común, se relacionan de manera diversa con el espacio, tanto con el nacional como con el regional. Otra más, ya en el siglo XXI, Courtney Hunt —estadunidense—, nos presenta una perspectiva paralela aunque distinta, probablemente por la distancia en el tiempo en *Frozen River* (2008).

Los hilos en común son que, en los cuatro casos, la frontera es el hogar y el núcleo de personajes protagonistas se reúne en torno a una familia encabezada por una madre soltera. A pesar de su condición de hogar, el espacio fronterizo como lugar de paso es también un *leitmotiv* en las cuatro películas.

Sin embargo, las diferencias en la consideración de región y nación son palpables desde las secuencias de créditos. Viajemos de sur a norte.

Una fecha crucial de la vida política y económica de México coincide con el estreno de *El jardín del Edén* (1994) de María Novaro, en la que varias ciudades fronterizas son el escenario de personajes que, por muy diversas razones, migran.

Los migrantes, entonces, han sido protagonistas fundamentales no sólo de la economía sino también de la construcción social y cultural del México de fin de milenio, en tanto son una realidad que caracteriza a la población mexicana de finales de siglo. A partir de mediados de la década de los noventa, el flujo de migrantes mexicanos rumbo a Estados Unidos creció exponencialmente. En el periodo 1995-2000 la cifra era de 360 000 personas, en promedio, y creció a 500 000 durante el sexenio de Fox, en el cual, debido a la enorme importancia del envío de remesas (que alcanzó la cifra de 80 200 000 000 de dólares) se les concedió el derecho al voto desde el extranjero (Meza, 2009).

Como ya se vio en el capítulo anterior, las películas de María Novaro nos hablan de esa gente que por razones personales, laborales, legales, ha tenido que trasladarse. Los varios Méxicos por los cuales se desplazan sus personajes son más que escenografía para ellos, pues muestran diferencias culturales, económicas, étnicas y de paisaje en el país.

Nominada en la XXXVII entrega (1995) de los Arieles en las categorías de mejor película, dirección, argumento original y ambientación, *El jardín del Edén* no ganó ninguno. Ese año, compartió listas con otra película, muy distinta, también del género fronterizo: *Hasta morir* de Fernando Sariñana.²

Al igual que sucedería años después con *Sin dejar huella*, *El jardín del Edén* fue mejor recibida por la crítica académica que por la especializada. En las reseñas, las opiniones están divididas. Por ejemplo, Jorge Ayala Blanco (1995) define el filme como “el turismo de la tautología [...], el turismo de la monería [...], el turismo de la identidad [...], el turismo de la bendición”, “a nivel de subdesarrollo

² En *Hasta morir* (1994) los márgenes de la Ciudad de México, personificados por los miembros de las bandas, se juntan con una de las culturas dominantes en Tijuana, la de los cholos. La delincuencia, en ambos casos, se presenta como la única posibilidad de obtener recursos monetarios para los jóvenes. Los protagonistas, un par de amigos de infancia, intercambian lugares, de tal modo que el cholo se instala en la Ciudad de México y el banda se fuga para el norte después de haber asesinado a un policía.

vergonzantemente exotista”. Nelson Carro revisa la obra previa de Novaro y encuentra que en *El jardín del Edén*, a pesar de que el tratamiento de la migración no es convencional, el espectador puede tener dificultades para comprender la historia debido a las elipsis y falta de información que resultan de haber reducido la longitud de la película por motivos comerciales (1995: 5). Por su parte, María Guadalupe García (1995) opina que la película carece de conflicto dramático central, que el proyecto se le fue de las manos a la directora y que, al no profundizar en el conflicto humano, el resultado se convierte en un suplicio para el espectador. Por el contrario, y refiriéndose al tema fronterizo, Juan Luna reconoce que Novaro logra abarcar “el vasto mosaico humano que ahí pulula” con ideas que permiten entender lo que sucede en esa región y sentimientos de empatía que ayudan a comprender “una de las más abigarradas, contrastantes y contradictorias sociedades, matrimonio y al mismo tiempo divorcio entre la prosperidad y la miseria”, en una cinta que califica de colorida, emotiva y volátil (*Ovaciones*, 6 de octubre de 1995).

Los estudios académicos, por su parte, han sido más entusiastas con respecto a la obra. Concepción Bados-Ciria dedica un artículo para analizar las culturas locales *versus* la global en *El jardín del Edén*. Con base en un artículo de Alex M. Saragoza, comete la grave imprecisión de señalar “la escasez de la frontera como temática en el cine mexicano, debido como él asegura, a la política centralizante y nacionalista del PRI” (1997: 47), lo cual es totalmente falso, tal como lo prueba la extensa obra de la estudiosa del género fronterizo Norma Iglesias. Sin embargo, el artículo es cuidadoso en su análisis, pues Bados-Ciria se detiene no sólo en ese Edén que no es más que un deseo sino en cómo lo ha retratado la cineasta; Novaro, afirma la autora, “lleva a cabo un complicado manejo de la cámara enfatizando la múltiple dimensión visual de su producción, pero resaltando sobremanera lo lírico, intimista y personal” (1997: 46). Al contrario de las críticas que consideran negativa la visión que la directora mexicana tendría de la frontera norte desde el centro, a esta autora le parece una aportación en tanto lo hace “textualizando narrativas de género sexual, sociales y culturales, las cuales, inevitablemente se asocian con la dialéctica moral y política que deriva de las tensiones económicas, raciales y culturales existentes entre Estados Unidos y México” (1997: 48). También se ha criticado a Novaro por lo que se considera una visión turística; la inteligente lectura de Bados-Ciria refuta esta apreciación: “la cámara de Novaro visualiza insistentemente la larga barrera material y física que se extiende horizontalmente a lo largo de varios kilómetros para separar Tijuana del ‘otro lado’. Las poderosas imágenes de las vallas metálicas y los obstáculos abarcan, de manera irónica, las de los coches policiales al acecho” (1997: 48). El artículo hace un interesante análisis de las múltiples intertextualidades que atraviesan la película: con la fotografía de Graciela Iturbide, la pintura de Frida Kahlo y la obra de Guillermo Gómez Peña.

En una revisión sobre los largometrajes de Novaro, Maricruz Castro hace una lectura feminista que se detiene más en *Lola y Danzón* que en la película que ahora nos ocupa. La mayor aportación del artículo, me parece, es su análisis de los cuerpos femeninos y de la creación de protagonistas en perpetua búsqueda de sí mismas, alejadas de los estereotipos —tanto físicos como psicológicos—, y donde

la amistad y el apoyo, tanto femenino como humano, son una constante. Al igual que Perla Ciuk, Castro afirma que “son enormemente llamativas sus tomas abiertas, sus planos generales a través de los cuales las mujeres son vinculadas con su entorno” (2000: 266).

Por otra parte, en un texto sobre procesos interculturales, Aleksandra Jablonska (2007) estudia la película de Novaro y afirma acertadamente que todos sufren de una indefinición existencial; sin embargo, no concuerdo con ella cuando define a Tijuana —con el término del antropólogo francés Marc Augé— como un “no lugar”, pues pienso que contradice su afirmación anterior de “lo intermedio” (2007: 53).³ Tijuana, en *El jardín del Edén*, es en verdad un sitio intermedio en el cual se entrecruzan muchas formas de estancia, entre otras la del tránsito, por lo cual no puede considerársele un “no lugar”.

Y es que la importancia del espacio en las obras de Novaro no es menor. En diversas entrevistas, la directora ha aclarado que no pretende hacer una lectura feminista del mundo y afirma que, en cada una de sus cintas, ha tratado de mirar con ojos diferentes a México: “desde mi proceso creativo [...] parto de las ganas de filmar un México que no he visto filmado, una determinada forma de mirar México, incluso por zona y/o región” (Martínez Gómez, 2005: 18).

Tal vez sea debido a este énfasis espacial que la película que analizamos, cuya estructura narrativa es lineal en el sentido de que tiene un inicio, un desarrollo, un clímax y un desenlace, pueda inscribirse en el género fronterizo.

Hemos enunciado ya en la introducción los requisitos que Norma Iglesias considera necesarios para que una película pertenezca al género fronterizo. Como veremos a continuación, *El jardín del Edén* cumple con cada uno de ellos.

El filme tiene como escenario principal la ciudad de Tijuana. Los espectadores, a partir de este nombre, somos capaces de identificar el lugar, pero además, en tanto que el nombre propio se utiliza en el discurso narrativo como identificador, nos remite a la realidad. El texto establece una relación fundamental con su referente extratextual, pues es en sus locaciones donde sitúa a los personajes. El nombre “Tijuana” refiere a muchos significados, entre otros, el de frontera; y, como bien se sabe en el estado del arte de los estudios fronterizos, la que separa a México de Estados Unidos ha provocado reflexiones fundamentales para la creación de teorías sobre los espacios; pero además de sus implicaciones territoriales, Tijuana nos remite a otros tantos significados simbólicos: separación, otredad, hibridación, punto de encuentro.

Estos conceptos tienen que ver con la multiplicidad humana que halla su escenario en Tijuana y están vinculados a otras características que Iglesias considera indispensables para identificar a una película fronteriza: personajes que transitan entre naciones y con problemas de identidad cultural. En *El jardín del Edén*, los personajes, y no sólo el espacio, son parte de los procesos de delimitación de los que habla Edensor en la introducción.

³ En los “no lugares”, no suceden actividades cotidianas. Como se verá más adelante, es precisamente la descripción de la vida cotidiana lo que hace a esta película distinta dentro del género fronterizo.

En esta película, los personajes fronterizos configuran un mensaje político que está allí, pero visto desde el otro lado; las tomas de la línea de los migrantes —que no son extras— esperando para cruzar y de los guardias fronterizos vigilando, revelan la realidad del tema de la migración y de lo que sucedía a finales de los noventa en esta zona.

Para analizar la condición fronteriza en los niveles tanto espacial como diegético, veamos cómo se representan la frontera y sus personajes.⁴

La secuencia de créditos al inicio de la película subraya la ironía del título. Los vigilantes son vigilados. Los binoculares que, acompañados de los sonidos ambientales de la frontera (grillos, voces, el motor y el radio de una patrulla), enmarcan en círculos entrelazados la primera imagen, en un acercamiento en plano picado, nos engañan. Vemos a un grupo de hombres que intentan saltar una barda de lámina, de noche; dos guardias fronterizos los acechan en una camioneta pick-up que los alumbra con sus faros; los hombres corren de vuelta a la reja, mientras gritan:

1. “Estamos en México”.
2. “This is the USA. Adious amigou. See ya tomorrow” (responden los policías, también entre risas).
3. “Déjame ver la pistola que trais, pa’ ver cómo se usa” (risas).

Corte y *close-up* al dueño bigotón de los binoculares y a un acompañante con sombrero de palma. Susurrando, comentan la escena, a la que la cámara vuelve, entre las risas del grupo que reta a la patrulla fronteriza. Se trata de los migrantes que cazan a los cazadores, con el fin de escaparse de ellos.

Sigue el recorrido que la cámara hace de la ciudad por la mañana; este inicio sirve para presentarnos las particularidades multiétnicas, multilingüísticas y multiculturales que caracterizan la región fronteriza. Los identificadores geográficos, en varios niveles de abstracción, son muy importantes. Hay un acercamiento a dos flechas que señalan, en sentidos contrarios, a la derecha “US Border” (así, en inglés) y a la izquierda “Ave. Revolución”.

La cámara baja a ras de suelo para tomar, en plano general, a una mujer rubia, Jane, cargada de equipaje, que camina por las banquetas bordeadas de puestos ambulantes de artesanías y paredes rayadas con grafitis. Luego, en contrapicada, enfoca un arco de cemento con un letrero que reza: “Bienvenidos. Welcome. Willkommen. To Tijuana. The most visited city in the world”. De vuelta al piso, la mujer aborda un taxi en una calle llena de turistas.

La siguiente toma es de un auto que se acerca de frente a la cámara, en una avenida muy ancha; en el interior de ese auto, se hace un *close-up* a una madre, Serena, acompañada de una niña, que mira preocupada por la ventanilla. La localización de los personajes se refuerza con la toma de un edificio pobre, a la puerta del cual unas personas descansan en un sillón sobre la banqueta; se trata de un

⁴ Ester Bautista Botello (2014) hace un detalladísimo análisis de las miradas y las referencias visuales de los personajes femeninos en esta película.



El jardín del Edén. Dir. María Novaro

hotel llamado *La Frontera*. Ironías de este tipo recorren toda la película. En la ventanilla de este taxi, hay una calcomanía de la virgen de Guadalupe; al bajar la mujer, volvemos a ver su rostro. Corte a unas escaleras interiores. A contraluz, los niños exploran su nueva casa, sucia y abandonada. Retratada de espaldas, la mujer abre la ventana y desde las alturas mira hacia un barrio pobre, fincado sobre la tierra seca, al borde de una carretera. El contexto de su nuevo hogar.

La escena se enlaza con la próxima por medio de un óleo que ocupa toda la pantalla; retrata migrantes abrazados en círculo y recuerda los murales en Los Ángeles, California. Allí, la tercera protagonista, Elizabeth, una artista chicana, lleva a cabo su trabajo. Es la única que no llega frente a nosotros.

Dijimos ya en la introducción que, según Iglesias, en el cine fronterizo los personajes femeninos se hallan supeditados a los masculinos. Éste es un rasgo que *El jardín del Edén* subvierte. La diégesis inicia con la llegada y presentación de las tres mujeres: la gringa despistada, la fotógrafa viuda con sus hijos y la artista chicana; la frontera acogerá en su tercer espacio a las tres protagonistas que son la suma de lo que la línea debería separar y, en cambio, junta. La presentación de los personajes femeninos sucede de día, con lo cual se inicia la subversión mayor de los estereotipos que dan forma al género de frontera. En este caso, no se trata de mujeres que se desenvuelven al cobijo de la noche. No es la Tijuana de los vicios, sino la de la vida cotidiana de las personas que no son narcos, ni policías, ni prostitutas. La trama se construye a partir de la llegada de las tres mujeres y un hombre, Felipe, pero sólo para el personaje masculino la ciudad será un lugar de tránsito.

El jardín del Edén tiene una introducción compleja pues nos presenta una multiplicidad de personajes que van llegando o ya están allí. La configuración del espacio se da tanto en el discurso de lo nacional como en el de lo regional, no sólo

por la denominación con un nombre propio de inmediato, sino también con la calificación de ese nombre: “Tijuana, la ciudad más visitada del mundo”, la frontera más transitada del mundo, el escenario principal para los muy diversos personajes que pueblan la línea fronteriza. El espacio se construye, además, con símbolos de tráfico, símbolos reales, la señalización, la barda rayoneada con el grafiti: “Si el muro de Berlín cayó, ¿por qué éste no?”. Recordemos que el contexto es el de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Irónico que mientras la desfronterización permite el libre paso de las mercancías, la refronterización refuerza las dificultades para la circulación de los seres humanos.

En la escala de lo nacional, la frontera, en Tijuana, es el sitio real de la división entre dos países: uno que expulsa ciudadanos y ciudadanas, otro que se defiende de ese embate con un símbolo tan tangible y concreto como un muro de lámina o con los representantes de la ley, uniformados y provistos con armas, que sin duda usarán en caso de necesidad. En la escala regional, los procesos migratorios son los que mejor definen el espacio en *El jardín del Edén*, donde la frontera se cruza de ida y vuelta, es decir, de sur a norte y viceversa.

Por un lado, Tijuana aparece como una suerte de limbo para todos aquellos que esperan y esperan el momento indicado para pasar. De entre ellos, la historia individualiza a un solo personaje, entre una masa de hombres y mujeres que miran en lontananza: el único protagonista masculino, Felipe, un campesino que va en busca de trabajo para ayudar a su familia, en Michoacán.



El jardín del Edén. Dir. María Novaro

Por otro lado, es el refugio para aquellos estadounidenses inconformes con su identidad nacional, que no se adaptan en su patria. Se trata de dos hermanos, artistas disfuncionales; Frank es un escritor frustrado, obsesionado con el comportamiento de

las ballenas y totalmente aislado de la comunidad mexicana y que es un personaje trunco en la historia;⁵ Jane es una adolescente perpetua con múltiples vocaciones, cercana al estereotipo de los *gringos buena onda*, ingenua hasta casi el grado de la tontería, fascinada por la otredad, que en este caso es representada por indígenas oaxaqueñas que no hablan español y que nunca sabemos cómo ni por qué fueron a dar al norte.

Además, la ciudad es el espacio ideal de trabajo para Liz, la artista chicana⁶ que intenta acercarse a sus raíces mexicanas montando una exposición que reafirma su chicanidad. Así pues, la otredad, el bilingüismo, el mosaico, son unos de los rasgos definitorios más sobresalientes de la recreación de este espacio regional.

Dos símbolos, no del todo logrados, tal vez por evidentes, se relacionan con los procesos regionales. El primero es el de las ballenas que obsesionan al gringo: a diferencia de los seres humanos, los cetáceos migran hacia donde puedan sobrevivir, sin ninguna barrera que se los impida. Y están allí, en la costa, donde las personas esperan para migrar, también, hacia donde la economía les permita sobrevivir. El segundo es el de la niña, Guadalupe, hija de Liz, la chicana, bautizada con un nombre que su madre no puede pronunciar y que enmudece al verse en un medio donde los niños son racialmente similares a ella pero hablan un idioma que no domina.

Sabemos que la frontera se cruza rumbo al sur sin problemas, porque estos personajes que vienen del norte, ya están instalados en Tijuana al iniciar la narración. Por el contrario, pasar al otro lado es un proceso mucho más complicado. Vemos a los grupos hacerlo de noche y de día, solos o guiados por polleros y siempre devueltos por la patrulla fronteriza. El paso exitoso, aunque sólo a medias, se da con un toque de magia, con la protección de Juan Soldado,⁷ intercesor ante la divinidad, y en la cajuela de un auto conducido por una ciudadana estadounidense que no es cuestionada en exceso por la oficial en la garita: donde no se nota la diferencia, no hay suspicacia.⁸

La película habla de lo nacional mediante las panorámicas de la línea fronteriza, inundada de automóviles,⁹ señales de tránsito y flechas que indican en inglés

⁵ Novaro explica en varias entrevistas que por motivos comerciales, en la edición final los productores decidieron reducir la película en media hora y, con el fin de no afectar la historia de Felipe el migrante, se redujo la del gringo.

⁶ En relación con este personaje, a pesar de su importancia en tanto incorporación de lo fronterizo en una mujer, que tal vez no tiene la fuerza suficiente, es interesante señalar que, en sus respectivos artículos, Gloria Moreno (2008) confunde a la actriz chicana con Ana Ofelia Murguía, y Maricruz Castro (2003) confunde al personaje con el de su hija Lupita.

⁷ Juan Soldado es una figura representativa de un laico santificado por la cultura popular; este soldado fue asesinado por uno de sus superiores cuando salvó a una mujer de ser violada por éste. Su tumba se convirtió en un santuario donde los migrantes lo veneran, pues sienten que con su intercesión serán protegidos y podrán llegar sanos y salvos a su destino, del otro lado de la frontera.

⁸ Jane mete en la cajuela de un auto expresamente comprado para ello a Felipe y al hijo de Serena, a quien confunde con su hermanito porque Felipe le dice "brother".

⁹ Luis Humberto Crosthwaite dedica un relato, que da nombre al libro homónimo, *Instrucciones para cruzar la frontera* (2000), a la lentitud desesperante del proceso.

el rumbo a la *US Border* y en español hacia calles de la ciudad que retratan una geografía concreta; la presencia de la patrulla fronteriza —estadunidense, por supuesto— es un símbolo representativo de la necesidad de defensa ante la amenaza de la *invasión*: está allí, vigilando, no sólo a los posibles migrantes, sino también la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad.¹⁰

Tijuana, en *El jardín del Edén*, funciona como una sinécdoque de la frontera. Su nombre propio, parte fundamental de la diégesis, nos remite a una realidad extratextual definida y descrita por metonimias de lugares emblemáticos: la central, la playa, la barda, los grafitis; pero además, por una serie de calles polvosas, empinadas, con una cultura tan fuerte que absorbe a todo aquel que llega a vivir en ellas. La frontera es el hogar de esa serie de solteras y madres solas. La ciudad de la vida cotidiana, agitada y de gran población, tanto flotante como estable, es la del estudio fotográfico de la viuda, la bodega de la tía que comercia con objetos que los gringos han desechado, los estacionamientos donde los cholos llevan sus carros que brincan, las calles empinadas y la antesala a la migración, junto a la barda. La ciudad de la vida cotidiana, la suprema intersección, es en esta película dos ciudades: la de quienes han llegado para quedarse y la de quienes se quedan involuntariamente, siempre en espera de una oportunidad para salir de allí.

Para Novaro, la problemática de lo nacional es tan importante como la de lo regional. No hay homogeneización en su discurso de lo nacional, que se inserta en la región en toda su riqueza y diversidad. Lo que hay es la confrontación con el otro, ese que tiene el poder de negar el paso, de detener el tránsito, de exigir un pasaporte y una visa, de amenazar con una pistola, de organizar redadas, de excluir.

Crucemos ahora al lado estadunidense de la frontera. Escuchamos, en el fondo, música country, que connota un ambiente rural, y que acompaña al plano general en movimiento hacia adelante de una carretera semidesierta; en sus orillas se ve un llano yermo, torres de luz y casas pequeñísimas y blancas que salpican el yermo; un par de camiones viajan en sentido contrario. La cámara se detiene en una caja de tráiler abandonado en medio de la nada,¹¹ un anuncio caído de Texaco, una alberca vacía y sucia de tierra, un letrero de indicaciones oxidado e ilegible y, por último, en el interior de un cine.

Una voz de mujer joven, en *off*, narra: “If it weren’t for Elvia Rivero, this story wouldn’t even be worth telling. Whenever Elvia came to this dead old town, well, it’s like she woke the place up. My hometown, Laramie, New Mexico, it came alive”.

Y, para cerrar con la presentación, escuchamos otra voz que, en español, con acento estadunidense, reproduce un diálogo.

¹⁰ Esta escena se repite también en *Traffic* (dir. Steven Soderbergh, 2000).

¹¹ El *leitmotiv* de los cadáveres de autos reaparece constantemente; está en *Bajo California*, en *Niagara Niagara*, como parte del paisaje.

Gas Food Lodging (dir. Allison Anders, 1992)¹² sucede en la frontera, en Laramie, Nuevo México. En su introducción, la película de Allison Anders nos presenta a la frontera como una región. El paisaje, seco y abandonado, decadente y deshabitado, tiene desde el inicio un nombre propio. Las caracterizaciones de lo fronterizo, en este caso, son simbólicas todas. Primero, el bilingüismo como práctica cotidiana en ese espacio; el paso del inglés al español es un rasgo representativo del lugar. Uno más importante es el cine: los melodramas supuestamente mexicanos que Shade, la protagonista adolescente, consume y de los cuales no sólo obtiene su educación sentimental, sino también su capacidad para desprejuiciarse y comprender a la población mexicoamericana que comparte el pueblo con los anglos. Uno más de los procesos que se da en esta zona es el biculturalismo, con la discriminación concomitante. El otro, en este contexto, forma parte de la misma comunidad; todos tienen la misma nacionalidad, pero aquí el discurso homogeneizador de la identidad nacional no caracteriza ni al espacio ni a los personajes, todos estadounidenses; la diferencia étnica es la base del desprecio que sienten los anglos por los mexicoamericanos. La región es también aquí sitio de entrecruce de culturas, de confrontación y encuentro.

Gas Food Lodging es la adaptación cinematográfica de la novela *Don't Look and It Won't Hurt* (1972) del estadounidense Richard Peck, que narra la historia de Carol Patterson, una adolescente de casi dieciséis años, hermana mediana en una familia que la madre mantiene, muy modestamente, con un trabajo en el turno de la tarde y en la noche en una cafetería; su hermana mayor, Ellen, de diecisiete años, es impulsiva e inmadura; su hermana menor, Liz, de nueve, es silenciosa y demasiado responsable para su edad. Viven en un pueblo pequeño, de las planicies estadounidenses, en la época de la guerra de Vietnam.



Gas Food Lodging. Dir. Allison Anders

¹² Anders, al igual que Novaro, ha dedicado parte de su obra a filmar la frontera. Sus otras películas están reseñadas en la filmografía comentada.

El texto abre con la frase: “Out of the city limits, there’s this sign that says: Welcome to Claypitts, pearl of the prairie, and if you’d believe that, you’d believe anything” (Peck, 1999: 3). La voz de Carol nos sitúa geográficamente en el pequeño pueblo donde ella y su familia viven. Es decir, la protagonista inicia su relato colocándose, y no lo hace desde el centro sino desde la orilla; pero, además, está haciendo un guiño irónico al lector implícito (motivo retórico que se repite a todo lo largo de la novela): la realidad del pueblo no tiene ninguna relación con la elegancia, fineza y valor que se da a las perlas. Esta precisa oración nos vuelve posible la lectura de esta novela a partir de lo que la ironía inicial propone: la protagonista se define con base en la otredad, desde la orilla. Y por ello el espacio, en tanto lugar que se constituye a partir de las relaciones sociales que se intersectan en él, adquiere tal importancia para la construcción de la identidad de Carol, quien se ve a sí misma como separada de los demás por fronteras de clase social, de expectativas y de inteligencia.

Cada uno de los dieciséis capítulos de la novela relata cronológicamente y con una estructura tradicional de inicio, desarrollo, clímax y desenlace, los meses en que Carol termina la escuela secundaria, pasa las vacaciones del verano e inicia la preparatoria. En ese corto lapso su hermana mayor se enamora de un mentiroso y se embaraza, vuelve entrar en contacto con su padre, y su hermana menor adopta un gato.

Al realizar una búsqueda de la crítica que se ha producido en torno a esta obra de Peck, dos aspectos llaman la atención. El primero es que sólo el sector académico especializado en estudios sobre adolescentes se ha referido a la novela;¹³ el segundo es que, además, estos artículos se centran únicamente en uno de los hilos de la acción: el embarazo de Ellen.¹⁴ El primero, me parece, explica el segundo, debido a que —por lo que puede deducirse de la clase de análisis temático que se hace de la novela— lo que se busca en el análisis de *Don’t Look and It Won’t Hurt*, texto que siempre aparece asociado a otro grupo de relatos cuyo tema es el embarazo adolescente, es el tipo de recepción que se espera de los y las lectoras jóvenes, en el caso de que el embarazo a una edad temprana sea una preocupación para ellos, si es que pueden identificarse con la situación y qué opinan acerca de cómo se ha resuelto el problema en cada uno de los casos. Tal vez las lecturas que se

¹³ Mi sorpresa ante este descubrimiento tiene que ver con el hecho (anecdótico, en cierta forma) de que yo leí por primera vez la novela debido a que se trataba del texto fuente de la adaptación de Anders, y nunca me imaginé que se tratara de un texto que se inserta en el nicho de la literatura juvenil.

¹⁴ Jeffrey S. Kaplan (2007) incluye la novela en el recorrido que hace de los textos que se refieren al comportamiento sexual adolescente. Cynthia Miller Coffel (2002), también en un artículo panorámico, propone que las lectoras pueden intentar nuevas formas de ser en el mundo al identificarse con personajes que tienen más poder en el mundo ficcional que el lector en su mundo, en tanto los libros pueden llevar a las lectoras a otro tipo de comunidades femeninas capaces de dar apoyo afectivo y que es posible revertir el estereotipo de la adolescente rebelde, tonta, de clase baja (como sucede en la novela de Peck), motivos por los que se embaraza. Por su parte, Diane Emge (2006), en su recorrido por cuarenta años de novelas juveniles, curiosamente, no se refiere específicamente al embarazo de Ellen, sino al de la hija del ministro, que se casa con su novio porque está embarazada y vive frustrada y pobre, puesto que el matrimonio a esa edad no es la solución ideal para el problema.

centran en este tema reduzcan las intenciones del texto y lo circunscriban a ser válido únicamente por su aparente moraleja o por cierta cualidad didáctica que debiera tener. Lo cierto es que, al ser posibles otras lecturas más amplias, el encaillamiento en el nicho de *juvenil* limite la novela e impida que muchos más ojos la vean.

Una de esas otras lecturas es la versión libre que Anders llevó al cine; en ella, la construcción de la identidad de la protagonista a partir de la otredad parece ser el detonador; como es posible apreciar a partir tanto de la intertextualidad cinematográfica ficticia —constituida por las películas mexicanas, en blanco y negro, que pueblan la imaginación de la protagonista—, como del descubrimiento del deseo y el amor encarnado en un joven chicano, Javier.

En la película de Anders, las diferencias de clase no sólo tienen que ver con el hecho de que la familia de la protagonista sea pobre y viva en un tráiler, sino también con el origen étnico de los personajes que viven en Laramie. El desprecio hacia los habitantes de origen mexicano se menciona sólo en un par de ocasiones y la confrontación entre individuos (más que entre comunidades) no aparece como algo violento, sino como falta de conciencia por parte de los personajes anglos y resulta imposible no pensar en los versos de la canción de Los Tigres del Norte del epígrafe: “Yo no crucé la frontera, la frontera me cruzó”.

Al inicio de la película, por ejemplo, sentadas en el café donde su madre trabaja, Javier atiende a Shade y a Trudi, su hermana; cuando por equivocación derrama un vaso de agua, Trudi lo llama *wetback*, a lo que él responde, corrigiendo la ofensa: “My family has been here for five generations”.



Gas Food Lodging. Dir. Allison Anders

El café a la orilla de la carretera donde la madre trabaja es otro símbolo más del espacio fronterizo, un pueblo pobre que consta de unas cuantas calles y que está rodeado de un paisaje árido, cuevas milenarias y poblado, una vez más, de mujeres solas que afirman: “That’s what men do: they walk away”. La frase alude

tanto a la madre soltera, cabeza de familia, como a la hermana que queda embarazada y no está segura de quién es el padre del bebé. Shade siente una piadosa empatía por su madre, por su soledad, por su incapacidad de conseguir pareja. La hermana queda embarazada por una rabia absurda: perdió la virginidad en una violación; como respuesta tiene sexo con quien le gusta, para evitar que vuelvan a forzarla. La madre plantea la posibilidad de un aborto para solucionar la problemática del embarazo no deseado, pero Trudi decide dar al bebé en adopción. El viaje es un proceso definitorio de la región que esta película comparte con la anterior: salir del lugar de paso o quedarse en él; avanzar o quedarse en el limbo. Para Trudi, el éxito significa dejar el pueblo, irse a Houston, la gran ciudad, cerrando los ojos para que no le duela. Para la protagonista, en cambio, el feliz desenlace será aceptar su vida tal cual es: con un padre ausente, fracasado y alcohólico, con una madre cansada y con un amante chicano.

Tal vez aún es válido decir que la frontera entre Canadá y Estados Unidos es la más larga y la más pacífica en el mundo; aunque durante largo tiempo fue la menos vigilada, lo cierto es que en el paralelo 49 las cosas han cambiado. Desde enero de 2008, por ejemplo, es necesario presentar un pasaporte para cruzarla. Konrad y Nicol afirman que, a partir de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001, la región se ha transformado más en un lustro que a todo lo largo del siglo xx (2008: 7); sin embargo, dado que las relaciones comerciales e industriales son tan intensas e importantes entre ambos países, la seguridad fronteriza ha tenido que hacer posible que los dos países no sólo coexistan, sino que sigan prosperando constantemente mediante la política de *goods come first* que da prioridad al paso de bienes, dejando en segundo lugar el cruce de personas.

Bordertown Cafe (dir. Norma Bailey, 1992), adaptación de la obra homónima de la dramaturga Kelly Rebar,¹⁵ es un ejemplo de cómo la frontera geográfica situada en el paralelo 49 implica, sobre todo, un límite simbólico entre lo anglocanadiense y lo estadounidense y cómo, a diferencia de lo que sucede en la frontera sur de Estados Unidos, existe en los productos culturales canadienses un elemento de ironía y comedia que rara vez se encuentra en sus similares mexicanos.

Tal vez la película de Bailey sea la única que verdaderamente pueda incluirse, en su totalidad, en el género fronterizo en Canadá.¹⁶ En ella asombra, sobre todo, la similitud del paisaje de Warren, Manitoba, con algunos otros que retratan espacios fronterizos en los estados sureños de Estados Unidos y norteños de México.¹⁷

¹⁵ Existen fragmentos de una puesta en escena disponibles en YouTube.

¹⁶ Casi no hay crítica sobre esta película, de la cual existe una copia en vhs, adquirida directamente en el NFB en Montreal para la biblioteca del CISAN de la UNAM. Claudia Sadowski-Smith (2008) la menciona en su libro más reciente sobre la ficción fronteriza en Norteamérica, en el capítulo llamado "A border like no other", pero tan sólo como una referencia a la obra de teatro de la cual ésta procede y que la autora analiza profundamente. Wilfried Raussert (2014), por su parte, la incluye en un listado de filmes sobre experiencias de liminalidad y desterritorialización, con lo cual por supuesto no concuerda, puesto que es la experiencia de la región y el territorio de lo que se habla tanto en la obra de Kelly Rebar (texto fuente de 1987), como en la película de Bailey.

¹⁷ La secuencia de créditos de esta película es asombrosamente similar a la de *Gas Food Lodging*.

Un pueblo de una calle principal, el campo abierto, la planicie, solamente una señal que marca la frontera, idéntica de ambos lados. La protagonista es una mujer sola con un hijo. El padre ausente, traidero, estadounidense.

Una vez más, la frontera entre Estados Unidos y Canadá pesa más en lo imaginario que en lo territorial pues la confrontación de culturas se hace presente en los personajes canadienses que, a pesar de convivir intensamente con los estadounidenses, nunca se sienten completamente a gusto junto a ellos.



Bordertown Cafe. Dir. Norma Bailey

La primera escena, acompañada de música country, es una toma abierta, en plano general de un campo de trigo dorado y un cielo muy azul. Más que una barrera entre dos países, la línea, según esta introducción, podría ser la del horizonte, que divide la toma en dos. El foco de escena es un tractor que transita, lentamente, por el campo. La cámara se mueve, acercándose al tractor que viaja rumbo a tres señales. La primera indica, sobre un decorado de un sol con pájaros: “Welcome to Canada”; la segunda nos invita: “Linger on the line”; la tercera, continuación de la anterior, anuncia: “At the Bordertown cafe”, donde una bandera canadiense entrelaza su asta con otra de Estados Unidos.

En esta película, la línea es una estrecha carretera rural que no interrumpe el flujo de los habitantes de un lado a otro de una frontera segura y poco vigilada, hecho, por supuesto, impensable después de septiembre de 2001.

La frontera aquí se relaciona con lo que Ganser, Pühringer y Rheinhof han denominado el cronotopo del lugar donde se queda uno atrapado. La visión del espacio al que tenemos acceso como espectadores se limita al café fronterizo y sus alrededores inmediatos. Ni Manitoba ni Dakota del Norte o Minnesota, menos aún el resto de Canadá o Estados Unidos forman parte de los escenarios. La primera

frontera que los personajes cruzan es la que se vive al interior del café donde se escucha una voz de mujer (Maxine) que pregunta:

- First time in Canada, folks?
- Yeah —contesta una pareja de personas mayores, con camisas floreadas, chillonas, y con gorras que denuncian su calidad de turistas.
- You better prepare not to know how fast you're drivin', how hot or cold it is outside, how hard the wind is blowin' or how much gas you're getting with the so called dollar.
- What's she talking about? —objetan los parroquianos locales.
- I'm American myself. I'm a direct descendant of Daniel Boone, John F. Kennedy and Cher...

La introducción que Bailey hace para ingresar en el café fronterizo se inscribe, en primer lugar, dentro del discurso de lo nacional, con una descripción de lo canadiense en varios niveles, al igual que sucedía en la película *Highway 61* de Bruce McDonald. Está, por un lado, la presentación del paisaje; la bienvenida explícita que implica el ingreso al país, junto con el emblema más obvio, la bandera; pero, sobre todo, el discurso de los personajes donde quien habla define a los canadienses como se ha hecho en una larga tradición ensayística: por oposición a lo estadounidense. Es interesante que la enumeración de las diferencias la haga una estadounidense migrante, de tal modo que el canadiense —quien está en su patria— resulte ser “el otro”, aun estando de su lado de la frontera.¹⁸

La línea temática del otro se desarrollará a lo largo de la película, en la cual hay una toma de posición con respecto a lo estadounidense, que representa el poder y la fuerza, pues, aunque sin violencia, siempre trata de imponer su punto de vista sobre lo que es diferente. De la misma forma que en *Highway 61* de McDonald, la sociedad del otro lado no queda muy bien parada.

Durante el desarrollo de la película, la otredad será fundamental para la definición, tanto hereditaria como identitaria, de los personajes. La protagonista, Marlene, por ejemplo, es hija de una estadounidense (Maxine) que migró por haberse casado con un canadiense. A su vez, ella se fuga (cuando era adolescente) con un estadounidense que la embaraza y, entonces, regresa del otro lado de la frontera. El hijo de ambos, Jimmy, nombrado en honor de su abuelo canadiense, vive encabalgado entre los dos lados de la frontera.

¹⁸ Esta toma de decisión es más sobresaliente aún si la comparamos con el texto fuente, donde los personajes se nos presentan en la intimidad familiar, discutiendo temas que podrían suceder en cualquier cocina y no específicamente en “A café on the Canadian side of the Alberta/Montana border” (Rebar, 2003: 9). Como bien señala Sadowski-Smith, la obra de Rebar enfoca las diferencias culturales, políticas y económicas que se entrelazan entre los dos países y la dependencia de Canadá en esas áreas que, según la autora, se presentan en términos del conflicto familiar, resuelto por la abuela que conoce todos los males de la sociedad estadounidense, para que el adolescente decida seguir su vida del lado canadiense (2008: 130-136).

En tanto definición de región, la frontera aparece supeditada a la nación, pues se presenta como un lugar donde las culturas vecinas se mezclan y enfrentan. El proceso que la película subraya más ampliamente es el de la confrontación: los canadienses desprecian a los estadounidenses por ruidosos, por poco discretos —al menos así lo sienten ellos—. Una vez más, estamos ante el estereotipo del canadiense que se generó en *49th Parallel*.

El espacio es el de la frontera pacífica. Sin embargo, sigue siendo también el de la línea divisoria, tanto imaginaria como idiosincrática, entre dos países, dos culturas y, debido a que estamos ante el cronotopo del lugar donde los personajes se quedan atrapados, también lo es entre dos formas de convivir y de comportarse.

Retrato de una época pasada, donde la sospecha no definía la división territorial, la frontera, como el límite entre dos países distintos, se puede cruzar sin ningún impedimento, la ideológica parece infranqueable; curiosamente, entonces, en la película de Bailey la frontera es un límite más cultural que gubernamental. Esto es obvio en las escenas que suceden en la garita de migración, lugar emblemático del discurso fronterizo. Tanto autos como tráilers pasan, tocan el claxon, y los guardias (que se dedican a pintar o a tomar el sol en tumbonas en su tiempo libre) saludan a los viajeros con la mano y no los hacen detenerse para la que en otros lugares, sería la rutinaria inspección (ya sea humorística, ya crítica) existente en casi todas las películas pertenecientes al género fronterizo.¹⁹



Bordertown Cafe. Dir. Norma Bailey

La película de Bailey recrea la región fronteriza canadiense como un espacio semivacío, en el cual la vida parece suspendida, debido a que la escasa población

¹⁹ Ésta es una diferencia fundamental con el texto fuente.

es casi toda flotante. Las actividades que se desarrollan en la línea tienen que ver con el viaje, las relaciones inestables o intermitentes que el tránsito constante produce y los migrantes, que por circunstancias particulares se instalan en ella. Pero también con el sueño del viaje por parte de los que allí nacieron y crecieron, y que sufren en el cronotopo de haberse quedado detenidos en ese atolladero.

Ahora bien, aunque el viaje es un *leitmotiv* en esta película, como el retrato de la vida cotidiana fronteriza es el motivo del relato, los sucesos en el interior del café son tan importantes que es éste el que le da título al filme. Y este *leitmotiv* se une al tema del lugar de trabajo y hogar al mismo tiempo, donde la frontera entre lo público y lo privado se diluye por las dinámicas establecidas entre los personajes; el café es a su vez un microcosmos de la vida en la frontera y un lugar de paso donde paran todos los viajeros. La protagonista sueña con el viaje, pues parece ser que detenerse en la frontera, nacer, crecer y permanecer en ella es una maldición.²⁰ También en el cuarto del hijo adolescente de la protagonista aparece la simbolización de lo fronterizo: en las paredes hay una bandera estadounidense y un cartel de hockey; en su vida, el conflicto: elegir entre la madre y el padre, entre la vida del café en la frontera canadiense o la estabilidad de una casa con una madrastra en el sur.

Resulta inevitable la comparación de esta película con *Highway 61* (analizada ya en el primer capítulo), pues en ambos filmes las fronteras señalan la diferencia. En la película de McDonald, el tono irónico salva a los personajes de la caricaturización o el maniqueísmo. En *Bordertown Cafe*, los personajes fronterizos —las meseras, los agentes aduanales, los viejos— están atorados; entonces, la frontera es lo inamovible, y a diferencia de Pokey, que convierte su relato en el del camino, aquí Marlene decide simplemente quedarse en esa paz desquiciante y aburrida.

Esa diferencia ha sido fundamental para la producción de películas fronterizas y *road movies* canadienses; aunque la línea fronteriza entre Canadá y Estados Unidos se ha transformado tanto que es difícil pensar que existan aún más estos parajes, ironizables como en la película de McDonald o idílicos como en la de Bailey.

En su relato “Borders” (1993), el escritor canadiense-estadunidense, de orígenes cherokee (por línea paterna), griego y suizo alemán (por línea materna), Thomas King, explica de manera irónica y jocosa cómo la definición de nacionalidad depende de la cultura de la que uno proviene y lo que implica ostentarse como miembro de una comunidad indígena que se autoexcluye de las nacionalidades con las cuales se definen los ciudadanos de los países en América del Norte.²¹

El narrador protagonista es un adolescente *Blackfoot* que vive del lado canadiense de la frontera, y que cuenta cómo su madre y él terminaron en los noticieros cuando quisieron cruzar para visitar a su hermana que se había mudado a Salt Lake

²⁰ Basta recordar el episodio de tráfico de medicinas de *Los Simpson*: al llegar a Winnipeg, el letrado de bienvenida reza: “We were born here, what’s your excuse?”.

²¹ Los capítulos “Strategic Parallels: Invoking the Border in Thomas King’s *Green Grass, Running Water* and Drew Hayden Taylor’s *In a World Created by a Drunken God*” de Gillian Roberts y “Waste-full Crossings in Thomas King’s *Truth & Bright Water*” de Catherine Bates, en el volumen *Parallel Encounters* (2013), analizan detenidamente la obra de King a partir de su frontericidad.

City, “she bought two new tires for the car and put on her blue dress with the green and yellow flowers. I had to dress up too, because my mother did not want us crossing the border looking like Americans” (King, 1993:133). Con sentido del humor, King describe los estereotipos que caracterizan a las zonas fronterizas, como lugares (en una suerte de sinécdoque) donde los prejuicios sobre lo otro (lo canadiense como amable y lo estadounidense como grosero) se intensifican:

The border was actually two towns, though neither one was big enough to amount to anything. Coutts was on the Canadian side and consisted of the convenience store and the gas station, the museum that was closed and boarded up and a motel. Sweetgrass was on the American side, but all you could see was an overpass that arched across the highway and disappeared into the prairies. Just hearing the names of this towns, you would expect that Sweetgrass, which is the nice name and sounds like it is related to other places as Medicine Hat and Moose Jaw and Kicking Hores Pass, would be on the Canadian side, and that Coutts, which sounds abrupt and rude, would be on the American side. But this was not the case (King, 1993:134).

Al llegar a la garita fronteriza estadounidense para cruzar del otro lado, uno tras otro, varios oficiales de migración preguntan a la madre cuál es su nacionalidad (sólo como un requisito, dicen) y ella contesta invariablemente *blackfoot*, lo cual provoca que la devuelvan del lado canadiense²² donde también tiene que atravesar por la garita, y tampoco la dejan pasar porque su empecinada respuesta es la misma, por lo que terminan matando el día en el *duty-free* y durmiendo en el carro, en el estacionamiento, en una suerte de limbo, ya que la madre decide definirse por su identidad regional y étnica y no por la nacional que la homogeneizaría con todos los que la interrogan, avalando una ley que no es la de ella.²³

Con base en la ambigüedad²⁴ que proviene del estatus que se les da a las “primeras naciones”, Courtney Hunt construye un relato de una zona fronteriza igualmente ambigua, inexistente en cuanto a lo territorial para algunos de sus habitantes, pero no en lo ideológico, social o cultural.²⁵

²² Como si ya hubieran regresado del viaje que iban a hacer, lo cual provoca otro diálogo absurdo: “The Canadian border guard was a young woman and she seemed happy to see us. ‘Hi’, she said. ‘You folks sure have a great day for a trip. Where are you coming from?’ ‘Standoff’. ‘Is that in Montana?’”, con lo cual se demuestra que el sarcasmo no es la mejor herramienta verbal para relacionarse con la autoridad.

²³ El problema se resuelve cuando el encargado de la tienda libre de impuestos llama a los medios de comunicación, pues siente que los oficiales son irracionales y le faltan al respeto a la madre del joven. Frente a las cámaras, la madre puede decir que es *blackfoot* y ya no resulta un obstáculo ni para ingresar en Estados Unidos ni para volver a Canadá.

²⁴ Kristin N. Franks, en su tesis de doctorado (2009), habla de que la frontera es ambigua porque es agua.

²⁵ Raussert, en uno de los únicos textos críticos sobre *Frozen River*, habla acertadamente de que la “trama dramática [es] impulsada por la tensión que surge de una yuxtaposición indígena del territorio mohawk que no tiene fronteras y los territorios definidos geopolíticamente de Estados Unidos y las provincias canadienses” (2014: 136); sin embargo, no concuerdo con su interpretación cuando define (siguiendo a Bhabha —1994—) al territorio mohawk como un espacio intermedio que da como resultado una cultura híbrida (2014: 143); no, al menos, en el caso de las protagonistas de la película.

El río que da nombre a la película, la frontera de agua (al igual que en *Niagara*, *Niagara* o en *Canadian Bacon*), en una primera toma mínima, es nuestra introducción a la diégesis, como contextualización de los personajes, por medio de la descripción del paisaje regional; el norte se define por el invierno cruento, nevado. En otra secuencia de créditos parecida a las anteriormente analizadas en este capítulo, música instrumental de guitarras acompaña a la cámara mientras toma el camino: un enrejado en el acotamiento de la carretera que simboliza la división que implica la frontera; un puente, que connota la unión entre dos espacios; el tráfico de tráilers (es decir, el tránsito de mercancías favorecido por acuerdos como el TLCAN) y automóviles; la garita de migración del lado estadounidense, con una bandera, semáforos y que sólo es una referencia visual del lugar, pero que no tiene ninguna importancia (más que por aquello que significa) en el desarrollo del relato, y las señales de tránsito con flechas que apuntan a diversas direcciones. La bienvenida, precisamente, la da una de esas señales: “Welcome to the U.S.A./ U.S. Customs and Border Protection/ Massena, NY/ Port of Entry/ Inspection Required!/ Be prepared to show identification./ Declare all articles acquired outside U.S.A.”.

Entonces, la bienvenida implica, primero, un alto en el camino; luego, una advertencia; después, vigilancia; por último, fiscalización tanto de las personas como de sus pertenencias. Y la señal es un indicio de lo que implica el cruce *legal*: inspecciones, identificaciones y declaraciones.

En tanto película fronteriza, los señalamientos de dirección y los identificadores locales son parte fundamental de la diégesis, pues permiten la localización de los personajes en un espacio contextual definido e identificable: “Welcome to Massena. Gateway to the fourth coast”; “Industrial plants”; “Bridge to Canada”; “Land of the Mohawk”; y también su inserción como parte de una comunidad: la de los ciudadanos estadounidenses y la de los habitantes de la reserva indígena (hecho que es el cimiento tanto para la definición de la vida en esta específica región fronteriza y para el desarrollo de los hechos en este relato fílmico). Como ya se dijo, una frontera que no existe para una parte de la comunidad y que, para la otra, es triple porque no sólo divide a dos Estados-nación, sino además a una nación ancestral.

La presentación de Ray, la primera protagonista, funciona como una metonimia de la decadencia retratada en esta zona fronteriza: es un acercamiento que va de las manos tatuadas a la cara pálida y maltratada por el frío; una mujer madura, blanca, que llora mientras fuma. En esta primera escena se planteará el detonador de la relación entre las dos mujeres: la pobreza. Unos hombres vienen a entregarle la mitad de una casita prefabricada, para la cual ha dado un enganche de mil quinientos dólares; como no tiene el resto para liquidarla, se la llevan. Sus hijos ven desilusionados cómo parte la casa. El dinero desapareció porque el padre de los niños, un apostador, se lo robó, la mujer supone, para jugar en el casino de la reserva. Así que se lanza a buscarlo a ese territorio regido por otras leyes y es allí donde conoce a Lila, la mujer que la convertirá en traficante de personas, en pollera.



Frozen River. Dir. Courtney Hunt

Lila se nos ha presentado como un ser marginado, inconforme con un trabajo obligado; se apropia de todo lo que se le atraviesa en el camino para no quedar completamente despojada. Está sola porque la naturaleza la dejó sin marido y su suegra la dejó sin hijo. Es triplemente menospreciada: porque es una indígena, porque es una mujer sin familia y porque comete actos ilegales para sobrevivir.

La carencia va a confrontar a las dos mujeres; las dos tienen empleos que apenas les dan para sobrevivir; la ausencia del padre las ha convertido en cabeza de familia y el automóvil se convertirá en el nexo que unirá sus trayectorias. Como en la película de Anders, la región fronteriza es un espacio empobrecido y de carencia. Al igual que en la película de Novaro, la radio del auto es uno de los referentes de la vida regional. En *Frozen River*, lo que se escucha en ella, constantemente, es “C Tribe Radio”. Y, de nuevo, el auto adquiere una importancia vital para el desarrollo del relato, pero no sólo porque la película podría leerse como una *road movie* (en el sentido de que las protagonistas transitan un camino de ida y vuelta y en ese viaje se conocen y se transforman), sino más bien porque es el instrumento para lograr un fin: llevar seres humanos en una cajuela para introducirlos en Estados Unidos y cobrar una suma de dólares por cabeza.

Caminos, pistolas y contrabando, tópicos de las películas fronterizas, están también allí, aunque con otro giro: como los personajes femeninos que habitan en esta región son madres solteras que viven en una pobreza lacerante, para llevar el sustento a sus hijos, se ven orilladas a actuar en contra de las leyes de migración.

En otras películas dirigidas por mujeres, que describen la vida cotidiana en las regiones fronterizas, cuando algún personaje femenino participa en el cruce clandestino de otro personaje²⁶ lo hace por buena voluntad, por ayudar. La película de

²⁶ Un ejemplo es lo que sucede en *El jardín del Edén* cuando la gringa ingenua ayuda a Felipe y a su “brother” a cruzar de Tijuana a los campos agrícolas en California.

Hunt rompe el estereotipo de la mujer piadosa o solidaria. Las protagonistas de su película lo hacen por negocio, para obtener dinero; cada una sacando ventaja de sus diferencias étnicas y de condición nacional: Lila, porque para su pueblo la frontera que divide a dos países no existe; Ray, porque al ser blanca y anglosajona, no resulta sospechosa.

Los diálogos entre las protagonistas son representativos de las ideologías en las que cada una fue criada y podrían resumirse en el lema “El estado de Nueva York versus la tierra tribal”.²⁷

- I’m not crossing that.
- Don’t worry. There’s not black ice.
- That’s Canada.
- That’s Mohawk land. The reserve is on both sides of the river.
- What about the border patrol?
- There’s no border.
- I’m still not crossing that.
- The only other way is through Cornwall bridge and they won’t let you cross with that [una pistola de Ray].
- I’m not going anywhere until those people get out of my trunk.
- I’ll give you half. Let’s go.
- I’m not taking them across the border. It’s a crime.
- There’s no border. This is free trade between two nations.
- This is not a nation.
- Let’s go.

Y las tomas de los avisos, referenciales y contextuales, que cruzan mientras el coche avanza dicen: “Danger” y “Thank you for visiting the land of the Mohawk”. Señala Franks que:

This then proves that the St. Lawrence River is the international border that Ray and Lila cross, yet Lila’s body is not subjected to the same kinds of laws and regulations as Ray’s, at least in regards to crossing the U.S.-Canada border. Consequently, depending on how the jurisdiction issue would be resolved, Lila is most likely free from worry about prosecution for her role as a smuggler if she and Ray are ever apprehended (2009: 46).

Los personajes viven en constante peligro, pero no sólo porque hayan decidido dedicarse a un oficio riesgoso, sino más bien porque la pobreza los expone. Es invierno. Los hijos de Ray comen palomitas de maíz y beben Tang. Como la casa no tiene un buen aislamiento, hace frío; el hijo mayor calienta las tuberías con un soplete. Lila, quien ha quedado viuda porque su marido también se dedicaba a

²⁷ La tesis de Franks (2009) también hace un interesantísimo recorrido por la historia del territorio mohawk y sus reivindicaciones de soberanía frente a los gobiernos estadounidense y canadiense, además de la larguísima tradición de contrabando en la región.

cruzar personas y se hundió en el río, pierde sus derechos frente a la matriarca (que, como perdió un hijo, reclama otro) y también vive en una casa rodante. La pobreza convierte a estas mujeres en nómadas; sus habitaciones son casas móviles, refugios provisionales, sin cimientos, donde el máximo lujo es que las tuberías no se congelen en invierno. La falta de recursos materiales las convence de que lo único que importa es solucionar lo inmediato.

¿La necesidad de ellas es, entonces, una excusa para lucrar con la necesidad de los otros? Y es que esta región, donde aparentemente para un sector de sus habitantes no hay frontera, está híperfronterizada porque todos son “otros”. Ray se refiere a Lila y su comunidad como “You people” (ustedes los indios). Lila es expulsada de su familia por su comportamiento, convirtiéndose en una marginada. Ray habla de los orientales como esos chinos y, como una mujer paquistaní (a quien Lila llama “paqui”) lleva el cabello cubierto, de inmediato piensa que es una terrorista. Los prejuicios relacionados con la diferencia (sea racial, sea cultural, sea de apariencia) son los que híperfronterizan una región donde lo que igualaría a unos y otros es la pobreza.

Esta frontera, simbolizada por el prejuicio extremo, es lo que detona la escena climática de la película. La pareja paquistaní lleva un *backpack* que le resulta sospechoso a Ray. En pos de la seguridad nacional, decide dejarlo a la orilla nevada del camino, antes de cruzar el río. Hecho el cruce, descubren horrorizadas que el contenido misterioso era el hijo de la pareja. La suerte de encontrar al bebé y de que pueda revivir implica la humanización de los inmigrantes clandestinos, tal que, en el siguiente y último cruce, cuando las mujeres se encuentran con un maleante quebequense, defienden a sus presas que, sólo hasta este momento en la narración, se humanizan. En esta última secuencia de cruce de ida y vuelta, Ray y Lila necesitan salir de la reserva; el país extranjero se convierte en una realidad. Montreal, entonces, se retrata como estereotipo de ciudad del pecado, pero, además, se subvierte la idea de Canadá como receptora amable de migrantes, pues resulta que es, también, tratante de ellos.



Frozen River. Dir. Courtney Hunt

En el desenlace, para que Lila no sea totalmente expulsada de su comunidad y pierda definitivamente a su hijo, Ray asume la culpa y va a la cárcel. La primera vez que la policía las detiene, porque resulta sospechoso que viajen juntas en el auto, Ray dice que Lila trabaja para ella como niñera. En un giro irónico, Lila será la responsable de cuidar a todos los niños. En un final de ambigua tranquilidad, esta familia configurada por las circunstancias espera al fin tener una vivienda digna, ¿equivalente a un hogar?

Este relato, donde la travesía por el hielo negro, que puede romperse bajo los pies de quien osa cruzarlo, es una metáfora de los peligros de la frontera, la multiplicidad de orígenes en la zona no significa la posibilidad de hibridación sino una doble extranjería; la frontera, como un espacio que subraya las diferencias, es oscura y cobija la violencia y la clandestinidad. El frío orilla a quienes la habitan a jugar con fuego (con y sin un soplete) para poder sobrevivir. *Frozen River* es una película con un tono tenso, que nunca afloja y que, por tanto, resulta consonante con la paradójica frontera de agua que, en esta representación, no fluye porque está congelada y, sin embargo, en cualquier momento puede resquebrajarse para tragarse a quien se aproveche de su aparente porosidad.

Como es posible ver, son más las fronteras que se cruzan que en las que se vive. Sin embargo, estas últimas tienen muchos rasgos en común: las mujeres solas, los cafés, los trailers, los estilos de vestir, los paisajes áridos, la soledad, la confrontación de culturas.

Un estudio fotográfico, un café, un cine y una reserva indígena; Tijuana, Laramie, Warren, Massena, Akwesasne; Baja California, Nuevo México, Manitoba, Ontario; México, Estados Unidos, Canadá. Nombres comunes, nombres propios, con referentes reales, imanes, señales, fotografías, retratos, mapas. Sin importar el nivel de abstracción en la representación ni la escala, la configuración narrativa de estas regiones, insertas en sus naciones, tiene como foco el entrecruzamiento de caminos por los que los personajes han elegido detenerse después de viajar física o simbólicamente.

Anssi Paasi (2003) ha señalado que la identidad regional es, en cierta forma, una interpretación del proceso a través del cual se institucionaliza una región, proceso que consiste en la producción de límites territoriales, simbolismos e instituciones; de manera concomitante, continúa, este proceso genera y es condicionado por los discursos, prácticas y rituales que dibujan los límites, las metáforas y las prácticas institucionales; la identidad de la región se refiere a las características de la naturaleza, la cultura y la gente que se utilizan en los discursos y las clasificaciones de, por ejemplo, los productos culturales (en este caso, las películas en las cuales centramos este análisis) que implican siempre, dice Paasi, actos de poder que se realizan con el fin de delimitar, nombrar y simbolizar el espacio y los grupos de gente; mientras que la conciencia regional se refiere a la identificación de la gente, en diversos niveles, con las prácticas, simbolismos y discursos que se han institucionalizado a través de dos contextos interconectados, el histórico cultural y el político económico.

Es posible que los habitantes reales, extratextuales, de las regiones retratadas por las cineastas estén en desacuerdo con la imagen que se da de ellos y con la

interpretación que se hace del espacio en el que habitan. Pero, de una forma u otra, dichos personajes participan en prácticas cotidianas, rituales, políticas y sociales que nos permiten entrever la complejidad de estas regiones.

Queda, por último, la preeminencia del microcosmos familiar en el centro de los cuatro textos fílmicos. El punto focal de todos ellos es el hogar como espacio característico de los personajes femeninos. Tim Edensor (2002) ha señalado que, al construir el discurso de lo nacional, se han dejado de lado las prácticas de la vida cotidiana porque se les considera fútiles. Y claro, resulta que, por ser tan apegado a lo hogareño, lo cotidiano se asocia más con las mujeres que con los hombres. Esta asunción es tan denigrante como aquella de la que hablaba McDowell (1997) en donde no existía una ciudadana, sino imágenes femeninas que incluir en el discurso de lo nacional, impedidas de actuar, precisamente por su carácter simbólico.

Pero es cierto que nuestros hábitos, repetidos día a día, rutinas, aunque constantemente flexibles, que se vuelven invisibles, definen quiénes somos y cómo vivimos —nuestra forma de cocinar, de vestir, de dirigirnos a los demás, de hablar con una determinada entonación, la música que escuchamos, las películas que vemos— tanto o más que rendir honores a una bandera, cantar un himno o enlistarnos en un ejército para defender un territorio delimitado por una o varias fronteras. Y es con base en esto que las cineastas construyen el espacio fronterizo como hogar. Y, con la configuración de este espacio narrativo, nos entregan una opción del discurso de lo nacional distinto al de la homogeneización, del discurso de lo regional distinto al de la exclusión.

FRONTERAS QUE SE ERIGEN *CANADIAN BACON Y SOUTH PARK: BIGGER, LONGER AND UNCUT*

When Canada is dead and gone
there'll be no more Céline Dion.
TREY PARKER

En una época en la que el concepto de Estado-nación es desafiado por la realidad de un mundo globalizado, en el cual tanto los medios de transporte como los de comunicación encogen las distancias y acercan a anteriormente lejanas culturas, creando regiones que rebasan las fronteras y ciudades que son síntesis del mundo, ¿es pertinente aún hablar de identidades nacionales?

“En los últimos años se registró una verdadera explosión discursiva en torno al concepto de ‘identidad’, al mismo tiempo que se lo sometía a una crítica minuciosa” (Hall, 2003: 13) y, en el caso específico de la cultura canadiense, el debate no ha dejado nunca de estar en el centro de la atención, tanto de la academia como de las políticas y las industrias culturales.

Hall señala que al hablar de identidades es importante no perder de vista que éstas se construyen de diversas maneras, por medio de discursos, de prácticas y puntos de vista que en muchas ocasiones antagonizan entre ellas. Las identidades parecen anclarse en un pasado del cual provienen; sin embargo, lo que realmente las conforma es el resultado del “uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no ‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Hall, 2003: 17-18). Uso y representación son, entonces, conceptos clave para eliminar la idea de fijeza que subyace en el término *identidad* cuando se le identifica con tradición, canon, homogeneidad.

Contra esa homogeneidad, Tim Edensor (2002) rebate a multicitados teóricos como Eric Hobsbawm o Benedict Anderson por considerar que, al analizar sólo las tradiciones y los grandes discursos nacionales con base en la alta cultura y en la cultura oficial, presentan una lectura reduccionista de las identidades nacionales. Su teoría se basa en afirmar que, en el terreno afectivo, tanto las formas culturales tradicionales como la práctica de lo nacional se complementan en ciertos casos y en muchos otros más están siendo reemplazadas por significados, imágenes y actividades derivadas de la cultura popular. En nuestra época, dice, resulta insostenible el consenso acerca de la formación del canon y el reconocimiento universal de la excelencia porque, hoy día, la identidad nacional puede identificarse tanto en películas y productos y estilos televisivos, como en la música popular y en la moda.

Según él, los medios masivos de comunicación se han convertido en la forma más importante de diseminación de representaciones de la nación (2002: 141).¹

En su texto, el autor señala que la experiencia de los medios se ha entretreído con los rituales y las rutinas de la vida diaria y, como efecto de lo anterior, incrusta 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.

En el presente capítulo, dos productos pertenecientes al ámbito de la cultura popular estadounidense (las películas *Canadian Bacon* y *South Park: Bigger, Longer and Uncut*) nos servirán para interpretar la paradoja en la que se sitúa el concepto de frontera en la actualidad.

No debemos olvidar que los productos cinematográficos industriales, al igual que otras narrativas de ficción, no deben analizarse ni interpretarse como si fueran espejos del mundo ni documentos que retratan de manera “objetiva” sociedades y momentos históricos específicos —es decir, el cine de ficción no pretende “documentar la realidad”—; pero si estamos de acuerdo con las tesis de Edensor y Hall, la forma en que los discursos representan a las comunidades y cómo éstos afectan a las representaciones que las comunidades hacen de sí mismas, convierten al cine en un medio privilegiado para explorar la configuración de las identidades nacionales en la pantalla, pues además éste forma parte de los paisajes mediáticos (Appadurai, 2001) que ponen en circulación imágenes con las que los públicos se identifican.²

Con respecto a la formación de identidades colectivas, Edensor señala que el proceso de formación de una identidad sucede no sólo en reuniones colectivas espectaculares en las que se celebran los valores o características comunes, sino también en la vida insulsa que, a su vez, es parte de la dimensión social de una experiencia más amplia (2002: 24).

¹ La paráfrasis es una traducción de la autora en éste y en todos los casos posteriores.

² Es posible que el gran público canadiense no se identifique del todo con su mejor producción cinematográfica que, de hecho, no goza de mucho éxito comercial, salvo excepciones notables. El canon canadiense, conformado por verdaderos autores y autoras, como Cronenberg, Arcand, Egoyan, Rozema, Pool y Maddin, por mencionar sólo algunos nombres, acuden a temáticas y estructuras complicadas, que no son favorecidas por los extensos consumidores de productos hollywoodenses. Catherine Monk (2001) señala que tanto el gran público canadiense como algunos sectores de la crítica han desarrollado toda una retórica de la queja y la disculpa alrededor de la cinematografía nacional, considerada como la pariente pobre de la hollywoodense; en esa retórica, los lemas principales son que las películas canadienses son demasiado deprimentes, o muy aburridas, o todas relacionadas con fumar marihuana y dormir con la madre propia. Que no se apegan a las reglas de lo comercial es un hecho. Y otro sería que muchas de estas producciones (como en su humorístico título —*Weird Sex and Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena*— ella lo define) tienen que ver tanto con la sexualidad como con los fenómenos climatológicos que signan el país del norte.

De tal modo, los espectadores pueden o no sentirse identificados con las situaciones, los paisajes, los personajes que aparecen ante sus ojos en la pantalla y que, sabemos, han sido previamente seleccionados para configurar el discurso y, por tanto, no son ni gratuitos ni casuales; sin embargo, ese conjunto de imágenes y ese hilo narrativo que forman parte de las representaciones de una comunidad o de una región provocarán una respuesta —ya sea de identificación o de rechazo— que contribuirá a la construcción propia de la autorrepresentación.

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 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. Según Edensor, un elemento clave en el proceso de identificación —en especial en el caso de la identidad nacional— es el trazo de límites entre el uno (*self*) y el “otro”. Puesto que la identidad se concibe con base en la identificación de la diferencia, es necesario señalar que éste es un proceso continuo de identificación más que una continuación reificada de antipatía absoluta, aunque implique que los mismos “otros” son los que están continuamente distinguiéndose del uno (*self*) (2002: 24-25).

There are borders made of the thinnest membrane, such as that between Canada and the US, which is undefended because the two sides have reached a mental stasis. (To call the border “undefended” is an absurdity; Canadian defensiveness is a standing army of twenty-five million. We stand on guard for thee) (Blaise, 1990: 5).

Entendemos que ni las fronteras ni las identidades son monolíticas, que no se trata de esencias sino de procesos de construcción constante. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el de la identidad canadiense frente a la estadounidense, el de la frontera identitaria que debe defenderse a muerte, el tema de la diferencia vuelve constantemente, más allá del estado del arte o de las modas del pensamiento en la era de la globalización.

Es importante recordar que el tema de la identidad, primordial al menos en el campo de los estudios literarios, ha pasado por varias etapas de discusión teórica en Canadá, desde los textos clásicos —publicados en la década de los setenta— de ensayistas de la talla de Margaret Atwood (*Survival*) y Northrop Frye (*The Bush Garden*), en los que ésta se definía, en principio, de manera negativa, es decir, por oposición a la estadounidense, hasta otros como los de Robert Lecker (*The Canadian Canon*) o los más teóricos de Linda Hutcheon (*The Canadian Postmodernism*) donde la diferencia como característica del mosaico multicultural es lo que marca la distinción.

La preocupación constante por la identidad parecería diluirse, señala Michael Adams en *Fire and Ice*, pues el sentido común cree que los canadienses se parecen cada vez más a los estadounidenses; de hecho, lo mismo se piensa del resto del

mundo, que, por fortuna, según el pensamiento de muchos, está bien lejos y no adyacente a ese gran gigante que con su espectacular y apetecible cultura popular parece comportarse como un imán y como un modelo a seguir. Las conclusiones de Addams³ son que, a pesar de la creencia popular, los canadienses siguen procurando definirse por oposición a lo estadounidense (2003).

To grow up in those parts of this country called “English Canada” is to grow up with a peculiar certainty of the in-betweenness of things. It is to come to define yourself more readily as what you aren’t than what you are, and to learn to register constant equivocation merely by the simple rhetorical attachment of a tentative ‘eh’ to the end of otherwise declarative statements [...]. To be Canadian is to live in the space between certainties, to dwell in the gap that separates conviction from speculation. To be Canadian, in other words, is to exist in a state of constant becoming (Pevere y Dymond, 1996: viii).

Con base en el análisis de las más importantes figuras de la cultura popular de su país, la tesis *Mondo Canuck* es que los canadienses son diferentes y que saber cómo y por qué se distinguen de los estadounidenses es vital tanto para la salud cultural como para la supervivencia de su identidad —aunque con sentido del humor concluyen que, hasta ahora, ningún ciudadano ha muerto víctima de la falta de identidad cultural—.

La ironía es el recurso retórico fundamental y el *leitmotiv* de Pevere y Dymond. Al estatuir la diferencia y el encontrarse “en medio” como el núcleo de la identidad canadiense, parecerían estar recurriendo a un lugar común para su definición. Todas las identidades están siempre en medio, construyéndose constantemente.⁴ Hoy día se dice que están fracturadas y que son débiles. Los autores no se refieren, por ejemplo, al mosaico multicultural como nuclear en esta construcción de identidad, en este estar “en medio”; la ironía sobre la que construyen su disertación es que el estar en medio se refiere a la relación de amor-odio, de inmensa atracción y consecuente rechazo, que la cultura estadounidense provoca en los espectadores canadienses.

While the various gatekeepers of national identity would clasp hands and moan skyward over Canada’s imminent cultural obliteration, we who watched too much TV knew better. We could spot “Canadian” in an instant, simply with a flick of the channel, and we knew it was different. [...] As for The Guess Who, well, try to find a top-40 band across those entire fifty states down there which was quite so arrogantly indifferent to fashion and diet as Canada’s first genuine hoser-rock superstars.

In pop culture at least there was no doubt: Canadian was distinct. Indeed, because the country was otherwise largely dominated by various forms of American media, the contrast was all the more stark: in the noisy din of U.S. network programming, the Canadian stuff stuck out like a stunned moose in the middle of the trans-Canada highway (Pevere y Dymond, 1996: ix).

³ Como se verá con mucho mayor detalle más adelante.

⁴ Hall (2003) señala que todos los debates sobre las identidades están hoy día, debido a la perturbación de la estabilidad de dichas identidades, obligados a tomar en cuenta los desarrollos y prácticas históricamente específicas que han llevado a sus intensas transformaciones.

En vista de hechos tan apabullantes como una población que, en su mayoría, vive en la zona fronteriza con Estados Unidos, o que, para la industria cinematográfica hollywoodense, el mercado canadiense no se considere de exportación sino como parte de su distribución nacional —sí, como si se tratara de uno más de los estados—; o que colocando un gancho de ropa en el techo de una casa se puede captar la señal televisiva estadounidense; o que la mayor parte de los nacionales comparte la lengua⁵ con sus vecinos del sur, la preocupación por la identidad en tanto frontera no puede ignorarse.

One might ask [...] if “Canadian culture” can possibly survive the presence of the American different from the more visible culture to the south. (... American culture, partly through the technological reach and economic success of so-called ‘multinational’ organizations, has been profoundly influential right around the world...) Yet to ask the question at all tends to suggest that the Canada-USA boundary is merely a political artifice, whereas (for all the openness and all the pull of a North-South geography in North America) this boundary has also configured —and continues to configure— separate arenas of social possibility and expectation: in other words, *cultural difference* (New, 1998: 40).

Durante la década de los noventa y entrando ya a este siglo, Michael Adams y su grupo de encuestadores y creadores de estadísticas, denominado Environics, se han dedicado a confrontar los valores de estas sociedades vecinas.

For all our pressing our noses up against the glass of American prosperity and achievement, we cherish our separateness —our unassuming civility, our gift for irony and understatement in a world of exaggerated claims and excess, the myriad “intangibles” we are certain set us apart— and wring our hands over what will become of our quirks and idiosyncrasies as the leviathan to the south continues to thrash its ever more powerful tail and the self-declared prophets of globalization augur the death of difference (Adams, 2003: 2).

⁵ Lengua materna, para algunos ciudadanos nacidos en Canadá, de adopción para la mayoría de los inmigrantes, que utilizan el inglés como *lingua franca*, pues éste es el idioma más extendido en el país. Según el censo de 2001 (que se puede consultar en línea en el sitio de Statistics Canada), el 59.1 por ciento de la población canadiense es anglófona, el 22.9 por ciento francófona y el 18 por ciento alófona (es decir, cuya lengua materna es distinta al inglés o francés). El chino es la tercera lengua materna más común de Canadá y el punyabi ha ido en ascenso. Los grupos con lenguas maternas de países europeos todavía fueron, en 2001, la mayoría de la población de los alófonos; sin embargo, los hablantes de estos grupos son mucho más viejos, y por lo tanto, sus números declinan. Entre los idiomas aborígenes, el cree es el más hablado; y, después, el inuktitut, hablado por el 60 por ciento de los habitantes del Nunavut. No es la intención de este capítulo profundizar en la composición multiétnica y multicultural del Canadá contemporáneo; sin embargo, es importante señalar que, debido a ésta, resulta reduccionista considerar la cultura canadiense con base en la división por sus idiomas oficiales, el inglés y el francés.

Se trata de una convivencia incómoda, señala Adams, más aún cuando mucha gente (no sólo el común sino también algunos autores)⁶ tiene la impresión (errónea, tal como lo comprobará su encuesta comparativa sobre valores) de que Canadá se está volviendo cada vez más similar a Estados Unidos y que, sin embargo, la mayoría preferiría parecerse cada vez menos a sus vecinos.

¿Qué descubrieron Adams y sus encuestadores al confrontar a estos incómodos vecinos? Su estudio se basa en el análisis de los valores, los cuales considera como motores del comportamiento humano.⁷ Aunque reconoce el peligro que implican las generalizaciones, la conclusión de *Fire and Ice* es que —y aparece una vez más la paradoja como importante en la relación entre Canadá y Estados Unidos—, curiosamente, una sociedad que, según Adams, inició del lado de los conservadores,⁸ se ha convertido en un pueblo autónomo, dirigido al interior (en el nivel de lo personal, de lo individual), flexible, tolerante, socialmente liberal y espiritualmente ecléctico, mientras que la sociedad estadounidense que comenzó siendo liberal se

⁶ El autor se refiere específicamente al libro de Jeffrey Simpson *Star-Sprangled Canadians* y al diálogo del escritor Brian Hutchinson con el historiador Michael Bliss en la serie de artículos que el primero publicara en el *National Post* en enero del 2003.

⁷ La lista de los valores incluidos en la encuesta incluye los siguientes conceptos: aceptación de la violencia, gobierno activo, adaptabilidad a la complejidad, navegación adaptativa, publicidad como estímulo, sueño americano, anomia e indefensión, atracción hacia la masa, aversión a la complejidad, apatía con respecto a las marcas, comprar por impulso, celebración del pasaje, apatía cívica, compromiso cívico, involucrarse con la comunidad, preocupación por la apariencia, confianza en la publicidad, confianza en las grandes empresas, confianza en las pequeñas empresas, asimilación cultural, probar las distintas culturas (*sampling*), hedonismo que discierne, consumismo que discrimina, deber, preocupación ecológica, fatalismo ecológico, esfuerzo hacia la salud, control emocional, entusiasmo por la nueva tecnología, espíritu empresarial, relación igualitaria con la juventud, consumismo ético, ética cotidiana, furia cotidiana, fe en la ciencia, fatalismo, miedo a la violencia, seguridad financiera, familias flexibles, identidad genérica flexible, paridad genérica, conciencia global, heterarquía, salud holística, importancia de la estética, importancia de la marca, importancia de la espontaneidad, interés en lo no explicado, introspección y empatía, intuición e impulso, alegría de consumir, *largesse oblige*, vivir virtualmente, verse bien sentirse bien, momentos significativos, más poder para las empresas, más poder para los medios, más poder para la política, multiculturalismo, fuerzas misteriosas, orgullo nacional, necesidad de reconocimiento del estatus, construcción de redes, obediencia a la autoridad, consumo ostentoso, provincialismo, patriarcado, gusto por el riesgo, reto personal, control personal, creatividad personal, escape personal, expresión personal, primacía de la familia, propiedad, protección de la privacidad, búsqueda de la intensidad, fusión racial, rechazo de la autoridad, rechazo del orden, religión a la carta, religiosidad, ahorro como principio, búsqueda de las raíces, uso selectivo de los servicios personales, sensualismo, sexismo, permisividad sexual, escepticismo con respecto a la publicidad, intimidad social, responsabilidad social, búsqueda espiritual, ansiedad tecnológica, estrés con relación al tiempo, familia tradicional, identidad genérica tradicional, vitalidad, simplicidad voluntaria, ética del trabajo, xenofobia. La traducción es mía. La lista original aparece en orden alfabético en inglés; el orden original de los conceptos se conservó en español (Adams, 2003: 11-12).

⁸ Con base en el ya clásico texto de Seymour Martin Lipset (*La división continental*), Adams (2003) afirma que el Canadá angloparlante se fundó, durante la revolución de independencia estadounidense, con los conservadores (*loyalists*) que se mudaron al norte, del otro lado de la frontera, pues querían permanecer leales a la corona inglesa. Aunque se trata de un tema de suma importancia, este capítulo no pretende profundizar en razones históricas, puesto que su interés fundamental es el análisis de los productos filmicos.

ha ido transformando en un pueblo que, en términos generales, es materialista, dirigido hacia el exterior, intolerante, socialmente conservador y respetuoso de la autoridad institucional tradicional, aunque Adams señala que en apariencia uno esperaría precisamente lo contrario de los estadounidenses.⁹

Se habló anteriormente de los riesgos de la generalización que ha considerado a la sociedad estadounidense mucho más abierta que la canadiense. Es cierto, también, que un ejercicio como el de Adams y Environics puede leerse como una idealización de la sociedad canadiense que, aunque tenga como mandato la tolerancia, no puede calificarse en su conjunto de esa manera.¹⁰ Sin embargo, como se verá más adelante, el estereotipo es importante para la construcción de los textos irónicos y paródicos, como lo son *Canadian* y *South Park*, y es en ese sentido que resulta interesante rescatar la encuesta de Adams, a pesar de las limitantes que puedan achacársele. Las etiquetas, entonces, sirven para diferenciar. Una vez más, identidad y frontera aparecen de la mano en la confrontación.

Y, a pesar de lo que Blaise ha escrito, refiriéndose a la zona fronteriza como una región, “Crossing the border is like ripping the continent, tearing its invisible casing. I look upon borders as zones of grace, fifty miles wide on either side, where dualities of spirit are commonplace” (1990: 1), New afirma que existe una frontera [*borderline*] y existe una zona fronteriza [*borderland*], que la primera nombra y divide; y la segunda es psicológica, indeterminada, McLuhanesca (1998: 4). Y es en este sentido que, tal como lo señala New, Canadá, hacia adentro, puede definirse a partir de una retórica de los límites, donde la nación se construye como un lugar que incluye¹¹ un lugar dividido,¹² un lugar que distribuye los recursos y el poder y un lugar que abraza un principio recurrente de negociación de límites. Y, sin embargo, es también indispensable pensarlo hacia fuera:

⁹ Los resultados son sorprendentes en la medida en que nos hacen descubrir el conservadurismo que se ha ido extendiendo en la sociedad estadounidense. Con base en estadísticas que se presentan en un apéndice del libro, aprendemos que mientras que los canadienses son más feministas, más tolerantes a las diversas preferencias sexuales, menos apegados a una religiosidad institucional, más éticos con respecto a la ecología y al consumo, más abiertos a la diversidad cultural, los estadounidenses han involucionado y creen más en la autoridad tanto patriarcal como gubernamental, más tradicionales con respecto a la idea de familia y pareja heterosexual, más apegados a la religiosidad institucional y a la proliferación de sectas, menos involucrados tanto con la ecología como con el consumo ético, más tendientes a la xenofobia y a la aceptación de la violencia.

¹⁰ Baste recordar el ensayo *Selling Illusions: the Cult of Multiculturalism in Canada* del escritor Neil Bissoondath.

¹¹ Clara referencia al mosaico multicultural que se ha construido con base en la migración intensísima a partir de la segunda mitad del siglo xx y que continúa.

¹² Aquí, New —no debemos olvidar que se refiere a la retórica— nos hace pensar en los Canadá de la modernidad: el angloparlante, el quebequense y el de las primeras naciones, aunque actualmente las diferencias políticas y económicas han separado de una manera distinta (entre el este y el oeste, o entre las del este y las empobrecidas del Atlántico, por ejemplo). Aunque estas divisiones son fundamentales para comprender el Canadá contemporáneo, lo que es fundamental para este capítulo, en relación con la cita de New, es que el concepto de frontera está presente en la construcción de la identidad canadiense no sólo en relación con su vecino del sur, sino como parte fundamental de su configuración interna, como nación.

Canada is unthinkable without its border with the USA. True. The 49th parallel —itself a synecdoche, a rhetorical part standing for the rhetorical whole—at once joins and divides two nation-states, permits contact, influence, choice, trade (hypothetically in two directions), and difference as well. [...] *In political geography, [it is] an imaginary line between two nations, separating in the imaginary rights of one from the imaginary rights of the other* (New, 1998: 6).¹³

Las formas nacionales de representación, afirma Edensor, articulan las relaciones entre el espacio, las cosas, la gente y sus prácticas, señalando las cualidades que se les han asignado en tanto existe un común denominador que los distingue, el de nación. De esta forma se crea un contexto que une categorías, por medio de la conceptualización y el lenguaje, para constituir una fuente comunitaria de referentes y formaciones discursivas que se comparten. Así, la identidad nacional se ve apuntalada por la reproducción de elementos culturales, ya sea espectaculares, ya sea cotidianos, de paisajes, lugares, hechos famosos, rituales o gestos que las muchedumbres reconocen como comunes y propios (2002: 139).

¿Por qué utilizar como ejemplo para la representación de la frontera Estados Unidos-Canadá dos productos fílmicos estadounidenses? Pues precisamente porque al ironizar sobre las representaciones de ambos lados, subvierten la idea tradicional de nacionalismo y reciclan los valores nacionales para desmitificarlos.

Así como Edensor señala que para la construcción de la identidad nacional la representación del paisaje es fundamental, Dear y Leclerc (2003) afirman que, en la creación de obras artísticas y culturales, la importancia del lugar radica en que el dónde y el cuándo tendrán un efecto constitutivo en el tipo de trabajo que cada quien produce. Las zonas fronterizas¹⁴ son, hoy día, espacios privilegiados que han creado una situación a la que los autores han llamado la condición postfronteriza; ésta implica lidiar con la materialidad física de los paisajes fronterizos así como con los mapas mentales de sus habitantes; es decir, los límites duros de la línea entre los países, así como las fantasías relacionadas con lo que existe del otro lado.

Si bien es cierto que la globalización ha favorecido la formación de zonas transnacionales transfronterizas, a las que Dear y Leclerc llaman megalópolis postfronterizas donde converge una multitud de fuerzas (económicas, culturales, políticas, ecológicas) que operan en los niveles global, nacional y regional, donde las soluciones internacionales son indispensables; también es cierto que la defensa del territorio nacional ha vuelto a consolidarse como parte fundamental del discurso oficial estadounidense. La amenaza ha revivido para ocupar de nuevo un sitio importante en el imaginario colectivo.

Tanto en la realidad tangible como en las discusiones teóricas se plantea que las fronteras contemporáneas han dejado de ser únicamente “la línea física y funcional

¹³ Las cursivas son mías.

¹⁴ Aunque el trabajo de Dear y Leclerc (2003) se refiere a la zona fronteriza México-Estados Unidos, específicamente la que ellos denominan como la región de Bajalta, su teorización sobre el lugar como categoría y sobre la frontera como espacio transnacional privilegiado en nuestros días parece muy pertinente para este análisis.

que emana de un acuerdo internacional que indica dominio jurisdiccional por parte de un país y que es impuesta de manera artificial sobre un determinado territorio” (Gasca, 2002: 19) para concebirse como un tercer espacio donde las culturas sufren un proceso de hibridación, la brecha entre dos mundos que permite el cruce literal, los pasajes espirituales, lucha y transgresión. “The border space holds a permanent potential for crossing or not crossing; it forms a pervasive presence in border-dwellers’ lives. It is where alternative mental cartographies must continuously be recast and contested. [...] cosmopolitanism and hybridity are the constitutive elements of the postborder condition” (Dear y Leclerc, 2003: 10).

Gasca presenta una tipología de las fronteras en la que denomina a la existente entre Canadá y Estados Unidos como una frontera estable y activa. Ésta también ha sido catalogada como la más extensa con menos vigilancia en el mundo. Y es en esta conceptualización en la que se basa la crítica de la cual parten las dos historias (anteriores a los acontecimientos del 11 de septiembre) que analizaré aquí, a pesar de que hoy día los hechos han cambiado y se habla de una línea *undefended but not uncared for*.¹⁵

El hoy celeberrimo Michael Moore, gracias a su trabajo como documentalista anti Bush, filmó a mediados de los noventa el largometraje *Canadian bacon*, y a finales de esta misma década, los también famosos —gracias a su serie televisiva— Trey Parker y Matt Stone, produjeron *South Park: Bigger, Longer and Uncut*, en un obvio intertexto con la anterior. En *Canadian Bacon*, a raíz de la pérdida de popularidad del presidente de Estados Unidos, sus asesores deciden iniciar una guerra con Canadá. El sheriff de Niágara, para demostrar su patriotismo, decide invadir el país vecino e interrumpir la amenaza nuclear que, según ellos, está instalada en la torre CN. Al final, la guerra no estalla por mera coincidencia. En *South Park*, como consecuencia de la exhibición de una película canadiense, los niños se expresan con groserías y expresiones escatológicas. La madre de uno de ellos inicia una campaña contra Canadá, la cual desemboca en una guerra.

Hablando de los detonadores del sentimiento de pertenencia nacional, Edensor apunta que las representaciones de lo propio se vuelven más incisivas cuando se usan en el contexto “nosotros contra ellos” (generalmente naciones en conflicto político o deportivo), porque la construcción de los otros no sólo habla de ellos, sino también de los deseos y temores contra los que nos definimos a nosotros mismos (2002: 140). Desde una perspectiva crítica, hasta ácida, las películas mencionadas se basan en

¹⁵ La International Boundary Commission (1985), organismo binacional, señala que aún existen tramos que denomina *oscuros*, es decir, casi intransitados, contra otros, con mucho tráfico, que se clasifican, por el tipo de cruce, en turístico, comercial, privado, y aquellos en que las comunidades a ambos lados de la frontera comparten organizaciones tales como brigadas contra el fuego. A diferencia de tiempos pasados, donde el cruce en auto podía hacerse mostrando, por ejemplo, tan sólo una licencia de manejo, hoy día se avisa a los paseantes que deberán contar con pasaporte y, en caso de no ser ciudadanos canadienses, incluso con visa. Existen, desde tiempos pasados, historias de contrabando entre Canadá y Estados Unidos, que continúan en la actualidad. Los acontecimientos del 11 de septiembre hicieron que se reforzara la vigilancia en los pasos fronterizos y que se creara el programa Smart Borders, cuyo nombre parece más una ironía que la realidad.

este sentido del “nosotros contra ellos” para definir, de manera ferozmente irónica, el orgullo nacional estadounidense y para cariñosamente burlarse del respeto por la otredad, el orgullo nacional canadiense. Después del estreno de *Canadian Bacon*, Michael Moore fue nombrado ciudadano canadiense honorífico por la revista *McLean's*. Parker y Stone no lo fueron, aunque su objetivo fuera similar al de Moore.



Canadian Bacon. Dir. Michael Moore

Tal vez sería exagerado decir que se trata de películas de tesis. Sin embargo, el discurso pacifista subyace en ambas. Las dos desean resaltar el absurdo que significa la guerra y lo hacen mediante la construcción del más obvio de los absurdos: culpar a Canadá, el siempre amigo país del norte (no al gobierno o las instituciones canadienses) de un hecho ominoso con el fin de no asumir la realidad que, por culpa de su idiosincrasia y de sus instituciones, vive el pueblo estadounidense. Los gobiernos canadiense y estadounidense se han considerado siempre amigos, aunque no siempre aliados. De cualquier forma, la percepción que unos guardan de los otros es, en lo general, amable. No es entre ellos donde se encuentra el enemigo.

Moore parte de la crisis de la industria y del desempleo como detonador y luego construye su trama con base en los políticos corruptos, el discurso político falaz, el poder de los medios de comunicación y la ignorancia de los espectadores como hilos de la acción. Parker y Stone, paródicos y posmodernos, toman como punto de fuga el conservadurismo y tejen su entramado con *leitmotivs* como los prejuicios, la plural superficialidad, la falta de compromiso familiar que redundan en el poder de los medios de comunicación y la ignorancia de los espectadores y los miembros del gobierno que pueden ser manipulados hasta el absurdo. Con el fin de criticar el belicismo como una de las características principales de la identidad estadounidense, tanto Moore como Parker y Stone construyen una estereotipada

identidad canadiense un tanto idílica, por liberal y pacífica, y se pasan al otro lado de su frontera, convirtiendo al enemigo en héroe involuntario y al héroe en enemigo voluntario.¹⁶

Norma Iglesias (2003) explica que la representación implica siempre una interpretación de la realidad, una manera de mirar el mundo que provee a la realidad de significado. Las representaciones funcionan como un sistema de códigos, marcos de interpretación, valores, lógica de clasificación, principios de interpretación y guías para actuar; como tales, concluye Iglesias, definen la conciencia colectiva, la cual funciona como una fuerza normativa, en tanto propone los límites y las posibilidades de la acción social, de tal modo que nos son útiles para clasificar, explicar y evaluar la realidad.

Las representaciones son una versión simbólica de la relación entre el objeto (en este caso, de la frontera y sus productos culturales) y el sujeto que lo interpreta. [...] La frontera representa cosas diferentes para diferentes grupos sociales. La posición social, económica, política y geográfica de cada grupo determinará lo que sus miembros perciben o no perciben. Así, las representaciones de la frontera varían entre los distintos grupos, y otorgan significados diferentes al espacio fronterizo. La "realidad" no puede tomarse en cuenta aislada de la representación. La representación es un indicador de la conciencia social (Iglesias, 2003: 186).

La condición fronteriza, acentuada por la fuerza de la caída del agua, aparece desde el inicio de *Canadian Bacon*; en la secuencia de créditos, una toma panorámica de las cataratas del Niágara, frontera natural entre Estados Unidos y Canadá, acompañada de una pista musical irónica, "God bless America again / You must know the trouble that she's in", donde el cantante afirma que América es como una madre para él y que no logra entender qué es lo que anda mal con ella, nos sitúa en el espacio donde se desarrollará la trama.

¿Qué es lo que desata el conflicto? La pérdida de empleos, los cierres de plantas de producción gracias a la firma del TLCAN.¹⁷ En una de las escenas iniciales un desempleado graffitea un espectacular donde se lee "Welcome to Niagara Falls, home of Hacker Dynamics" —la planta que cerró—; en el retrato del dueño alguien ha graffiteado un globo de diálogo de cómic que reza: "See ya in Mexico, suckers!".

¿Cómo se transforma una situación tan lamentable en una comedia? Convirtiendo la fábrica en una planta de armamento cuya utilidad es nula debido al fin de la guerra fría; también aprovechando la fascinación de los estadounidenses por las armas como tema que subraya el absurdo: la fábrica organiza una venta de liquidación donde el mejor postor puede llevarse desde armas ligeras hasta misiles

¹⁶ Gardiner afirma que *South Park* tiene una premisa intertextual y, sin embargo, no menciona a Moore.

¹⁷ Recordemos que el primer documental de Moore, *Roger and Me*, se refiere al cierre de una planta automotriz en el pueblo de origen del director y de cómo la pérdida de empleos afectó a las familias, sin que los empresarios sintieran ninguna responsabilidad social al respecto.

en su cajuela. Así se convierte en ejército la población de Niagara Falls en *Canadian Bacon*.¹⁸

South Park también sitúa al espectador de inicio en el pueblo fronterizo, “Estados Unidos tranquilo, pequeño, palurdo, y hogar de la basura blanca”, tranquilo, montañoso, donde la nieve pura y blanca refleja tan sólo la factura de sus niños perfectos, parecidos a Jesús, de mente pura y abierta, niños frágiles que pueden ser contaminados por el mundo citadino, corrupto. Por tratarse de dibujos animados planos, de entrada sabemos que la interpretación de la realidad no tiene aquí ninguna aspiración mimética. *South Park* es una parodia de comedia musical y, también, un intertexto de *Canadian Bacon* como lo iremos viendo durante el análisis.

Explica New que:

a boundary is not a line at which something stops but a line at which something begins to become present; it is, of course, likely to be both. The perspective that sees a boundary only as a defensive edge, however, is creatively distinct from that which finds in particular social relationships the opportunity for alternative expression. The one identifies culture in terms of behavioural uniformity, sometimes in the name of individualism, the other in terms of shared access to expression, sometimes in the name of community; and neither is a “pure” system, for the binary differentiation on which the distinction rests tends itself to falsify (by delimiting options) the complexity of social interchange (New, 1998: 39-40).

Estas dos visiones opuestas del límite son las que se utilizan para contraponer la identidad estadounidense a la canadiense en las películas. Las dos explotan el estereotipo para subrayar su crítica al belicismo como irracional y como el peor rasgo de la sociedad y el gobierno de Estados Unidos. En el glosario de la tabla de valores base de su encuesta, Adams define el orgullo nacional de la siguiente manera: “Definir la propia identidad a través del orgullo nacional y creer que Estados Unidos debería tener una posición de fortaleza en el mundo” (2003: 163). Esta definición sirve de soporte a la idea de límite como una línea defensiva para mantener la uniformidad de los individuos que pertenecen a una comunidad y que, por tanto, se identifican entre sí diferenciándose de los otros.

El nudo del conflicto en *Canadian Bacon* es, precisamente, el orgullo nacional que, como es irracional y no tiene fundamento, permite la manipulación de las masas. Los asesores del presidente descubren que, a raíz del fin de la guerra fría, su popularidad decrece constante y fatalmente; lo amenazan constantemente con el fantasma de la reelección. Las guerras le dan a la autoridad un aura de poder y, por tanto, el respeto de la gente. Se trata, entonces, de conseguir un enemigo peligroso del cual hay que defenderse.

¹⁸ La fascinación de los estadounidenses por las armas está también presente, aunque de manera más directa y referencial, en la obra que llevó a la fama mundial a Moore; en el documental *Bowling for Columbine* (2002), la posesión de armas y su impacto en la vida cotidiana de los ciudadanos se convierten en el tema fundamental.

El nudo del conflicto en *South Park* es, también, el orgullo nacional, pero en un sentido distinto: el que tiene que ver con la uniformidad, con que existe una sola manera correcta de pensar y actuar, lo cual convierte, de inmediato, al otro en el enemigo.

El estereotipo sirve perfectamente para desarrollar, con ironía, el absurdo que implica considerar como una amenaza a cualquiera que nos parezca diferente, más aún que en el imaginario popular los canadienses y los estadounidenses comparten tantas características similares que los primeros podrían ser absorbidos culturalmente por los segundos:

[...] the presence of the American-paradigm-“next door” is itself a constant within Canadian culture. The US is a source of some social models (continentalism, individualism, commercial productivity) and a point of origin for some actual citizens (usually those who seek a political alternative: the United Empire Loyalists during the Revolution, the ‘underground railroad’ survivors during the Civil War, the Native peoples who crossed the ‘Medicine Line’, or the Vietnam War draft-resisters during the 1970s). The USA is also a destination for a lot of Canadians (Los Angeles, by one system of measurement, is Canada’s second largest city!)¹⁹ and it is a source of many products (meaning ideas as well as goods). The USA is, of course, itself a society in flux, drawing some of its cultural icons from elsewhere—including Canada, as the figure of the folk hero Paul Bunyan and the game of basketball both attest—. The USA is also a constant, if unreliable, generator for Canadians of the principle of *choice*. Without the American options—some accepted, some resisted in Canada—Canadian society might well be less open and more hierarchical. Because the American options are so readily accessible, Canadians are often strongly tempted to mistake American priorities for domestic ones, and (at least temporarily) to blur cultural differences in the name of the appeal of dynamic change, or power, or fashion, or fame. Merely to accept all American options, however, even in the name of openness, would be to invoke a social closure of a different kind (New, 1998: 40-41).

La acidez de ambas comedias se basa, pues, en lo inverosímil que resulta pensar en que Canadá pudiera resultar una amenaza bélica para Estados Unidos. La construcción del enemigo como figura al mismo tiempo abstracta y concreta es uno de los puntos de análisis más interesantes en las dos películas.

En *Canadian Bacon*, sabemos lo que los estadounidenses piensan de los canadienses por medio de los diálogos entre los personajes y por las situaciones que se presentan. Todas las críticas radican en la buena educación de los canadienses, la cual resulta molesta a los estadounidenses.

Varias escenas son emblemáticas en este sentido: Los dos sheriffs de Niágara van a un juego de hockey del otro lado de la frontera (por supuesto, el hockey, considerado el deporte y la pasión nacional canadiense, forma parte de la construcción del estereotipo de su identidad) y se preguntan si lo que hay en el centro de la bandera es una hoja de marihuana, mientras se refieren al himno como “esa canción” y en el sonido local se escucha una recomendación al público presente

¹⁹ Por coincidencia, también es la mexicana.

con que “se prohíbe ensuciar e insultar”. Cuando los frustrados héroes americanos (Bud Boomer y Honey) desembarcan, saben que han cruzado la frontera porque está limpio y su primera agresión contra el país, su primera acción de guerra, es contaminar vaciando bolsas de basura en una ribera. Ni siquiera en instalaciones de importancia fundamental hay cerrojos en las puertas y los vigilantes siempre se muestran azorados por la violencia de sus visitantes extranjeros.²⁰



Canadian Bacon. Dir. Michael Moore

Para los personajes, que siempre han tenido prejuicios contra sus vecinos, es muy fácil reaccionar ante el embate de los medios. Moore reproduce la insistencia de los noticieros en un tema y la paranoia que logran producir de manera muy inteligente. “The American people will believe everything they are told”, afirma el asesor del presidente frente al video que se divulga a nivel nacional, en el noticiero nocturno, el de mayor rating: primero hay que difundir datos que parezcan amenazantes (Canadá es la segunda potencia mundial; los canadienses pueden cruzar la frontera, caminar entre los estadounidenses y pasar desapercibidos); luego, ensamblar un reportaje que logre producir simultáneamente odio y temor (lo cual parece imposible dado que “¡son más blancos que nosotros!”). Moore crea una parodia de lo que es el periodismo contemporáneo:

Voz en off: The Socialist majority in Canada, a country known for its cleanliness and good manners, has decided on a military build-up along the U.S. border. / Little girl: I don't like Canada. It's too cold. / It has more property in the United States than in any other country.

²⁰ Recordemos la secuencia en *Bowling for Columbine* donde Moore recorre varias colonias de Toronto abriendo las puertas de las casas, que no están cerradas con llave (aunque se presenta como grabado en el instante, podría tratarse de una exageración de Moore, favorecida por sus entrevistados canadienses), con el fin de probar que los medios han inducido el miedo en los ciudadanos estadounidenses, incrementando la compra de armas y fomentando, como consecuencia, la violencia.

Con mayúsculas, sobre una toma de una anónima multitud que camina en una agitada avenida: CANADIANS, THEY WALK AMONG US, y luego, en un montaje de fotografías (William Shatner, Michael J. Fox, Mike Myers, Alex Trebek) y una lista de nombres (Peter Jennings, Morley Safer, Leslie Nielsen, Lorne Green, John Kenneth Galbraith, Leonard Cohen, Mary Pickford, Paul Anka, Joni Mitchell, Rick Moranis y k.d. Lang, entre otros).

Además del refuerzo a través de *talk-shows* y mesas redondas en donde políticos e intelectuales elaboran un discurso defensivo en el que hablan de las implicaciones de ser invadidos por Canadá: rendir honores a una hoja de arce, ponerle mayonesa a todo, vivir en invierno durante once meses del año, escuchar todo el día a Anne Murray.

Y, como vivir en la frontera implica convertirse en la primera línea de defensa, las iniciativas ciudadanas no se hacen esperar en forma de carteles (bombardeemos a Canadá) y moños amarillos en los portales de las casas; repartir armas gratis; destruir los señalamientos del camino que indican las rutas rumbo a Canadá; impedir que se beba cerveza Molson, todo ello en escenas cortas donde se ve a los ciudadanos preparándose para la guerra en planos generales, ciudadanos que desean defenderse —sin saber que todo es un mero simulacro— de los temibles canadienses, porque verdaderamente sienten sus vidas amenazadas.

En *South Park*, el cine es un medio de aprendizaje para niños cuyos padres no tienen tiempo de atenderlos y también es el vehículo de la perversión. Terrance y Philip, a su vez reflejo y parodia de los propios personajes de la serie animada en que se inspira la película, con boca de albañal, son héroes discutibles que van en contra del ideal del comportamiento infantil. Aquí también la influencia del cine en los espectadores es capaz de modificar conductas e inducir al mal. Por ser un texto paródico, *South Park* le da la vuelta a los estereotipos: se supone que la cultura estadounidense sería la que terminaría, con la fuerza incontenible de su difusión, por anular la identidad canadiense; sin embargo, aquí la niñez estadounidense es dañada por el ramplón sentido del humor canadiense: escatológico y lleno de *malas palabras*, debido a las cuales, según el sentido común de las asociaciones de padres de familia, uno se vería destinado a compartir el infierno con Hitler, Gandhi, George Burns y Sadam Husein (el amante del diablo, quien resulta ser un personaje feminizado, romántico soñador solitario, exiliado por ser fiel a sus creencias, curioso por la vida del mundo y esclavizado sexualmente por Sadam, que hasta en la cama es un tirano).²¹ En el infierno, por supuesto, también hay noticieros nocturnos.

Sin embargo, aquí no es el gobierno, sino la autoridad familiar la que inicia el conflicto. Adams señala que los valores estadounidenses se han involucionado al grado de creer que sólo el modelo tradicional de familia es válido.²² Así, las madres

²¹ Después de un detallado análisis, para explicar porqué Sadam Husein es gay, Gardiner concluye que la crudeza de las imágenes animadas forma parte de la ideología masculinista que no desea que el mundo deje de ser el parque de diversiones de los niños blancos que nunca crecen y que disfrutan de sus placeres y tesoros sin responsabilizarse de nada (2005: 61).

²² Traditional family (reverse of flexible family) defining “family” in traditional terms as a man and a woman who are married with children (Adams, 2003: 167).

se convierten en vigilantes de la moral comunitaria, promoviendo la defensa de la inocencia infantil a costa de la muerte de soldados y ciudadanos. “Matemos a esos malditos australianos”. “Estamos matando canadienses”. “Australianos, canadienses, ¿cuál es la diferencia?”.

La ironía radica en una paradoja: las madres que defienden la decencia no tienen ninguna reserva en torturar física y psicológicamente a sus hijos para limpiarles el léxico, tampoco están contra la pena de muerte de actores cuya única culpa es la escatología, ni contra el absurdo de la guerra, siempre y cuando puedan limitar la libertad de expresión y demostrar que están en lo correcto, que son las poseedoras de la verdad.

Parodiando la parodia, homenajeando a su predecesora (la de la otra guerra canadiense), *South Park* se burla de sí misma por la horrible y elemental animación y por basarse, a su vez, en un humor escatológico en sus situaciones y lenguaje.

El clímax llega con una declaración de guerra cantada, en la cual también se construye al enemigo, de manera inteligente, pero mucho más directa que en la película de Moore, pues la letra de la canción está formada por todos los estereotipos que los estadounidenses achacan a los canadienses:

Times have changed, our kids are getting worst, they won't obey their parents, they just want to fart and curse.../Should we blame the government? Or blame society? Or should we blame the images on TV?/No, blame Canada!/Blame Canada with all their beady little eyes and flappin' heads so full of lies/Blame Canada, blame Canada/We need to form a full assault, it's Canada's fault/Don't blame me for my son Stan, he saw the darn cartoon and now he's off to join the Klan/Well, blame Canada, blame Canada, it seems that everything's gone wrong since Canada came along/Blame Canada, blame Canada, they're not even a real country anyway [...]/Blame Canada, blame Canada,/with all their hockey hullabaloo and that bitch Anne Murray too/Blame Canada, blame Canada,/the smut and trash we must bash, the laughs and fun must be undone,/we must lament and cause a fuss, before somebody thinks of blaming us.

Uno de los valores que Adams descubrió, que era favorecido por los encuestados en Estados Unidos, era la aceptación de la violencia: “La gente que salió más alta en esta tendencia cree que la violencia es un hecho de la vida inevitable, y que debe aceptárselo con cierto grado de indiferencia” (2003: 157).²³

Lo anterior se muestra en diferentes niveles en las dos películas. En *Canadian Bacon*, la fuerza Omega corre por el campo; un miembro se tuerce un dedo del pie y se tropieza, quedándose resagado; otro regresa y como ayuda le da el tiro de gracia. En *South Park*, Conan O'Brian se suicida cuando la policía llega a detener a

²³ De nuevo hay que hacer notar el peligro de las generalizaciones, que, he de admitir, sirven perfectamente para subrayar los temas sobresalientes de las películas y, por tanto, mi análisis e interpretación de ellas; sin embargo, debemos recordar que todos somos víctimas susceptibles de estas percepciones; como ejemplo están los anuncios que se ponen en internet con advertencias para los turistas que viajan a México y, por tanto, según estas páginas, son sujetos de cualquier posible agresión por parte de una sociedad violenta y dominada por el crimen organizado.



South Park: Bigger, Longer and Uncut. Dir. Trey Parker

Terrance y Philip en su programa; se tira por la ventana y cae muerto en el toldo de un carro; el dueño del auto regresa a apagar la alarma que se activa con la muerte.

En el nivel del discurso de gobierno, la violencia también aparece como la solución lógica para detener una conflagración que él mismo ha propiciado. *Canadian Bacon* habla de imágenes nunca vistas en la televisión porque cuando el ejército estadounidense bombardeó una supuesta planta nuclear, descubrió demasiado tarde que se trataba de un hospital. En *South Park*, un general afirma: “more and more troops are needed to invade the Canadian border. The Canadian government pleads for a peaceful resolution, but naturally we’re not listening”. “¿Por qué invadir al vecino? La frontera debe cruzarse para salvar a los canadienses, salvarlos, por supuesto, de sí mismos. Un país que ha eliminado el concurso nacional rumbo a ‘Miss Universo’ es una amenaza; esas actitudes pueden ser contagiosas”.

Entonces, ¿para qué sirven las líneas fronterizas? Según las irónicas versiones de Moore y Parker y Stone, para defenderse de los embates de los izquierdistas, de los que creen en la libertad de expresión, de los que piensan distinto. La incorrección política es el vehículo para la ironía. Y burlarse de la identidad canadiense es el medio para magnificar los defectos de la idea de perfección que la sociedad estadounidense tiene de sí misma. “The American government thinks it has the right to police the world; your government will kill two Canadians, an action condemned by the U.N.; home of the free, indeed. This is about freedom of speech, about censorship’, says the Canadian ambassador before the United Nations in *South Park*”.²⁴

²⁴ Con respecto a la libertad de expresión y sus absurdos, imposible dejar de pensar en la invitación que se hizo, después del 11 de septiembre, a llamar de otra forma a las papas a la francesa.

En cuestiones de seguridad nacional, real o ficticia, verdadera o en simulacro, la condición postfronteriza es imposible, pues el tercer espacio pierde sentido.

Si tomamos en cuenta que estos dos productos culturales fueron creados y difundidos antes de los ataques terroristas del 11 de septiembre, que engendraron al *eje del mal* como parte central del discurso presidencial estadounidense, resulta sorprendente que dicho *eje del mal* pueda aplicarse a la lectura irónica que Moore y Parker y Stone hacen de la identidad nacional de su país frente a la de su pacifista vecino. “Ahora usted está a cargo del mundo, no sea un mal ganador”, dice el premier ruso engullendo una cubeta de pollo Kentucky al presidente de Estados Unidos: “¿De dónde saco un enemigo?”, se pregunta el líder del mundo libre, cuyo deber es guiar a una sociedad que, aparentemente, no sabe cómo vivir sin enemigos visibles, cómo dirigir a una nación que sólo se siente poderosa cuando tiene alguien a quien confrontar.

Es cierto; incrustada en la vida cotidiana, la cultura popular ayuda a comprender cómo se percibe una nación; estos dos filmes son un excelente ejemplo que lo prueba. Moore, en su secuencia final de créditos termina con la afirmación de que “Durante esta producción no lastimamos a ningún canadiense”. Pero resulta imposible dejar de preguntarse cuántos estadounidenses no habrán sentido que ellos sí lo fueron.

FRONTERAS QUE SE VIGILAN

THE BORDER¹

Any system you contrive without us
will be brought down
You have your drugs
You have your guns
You have your Pyramids your Pentagons
With all your grass and bullets
you cannot hunt us any more

LEONARD COHEN

Evidentemente, podríamos decir que *Traffic* (dir. Steven Soderbergh, 2000) es el ejemplo cinematográfico supremo de que las fronteras nacionales difícilmente se disolverán. La evidencia radica en que la película fue filmada con filtros que separan las áreas geográficas, en este caso de México y Estados Unidos, con una probable intención estética que es, a la vez, ideológica. El filtro que se utiliza para retratar el territorio mexicano es sepia; para el estadounidense, azul; los cuales connotan, en el primero caso, algo terroso, sucio, y, en el segundo, algo frío pero transparente. Sebastian Thies señala que la película “adopta una perspectiva desde dentro de la política institucional y de esta manera, se coloca dentro de los discursos oficiales sobre los regímenes territoriales del espacio” (2014: 240).

En *Traffic* el título lo dice todo. La frontera es el lugar donde se realiza y se combate el tráfico de sustancias ilícitas en este caso (pero, como hemos visto, también de personas). Hay corrupción de los dos lados, aunque más de éste. Sin embargo, hay consumo nomás de aquél —y no sólo en los márgenes, sino, más bien, entre las clases privilegiadas, de adolescentes con padres indiferentes o demasiado ocupados para darse cuenta—.

También a *Traffic* la aquejan los estereotipos:² el policía honrado, el ejército corrupto, el sistema coludido, el juez ético, los traficantes latinos, la frontera ocre,

¹ Una versión previa de este ensayo se publicó en el volumen coeditado por Martínez-Zalce, Straw y Vargas Cervantes (2011), antes de que la academia canadiense se interesara por la serie.

² En especial uno que molesta mucho a los espectadores de este lado de la frontera es el de los mexicanos. Para dar un efecto de verosimilitud, en el elenco se contratan actores latinos para personificar a los mexicanos y para que hablen en español. Para el espectador mexicano, es obvio que el actor hispanohablante tiene un acento peculiar según su origen, lo cual es paradójico pues, en busca de un efecto realista, éste se disminuye y el recurso resulta poco efectivo.

el lugar de conexión para el narcotráfico internacional.³ Sin embargo, el crimen internacional no sólo sucede en la frontera sur de Estados Unidos. Basta recordar el análisis de *Highway 61* y *Frozen River* o esa larga secuencia en *The Untouchables* (dir. Brian de Palma, 1987) en que Elliot Ness y sus muchachos esperan, auxiliados por la policía montada, un cargamento de alcohol, que será el principio del fin de Al Capone. Aquí la frontera es un puente de hierro, un enorme llano donde sólo hay una cabañita: la desolación es el escenario perfecto para culminar los negocios ilícitos. Ya lo señalaba Mariane Botsford Fraser (1989) en su definición de la frontera entre Canadá y Estados Unidos: existe una mitología del contrabando en esta región. Se sabe que, al menos, una gran fortuna canadiense contemporánea proviene de la prohibición en Estados Unidos y del contrabando de alcohol desde la frontera norte...

El crimen, pues, es uno de los tópicos más reiterados en el género cinematográfico fronterizo. Drogas, armas y personas son las mercancías que adquieren mayor valor al cruzar de manera ilícita de un país a otro.

Salvo por referencias a la época de la prohibición (como sucede precisamente en *The Untouchables*), y tal vez por la condición pacífica que durante todo el siglo xx definió a la frontera entre Canadá y Estados Unidos, no se le había considerado como una arena idónea para narrar historias de crimen transfronterizo. Pero el contexto se ha modificado significativamente.

La televisión ha resultado el medio donde mejor se ha visto reflejada la evidente transformación del contexto; pero no es, como sería obvio, en los noticieros o documentales (género de larga tradición y notable calidad en Canadá) que cubrieron ampliamente las críticas expresadas a través de la prensa estadounidense acerca de la laxitud del gobierno canadiense en relación con sus políticas de migración y la porosidad de la frontera de aquel lado. Konrad y Nicol (2008: 274) señalan cómo la frontera más al norte en Norteamérica se ha convertido en una línea que divide Estados-nación definidos y, por tanto, el terrorismo, las drogas, la migración ilegal, el crimen transfronterizo y el tráfico de personas se han convertido en nuevas preocupaciones en esa zona. Esto, concluyen, ha hecho que los intereses canadienses de defensa, militares, y de políticas civiles, converjan con los estadounidenses en la intención de estos últimos de crear la *Fortaleza Norteamérica*. Es decir, lo que en *Traffic* constataba para la frontera México-Estados Unidos como una condición de largo plazo en el pasado, presente y futuro entre estas dos naciones, a

³ Al igual que en *Perdita Durango* (dir. Alex de la Iglesia, 1997), pero sin la carga de humor negro, Tijuana, entonces, se representa como una ciudad donde se esconden los delincuentes, ya sea detrás de un uniforme o en algún bar. También hay puestos de tacos iluminados por focos pelones y parques de beisbol donde los niños juegan, además de grandes extensiones desiertas en las cuales aterrizan las avionetas con el contrabando de droga. Debido a su ambigüedad, el final —¿acaso irónico, acaso de cuento de hadas?— deja al espectador instalado en el escepticismo. ¿Existirá en algún lado un judicial que, como premio a su valentía, opte por donar un campo de beisbol a la comunidad? ¿Existirá en cualquier lugar un político de altísimos vuelos que, como penitencia a su falta de atención como padre, renuncie a su puesto para ingresar como apoyo a su hija en una clínica de rehabilitación?

partir de un acontecimiento histórico del siglo XXI, de repente, se volvió aplicable a la frontera Canadá con Estados Unidos y sus representaciones.

En enero de 2008, sacando provecho de la huelga de guionistas en Hollywood que tenía a los canales estadounidenses programando sólo repeticiones, la CBC decidió, al fin, estrenar el drama policiaco *The Border*. Las tres temporadas de la serie, que en ese momento sólo se exhibieron en Canadá, se han exportado en su formato DVD y se han exhibido en Latinoamérica, en horario matutino, en el canal AXN de Sony Pictures Entertainment, en 2010, subtituladas y sin gran aparato publicitario.

Debido a su gran presupuesto, su ritmo veloz de acción y su perspectiva internacional, se considera que *The Border* es la entrada de la televisión pública canadiense en las grandes ligas, “pero con conciencia”, tal como el productor ejecutivo Peter Raymont lo ha señalado (2013).

En el diseño de la serie, pueden detectarse varias fuentes, que son fundamentales para el matiz de conciencia o moralidad del cual la narrativa se encuentra imbuida.

La primera es el trabajo del mismo Raymont y de Lindalee Tracey para su compañía productora White Pines. En el excelente documental, *Invisible Nation* (1997), el equipo sigue de cerca a los agentes de migración, con el fin de responder preguntas sobre migración e ilegalidad, tema sumamente complejo en tanto no sólo tiene que ver con aspectos legales, sino también con difíciles experiencias de vida, en ambos lados de la línea (es decir, para los migrantes pero también para los oficiales). En otro posterior, *The Undefended Border* (2002),⁴ a lo largo de tres episodios se sigue de cerca el trabajo, luego de los ataques en septiembre de 2001 a las Torres Gemelas de Nueva York, de agentes de inmigración y de la Real Policía Montada que en conjunto conforman una fuerza de tarea especial, y su respuesta a las críticas estadounidenses en relación con la porosidad del lado canadiense de la frontera. La estructura de cada episodio es la misma: tiene como eje un aspecto específico de la labor de los oficiales de migración. Al tiempo que los escuchamos dar opiniones sobre su entrenamiento en el cruce de culturas y la multiplicidad; hablando acerca de sus actividades y la buena educación que subyace en sus actitudes, los vemos en acción. Además, por medio de subtítulos, se ofrecen explicaciones sobre los procedimientos jurídicos e información estadística acerca de los migrantes indocumentados, las peticiones de refugio, las redadas y demás; los subtítulos sirven para completar las escenas y, por supuesto, ni éstos ni la contraposición de voces con imágenes tienen rasgos irónicos. Todo es muy serio en el relato. Una función extra de los subtítulos es la de evitar el matiz autoritario que podría tener una voz en *off*; ésta sólo aparece en el prólogo de cada episodio donde el narrador, masculino, comenta sobre la intensidad de la migración en nuestros días para inmediatamente después preguntarse: ¿a quién queremos admitir?, ¿a quién queremos dejar fuera? En sentido contrario al contenido total de cada capítulo, la edición de la escena introductoria nos da la falsa impresión de violencia y

⁴ El documental fue escrito y producido por Tracey, dirigido y producido por Raymont, y es más cercano al espíritu de la serie de ficción anterior.

emoción.⁵ Una característica sobresaliente es que, en cada uno de los episodios, al menos uno de los oficiales de migración en la fuerza de tarea relata que su familia de origen migró de manera *legal*, es decir, con documentación aprobada, a Canadá. Por supuesto esto crea la idea de que, debido a estos antecedentes, en lo particular, dentro de la fuerza de tarea el racismo resulta impensable y, en lo general, de un país favorable a la migración y con una recepción tan calurosa, los migrantes se sienten orgullosos de ser, ellos mismos, agentes de migración.

Pero, además, existen otros personajes: aquellos bienvenidos o rechazados en la frontera. En el caso de ellos, también se usan subtítulos, que permiten a los espectadores conocer el final de sus historias. Los títulos están relacionados directamente tanto con la línea argumental como con el momento del procedimiento migratorio.

En *Toughening the Border*, los protagonistas son aquellos encargados de revisar la documentación en los puertos de llegada de los extranjeros, pues piensan que, en pro de la seguridad de su país, deben impedir la entrada de quien no conviene que ingrese y, por tanto, el endurecimiento de la indefensa frontera canadiense es indispensable. Las expresiones que utilizan los oficiales resultan muy significativas en tanto que, por ejemplo, mantenerse alerta parece sinónimo de sospechar o no tener confianza. El entrenamiento es importante, pero también lo es la primera impresión que el guardia tenga del viajero. El espectador no puede dejar de darse cuenta de cierta tendencia: se desconfía de la gente que proviene de ciertas áreas geográficas y se asocia la pertenencia a determinada clase social (más alta, por supuesto) con la inocencia.⁶ Los agentes que dan testimonio señalan que después del 11 de septiembre es necesario mantener los ojos muy abiertos para separar a los buenos de los malos;⁷ la línea en la que habitan no es sólo la frontera que defienden, sino también aquella simbólica que separa a las personas que viven obedeciendo la ley de aquellas que no lo hacen. Por tanto, su obligación es mantener a salvo Canadá, libre de terroristas, pero con la frontera abierta.

Immigration Task Force documenta al grupo homónimo, conformado por agentes de migración y por oficiales de la Real Policía Montada, que fue creado en 1994 con el fin de atrapar criminales que están ilegalmente en Canadá; la fuerza actúa en respuesta a denuncias telefónicas anónimas, realizadas por ciudadanos canadienses, las cuales se basan, tal como se permite que los espectadores concluyan, en sospechas que se derivan ya sea de la raza, ya de la nacionalidad (“muchas gente saca conclusiones”, relata uno de los oficiales); una vez que se ha transpuesto la entrada, alrededor de cien mil migrantes ilegales, nos informa el documental, permanecen en el área de Toronto y hay que atraparlos.

⁵ Este hecho conecta al documental con la serie policiaca y lo coloca como un antecedente directo de ella.

⁶ En la entrevista a una mujer latinoamericana de clase baja, se le presupone culpable, mientras que la entrevista con una europea funciona bien porque viene de familia adinerada y sabe cómo llenar las formas (según nos informa la oficial).

⁷ Y uno, en tanto espectador, se pregunta si eso no significa lo mismo que hacer el trabajo de *Homeland Security* del otro lado de la frontera.

End of the Line trata de la última parte del proceso: la deportación. Los agentes en este episodio trabajan organizando redadas en fábricas, por ejemplo, para detener trabajadores ilegales, quienes paradójicamente, como una de ellos explica, llevan a cabo labores que nadie más quiere hacer; aunque otra parte de su trabajo es buscar criminales de guerra, de quienes, además, se sospecha que tienen ligas con terroristas porque, como dicen, lo segundo es el medio y lo primero el fin.

Conforme el relato avanza, nos enteramos que muchos de los buscados son algunos de los veinticinco mil llamados refugiados fallidos, personas que solicitaron la ciudadanía como refugiados y, cuando les fue negada, simplemente decidieron quedarse; en vista de que cualquiera que afirme que su vida estará en peligro en su país de origen no puede ser deportado (algunos así lo declaran y esperan que su caso se revise en una corte especial), lo cual toma años. Una de las oficiales de la corte opina que el Acta de Inmigración debería modificarse, pues otorga demasiados derechos a todos los residentes, algunos de los cuales, son criminales. Así que presenciamos detenciones justas e injustas de personajes que se resignan a que se los lleven, porque ya lo esperaban, pero que explican que preferirían quedarse, en la mayoría de los casos para poder tener un mejor nivel de vida. Este último episodio muestra cómo culminan las expulsiones “afortunadas” de Canadá y termina con un muy elocuente epílogo de una agente migrante escocesa: “lo que desean no es impedir que la gente siga llegando, sino tener más control sobre quién llega”.⁸

La segunda fuente en el diseño de la serie *The Border* está relacionada con el mandato de la CBC, el cual define a la corporación como “una compañía de contenido”; su visión: “Conectar a los canadienses a través de un atractivo contenido canadiense”; su misión: “Crear programación audaz y distintiva” con el fin de “informar, iluminar y entretener”; y entre sus valores se encuentra el de “servir al público canadiense”. Matheson (2013: 64-65) explica los cambios que impulsaron a que la CBC produjera más programación en los géneros de entretenimiento para competir con la televisión estadounidense. *The Border* es resultado de ello.

Todas estas características son evidentes en la trama, la caracterización, los *leitmotifs* y la organización de los episodios semanales de una hora. Y el protagonista James McGowan dice: “Las fuertes convicciones de la pareja [Raymont y Tracey] en relación con los derechos humanos han dado forma, de manera muy significativa a todos y cada uno de los aspectos de *The Border*” (*The Western Star*, 2008).

La tercera, a decir de Sarah A. Matheson, proviene de una respuesta canadiense a la televisión estadounidense “shaped by a cross-border televisual environment and, as such, it reflected the international flow of popular genres and formats” (2013: 62).

⁸ La agenda en el documental podría ser la del mal necesario: en algunos casos, el endurecimiento puede parecer contrario a un punto de vista humanitario de la migración, pero es necesario debido a que la gente utiliza documentos falsos, miente, comete actos criminales y abusa de las peticiones de refugio.

El relato de historias sobre terrorismo, tráfico de drogas, lavado de dinero, esclavitud o venta de órganos humanos, no permite que el humor negro y la ironía sean pertinentes. El tono de la serie es bastante solemne. Y si sus productores tenían en todo momento a los derechos humanos como subtexto, no deberían existir ni las respuestas fáciles ni las soluciones en blanco y negro para los dilemas que se les presentan a los personajes. Sin embargo, las hay.

Para Patricia Molloy, quien dedica todo un capítulo de su libro *Canada, US and the Other Unfriendly Relations* (2012) a la serie, ésta sirve, en tanto representación⁹ de las relaciones entre Canadá y Estados Unidos, donde los temas de seguridad se han vuelto primordiales, para legitimar la función actual de las políticas y prácticas fronterizas militares y tecnológicas, mediante las cuales, simultáneamente, las fronteras territoriales se marcan y se disuelven.

A Molloy también le interesa cómo se borra la frontera entre el texto televisivo y el virtual por medio de los juegos y la discusión en la página de internet de la CBC, por lo que ella afirma que la serie se convierte en una herramienta con una problemática en función pedagógica (2012: 192).

La trama se desarrolla alrededor de un grupo elite de agentes del ficticio Buró de Seguridad de Migración y Aduanas, *Immigration and Customs Security (ICS) Bureau*, que debe resolver problemas fronterizos.

Su jefe es el Mayor Mike Kessler, “el centro moral del programa”, quien es el protagonista y casi el único personaje cuya vida privada aparece como parte de la trama.¹⁰ Kessler (Molloy lo define como “the upright, benevolent (soft) Canadian [...] white male”) (2012: 131) sirvió con los cascos azules en Bosnia y tiene una reputación irreprochable. Además de amantes, pasadas y presentes, todas poderosas y/o peligrosas, tiene dos antagonistas.

El primero es otro burócrata de la seguridad canadiense, Andrew Mannering, del servicio de inteligencia canadiense (CSIS) un verdadero villano porque vive sometido a los intereses estadounidenses; en la segunda temporada, reaparecerá convertido en alguien peor, puesto que ahora trabaja para una compañía de seguridad privada que asesora maliciosamente al gobierno canadiense, siempre en favor de los estadounidenses, lo cual le reditúa, pues en la tercera temporada vuelve a tener suficiente poder como para reportar directamente a un ministro.

La otra antagonista es Bianca LaGarda (Sofia Milos, a quien Molloy describe como “the take-no-prisoners (hard) voice of America”) (2012: 131),¹¹ agente del departamento estadounidense de Homeland Security y mujer cerebral y fría para quien lo único importante es la seguridad de la frontera, sin que lo humano pueda

⁹ Ella utiliza la palabra *simulation*: simulacro.

¹⁰ Lo cual, por cierto, parece muchas veces un exceso, puesto que, por ejemplo, la hija es una fuente de problemas en tanto se asocia con grupos radicales antiestadunidenses; o una de sus múltiples amantes resulta ser una agente-espía internacional. Todos estos enredos sexuales, hasta cierto punto telenovelescos, hacen que el interés dramático de asuntos fronterizos disminuya y se enrede innecesariamente.

¹¹ Cuando Milos dejó la serie, la substituyó Grace Park; su personaje, Liz Carver, no es antagonico, sino que se liga sentimentalmente con el problemático detective sargento Gray Jackson.



The Border. “No Refuge”. Dir. John Fawcett

modificar sus puntos de vista. Según Molloy el hecho de que LaGarda sea una inmigrante de “las buenas” enardece su patriotismo feroz y la certeza moral de que, para poder resguardar los intereses estadounidenses, no hay ningún medio que no sea válido (2012: 131).

Existe un patrón reconocible en la organización de la serie. Un programa trata de asuntos nacionales, el siguiente de problemas transfronterizos. Sólo en estos últimos aparece la estrella estadounidense, y los juicios de valor como parte del contenido.¹² Por tanto, la línea no es lo único que provoca la confrontación entre los personajes, pero, por supuesto, la frontera ideológica es importantísima para sostener la trama. Matheson señala que: “television drama in Canada is arguably a form of culture defined by cross-border negotiation, yet it is consistently framed by a discourse that suggest its most important role is to maintain and defend national boundaries and distinctions” (2013: 64).

La presencia de la agente estadounidense dificulta las acciones profesionales de los canadienses debido a la interminable letanía sobre la seguridad fronteriza, por la manera en que los estadounidenses tratan a los sospechosos, por su forma de investigar los incidentes y porque ridiculiza la marca canadiense de acercarse a los problemas, puesto que la considera ingenua por decir lo menos.¹³

Mientras tanto, los protagonistas canadienses convierten los dilemas políticos, sociales y ambientales en temas morales, puesto que, en la trama, resolver ciertos

¹² Así sucede en la primera temporada; en la segunda, la agente estadounidense tiene un romance con uno de los protagonistas canadienses, así que el rasgo antagonico se diluye.

¹³ Esta rigidez se flexibilizará cuando LaGarda enferme (el personaje desaparecerá, por motivos de salud, en la segunda temporada) y decida someterse a un tratamiento experimental que la FDA no ha autorizado, pero que sí es asequible debido a la flexibilidad canadiense.

problemas implica desatar consecuencias que resultan, en ocasiones, peores que el problema en sí, y en la narrativa siempre está presente el asunto de que se haga lo correcto, aunque para llegar a ello se utilicen tácticas poco éticas, como amenazar testigos con su deportación o la de sus familias, lo cual sucede en varios episodios. Ante la moralidad de la cual se hablaba tanto en la presentación de la serie, ¿quiénes son los criminales?

En este sentido, el primer episodio llamado “Pockets of Vulnerability” resulta ejemplar. Su escena inicial tiene un ritmo veloz, con una edición que presenta, una tras otra, tomas cortas de pistas de aterrizaje, aviones descendiendo, señales de tráfico, camionetas que se estacionan, agentes mostrando sus placas, puntos de revisión de documentos, acercamientos a pasajeros y software de reconocimiento de rasgos faciales. En el puerto de entrada todos parecen sospechosos de algo; todos están nerviosos porque son vigilados por las cámaras y la vulnerabilidad los hace parecer culpables del delito de sentir miedo. Pero algunos lo son de algo más. Molloy (2012: 132) acertadamente señala que, por tratarse del piloto, se establecerá uno de los temas que serán recurrentes: el de la vigilancia, el de observar y ser observado. Durante la persecución y detención de los sospechosos, se han editado tomas cortas desde ángulos diversos y la escena continúa con la cámara al hombro; ambas técnicas subrayan el tono de suspenso y acción.

Se había comentado con anterioridad el interés de los productores en los derechos humanos y cómo en vías de este objetivo ni las respuestas sencillas ni las soluciones en blanco y negro a los problemas de los personajes deberían ser la salida de la trama. En pos de ese interés, la serie seguirá la larga tradición de los documentales canadienses,¹⁴ programas que según Druick y Kotsopoulos se montan en la frontera entre la realidad y la ficción (2008: 1) y que tienen un contenido que proviene del contexto político y social.¹⁵

En este episodio, un ciudadano canadiense de origen sirio es víctima de los perfiles raciales a su regreso a Canadá; debido a que en el avión venía sentado junto a un terrorista y puesto que las cámaras de vigilancia lo filman cuando recibe una tarjeta de éste, lo detienen para interrogarlo. Se trata de un hombre decente, con familia, que es profesor de secundaria; pero una vez que lo señalan, se convierte en una amenaza para Homeland Security y CSIS, y lo único que el equipo protagonista de ICS puede hacer es investigarlo. Para este momento lo han sacado, primero, de Canadá a Estados Unidos y luego lo han deportado a Siria (de donde emigró por razones políticas), violando así sus derechos humanos e individuales en tanto ciudadano canadiense. Es decir, ser sospechoso es casi sinónimo de convertirse en criminal.¹⁶

¹⁴ Ver MacKenzie y Martínez-Zalce (1996).

¹⁵ Además del incidente que se narra en el piloto, podemos reconocer aquel donde un oficial mató a un inmigrante con una pistola de descargas eléctricas; otro donde se critica a las estrellas y celebridades blancas y adineradas que adoptan niños de escasos recursos en África.

¹⁶ El caso se asemeja al de Maher Arar, ingeniero siriocanadiense, que fue detenido en el aeropuerto JFK de Nueva York y luego deportado a Siria (en lugar de enviarlo a Canadá, su lugar de residencia), donde estuvo detenido casi un año (Amnesty International, 2006).

Aunque el espectador no sabe nada tampoco, hay indicios de que el hombre no es culpable. ¿Se le señaló porque hablaba con la persona equivocada (el sospechoso de terrorismo) en el momento equivocado o por su apariencia física, su origen y su religión? A causa de la paranoia estadounidense, ¿se ven forzados los agentes de migración canadiense a realizar perfiles raciales y a actuar con base en prejuicios raciales?

Si bien las apariencias así lo indican, cada detalle que el equipo de ICS descubre sobre él, simples hechos cotidianos como ser profesor de química, que vaya a determinada mezquita, que se preocupe por un alumno brillante, que compre un coche en una agencia específica, lo hacen parecer sospechoso. Sus acciones y relaciones en tanto sucedan en su comunidad religiosa o cultural, no lo liberan. ¿Llevar a cabo ciertas prácticas sociales o religiosas, debería estar penado? Hay ambigüedad en el discurso al respecto.

Al final, claro está, prevalecerá lo correcto y, mediante la presión de la prensa y el buen trabajo del equipo, el hombre volverá a casa.

Paradójicamente, si se habla de una serie que se interesa por los derechos humanos, que aboga por respetar la diferencia y que establece una posición contraria a las políticas de *Homeland Security*, hay demasiados sospechosos musulmanes en los episodios y muy pocos anglosajones, aunque el mosaico canadiense sí tiene equidad entre el equipo de policías (mujeres y hombres; anglocanadienses blancos, negros, musulmanes). Precisamente por esos huecos que la ambigüedad genera, resulta pertinente, en este momento, hacer el recuento de crímenes y criminales: terroristas sirios, islámicos, afganos, quebequenses (del FLQ), estadounidenses (ecológico), libaneses; gánsters afganos, rusos, chinos, croatas, calabreses y mexicanos, que trafican armas, divisas, personas y drogas; mercenarios y asesinos a sueldo cubanos, extremistas políticos, tiranos tamiles que causan revueltas entre la población canadiense de ese origen. Entre los anglosajones, los crímenes no tienen que ver con la delincuencia organizada: hay pedófilos, mercenarios, manifestantes antinucleares, mormones que esclavizan esposas adolescentes, traficantes de diamantes y actrices que adoptan niños en África sin saber si sus padres aún viven o cuál es su historia de vida.

Armas, explosiones, persecuciones en autos y muchas carreras son parte de la acción. Rastros con GPS, investigación cibernética, hackeo, telefonemas donde se reciben órdenes de muy arriba, autopsias, forman parte de los procedimientos que el equipo realiza. Es un drama policiaco de excelente factura, con toques de tensión heterosexual entre algunos de los personajes. Las locaciones incluyen aeropuertos, entradas fronterizas, hoteles, puertos y espacios desolados como los que aún existen en importantes terrenos en la línea fronteriza entre Canadá y Estados Unidos.

Por esas razones, la serie contiene características del género fronterizo: las locaciones, por ejemplo, son los esperados lugares emblemáticos donde hay agentes de migración y aduanas, banderas de ambos países y señales de delimitación. Y también se recurre a la estereotipia: los personajes canadienses actúan y piensan de una forma que podría denominarse ética y los estadounidenses de otra, distinta, que se debe apreciar como mala.

Así, la zona fronteriza se retrata no sólo como conflictiva, sino también como borrosa. La presencia constante de las fuerzas estadounidenses en suelo canadiense, en nombre de la cooperación internacional, misma que según el programa es desigual, convierte la cuestión de las imposiciones estadounidenses en materia de seguridad como una de las líneas temáticas más importantes en la serie.

Y es necesario subrayar que, en pos del elemento dramático y al contrario de lo que sucede en los documentales, poco se sabe de los antecedentes de los personajes y nunca se habla (como sí sucede, por ejemplo, en *Invisible Nation*, con los guardias de migración entrevistados para el documental) de si los protagonistas pudieran llegar a sentir empatía con los deportados, de cuándo migraron sus familias a Canadá, de si dudan de los métodos que utilizan para obtener información de los interrogados. Es debido a ello que algunos críticos fueron muy duros con la emisión.

Robert Fulford escribió: “Allí es donde aparece la diferencia entre ‘americanos’ y canadienses, según la define la televisión hecha por la CBC. *The Border* [...] es el tipo de programa que hace que uno se sienta orgulloso de ser canadiense —sobre todo si [...] uno también es muy, muy aburrido. El guion expresa [...] el ‘antiamericanismo santurrón y oportunista’ que florece entre los canadienses con tanta frecuencia” (2008).

Justin Podur afirma: “La propaganda de los ‘chicos malos’ y los ‘villanos’ es también un arma de guerra, y el nuevo programa de la CBC lo es. Hacer que los agentes de migración sean los héroes que luchan contra amenazas ficticias encubre lo que en realidad hacen. Son burócratas encargados de deportar personas. Con su aparente complejidad moral, *The Border* cree que sabe quiénes son los malos y cree que no somos nosotros” (2008).

En la crítica anterior, encuentro dos elementos clave. Es cierto que en varios episodios puede leerse cierta animadversión por Estados Unidos. Sin embargo, cuando los productores eligen a un equipo de migración y aduanas como héroes, es imposible que los intereses canadienses logren apartarse por completo de los estadounidenses; es decir, se supone, por ejemplo, que los inmigrantes sin papeles están violando la ley y, por tanto, se les considera como delincuentes; además, la frecuencia con la que los episodios se relacionan con el terrorismo y los ataques a la seguridad nacional son inverosímiles, a pesar de que se ha probado ampliamente que cualquier representación de actos criminales en los medios es bastante superior en promedio a la incidencia de éstos en la realidad y que la representación de la violencia, también ampliamente magnificado, hace tales retratos mucho más atractivos para los espectadores (Reiner, 2010).

El equipo canadiense muestra un mayor rechazo a su vecino del sur cuando los crímenes cometidos tienen que ver, por ejemplo, con la ecología, con que compañías estadounidenses utilicen suelo canadiense para depositar sus desechos; con el abuso de la religión con fines mundanos, como en el capítulo donde persiguen a una joven mormona porque creen que un patriarca polígamo quiere aprovecharse de ella, cuando es ella la que desea convertirse en su esposa. ¿Delitos y/o dilemas morales?

Pero, además, resulta curioso que las preocupaciones y los estereotipos de esos canadienses antiestadunidenses sean tan similares a las del sistema de seguridad

que tanto parecen despreciar. Porque cuando se trata de terroristas o gangsters, las balas vuelan igual de un lado que de otro, a pesar de que el mayor Kessler y su equipo pongan el patriotismo por delante para, en ocasiones y, a su vez, cometer delitos aunque cuando son ellos quienes lo hacen se llame “romper las reglas”.

En la serie hay muchas bajas, más de los infractores que de héroes. Tal vez la influencia del mandato de la CBC pesa demasiado en el caso de un drama policiaco que debería tener simples héroes de ficción en vez de aspirar a presentar guías morales. Si el contenido canadiense parece demasiado inclinado hacia una agenda ideológica y los personajes parecen demasiado interesados en servir al público canadiense —más allá de la trama—, la agenda de iluminar e informar es más obvia que el objetivo de entretener, el cual, en horario estelar, probablemente es más importante a los ojos tanto del público como de la crítica.

Pero, ¿servir a quién? El anunciado final de la tercera temporada de *The Border* salió al aire el 14 de enero de 2010, a escasos seis meses de que el gobierno canadiense anunciara, el 13 de julio de 2009, que los ciudadanos mexicanos necesitamos de una visa para poder visitar su país, requerimiento jurídico internacional que es pertinente mencionar porque sólo así los mexicanos han podido convertirse en personajes viables para esta trama.

En “No Refuge”, Hugo Fuentes, “El Carnívoro”, capo de los Zetas, llega desde la Ciudad de México a Toronto aparentemente para organizar el negocio del narcotráfico con la rama local de la Mara Salvatrucha. La trama se complica porque en realidad ha ido a matar al periodista Ramón Esteban, que se refugió en Canadá huyendo del narco, que ya lo había torturado y que, por coincidencia, es el novio en turno de la exesposa del mayor Kessler, quien es una abogada defensora de indocumentados, en este caso mexicanos.¹⁷

Al igual que en otros episodios, la escena inicial, previa a los créditos, cuyo ritmo se va acelerando, muestra a una mujer de rasgos latinos en la banda del equipaje, primero, luego en el mostrador de migración, de regreso de Cancún (nos enteraremos luego), vigilada y luego atrapada por los miembros de ICS; inmediatamente después, retiran al oficial del mostrador, lo persiguen cuando intenta huir y luego de que los ha amenazado con una pistola, se suicida.

Utilizando una de las características preponderantes del género fronterizo, una estructura de personajes basada en los estereotipos, de entre los cuales sobresalen el inmigrante ilegal y el bandido mexicano, en *The Border* los dos están presentes como si hubieran sido diseñados en Hollywood. Por supuesto que no es posible idealizar románticamente la figura del jefe de jefes de alguno de los cárteles de la droga, pero darle al Carnívoro ese alias porque disfruta merendándose tanto a sus enemigos como a la competencia resulta excesivo. ¿Qué tan malo puede llegar a ser un criminal para ser creíble?

¹⁷ Joanne C. Elvy y Luis René Fernández Tabío (2013) analizan el episodio 10 de la serie, “Normalizing Relations”, donde los involucrados en la trama son cubanos. Es el único caso en que aparecen latinoamericanos.



The Border. "No Refuge". Dir. John Fawcett

En las pantallas de computadora de la unidad de ICS, que mucho sirve para la generación del *docudrama*, para desvanecer los límites entre la ficción y la realidad, aparecen los múltiples instrumentos para clasificar a los delincuentes: las listas de los más buscados por el FBI, los registros de ingreso al país, historias documentadas de las bandas, notas de prensa de sus peores atrocidades y, dentro del folklore del gremio, por supuesto, una página de Internet de la Santa Muerte que es una suerte de Facebook de Maras y narcos.

Los criminales perseguidos en este episodio, además del Carnívoro, son el oficial Torres, que se suicida luego de haber permitido que "la mula", Carmelita Sánchez, ingresara al país con el brasier lleno de cocaína y con una foto de Hugo Fuentes; varios tatuadísimos miembros de la Mara y una serie de mujeres que trabajan limpiando casas y sus hijos y nietos jóvenes, que tampoco tienen papeles. A estos últimos, con el fin de que ayuden a los héroes a conseguir sus fines, resulta fácil amedrentarlos con la amenaza de la deportación. La justicia se consigue, entonces, con base en el terror. ¿Cómo debería, entonces, definirse el terrorismo?, ¿dónde se quedó la preocupación por los derechos humanos?

En el análisis del capítulo inaugural de la serie, quedaba en el aire la pregunta sobre la imposición estadounidense de realizar perfiles raciales. Me parece que la producción de *The Border* tuvo que haber sido más cuidadosa al respecto, en varios niveles. Una vez más, recurrimos a la sentencia de que el camino al infierno está empedrado con las mejores intenciones.

En aras de lograr una cierta verosimilitud en relación con los extranjeros, los hacen hablar en su lengua materna; en el caso específico de este episodio, los televidentes

hispanohablantes mexicanos descubrimos que, para los productores del programa, todos los latinos nos vemos iguales: unos hablan con acento chicano, otros, se nota, no hablan el idioma o lo hacen con un fuerte acento anglófono, otros más como sudamericanos (de hecho, Ramón Esteban es interpretado por un actor argentino, Juan Chioran); en fin, a un mexicano, no lo reconocemos. Imposible no preguntarse qué opinarán las comunidades musulmanas, afganas, libanesas, sirias, rusas o calabresas cuando se ven retratadas en la serie.

Pero, volviendo a México, las únicas referencias que se dan del país tienen que ver con datos de la abundante nota roja relacionada con el narco: las cabezas en la pista de baile de una discoteca en Michoacán, los muertos a ráfagas, las granadas en el grito de Independencia en Morelia en 2008. El México más violento, el que exporta criminales que delinquen porque trabajan sin papeles o porque trafican sustancias ilícitas.

La tercera temporada dejó a Toronto sumido en ráfagas de metralla disparadas por los mexicanos que, con o sin visa, invaden su territorio. Y mientras el mayor Kessler se niega a recibir órdenes del departamento de Homeland Security, resulta obvio que nadie sabe para quién trabaja: los estereotipos refuerzan ciertas visiones hollywoodenses y, por tanto, la idea de que los oficiales son guardianes de la patria que deben parar la andanada de visitantes no deseados por múltiples razones y que la frontera está allí para resguardar, para proteger, para detener.

Con un dejo de sentido del humor, el documentalista y productor de la serie *The Border*, Peter Raymont (2013) dijo que no hay tal cosa como una mala reseña, aunque ésta llegue demasiado tarde,¹⁸ en referencia a los cables de *Wikileaks*¹⁹ donde un funcionario estadounidense se quejaba de que la CBC utilizaba tensiones entre Canadá y Estados Unidos relacionadas con las políticas fronterizas y las confrontaciones con el departamento de Homeland Security, para subrayar las diferencias entre los canadienses y los estadounidenses, a expensas de estereotipar a estos últimos.

Resulta irónica la lectura unidimensional del diplomático, puesto que en esta serie de la productora White Pines hay deslices que perpetúan la idea de que los musulmanes o los latinoamericanos (por sólo mencionar dos casos) son ya sea sospechosos o culpables de aquello que los perfiladores raciales les han achacado.

Este tipo de sutilezas parecen estar lejos de las interpretaciones de quien redactó los comunicados que aparecieron en *Wikileaks*; pero el hecho de que documentalistas y guionistas que trabajan bajo el mandato de la CBC, quienes obviamente no son conservadores, las pierdan de vista, involuntariamente resulta, eso sí, preocupante, pues se trata de textos que se divulgaron en los horarios estelares de la televisión pública canadiense y luego se exportaron al mundo.

¹⁸ La serie fue cancelada en 2010, después de tres temporadas.

¹⁹ Los cables aparecen listados en las fuentes, al final del libro.

FRONTERAS DE LOS GÉNEROS

LE SEXE DES ÉTOILES, TRANSAMERICA

then he was a she [...]
She said, Hey babe, take a walk on the wild side
I said, Hey Honey, take a walk on the wild side...
LOU REED, *Transformer*

Once a man, like the sea I raged/
Once a woman, like the earth I gave/
There is in fact more earth than sea.
GENESIS, *Selling England by the Pound*

Un transexual es un ser fronterizo. Autodefinidos como personas que desafían y viven fuera de un sistema que identifica el sexo con el género,¹ su existencia parece ser negada hasta por los sistemas jurídicos que, sin importar que la ciencia médica sea capaz de realizar transformaciones para adecuar la biología y la psique de estas personas, les niega, tras la reasignación de sexo, una reasignación de nombre.

Por transgredir esos límites, los transexuales se sitúan en las fronteras del género y, por tanto, su representación en la narrativa es tan interesante. Probablemente porque deja al lector construir al personaje con base en su imaginación, la literatura pueda permitirse mayores libertades al hacerla(o) moverse en un escenario, al vestirla(o), al hacerla(o) hablar. El cine, en cambio, debe elegir entre una actriz o un actor para interpretarlo y convertirlo en alguien creíble.

La adaptación es otro ser fronterizo. El cine es un medio que sirve para contar historias. Y aunque es un arte independiente, lo cierto es que muchos cineastas han visto a la literatura como fuente proveedora de dichas historias y, con mayor o menor éxito —dicen los prejuicios o la sabiduría popular que entre mejor sea el texto literario, menos afortunado el cinematográfico y viceversa—, las han traducido a su particular lenguaje.

En 1987, la narradora Monique Proulx publicó una de sus novelas más importantes, *Le sexe des étoiles* (*El sexo de las estrellas*), texto situado en Montreal, compleja ciudad en que conviven múltiples minorías. La región de origen como marco fundamental para sus personajes será, pues, uno de los rasgos fundamentales de esta novela de Proulx, la cual fue llevada a la pantalla (con ella misma como guionista). La actriz y cineasta Paule Baillargeon ha tenido entre sus temas y preocupaciones tanto a la sexualidad como a la identidad regional. Su obra se había basado,

¹ Vivian K. Namaste (2000), por ejemplo, señala que tanto las comunidades heterosexuales como las homosexuales se acogen a este sistema, por lo que dejan a los travestis y a los transexuales en una suerte de limbo y los obligan a mantenerse en la invisibilidad.

siempre, en guiones originales, escritos por ella misma, pero Monique Proulx le hizo llegar su texto y, en 1992, con un presupuesto de 2.7 millones de dólares canadienses emprendieron juntas la aventura de filmar la adaptación.

“En 1993, la cosecha canadiense del festival [de Toronto] fue un catálogo de transgresiones sexuales” (Johnson, 2000: 258).² En esta lista se incluye la primera adaptación de Baillargeon, *Le sexe des étoiles*.

La portada de la novela de Monique Proulx, misma que se utilizó después como cartel para la película, es el cuerpo desnudo de una mujer fragmentado debajo de los senos y hasta las rodillas, y difuminado en un fondo que es un cielo lleno de estrellas; sobre el pubis hay una vendoleta; es un sexo herido, cuya curación es poco probable debido a la inocuidad del remedio (aunque también podría leerse como un sexo censurado).³

Al hablar del deseo y la diferencia sexual, Gloria Prado (2004) afirma que tanto éstos como el cuerpo y la sexualidad son aspectos concebidos desde nuestro imaginario personal y colectivo.

Proulx, en su novela, explora precisamente este punto: desde dónde se desea, a quién se desea y cómo se procesa este deseo, tanto de manera individual como al insertarse dentro de una colectividad diversa. Pero después, en su adaptación, dirigida por Baillargeon, hace una relectura⁴ desde la comunidad heterosexual que es trastornada por la transexualidad. Así, un texto que era irónico y que nos presentaba una colección de personajes torturados, pero desenfadados y en ocasiones hasta cínicos, se convierte en un melodrama al eliminar la diversidad y centrar la narrativa en la relación de sólo dos de los personajes.

Le sexe des étoiles es un mosaico de personajes; en el cielo de Montreal las estrellas, que se reproducen sin necesidad de relaciones sexuales, los cobijan y la voz de la radio los acompaña. El nexa entre los personajes es una transexual MTF.⁵ La vida cotidiana en las calles y casas de Montreal es el contexto de este microcosmos francófono.

Debido a la estructura del texto, no es posible hablar de protagonistas.⁶ Escrito en tercera persona, cada uno de los capítulos está narrado desde la perspectiva de distintos personajes alternados.⁷

² En el inventario que refiere Johnson se encuentra también la adaptación de una obra de teatro dirigida por David Cronenberg y estelarizada por Jeremy Irons.

³ Resulta muy interesante el hecho de que la nueva edición de la novela, de 2003, ha dejado tan sólo el fondo azulado que asemeja el cielo nocturno y las estrellas, y es muy parecido a la geométrica, lila y plateada de la traducción de Matt Cohen, publicada por Douglas & McIntyre, de 1987.

⁴ El texto de Michael Eberle-Sinatra (2002) propone que las variaciones que la propia Proulx hace con respecto a su obra de partida tienen que ver, precisamente, con una relectura de su texto, en el cual éste se torna en más conservador.

⁵ *Male to female*, por sus siglas en inglés (que en español podría equivaler a masculino a femenino).

⁶ Aunque, por ejemplo, la tesis doctoral de Rose Mary Bremer (2004), que le dedica un capítulo completo a la adaptación, señala que hay cuatro narradores protagonistas, con lo cual no concuerdo.

⁷ Los capítulos están numerados y la alternancia del punto focal es: Gaby, Dominique, Camille, Marie-Pierre; así hasta el noveno, donde, aunque sigue predominando uno (en el mismo orden) ya se establecen relaciones entre ellos y, entonces, Marie-Pierre siempre aparece en la acción. En el capítulo catorce, las fiestas de fin de año, todos están presentes.

El relato abre y cierra con Gaby, productora del programa de radio *No tan loco* —donde Marie-Pierre hace su retorno a la vida pública de la ciudad—. Con pésimos hábitos alimenticios —es una *gourmet* de las papas fritas— es una cleptómana cuyo robo supremo será el de la novela sobre la transexual. Está también Dominique Larue, joven promesa frustrada, escritor de una sola novela, que sufre de impotencia sexual y creativa, y que vive con Mado, la mujer proveedora. Además, está Camille, la hija de Pierre-Henri y Michèle, adolescente rebelde y brillante cuya vida se rige por la astronomía, porque las estrellas ni andan en parejas ni tienen sexo.

Y, por último, el personaje central de la novela, Marie-Pierre Deslauriers, transexual de mediana edad, que en su vida anterior fuera un científico casado (su carrera como microbiólogo había sido tan importante que lo colocó en la lista del premio Nobel), y que vuelve a Montreal después de su transición hormonal y su operación de cambio de sexo en Estados Unidos. Es decir, cuando ya es una mujer.

El espacio de la ciudad de Montreal promueve que todos estos personajes se crucen; una ciudad abierta y cosmopolita, donde el transexual funge como núcleo de la intersección.

El programa de radio producido por Gaby es una suerte de zoológico por el cual pasan, para mostrarse ante el público, las extravagancias y rarezas de la especie humana. Convivir con tantas miserias ha hecho que esta mujer sea incapaz de apreciar la bondad en los otros. Tiene una relación (el narrador —desde el punto de vista de Gaby, una mujer dura—⁸ la califica de *higiénica*) con Luc, un buen representante del hombre nuevo —denominado así con un dejo de ironía—, que se dedica a halagarla, la atiende y la ama, y aun así no la satisface.

Dominique Larue, por su parte, como su nombre lo dice, es el encargado de situarnos en la ciudad; recorre las calles de las zonas clasemedieras francófonas, citadas por sus nombres referenciales. Impotente, tanto en el aspecto sexual como en el creativo, se deja mantener durante diez años por Mado, fingiendo que escribe y que, para curarse, va a una terapia que ella paga. Con respecto a ella, él tiene una actitud de explotación: Mado venera al genio que se esconde en algún lado de él y espera, con infinita paciencia, la vuelta del coito y la palabra. Dominique tiene un padre, con quien no puede comunicarse por mutua decepción, hasta que, en lo que el viejo cree que es su lecho de muerte, se sale del clóset; descubrir que su falta de amor tiene que ver con la represión de su homosexualidad de por vida,

⁸ Muy significativa para definir al personaje es la escena con la cual abre la novela, donde ella está corriendo a su exnovio de su casa y tiene prisa de que se vaya porque está muerta de hambre y no puede ponerle atención pues nomás está pensando en atragantarse de un aromático —o apestoso— queso gorgonzola; de brutal, la calificaría yo. Mientras el ya exnovio solloza porque debe sacar sus cosas del departamento, ella es ya incapaz hasta de oírlo, porque no es la tristeza, sino el hambre, lo que la atormenta. “Entonces, así es como se sentía lastimar a los demás: como una suerte de aburrimiento, cómodo, compuesto de torpeza, morosidad y de un leve fantasma de culpabilidad —la culpa de no sentir nada, de hecho—, una mezcla benigna que no impedía que Gaby apreciara la densidad ocre de la luz de este mediodía de otoño, o que su estómago rugiera de hambre, caramba” (Proulx, 1987: 9). La traducción es mía.

no le causa escándalo. Ni el amor de la mujer, ni la sinceridad del padre, ni la supuesta terapia le sirven; el caminante halla su cura en la densa voz de Marie-Pierre: en esa figura confusa y atrayente él recupera tanto las erecciones como los relatos.⁹

Para ambos personajes, Marie-Pierre es un motivo de fascinación; esa creatura híbrida cuya convicción de ser bella y fatal resulta contagiosa y la razón de su encuentro. Gaby adopta al transexual como se hace con una mascota, alimenta su hambre, todavía masculina, con jugosos bisteces y la deja quedarse en su casa.¹⁰ Dominique revive mientras la entrevista; comienza y termina un libro acerca de Ella, así, con mayúscula; sobre el proceso de la construcción de su identidad sexual.

La portadora del tercer punto de vista es Camille. Sin embargo, por la naturaleza de la adaptación, Camille debe analizarse aparte.

La adaptación de *Le sexe des étoiles* opta por borrar la multiplicidad de puntos de vista y centrarse en la relación entre el padre y la hija,¹¹ lo cual modifica de manera radical el sentido de la historia. La ironía subyacente en gran parte de la novela, por ejemplo, desaparece. También las implicaciones sociales tanto de la revolución sexual como de la transexualidad. La historia se convierte en un melodrama.

Debido al punto de vista de los personajes que fueron elididos en la película, el texto de Proulx muestra, por ejemplo, un gran escepticismo con respecto a las relaciones heterosexuales; se burla del “nuevo hombre” y la “nueva mujer” que han sido engendrados con base en el feminismo y los roles de género transformados por ellos.

Por otro lado, la presencia de la transexual, un ser que fuera un simulacro de hombre (porque así se sentía él) y que se ha convertido en un simulacro de mujer (porque así lo ve la sociedad), es evidencia de que las parejas heterosexuales a su alrededor también son un simulacro.

A lo largo de la novela, Marie-Pierre es descrita como una verdadera belleza, como una mujer que se siente orgullosa de su cuerpo y que no sólo lo demuestra, sino que recibe muestras de admiración por parte de los hombres que disfrutaban del espectáculo que ella monta, no saben que no es una bella mujer, pero disfrutaban su hermosura femenina como tal. La transexual, en tanto tal, produce en quienes la rodean malestar y vergüenza, sentimientos escondidos por los demás y evidenciados por su presencia.¹²

⁹ “Estupefacto, Dominique se dio cuenta de que estaba duro. Nomás así, por nada, con los ojos llorosos, los oídos agudos, inepto. / Arrancó y anduvo por las calles, al azar, buscando a aquella de la voz, ronca como después del amor, baja como una sinfonía de Brahms que tomara vuelo, y que acababa de lograr un milagro en su cuerpo indiferente” (Proulx, 1987: 88).

¹⁰ Y es por ello que recibe una terrible crítica por parte de Viviane K. Namaste, quien hace notar que el narrador (en los diferentes puntos de vista) se refiere a ella como cosa, como ente, como extraterrestre, negando así su posibilidad de existencia como ser humano (2000:103-109).

¹¹ Guiados, tal vez, por las tajantes afirmaciones de Paule Baillargeon, varios críticos (Bremer —2004— y Namaste —2000—, por ejemplo) afirman que Camille es la protagonista de la película. No estoy de acuerdo.

¹² Namaste (2000) no hace referencia a esta seguridad en su crítica; Eberle-Sinatra (2002) sí lo menciona.

El capítulo octavo, dedicado por completo a Marie-Pierre, del cual tampoco se hace mención en la adaptación, problematiza la situación social de las personas transexuales y podría leerse como una crítica a la sociedad quebequense que, en el fondo, no es tan abierta como se proclama a sí misma.

El inicio trata sobre la burocracia masculina, el autoritarismo patriarcal, ciego y sordo a la diferencia. Narrado en forma de texto epistolar, en cursivas, da la palabra a Marie-Pierre, quien explica su transformación corporal y busca la posibilidad de obtener una identificación oficial para poder tramitar sus seguros médico y de desempleo; es decir, solicita papeles emitidos por el Estado que la acrediten como la mujer que es ahora; para sobrevivir en el mundo es necesario portar esa documentación que certifique que ha cambiado, porque ir por el mundo con su identificación anterior la provee con un estatus de monstruo y la excluye de la raza humana.¹³ El cierre, de manera cinematográfica, la sitúa frente al espejo en su cuarto, en donde el fantasma de Pierre-Henri la acecha, la increpa por haberla convertido en algo que no comprende, por haberlo matado. Vemos así cómo a pesar de su seguridad, la transición no ha sido fácil y la confusión no desaparece por completo.¹⁴

En la versión fílmica, Marie-Pierre asiste a un antro de travestis,¹⁵ donde una de las artistas imita a Isabella Rosellini cantando “Blue Velvet”.¹⁶ Namaste (2000: 107) afirma que el maquillaje, la apariencia, el disfraz y el reino del teatro funcionan para desestimar la legitimidad de la identidad transexual. El reino del teatro y del carnaval inscriben la naturaleza imposible, imitativa de los transexuales. Este es el marco para que el personaje sufra una crisis de identidad —en el baño de damas, dónde más—, cuando las otras mujeres le sirven como una suerte de espejo o de lupa a través de la cual se ve a sí misma; “monstruos alucinantes”, piensa, mientras mira a sus “abominables hermanas” (los travestidos) y les grita que no es como ellas (porque su biología ya la diferencia; ella es algo más que ropa y maquillaje; ella sí es una mujer).

El único momento de crisis en la socialización de la transexual con su contexto no familiar que la película recupera es cuando Marie-Pierre vuelve a los laboratorios donde antiguamente trabajaba. La que fuera su secretaria no la reconoce, “me

¹³ La carta está firmada así: “Marie-Pierre Deslauriers, Doctor en microbiología genética, laureado con la distinción ‘El cerebro de América’ en 1977, candidato al premio Nobel en 1979, exprofesor de microbiología aplicada, exdirector del Centro de Investigaciones Modernas de Canadá, exser humano” (Proulx, 1987: 111).

¹⁴ Esto merece otro de los reclamos de Namaste (2000) con respecto a los dos textos, porque no consideran a la transexual como una verdadera mujer, sino como un ser en perpetua transición.

¹⁵ Muchos de los textos críticos señalan la relación de este ficticio Nefertiti con su referente, Café Cleopatra, situado en la Saint-Laurent, casi esquina con Sainte-Catherine, en la zona roja de Montreal, un sitio de reunión de travestis y transexuales. Namaste (2000) señala que parece como si sólo fuera posible situar a estas personas en un escenario.

¹⁶ El homenaje no es sólo al cineasta David Lynch, sino además al dramaturgo quebequense Michel Tremblay, a quien el texto hace una referencia directa: “Mujeres en su mayoría o, al menos, presentándose como tales, pero mujeres exacerbadas, en el maquillaje y en las orillas del carnaval, fauna teatral que parecía haber salido directamente de una vieja obra de Michel Tremblay” (Proulx, 1987: 272).

parezco a lo que soy”, afirma frente a su colega y amigo —momentos antes ha recibido un gesto de solidaridad por parte de esa mujer mayor que fuera su secretaria— quien, enojado, muestra su incompreensión cuando le dice que es un ser ridículo, que da asco. Un laboratorio de genética es el espacio donde, quien Marie-Pierre es, niega a quien Pierre-Henri fue: el olor del laboratorio le produce náuseas porque huele al ayer.

Al quedarse fuera ese contexto, por haber elegido suprimir tanto personajes como situaciones que no tienen que ver con la vida familiar y al centrar la focalización únicamente en el nexo de la adolescente con el padre, la paradoja constante de la novela se convierte en puro melodrama en la película.

En el texto literario, el padre nunca ha perdido el contacto con la hija. La presentación del personaje transexual en el relato es en un lugar público, un restaurante donde un hombre está coqueteando con ella desde otra mesa. Desde un inicio, la madre, que se refiere al transexual como “esta especie de loca monstruosa”, trata de impedir la constante e ininterrumpida relación del padre con la hija y ella, cuando van por la calle juntas, se siente orgullosa de esa mujer de vestidos atrevidos, seductora, llamativa y bella que es su padre.

En la película, que inicia con la voz en *off* de Camille, no hay gozo; la joven lee una carta dirigida a su padre mientras su ojo observa las estrellas: “El universo está lleno de parejas (...). Todo va de dos en dos por todos lados; es asqueroso”. La presentación del personaje transexual, en este caso, es en un cuarto de hotel que colinda con la estación de autobuses de Montreal; un lugar privado, pobre, casi sórdido.

De hecho, resulta muy interesante la presentación del personaje en la película. Su maleta, deshecha sobre la cama, muestra todo el inventario de instrumentos de arreglo de las mujeres: maquillajes, mascaradas y demás. Ella da la espalda a la cámara y así sigue sus pasos en tacones por las calles de Montreal hasta que la vemos llegar a una casa de los suburbios donde toca y una mujer sorprendida le abre la puerta. Es hasta entonces que los espectadores descubrimos su masculina, maquillada y jovial cara. La sorpresa es tanto para el personaje que abre la puerta (su exmujer) como para nosotros.

La reaparición del padre representa el cumplimiento del deseo de la hija, aunque no del modo en que ella había imaginado. El retorno del hombre ausente que toca la puerta no es tal, pues quien allí se aparece es una mujer; la secuencia posterior es significativa porque el encuadre en la escalera de la casa incluye al padre y a la hija en primer plano y a la madre al fondo; la cámara toma, desde arriba, al padre, elegante, discreto, vestido de mujer; conforme él va subiendo la escalera, la madre queda fuera de campo. Cuando llega al mismo nivel que la hija afirma que aunque haya cambiado, sigue siendo el mismo: “Todavía soy yo, Camille”; “yo te reconozco”, es el corolario con el que, tristemente, la hija cierra la escena.

En ese sentido, el texto fílmico es mucho más denso que el literario (aunque se trate de un relato lineal mucho menos complejo que el multívoco, pero ligero de la novela), porque al centrar el conflicto en la relación padre-hija se vuelve sofocante: no cabe la posibilidad de ningún sentido del humor ni de ninguna ironía. La voluntad de Camille de recuperar al padre, por supuesto, no significa recuperar al

ser humano que habita el cuerpo de Marie-Pierre, sino de recobrar al padre, hombre, heterosexual idealizado de sus cartas; el científico glorioso que le regaló el telescopio que le sirvió como escondite y vehículo de fuga.



Le sexe des étoiles. Dir. Paule Baillargeon

El regreso y el secreto, unidos inextricablemente, son temas fundamentales en *Le sexe des étoiles*: ¿qué sucede cuando descubres que tu padre es una mujer? Marie-Pierre vuelve al hogar una vez que ha asumido su verdadera identidad sexual y esta asunción desata el conflicto: el personaje que funge como centro de las historias no se configura con base en una imagen sexual convencional que identifica a la mujer con el género femenino, al hombre con el género masculino y a ambos con la heterosexualidad.

Con base en la idea de que los cuerpos masculinos y femeninos tienen un distinto valor y diferentes significados sociales marcados, en efecto, en la conciencia femenina y masculina, Moira Gatens (1996) ha escrito que el transexual sabe con gran claridad que el meollo del problema no está en el género, sino en el sexo porque la cultura occidental no valora la masculinidad *per se*, sino la masculinidad masculina (*the masculine male*) (15-18). Y esto es obvio para el personaje central de la historia, quien, con su regreso ya físicamente transformado, desacomoda el mundo a su alrededor porque ha optado por transgredir lo valorado convencionalmente como normal.

Gatens escribe que lo que determina el valor social no es lo que se hace o cómo se hace, sino quién lo hace. Cuando Michèle descubre que quien fue su marido es transexual, odia no sólo su condición presente, sino su suavidad y ternura pasadas. Cuando la Camille fílmica descubre que su padre se ha transformado físicamente en la mujer que psicológicamente siempre creyó ser, es incapaz de

aceptarlo y espera que el tiempo regrese y los cambios se desvanezcan.¹⁷ La familia de Marie-Pierre considera su cambio como una aberración. En ambos casos, haber elegido les resta valor frente a los demás.

El problema, continúa Gatens, no es la socialización de las mujeres con la femineidad ni de los hombres con la masculinidad, sino el lugar que estos comportamientos ocupan en la red de los significados sociales y la valoración de uno (el masculino), sobre el otro (el femenino); tal valoración, concluye, está en el centro de las relaciones de diferencia sexual en tanto relaciones de superioridad o inferioridad. Michèle, la madre, exesposa y abogada exitosa, por ejemplo, se cree superior a Marie-Pierre, la transgresora.

La imagen física del cuerpo es necesaria para que tengamos motilidad en el mundo, misma que nos permite ser sujetos intencionales. El cuerpo imaginario se desarrolla, aprende y se conecta con la imagen corporal de otros, y no es estático.

Camille ha tratado de evadirse del cuerpo; su figura andrógina se asemeja a la de su amado, Lucky Poitras;¹⁸ por ser el lugar donde la sexualidad encarna, éste es un sitio generador de miedos. Pero para Marie-Pierre la imagen corporal es más importante, en términos de configuración del personaje y de construcción del relato, que para ninguno de los otros.

En la película, inventa la historia de la niña del lago que estaba disfrazada de hombre cuando su madre murió y, entonces, se quedó atrapada en las ropas de niño; ésta es su explicación alegórica de la imagen corporal errónea con la cual vivió cuando era Pierre-Henri. En la novela, en cambio, no necesita justificarse. Le narra a Dominique cómo se travestía con su hermosa madre, Aster, y cómo ella lo consentía. En los dos casos, ningún cuerpo es más cambiante que el que debió pasar por alteraciones hormonales y quirúrgicas para llegar a su “deber ser”. Ninguna efigie más fantaseada, ni más deseada; sin embargo, ninguna es tan paradójica o tan fronteriza: al mismo tiempo tan falsa por ser tan auténtica; basta recordar el fragmento donde se enfrenta a su fantasma; o la escena, fortísima, donde tiene su antigua ropa y está orillada por la tiranía de su hija a travestirse como hombre, mira su lastimera imagen en una vidriera.

Aquí entra la importancia del discurso para la construcción de la imagen corporal. Marie-Pierre se ha dado un nombre a sí misma para llegar a ser esa quien, en el fondo, siempre ha sido; sin embargo, su hija lo llama papá y entonces la convierte en un monstruo o, al menos, en un ente grotesco, sujeto a la curiosidad malsana de quienes los escuchan. El melodrama se centra en la niña que reclama y el padre que se deja chantajear.

¹⁷ La Camille de la novela no es tan drástica. Aunque llama papá a Marie-Pierre, la sigue en sus juegos. Aunque se siente atraída por Lucky, se excluye a sí misma del grupo haciendo gala de su inteligencia superior. Y su disgusto por lo sexual no sólo tiene que ver con el padre, sino también con la madre y su novio psicólogo.

¹⁸ Joven cuya definición genérica también es ambigua, pues sostiene relaciones sexuales con hombres mayores adinerados, pero disfruta de la compañía de Camille.

Ya anteriormente había mencionado el simulacro. ¿Qué tiene que ver con la imagen corporal? En estos mundos de transgresión sexual, vestirse, adornar el cuerpo, tiene una vital importancia.

En la película, Camille, delgada, andrógina, se traviste con la ropa de Pierre-Henri (que guarda en el sótano) para estar más cerca del padre idealizado, literalmente desaparecido. Camille se maquilla para gustarse y gustarle a Lucky cuando ya ha menstruado y se descubre más allá de la niñez. Marie-Pierre, la virgen, goza al coserse un vestido rojo que debería ser el vehículo de una seducción que nunca podrá consumarse. Con sus senos reales, producto de las hormonas, se traviste en una escena, al mismo tiempo, dolorosa y patética en que, intentando darle gusto a Camille, se pone traje y corbata, y entonces sí, al renegar de sí misma, se convierte en un monstruo.

En la versión fílmica de *Le sexe des étoiles* casi no hay puentes que permitan la comunicación entre los personajes: el silencio define las relaciones entre la madre y la hija, entre la hija y sus maestros, entre el padre y la hija. El telescopio, que acerca los lejanísimos cuerpos celestes, aleja a la adolescente de los cercanos cuerpos humanos. El silencio es la expresión del miedo que va de la mano de las relaciones entre todos estos personajes.



Le sexe des étoiles. Dir. Paule Baillargeon

En la novela, a pesar del sexo sin sentido, de los desórdenes de alimentación, del programa de radio que explora y explota el lado monstruoso o grotesco de la humanidad, de las relaciones donde siempre hay un depredador, hay espacio para el gozo. Gaby goza comiendo papas fritas y robando objetos como recuerdo de las personas que han dejado huella en su vida. Dominique es feliz cuando comparte con Marie-Pierre, primero, y con Gaby, después. Camille se deleita con la contemplación del espacio. Marie-Pierre es disfrute desde el principio hasta el final,

cuando se pierde, con una gran bolsa rosa, por las calles de Montreal rumbo a su destino exitoso en Estados Unidos.

Los lugares de socialización corresponden a la intensa vida nocturna por la cual se ha estereotipado a Montreal durante décadas: drogas, música a todo volumen, sexo casual. Baillargeon, siguiendo la especificidad montrealense del texto de Proulx, se sitúa de manera casi documental en la real zona roja de Montreal, en el cruce de St-Laurent y Ste-Catherine, donde en cada esquina hay una *sex shop* o cines XXX o cabarets de mala muerte, donde rondan los narcomenudistas, los motociclistas y los drogadictos y, paradójicamente, donde se puede transitar sin peligro rumbo a la Universidad de Quebec, a la cineteca o al NFB/ONF sin sentirse amenazado.

La crítica calificó de convencional a la película de Baillargeon porque, a pesar de su controversial tema, su retrato de los géneros es, hasta cierto punto, conservador y esencialista.¹⁹

El epílogo de la película tiene que ver con la identidad sexual y sucede en espacios abiertos y en la nieve. Camille se aleja de la familia, con su marginal y andrógino novio en una motocicleta. Baillargeon y la Proulx guionista convierten a Camille en mujer sexuada, maquillada, que ha recuperado al padre ideal. La novela deja trunca la relación entre ellos, pero da certeza en cuanto al exitoso futuro de Marie-Pierre, curiosamente al sur de la frontera. Ni en medio de la transgresión ni del cinismo ni de la ironía se da la espalda a la esperanza. En un círculo, la novela vuelve a Gaby, que, como último souvenir, ha robado la novela del difunto Dominique Larue sobre Marie-Pierre, para publicarla como suya. Mientras tanto, la película también cierra el círculo con una voz en *off*, esta vez es la de Marie-Pierre que se dirige a una Camille quien, en franca contradicción consigo misma, se abraza fuertemente a esa pareja que antes le pareció tan abominable.²⁰ El futuro de Marie-Pierre es una interrogante para los espectadores, pues su cuerpo está fuera de cuadro. El círculo que se cerraría, tal vez, sería aquel donde la fantasía de la niña se convierte en realidad, en detrimento de la realidad del padre.

Desde otra geografía y otra etapa, la pregunta sobre las relaciones de filiación en las personas transexuales sigue planteándose; por eso, llama profundamente la atención que el primer estudio a profundidad de la película escrita y dirigida por Duncan Tucker, trece años posterior a la adaptación de Baillargeon, sea un estudio de caso de la transgenerización²¹ por medio del análisis de *Transamerica* (2005).

Francine R. Goldberg (2008) divide su texto en escenas y, para su explicación de lo que implica la transgenericidad primero la define, después explica los nexos entre el cerebro y el sexo; aborda algunas de las consecuencias sociales a partir de la cirugía de reasignación sexual, como la estigmatización, la discriminación que se expresa, por ejemplo, en el des o subempleo de los sujetos, la opresión, la ignorancia y la incompreensión por parte de algunos sectores de la comunidad gay, la

¹⁹ Todos los textos anteriormente citados lo hacen. Véase, además, Bill Marshall (2001: 238).

²⁰ La contradicción es señalada por Eberle-Sinatra (2002) y Dickinson (2007).

²¹ El texto fue escrito por una médica, dedicada a la salud mental.

invisibilidad, las tendencias suicidas, el duelo y la redefinición, la complejidad de las relaciones familiares de los padres/madres con sus hijos/hijas y las consecuencias de la retención de la revelación ante ellos.

Algo importante en este texto es que, para analizar a Bree, protagonista de la película, Goldberg la define como transgénero, término que se utiliza para referirse a múltiples categorías de personas con variaciones de género y que incluye a los transexuales, quienes creen que sus cuerpos fisiológicos no representan su sexo verdadero, sino que prefieren que se les denomine de acuerdo con su identidad de género y su presentación genérica (2008: pos. 1375). Explica que el modelo actual de estudio considera el género como una continuidad más que como una dicotomía masculino/femenino y analiza las trayectorias genéricas de cada individuo.

El hecho de que la película quebequense se filmara en la última década del siglo pasado y en la primera del presente nos muestra que, a pesar de todo lo anterior, los derechos de los personajes son distintos. Bree, quien todavía no ha pasado por la cirugía de reasignación de sexo, cuenta ya con una identificación con su nuevo nombre; es decir, puede identificarse como la persona en que terminará por convertirse. “My body might be a work in progress, but there is nothing wrong with my soul”.



Transamerica. Dir. Duncan Tucker

Partiendo del análisis del cartel de la película, Gary Needham (2005: 51-53) explica de qué forma el cine *queer* actual articula una política del género y la sexualidad basadas, según él, en la teoría *queer* para difundirla entre la percepción pública. Encabeza en el cartel una frase que dice “Life is more than the sum of its parts” y presenta a la protagonista parada entre las dos puertas de un baño de hombre y otro de mujer, con los *universales* logotipos geométricos que dibujan a los hombres con pantalón y a las mujeres con vestido; el fondo de la pared es rosa, color que se utiliza como símbolo o estereotipo de lo femenino y que es un color

dominante en la cromática de la película; las puertas son azules, que simbolizan lo masculino. El personaje es dando la espalda.

El póster, dice Needham (2005), ya está presentándole al público la naturaleza arbitraria de los símbolos que se utilizan para señalar lo *masculino* y lo *femenino*, en un intento (como lo hace todo el cine *queer*) de narrativizar la inconformidad sexual y genérica, al rearticular las convenciones de los géneros cinematográficos por medio de una perspectiva *queer*.

Tucker ha afirmado que en su película es más importante la línea narrativa del viaje que la de la transexualidad. Y la mayoría de la crítica parte, para la interpretación del texto, de la metáfora que se establece entre el viaje de Bree, de Los Ángeles a Nueva York y de regreso, y la transición por la que está pasando y que está a punto de culminar.

En *Deshacer el género*, Butler señala que el diagnóstico de la disforia de género patologiza la transexualidad, considerándola un trastorno psicológico, “simplemente porque alguien de un determinado género manifiesta atributos de otro género o el deseo de vivir como otro género”, lo cual “impone un modelo coherente de vida de género que rebaja las formas complejas mediante las cuales se elaboran y se viven las vidas de género” (2006: 18).

Una vez más podría aplicarse, en cierto sentido, el dicho de que el camino al infierno está empedrado de buenas intenciones²² porque resulta difícil dejar de preguntarse si las buenas intenciones de Tucker, guionista, no sufren un poco del prejuicio del cual Butler habla. Bree Osbourne se considera virgen; también cree firmemente que su identidad de nacimiento, Stanley Chupak, lo fue. Por eso se sorprende tanto cuando, la semana previa a su cirugía de reasignación de sexo, Stanley recibe una llamada de su *presunto* hijo (—Ya no vive aquí— responde Bree), quien está preso en una correccional de Nueva York. Su terapeuta condiciona la operación a que ella confronte su paternidad/maternidad.

¿Por qué hablo de un involuntario prejuicio?

En primer lugar, por cómo resulta el ignoto linaje del desaparecido Stanley. La mujer con la que tuvo relaciones (—casi un acto de lesbianismo—, le dice a la terapeuta) en la preparatoria se emparejó con un hombre abusivo, un pedófilo que abusó de su hijo, y terminó suicidándose. El joven Toby, cuyo rostro es tan bonito que casi parece andrógino, huye del pueblo de Calicoon rumbo a la gran ciudad, donde sobrevive traficando droga y como prostituto homosexual. Su sueño es convertirse en actor de películas pornográficas. ¿A esta sordidez lo ha orillado la ausencia del padre? ¿Fue por su pésimo sentido común que la madre se embarazó de un transexual y luego se casó con un pedófilo? En segundo, porque Bree elige vivir en un barrio de inmigrantes mexicanos donde, probablemente por la condición indocumentada de muchos de ellos, nadie pregunta nada y ella puede aislarse y pasar

²² Al igual que con *Le sexe des étoiles*, el asunto del elenco es muy discutido en Algunos comentarios en IMDB critican que se haya elegido a una mujer para el papel; y, aunque Felicity Huffman recibió un Globo de Oro y una nominación al Óscar por esta caracterización, en ese momento resultaba difícil para muchos deslindarla de su papel en la famosa serie televisiva .

desapercibida. Y por último, porque en Arizona la familia de Bree también es un núcleo disfuncional, ya que la mezcla de padre judío y madre cristiana producen un hijo transexual que estudió diez años en la universidad sin poder encontrar una vocación y una hija adicta en recuperación que, a los treinta y tantos, sigue viviendo en casa. El sueño americano es un bungalow con alberca y decoración chillona, con ropa de mal gusto, una situación económica cómoda y el apego a las apariencias de lo que debe ser precisamente ese sueño americano: una familia nuclear de heterosexuales donde todos viven felices según las normas.

A pesar de estas notas melodramáticas, el tono de la película es agrisulce, en ocasiones irónico, en otras cómico, pues el viaje de Bree, su cruce de fronteras, es en pos de la felicidad que implicará, al fin, convertirse en lo que debe ser: ella misma.

Para conseguirlo, la película va edificando ante nosotros al personaje con detalles que evidencian que, en cada acto y con cada gesto, cada persona se erige a sí misma minuto a minuto. Desde la secuencia de créditos, cuando aún no la vemos, pero la escuchamos repetir: “This is the voice that I want to use”, como una suerte de mantra; luego presenciamos el ritual del maquillaje y de su vestuario rosa, tan rosa, que es la frontera que la protege del mundo al que debe mostrarse; el personaje nos hace saber que ella es quien quiere, más bien, quien debe ser.

Inmediatamente después del inicio e inmediatamente antes del final, el procedimiento quirúrgico es el requisito indispensable para esa consolidación: Bree ha sufrido adecuaciones físicas, hormonales y de cirugía estética que, al igual que el acicalamiento, convierten la apariencia de un hombre en la de una mujer; el camino que lleva a Bree a atravesar otra frontera: ser auténtica implica parecer auténtica.



Transamerica. Dir. Duncan Tucker

Cuando van rumbo al sur, Bree y Toby reciben asilo en casa de una mujer que celebra una fiesta del orgullo de género cuando ellos llegan. Las charlas escandalizan a Bree porque son abiertas, honestas y descaradas, y ella piensa que Toby no debería escucharlas. Un hombre regordete, bajito y barbado, le dice al joven que

parece no sorprenderse por nada: “We’re not gender challenged, we’re gender gifted. I’ve been a woman and I’ve been a man”. Entonces, Bree critica a otra mujer que, como ella en muchas ocasiones, está enfundada en un traje sastre rosa, porque cree que no pasaría por fémina en ningún medio ambiente. La anfitriona le dice que le falla el radar transexual porque se trata de una TCh, es decir, “a true chick, from Mary Kay”.

Entonces, el viaje de los personajes no sólo metaforiza la transición de Bree de cuerpo masculino a femenino, sino la concepción de sí misma de persona soltera y virgen, a padre de un adolescente con una vida miserable y problemática. La paternidad y la filiación y cómo resolverlas se complejizan porque las fronteras del género están diluidas y, por tanto, los patrones de comportamiento culturalmente impuestos y aceptados no corresponden a esta relación: ¿cómo debe referirse Toby a Bree?, ¿cómo debe aceptar Bree a Toby, sin imponer expectativas clasemedieras en un hijo al que no termina de reconocer?

Resulta claro que la idealización sería absurda si de lo que se trata es de construir un ser problemático. Así, aunque Bree tendría que ser abierta y desprejuiciada, en el contexto de la fiesta se refiere a las asistentes como mujeres farsantes, que pretenden ser lo que no son, como si verse reflejada en esa otredad le devolviera una imagen brutalmente auténtica de sí misma, pues, durante todo el viaje, le ha ocultado a Toby quién es y por qué proceso está transitando.²³

Mientras viajan en la sucia y vieja camioneta y luchan por elegir la estación de radio que escucharán en el camino, Bree se asemeja al catálogo de lugares comunes que se esperarían de cualquier madre rígida y sobreprotectora: se debe de usar siempre el cinturón de seguridad, los espacios tienen que permanecer limpios, está prohibido fumar y beber, no hay que sacar los brazos o la cabeza por la ventanilla. La vida de Bree es muy ordenada y está repleta de reglas y prohibiciones. Por ejemplo, se pregunta cómo puede Toby cometer actos íntimos con desconocidos, con lo cual deja ver que reprueba la vida sexual libre y sin ataduras; o tal vez, que cree en el amor romántico y en las relaciones que le están prohibidas (por ella misma) porque se encuentra en transición.

Toby también debería de carecer de prejuicios, pero como Bree no es sincera con él y él la descubre orinando por el retrovisor, la califica de fenómeno. Debido a ese ocultamiento, en lugar de que ambos se vuelvan más tolerantes, la carretera los confronta. Toby disfruta la tortura de Bree al revelar su secreto a los desconocidos que encuentran en el camino; ella, a su vez, lo juzga. Y en vista de que la idealización resulta inevitable, tanto la transexualidad como la falta de honestidad de Bree se agigantan cuando Toby mira una foto de su madre con Stanley, y Bree le revela su secreto: “That’s me, only different”.²⁴

²³ Needham (2005: 62) relaciona este ocultamiento con la obsesión de la película por el pene que aún evita que Bree sea una mujer completa. Aunque la escena es menos intensa que la del cabaret en la película de Baillargeon, recuerda la incapacidad de la transexual de identificarse con los y las demás.

²⁴ Esta afirmación también recuerda lo que Marie-Pierre dice constantemente de sí misma.

El melodrama está en que estos personajes, que anhelan encajar y que disfrutarían de la acogida de una familia que los acepte tal cual son, se ven orillados a estar solos porque las fronteras que deben cruzar para lograrlo no dependen sólo de su voluntad, sino de la capacidad que no han podido desarrollar, de insertarse sin dolor en el mundo de los otros. Toby se escapa de la casa de sus recién descubiertos parientes después de haber robado la bolsa de su abuela. Bree entra y sale de su cirugía sin que nadie la acompañe. El camino no los transforma, pero los acerca y los lleva a casa.

El epílogo de la película nos muestra el inicio, entre cervezas, de una relación que también está por construirse. Tanto Bree como Toby han obtenido lo que buscaban. El relato deja abierta la posibilidad de que se acompañen, de que se conozcan mejor. De que crucen la frontera del prejuicio y se acepten como una mujer transgénero y una estrella de cine porno respectivamente.

En el cine fronterizo, el cruce muchas veces se expresa simbólicamente en el interior de los personajes. En los casos de *Le sexe des étoiles* y *Transamerica* se manifiesta en un volcamiento de las nociones de sexo y género. En ambos filmes, las fronteras se levantan y se buscan traspasar cuando los personajes enfrentan su identidad en la dicotomía masculino-femenino y desde dos puntos de vista: la transexualidad y la tranngenericidad.

Le sexe des étoiles cuestiona esa dicotomía y lo que deriva de las relaciones amorosas, y se impone una mirada que las califica como simulacro de la misma manera que el personaje transexual se ve, aun cuando trata de escapar de tal conceptualización. En este contexto, el regreso y el secreto son temas fundamentales en las dos películas: ¿qué sucede cuando descubres que tu padre es una mujer? El personaje que funge como centro de las historias no se configura con base en una imagen convencional que identifica a la mujer con el género femenino, al hombre con el género masculino y a ambos con la heterosexualidad.

La imagen física del cuerpo es necesaria para que tengamos motilidad en el mundo y nos permite ser sujetos intencionales. El cuerpo imaginario se desarrolla, aprende y se conecta con la imagen corporal de otros. Y aquí entra la importancia del discurso para la construcción de la imagen corporal. Marie-Pierre y Bree se han dado un nombre a sí mismas para llegar a ser esas quienes siempre han sido; sin embargo, sus hijos los ven de otra manera. En la versión fílmica de *Le sexe des étoiles* casi no hay puentes que permitan la comunicación entre los personajes: el silencio define las relaciones entre la madre y la hija, entre la hija y sus maestros, entre el padre y la hija. El silencio es la expresión del miedo que va de la mano de las relaciones entre todos estos personajes.

En *Transamerica* el silencio y la mentira buscan llenar una historia que tiene todas las características de inenarrable para los otros (todos). Así, desde otra geografía y otro tiempo, la pregunta sobre las relaciones de filiación en las personas transexuales sigue planteándose en *Transamerica* con lo que implica la transngenericidad y algunas de las consecuencias sociales y personales de la reasignación sexual, como la estigmatización, la discriminación, la opresión, la ignorancia, la incompreensión, la invisibilidad, la redefinición, la complejidad de las relaciones

familiares de los padres/madres con sus hijos/hijas y las consecuencias de la retención de la revelación ante ellos. Algo importante que deriva de este filme es que Bree, la protagonista de la película, subvierte la idea de la transexualidad y se le ve como transgénero; es decir, una continuidad más que una dicotomía entre lo masculino-femenino.

El hecho de que la película quebequense se filmara en la última década del siglo pasado y la estadounidense en la primera del XXI nos muestra que, a pesar de todo lo anterior, los derechos de los personajes transgénero han cambiado.

FRONTERAS SIMBÓLICAS

BORDELINES/TERRITOIRE, CUBE, UPSIDE DOWN

“There must be some kind of way out of here”
Said the joker to the thief,
“There’s too much confusion, I can’t get no relief.
[...] None of them along the line
know what any of it is worth”

BOB DYLAN

No todas las fronteras están relacionadas con la geografía. Es posible afirmar que la primera de ellas comienza en nuestra piel, en el territorio de nuestro cuerpo, individualizándonos, separándonos de los demás. Pero existen, además, límites que acentúan las diferencias culturales entre los géneros, entre las clases sociales, por ejemplo. Expresadas de manera simbólica, pueden presentarse a través de metáforas o integradas al género de la ciencia ficción.

Borderlines/Territoire (dir. Vincent Gauthier, 1992) es una animación producida por el NFB/ONF cuyo título, de entrada, me parece muy sugerente porque la traducción no es literal —en inglés se refiere a los límites fronterizos y en francés, al territorio; aunque indisolublemente ligados, el primer término aduce a la división y el segundo al espacio rodeado por esa división— y, además, porque nos da idea de una frontera presente en la cultura de este país: la que existe entre anglófonos y francófonos, o tal vez, la que hay entre Quebec y el resto de Canadá.

Este corto animado metaforiza los límites que existen entre los seres humanos individuales que deciden conformar una pareja, las dificultades de convivencia, los espacios voluntariamente compartidos donde, a veces, no sabemos cómo colocarnos para no estorbarle al otro o para que el otro no nos estorbe.

En la penumbra de una alcoba, el territorio de la intimidad, un hombre azul toca una guitarra cuando irrumpe una mujer roja que inunda de luz el cuarto, se vuelve anaranjada y marca, entonces, la frontera entre ambos.

Las demarcaciones fronterizas existen en dimensiones distintas de la experiencia humana —no sólo en las referentes a los Estados-nación— y sus líneas divisorias se reflejan en los intereses opuestos y las identidades; por ejemplo, de los géneros sexuales (Spener y Staudt, 1998: 5). Así pues, el corto nos da, en breves pinceladas, una constatación de lo anterior. El hombre quiere una cosa, la mujer otra.

Dentro de los territorios —señalan Spener y Staudt—, se dan diversos motivos para que se creen relaciones cerradas; un caso es el de las razones de íntimo afecto, base de las relaciones eróticas y de pareja. No es por accidente que las

instituciones de la sociedad contemporánea —dicen— sean organizaciones delimitadas como el matrimonio, que se basan en nexos exclusivos en los cuales la participación de otras personas quede limitada o sujeta a ciertas condiciones. Sin embargo —afirman—, aunque el establecimiento de este tipo de vínculo es una característica esencial de la sociabilidad y la formación de identidades, de este proceso surge, casi invariablemente, el conflicto humano. Paradójico, pero cierto.



Borderlines/Territoire. Dir. Vincent Gauthier

La ironía que se desprende de la contradicción anteriormente señalada caracteriza el corto de Gauthier. Estos dos personajes innombrados y mudos comparten un territorio, pero la vida cotidiana los lleva a subdividirlo; tan simple como lo que miramos: él quiere hacer música; ella, leer; él se siente agredido; ella, expulsada; una guitarra, el periódico, un cigarrillo: los elementos de la discordia; el acercamiento, una caricia, el lenguaje corporal que no necesita palabras: la conciliación y vuelta a compartir el territorio, ahora mientras ella toca la guitarra, él lee el periódico; luego, la mano de él tropieza con un control remoto y la reconciliación termina abruptamente; se instala la frontera suprema: la televisión se erige como asesina inmisericorde de la intimidad. Un rasgo que me parece interesante para acentuar la imposibilidad del territorio compartido es que las figuras de los personajes corresponden cada una a un color primario, sin mezcla, diferente. Otro más, es que la música de fondo que había enmarcado las acciones de la pareja es interrumpida abruptamente por el ruido de la televisión que podemos interpretar como el rugido de una multitud durante un partido de algún deporte que nosotros no vemos, pero la pareja sí.

Spener y Staudt (1998: 6) señalan que la gente reacciona frente a las líneas divisorias, sean físicas o metafóricas; de muy diversas maneras pueden rechazarlas o aceptarlas, trazar otras nuevas, o encontrar cómo saltarlas; pero sin importar la reacción, las líneas crean alrededor de sí espacios que implican márgenes: los confines, los inicios, los puentes: lugares intermedios.

Cube (dir. Vincenzo Natali, 1997) es un ejemplo radical en el sentido de la frontera como división. Encerrados en una especie de cubo rubik (es decir, un cubo con las seis caras de un color diferente, hecho de cubos más pequeños que se mueven y sólo después de encontrar una fórmula vuelven a quedar alineados con cada cara del color original), los seis protagonistas rodeados de trampas mortales deben encontrar la fórmula matemática para salir de cada una de las bóvedas cúbicas, donde se encuentran inexplicablemente aprisionados, hasta llegar a la única salida.¹

El cubo es un espacio que simboliza la refronterización como medio de control, pues es un lugar intermedio entre la cotidianidad de la cual fueron arrancados y la muerte segura. Cada celda es un lugar confinado, cuyas fronteras sólo se pueden cruzar si se conocen los códigos establecidos por un detentador invisible del poder. El límite produce reacciones similares en los protagonistas: enojo, miedo, paranoia, desconfianza, desesperación por encontrar la salida, y otras diferentes que culminarán con la confrontación entre ellos.

El código de vestuario es importante: los personajes portan trajes grises, iguales, asexuados, con el apellido impreso en la camisa, que los uniforma y los equipara con presos; el enigma es que ninguno sabe de qué se le culpa y por qué se le está castigando.²

El proceso de crear fronteras resulta problemático para los impulsos del humanismo universalista —según varios teóricos³— porque promueve la segregación como principio de la organización social; la criminalización del que cruza fronteras sin papeles. Dicha segregación relega a las personas al estatus de cosas —evidenciado en la construcción de la categoría de el Otro, cuyas diferencias justifican su explotación y dominación—.⁴

El cubo es un artefacto creado con base en el presupuesto anterior. Sus internos están separados unos de otros —nunca se sabe cuántos son, nosotros sólo vemos, simbólicamente, a seis— y segregados del exterior; conforme la trama avanza, nos damos cuenta de que han sido relegados al papel de juguetes o de piezas de la

¹ La coproducción *Sleep Dealer* (2008), del director neoyorkino Alex Rivera, es otro filme donde intersecta el género fronterizo con la ciencia ficción. Por situarse, específicamente, en la frontera México-Estados Unidos, no se le incluye en este capítulo sobre fronteras que no son territoriales ni referenciales.

² Alma Delia Zamorano Rojas (2014: 60-62) analiza los campos de concentración en la cinematografía como fronteras en riesgo, que son concebidas como la demarcación o el límite que señala la separación entre un adentro y un afuera.

³ Cf. Spener y Staudt (1998: 12) y Etienne Balibar (2002), quien habla del caso de la unificación europea y cómo ha producido una suerte de *apartheid* con los indocumentados a quienes él denomina los *sans papiers*.

⁴ El volumen sobre el sentimiento antiinmigrante editado por Mónica Vereá (2012) contiene varios artículos que permiten profundizar sobre este tema.

maquinaria de un juego que activa sus partes letales respondiendo al movimiento, al sonido o al olor humanos, al igual que sucede con los artefactos utilizados por las patrullas fronterizas que cazan migrantes.

En el cubo, lugar paradójico por su calidad de frontera extrema, el sentido de comunidad termina de manera abrupta cuando cada uno de los personajes debe defender su vida, pero de manera simultánea promueve la tendencia humana a asociarse y a establecer tanto relaciones solidarias como una identidad grupal que fomenta la acción colectiva, dirigida a encontrar la libertad.



Cube. Dir. Vincenzo Natali

¿Quiénes conforman esta colectividad de individualidades confrontadas? El primer muerto, Alderson, es un hombre delgado y calvo que recuerda a los prisioneros de los campos de concentración nazis. Su presencia sirve de prólogo y su temprana muerte hace saber al espectador cómo funciona el cubo cuando su cuerpo es cortado, a su vez, en cubitos.

Después, poco a poco, los seis personajes van reuniéndose en una bóveda. Quentin es el policía negro que representa el autoritarismo irracional, la personificación de la violencia legítima que el estado ejerce para mantener la ley y el orden. Worth, es el arquitecto que diseñó el caparazón del cubo y que, debido a su indiferencia y falta de compromiso social, parece estar allí purgando una sentencia autoimpuesta. Holloway es la médica antigubernista y solidaria con todas las causas defensoras de los derechos humanos. Leaven es una hipermétrope estudiante de preparatoria con talento matemático. Rennes es un ladrón famoso por haber escapado de seis prisiones, francófono. Y Kazan, el último en aparecer, es el autista pelirrojo, superdotado para un área de las matemáticas. Seis personajes encerrados en una infinidad de bóvedas de seis caras; seis personalidades atrapadas en cubos que cambian de color y de serie, y que parecen terminar en el punto de inicio.

¿Por qué los han reunido en un mismo espacio? Como una metáfora de la división del trabajo, cada uno de los personajes tiene una misión en el artefacto; cada uno tiene una función y un papel y ocupa un lugar específico que presupone el establecimiento de fronteras materiales y mentales, dentro de esa suerte de institución que es el cubo. Obviamente, sus talentos profesionales los convirtieron en los elegidos. Quentin debe estar alerta y es experto en la vigilancia; Holloway puede curar a los heridos; Rennes ha demostrado sus dotes para el escapismo; Leaven y Kazan unen sus talentos para abrir el camino, como si se tratara de las combinaciones de una caja fuerte; Worth conoce parte del funcionamiento del artefacto.

La división metafórica del trabajo funciona porque el aislamiento desarrolla, en la mayoría de los miembros del grupo, lazos afectivos y de confianza por los cuales reúnen recursos con el fin de cuajar un proyecto colectivo que será benéfico, aunque imposible de lograr para cada uno de ellos como individuos: despertar de la pesadilla, escapar de su enigmática cárcel.

¿Pero quién arrojó a ese grupo de extraños en ese laberinto para convertirlos en indocumentados, despojados de todos sus derechos humanos? En la resolución de este misterio se confrontan las ideologías de los personajes y no todos se involucran en la discusión.

Bureaucratic machinery, itself a series of vertical and horizontal lines with specific jurisdictions, maintains surveillance over multiple borderlines. The mark of modernity, after all, is the establishment of surveillance, defined as the supervision of the activities of subject populations in the political sphere through direct means but more characteristically it is indirect and based upon the control of information. This need for surveillance is indicative of a refusal to acknowledge the inadequacy and imperfection of borders in sociocultural terms — señalan Spener y Staudt sobre las fronteras reales (1998: 23-24).

Holloway y Quentin se enfrentan (él, misógino y autoritario, termina por matarla) porque ella cree que son víctimas del gobierno: sólo la industria militar tendría los recursos económicos y la capacidad para construir una estructura tal y esconderla de la población, mientras que él piensa que un psicópata millonario los arrojó allí con el único fin de divertirse. Worth, el diseñador, un nihilista ¿o un cínico? lo describe como sarcófago. Mientras Holloway cree que es una maquinación de un Estado autoritario que esconde la cabeza contratando a individuos que nunca entran en contacto entre sí y, por tanto, jamás se enteran que son parte de una maquinaria asesina. Worth cree que la cabeza no existe, que todo ha sido creado como la ilusión de un plan maestro, es decir, que todo no es sino un simulacro: “Big Brother is not watching you”, concluye. ¿Por qué lo llenan de gente? Simplemente porque está allí: hay que darle un uso, aunque parezca un sinsentido. Tanto una versión como la otra pueden resumirse en una palabra: el absurdo.

Conforme pasan ¿las horas?, ¿los días? (¿cómo tener puntos de referencia dentro de una estructura de acero desde donde es imposible ver la luz del día?), las relaciones se tensan entre algunos de los miembros del grupo y Quentin, la

simbolización del autoritarismo, quien se torna más violento al pasar el tiempo. Y entonces el grupo se vuelve más compacto frente a la violencia del artefacto y del antagonista.

Tal vez el hecho de que sólo el autista acceda a la salida es previsible: el juego absurdo tiene un desenlace absurdo sólo en apariencia, pues el único personaje que logra la redención es el más marginal de los seis, pero también el que había proporcionado el hilo matemático de Ariadna para encontrar la salida del laberinto. Porque Kazan, aunque de manera involuntaria, es el único dueño del salvoconducto hacia la salida.

Cuando los personajes se asoman por la orilla del cubo, lo único que ven es la oscuridad y el vacío. ¿Será que en el mundo exterior tampoco existe una razón de ser?, ¿será que la última frontera del cubo colinda con la nada? Kazan, sin embargo, es recibido por una luz cegadora; desde el umbral, el afuera es inexpugnable.

Con la posibilidad de salir, Worth elige quedarse. Si afuera está la vida, estar adentro significa asumir la responsabilidad por lo que hay del otro lado de este mundo extremo de espacios fronterizos infinitos, donde cada una de las paredes es un límite. El cubo es una alegoría del poder que destruye, que no tiene cara y que mata; sin embargo, la lógica creada por el ser humano (en este caso la matemática) puede descifrar sus misterios y vencer el absurdo de dicho poder. El cubo es una alegoría de la violencia que implican todas las fronteras y la salvaguarda de los territorios. ¿Será acaso que el afuera es lo mismo que el adentro?, ¿que la frontera divide a dos realidades similares: la violencia, el autoritarismo, la estupidez?, ¿que el cubo no es sino un espejo del mundo?

En *Upside Down* (dir. Juan Solanas, 2012), el tono es muy distinto, ya que, como el narrador protagonista nos advierte desde el inicio, se trata de un melodrama romántico con final feliz; o como Gómez Muñoz (2013) señala, la película puede interpretarse como una celebración de las relaciones transfronterizas.

La frontera en este texto es también simbólica porque tiene que ver con la división de clase social, la cual está directamente relacionada con el lugar de nacimiento del sujeto. No se trata (la película no lo plantea, el espectador debe inferirlo) de dos distintos Estados-nación, sino de una región dividida por los determinismos de la física.

La secuencia de créditos, ilustrada con mapas móviles, instructivos y figuras animadas, sirve para que el protagonista en una suerte de prólogo nos explique las situaciones previas, todas derivadas de las condiciones de vida de su escindido orbe. El mundo ficcional, según lo plantea el protagonista, es una excepción surgida del caos en el universo. Se trata de dos planetas gemelos que orbitan alrededor de un sol con una gravedad opuesta, donde los entes caen hacia arriba y suben hacia abajo. La frontera es un fenómeno tanto físico y visual como simbólico.

La primera frontera se establece, entonces, inevitablemente, a causa de este fenómeno del sistema solar y sólo debido a él se genera la segunda. Las leyes que rigen al sistema también funcionan de un modo similar y se derivan unas de las otras.



Upside Down. Dir. Juan Solanas

El narrador explica que, según las leyes gravitacionales, los objetos son atraídos por el mundo que pueblan, pero no por el otro, y que el peso de un objeto puede contrarrestarse utilizando materia del mundo opuesto —denominada materia inversa—, pero después de un corto periodo ésta se quema. Sin excepciones, estas leyes no pueden alterarse, puesto que es del saber común que no se puede luchar contra la gravedad.

Las otras leyes, las instituidas por el gobierno y la corporación Transworld, que en el relato se consideran como una unidad, establecen que el contacto entre los mundos está prohibido, a menos que sea indispensable, sea regulado y esté estrictamente vigilado.

Así pues, este sistema solar de planetas gemelos y de rígida normatividad está segmentado entre aquellos que viven en Up Top —el mundo próspero, luminoso, aparentemente homogéneo y ordenado de los ricos— y los que sobreviven en Down Below —un espacio oscuro, derruido, heterogéneo y pobre, que vive de reciclar los desechos que toman de los de arriba—.

La malvada corporación Transworld es el único contacto autorizado entre ambos territorios; un contacto perverso ya que su poder deriva de extraer petróleo de Down Below para refinarlo y revenderlo a precios exorbitantes convertido en carísima fuente de energía.

Como todo el género fronterizo, *Upside Down* se nutre de estereotipos para construir su narrativa. El primero tiene que ver con la autoridad de la corporación, cuyo poder ha establecido y sostiene la frontera impenetrable con base en el enriquecimiento de unos mediante la explotación de otros, recreando, hasta en la denominación de los territorios, la dinámica “norte desarrollado/sur subdesarrollado”.⁵

⁵ La tesis de Gómez Muñoz (2013), precisamente, hace una lectura de la película a partir del manifiesto de arte comprometido del padre del director, el también cineasta Fernando Solanas.

El contrabando, como necesidad, se sistematiza como justificable para aliviar las carencias. No sorprende, entonces, que el protagonista se llame como el fundador bíblico de la estirpe humana, Adam, y el objeto de su amor, la que será la madre de la nueva y esperanzadora raza híbrida, Eden, como el idílico espacio que Dios regaló a los primeros humanos y también, en tanto sustantivo en lengua inglesa, como el de un estado de felicidad.

Adam es un huérfano que obtiene sus saberes de una tía que vive en una casa llena de libros y que es portadora de un secreto sobre las propiedades del polen de las abejas rosadas, las cuales viven en las montañas de salvia,⁶ cuyo acceso está restringido a los habitantes de Down Below por un alambrado. Eden es una niña rica, cuyos padres tienen una casa de campo en las montañas. En la ingenuidad de la infancia, ambos personajes se vuelven amigos y es allí donde el espectador conoce la inminencia de la frontericidad de los dos mundos, únicamente iguales en este paraje idílico (edénico) que no ha sido tocado por las garras de Transworld. Up Top y Down Below, en este preciso punto geográfico, son un espejo: se reflejan idénticos, pero de cabeza.⁷ La línea gravitacional que los divide hace que, para que puedan hablar y mirarse, Eden vea hacia abajo y Adam hacia arriba.

La rebeldía de los jóvenes, amigos amorosos que imaginan un imposible mundo donde se pudiera ir libremente a cualquier lado, tiene consecuencias funestas que se expresan a través de uno de los *leitmotifs* recurrentes del género: grupos de guardias fronterizos que acechan para cazarlos a aquellos que quieren cruzar. Su osadía culmina en la aprehensión de Adam, el asesinato de su tía y la aparente muerte de Eden (como sabremos luego, sólo se trata de un golpe que le causa amnesia).

El resto de la trama tiene que ver con la búsqueda de Eden que lleva a Adam a ingresar como trabajador en Transworld, donde ella es diseñadora. Este acercamiento —preocupante para Alfred, el mentor afroamericano de Adam, y cuestionable para su otro amigo inventor, el hispano Pablo— da pie a un *leitmotiv* más del género fronterizo: el cruce por aduanas y garitas de migración.

Para ingresar a Transworld, es decir, para acercarse a la zona fronteriza (de ningún modo atravesarla), al igual que en cualquier cruce contemporáneo, los sujetos son escaneados e interrogados, pero además los pesan para saber que no se llevan nada al dejar el edificio.

Lo más alto a lo que pueden aspirar a llegar los empleados de Down Below que trabajan en Transworld es al piso cero, es decir, un lugar simbólicamente denominado por un signo de valor nulo que ocupa la posición en que no hay un número significativo.

⁶ La salvia es una planta medicinal que en el pasado se utilizaba para alejar el mal, como anestésico y para la fertilidad en la mujer.

⁷ Gómez explica que a partir de dos tomas el equipo creó una sola en la cual la mitad aparece de cabeza; para lograrlo, existían dos sets idénticos, uno junto al otro, en donde las tomas se realizaban de manera simultánea; la primera con una cámara normal que se enviaba a una computadora, misma que analizaba la toma y enviaba la información a la segunda cámara que filmaba al mismo tiempo el otro set, reproduciendo movimientos inversos. Esto lograría actuaciones más naturales (2013: 22).



Upside Down. Dir. Juan Solanes

Y en ese piso, otra vez las fronteras como líneas divisorias son tan significativas como visualmente evidentes. Tanto arriba como abajo, los trabajadores están separados unos de otros por una infinidad de cubículos semicerrados que simbolizan la uniformación de los empleados; para los de abajo, la separación es más obvia porque llevan una bata blanca. El jefe de la sección que, por supuesto, despacha desde arriba, le deja muy claro a Adam que con él —un brillante inventor que ha descubierto una crema antienvjecimiento— se hace una excepción; en tanto, quienes viven literalmente abajo adaptan los productos que se patentan arriba para que puedan utilizarse y consumirse allá, es decir, maquilan para la exportación. En esta película, también aparece la división del trabajo; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el cubo, aquí unos trabajan (los de abajo) para que otros (los de arriba) gocen de los bienes que aquellos producen.

Aun a sabiendas de que el contacto implica faltar a las reglas y el encarcelamiento, o la muerte por ignición, Adam, con ayuda de su vecino superior de cubículo, otro inventor relegado por la edad, logra enamorar a Eden, consigue que se cure de su amnesia y, desafiando las leyes del Estado, las físicas y las biológicas, se embarazan abriendo la posibilidad no de la disolución de la frontera (la gente sigue viviendo arriba o abajo), sino de la creación de una región fronteriza donde las diferencias enriquecen a la comunidad.

Ninguna de las películas sitúa a sus protagonistas en una época específica; es decir, ninguna explicita que se trate del futuro, aunque la ciencia ficción y la animación han creado sus mundos distópicos lejos de nuestros días. Sin embargo, en ellas, el espacio fronterizo es un elemento textual fundamental, tanto en lo temático como en lo visual. Sin frontera no hay relato.

En sí, las fronteras son lugares de gran complejidad política, social y cultural. ¿Qué sucede cuando, además, se les dota de una carga simbólica? Los espacios fronterizos representados son paradójicos, ya sea que se trate del más poroso que

va unido a la vida en pareja, del más rígido encarnado en la cúbica prisión, o sea un mundo forzosamente dividido por sus gravedades.

Por un lado, el corto de Gauthier retrata la invasión territorial y el cruce de límites que implica la vida cotidiana entre estos dos: las mezquinas disputas por el espacio y el ínfimo poder que significa imponer la voluntad del individuo a la pareja, el azul que no se mezcla con el rojo; y la soberana televisión, que viene a imponer el silencio mediante su todopoderosa presencia.

Por otro, a través de la ciencia ficción, la película de Natali reflexiona acerca de la importancia que el poder da al control de las fronteras, de la libre movilidad de los individuos. Spener y Staudt (1998: 24) afirman que, para el Estado, la frontera es una ficción necesaria que representa la pureza, la legitimidad, una membrana semipermeable tejida por los oficiales y el aparato de la vigilancia estatal. Dividir (confrontar) es la razón de ser del cubo; los resultados son contrarios; el peligro encerrado en las cámaras crea una comunidad; vigilancia, no sabemos si la hay pero la ficción o el simulacro que es el cubo, simboliza ese poder que el Estado autoritario ha encarnado durante siglos de historia.

Finalmente, Solanas resuelve de manera ingenua el cruce como transgresión en una suerte de *deus ex machina*: nunca sabemos cómo resolvió su embarazo Eden, si su hijo responde a la fuerza de gravedad de los dos planetas, cómo podrían compartir ella y Adam una casa sin quemarse, y cómo a partir de una patente de un cosmético la humanidad resultó beneficiada y las barreras sociales y económicas se difuminaron. El salto mortal del guión asesina la lógica de la historia.

¿Dónde son paralelas las alegorías de la frontera? En las situaciones de inclusión y exclusión de los individuos que las protagonizan; en que los retratos de los espacios fronterizos van unidos a la confrontación, pero también a la conformación de comunidades; y en que la luz al final del camino, en la orilla de la frontera, la que nos ha de guiar por el territorio ignoto, puede cegarnos.

ANEXO

EL ARBITRARIO QUE REBASÓ LA FRONTERA DEL TEXTO

49th Parallel. Dir. por Michael Powell. Reino Unido: Ortus Films, 1941.

En 1941, la pareja de británicos Michael Powell y Emeric Pressburger produjeron y dirigieron una modesta película clásica de la segunda guerra mundial, propagandística a favor de los aliados y contra los alemanes, *49th Parallel*, en la cual los sobrevivientes de un naufragio de un submarino alemán en las costas del Atlántico canadiense se lanzan en una aventura a lo largo de la zona que da título a la película, esperando primero que los rescaten, luego que no los descubran. La maldad, cerrazón y violencia de los alemanes contrasta con la diversidad, tolerancia y pacifismo de los canadienses que pueblan la línea fronteriza.

Al otro lado. Dir. por Gustavo Loza. México: Adicta Films/Imcine/Matatena Films, 2004.

Película mexicana de Gustavo Loza que narra tres historias situadas en países diferentes, unidas por el tema de la ruptura familiar a causa de las distancias geográficas y conflictos políticos entre naciones. Un niño cubano y una niña marroquí anhelan reencontrarse con sus respectivos padres, quienes emigraron debido a la situación económica e internacional de sus países. Ambos, que han sido obligados a esperar, en sus países de origen, el regreso de su ser querido, deciden ir en busca de ellos sin saber en lo que se están metiendo. En México, el joven Prisciliano se ve en la necesidad de tomar el lugar de su papá, quien ha cruzado la frontera a los EE.UU. con el propósito de ganar más dinero. Para el niño, el otro lado es el extremo contrario del lago, pues, en su imaginario, la desconocida frontera no existe. Angustia, desesperación y esperanza son algunos de los sentimientos que orillan a los protagonistas de estas historias a buscar y perseguir un cambio donde las barreras geográficas, económicas y políticas no existan. La frontera, aquí, significa separación.

Atanarjuat. The Fast Runner. Dir. por Zacharias Kunuk. Canadá: NFB /Aboriginal Peoples Television Network/CTCPF/CTPC/Canadian Government/CTV/Channel 24 Igloodik/Igloodik Isuma Productions Inc./Telefilms Equity Investment Program/Vision Television, 2000.

Ganadora del premio Cámara de Oro en el Festival de Cannes del 2001, esta película dirigida por Zacharias Kunuk narra la historia de una maldición, lanzada al pueblo indígena inuktitut por un chamán, que se ha extendido de generación en generación y ha llegado a la vida de Atanarjuat. El

joven se enfrenta a los estragos y alcances de esta leyenda milenaria que ha convertido su existencia y la de su familia en una lucha constante por sobrevivir. Exiliado y apartado de todo aquello que ama, Atanarjuat desafía la distancia geográfica que le impide estar con los suyos para, también, regresar a brindarle paz al pueblo que lo vio nacer. Para los espectadores urbanos, cuyos referentes de localización son completamente disitintos, el espacio retratado en esta película es el de la última frontera.

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

La detonación de un rifle manejado por dos jóvenes marroquíes marca el inicio de la colisión de las vidas de casi una docena de personas que habitan en tres continentes distintos. Las barreras del lenguaje, los conflictos emocionales y los límites geográficos impiden la comunicación entre los personajes y se vuelven los más grandes enemigos en la búsqueda de su salvación. *Babel* muestra los aspectos más oscuros y contrastantes de los lugares donde se desarrollan las historias, así como las múltiples conexiones que existen entre seres humanos que viven a kilómetros, países y continentes de distancia. El cruce de fronteras en esta película se relaciona directamente con las asimetrías entre los estadounidenses y los tercermundistas, con las diferencias entre la migración y el viaje turístico.

Backyard/Traspatio. Dir. por Carlos Carrera. México: Tardan/Berman/Inbursa/Coppel/FOPROCINE/Argos Comunicación, 2009.

Ciudad Juárez es el escenario donde, desde hace años, se perpetran horribles atrocidades en contra de las mujeres que viven ahí. Blanca Bravo es una policía que llega a la ciudad con la firme convicción de ponerle fin al tormento que padecen las mujeres y las familias de aquellas que han sido secuestradas, torturadas y asesinadas a sangre fría. La frontera entre México y EE.UU. se retrata como un espacio corrupto donde todos los que lo controlan están conscientes de lo que ocurre; todo se permite porque sucede en ese “patio trasero”. Cruel y alarmante, *Backyard* se incrusta en lo que Maricruz Castro ha denominado el subgénero de las muertas de Juárez.

Bajo California: el límite del tiempo. Dir. por Carlos Bolado. México: IMCINE/Sinronía Films, 1998.

Ópera prima del mexicano Carlos Bolado, la película presenta el viaje de Damían Ojeda y su búsqueda por reencontrarse con un pasado que no le permite vivir en paz. Dividido entre dos nacionalidades, Ojeda desconoce la cultura mexicana de la que es heredero y, a medida que se adentra en la península de Baja California, descubre las raíces que le hacían falta y siembra nuevas que han de germinar. El personaje chicano cruza la frontera para completarse a sí mismo y poder atravesarla de regreso con una nueva conciencia de sí.

Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas. Dir. por José Antonio Cordero y Alejandra Sánchez. México: Foprocine, Imcine, UNAM, Pepa Films, 2006.

De las voces de un periodista, una madre que ha perdido a su hija y una trabajadora de maquila que ha llegado de Veracruz, este documental del subgénero de las muertas de Juárez aborda el tema de los asesinatos, indistintos y deliberados, de un gran número de mujeres que habitan Cd. Juárez. Unidos por una misma causa, las voces que lideran este documental narran una realidad cruel y asfixiante que parece no tener fin. Esta película busca una interpretación de por qué esta frontera vive dominada por la violencia.

La Bamba. Dir. por Luis Valdez. Estados Unidos: Columbia, New Visions Pictures, 1987.

Biopic de la estrella chicana de *rock'n roll*, Ricardo Valenzuela, mejor conocido como Richie Valens. Del también chicano, Luis Valdez, *La Bamba* narra cómo Valens, siendo apenas un adolescente, es lanzado a la fama para convertirse en un ícono del género musical *rock'n roll*. Además de la breve vida de Valens, quien murió a los dieciocho años en un accidente aéreo, el filme muestra cómo influyó su éxito en la vida de sus familiares. Según la versión de Valdez, el cruce de la frontera significó, en la vida del personaje, una experiencia formadora y casi mística.

Beyond the Frontier. Dir. por Dale Phillips. Canadá: NFB/Canadian Government, 1983. Documental de 1983 producido por el NFB que presenta tres enfoques a la explotación de petróleo en el Ártico. El filme ofrece un panorama de un viaje transfronterizo en una embarcación que sorteará las inclemencias del clima con tal de obtener lo que sus tripulantes buscan.

Blue State. Dir. por Marshall Lewy. Canadá/Estados Unidos: Paquin Films/Eagle Vision/Chicken Pictures, 2007.

Desterrado, sin novia, sin trabajo y en cumplimiento de una promesa hecha en 2004 relacionada con asuntos políticos, John Logue deja EE.UU. y emprende un viaje a Canadá al lado de una mujer llamada Chloe. La travesía de estos dos personajes se volverá una aventura que los obligará a regresar a su país para hacerle frente a sus vidas, aunque sientan que no pertenecen al lugar que los vio nacer pues, cruzar la frontera buscando refugio, tampoco resolverá sus problemas.

The Border. Dir. por Jeremy Hole, Janet MacLean, Peter Raymont y Lindalee Tracy. Canadá: White Pine Pictures, Bell Broadcast and New Media Fund, 2007- 2008.

Después del caos y el terror que se generó con los sucesos del 11 de septiembre de 2001, el gobierno canadiense se vio en la necesidad de crear una (ficticia) *Immigration and Customs Security* que protegiera la, hasta entonces, descuidada frontera con EE.UU.

Border Radio. Dir. por Allison Anders. Estados Unidos: Coyote Productions, 1987. Película de hermosa fotografía en blanco y negro que retrata la subcultura *punk* sudcaliforniana en un ejercicio no ortodoxo del *film noir* que se intersecta con el género fronterizo porque su protagonista, Jeff Bailey, escapa a México después de haber robado 10 mil dólares, dejando abandonados a su mujer y su hijo en Los Ángeles.

- Borderline*. Dir. por Lyne Charlebois. Canadá: Max Films, Telefilm Canada, 2008. Adaptación cinematográfica de las novelas *Borderline* y *La Brèche* de la autora quebequense Marie-Sissi Labrèche. Con una madre internada en una institución y una abuela a punto de morir, Kiki, la protagonista, está a punto de cumplir treinta años, los mismos treinta que lleva sufriendo por problemas emocionales que le impiden encontrarse consigo misma. La protagonista cruza la frontera del exceso en busca de su identidad.
- Borderlines/Territoire*. Dir. por Vincent Gauthier. Canadá: NFB, Yves Leduc, 1992. Esta animación aborda el tema de las relaciones en pareja y cómo lograr una convivencia armónica respetando los límites necesarios para sobrellevar una vida en donde no se crucen las fronteras acordadas por los amantes.
- Bordertown Cafe*. Dir. por Norma Bailey. Canadá: NFB/Cinexus/Flat City Films/Flat City Films/Téléfilm Canada, 1992. La dueña de una cafetería situada en la frontera de Canadá con EE.UU., Marlene, debe tomar las riendas de su vida y decidir si permanece varada en la zona fronteriza. Drama y comedia conforman la existencia de la protagonista, quien se esfuerza por mantener a su familia unida, evitando que su hijo cruce del otro lado con su padre.
- Born in East L.A.* Dir. por Cheech Marin. Estados Unidos: Universal, 1987. A causa del perfil racial que se aplica en las redadas, Rudy Robles es confundido como indocumentado. Lo deportan a Tijuana y, sin alguien que lo pueda ayudar a regresar a casa, Rudy se ve obligado a hacer hasta lo impensable para cruzar la frontera y volver a un país que, por su aspecto físico y su origen étnico, lo desconoce como ciudadano legal.
- Bowling for Columbine*. Dir. por Michael Moore. Estados Unidos/Alemania/Canadá: Salter Street Films/United Artists/Alliance Atlantis/Vif Babelsberger Filmproduktion/Dog Eat Dog Films/Iconolatory Productions Inc./TiMe Film- und TV-Produktions GmbH, 2002. Este documental parte de los sucesos ocurridos en la conocida masacre del Instituto Columbine para ahondar en el tema de la violencia que se ha generado en las escuelas a raíz de la posesión de armas por los civiles estadounidenses. Moore cruza la frontera con Canadá para obtener pruebas que arrojan conclusiones no menos aberrantes que las muertes y el sufrimiento de los que han vivido de cerca las masacres en los colegios. El documental ofrece un panorama de profunda desilusión y nula esperanza para los jóvenes que van a estudiar con la incertidumbre de que, en su salón de clases, los alcance una bala y demuestra que la cultura del miedo, asociada a la posesión de armas, sólo genera muerte y no la seguridad que pregona.
- The Bridge*. Dir. por Elwood Reid, Björn Stein y Meredith Stiehm. Estados Unidos: Production Companies/FX Productions, 2013-2014. Adaptación de la serie escandinava del mismo nombre a la zona fronteriza de Ciudad Juárez/ El Paso, donde, con tonos oscuros, se utiliza el tema de los feminicidios para hablar de los tópicos clásicos del cine fronterizo: tráfico

de drogas, armas y personas, del crimen transnacional y de la corrupción de las autoridades en la región.

The Bronze Screen. Dir. por Nancy de los Santos, Alberto Dominguez y Susan Rancho. Estados Unidos: Questar, 2002.

Esta película documenta la historia de la contribución de los latinoamericanos a la cultura de EE.UU. Para revertir el estereotipo negativo del latino como heredero de una ideología violenta y retrógrada que difícilmente lo podrá colocar al nivel de los estadounidenses, la directora y productora, Nancy de los Santos, reivindica a todos esos actores cuya presencia también ha traspasado la frontera de Hollywood.

Buffalo '66. Dir. por Vincent Gallo. Estados Unidos/Canadá: Lions Gate/CFP/Muse Productions, 1998.

El protagonista, Billy, cumplió una condena en prisión de cinco años por un crimen que no cometió. Al salir, los únicos que lo esperan son sus padres, a quienes Billy tendrá que engañar secuestrando a una joven que hará pasar por su esposa. El reflejo de una sociedad decadente y una pretenciosa crítica hacia ésta, hacen de la película un retrato semiautobiográfico del Buffalo donde creció el director y actor protagonista.

El callejón de los milagros. Dir. por Jorge Fons. México: Alameda Films/Conaculta/Imcine, 1994.

Don Ru, Alma y Susanita son las tres voces que muestras sus diferentes perspectivas acerca de lo que ocurre en esta película basada en la novela homónima de Nauguib Mahfuz. Situado en la capital de México, la película aborda las decadentes costumbres de los diversos sectores de la sociedad mexicana de los años 90 y retrata la vida de los tres personajes centrales en relación con la gente que habita en el Callejón de los milagros. La frontera con EE.UU. se presenta como el lugar ideal para huir y, cuando logra cruzarse, para forjarse un futuro casi imposible de este lado.

Canadian Bacon. Dir. por Michael Moore. Estados Unidos: Dog Eat Dog Films/Gramercy Pictures/Maverick Picture Company/Polygram Filmed Entertainment/Propaganda Films, 1995.

Sátira basada en la concepción del belicismo irracional estadounidense que, con gran sentido del humor, imagina la absurda posibilidad de una guerra entre EE.UU. y Canadá.

The City / La ciudad. Dir. por David Riker. Estados Unidos: Echo Lake Productions/Journeyman Pictures/ITVS/North Star Films/Princess Grace Foundation, 1999.

Situada en la ciudad de Nueva York, un estudio fotográfico se vuelve el espacio donde convergen las vidas de inmigrantes latinoamericanos que llegan a EE.UU. con la esperanza de mejorar su situación laboral y económica. Con un elenco de actores no profesionales y filmada en blanco y negro, la línea tenue que separa a estas historias de ficción del documental la hace aún más despiadada. Nueva York, que antaño recibiera a los inmigrantes iluminándolos con la antorcha de la Estatua de la libertad, se

retrata como un espacio que oprime o rechaza a quienes llevan consigo lo que Monsiváis denominó la frontera portátil.

Cube. Dir. por Vincenzo Natali. Canadá: Cube Libre/Telefilm Canada/Feature Film Project/Harold Greenberg Fund/Odeon Films/Ontario Film Development Corporation/Téléfilm Canada/Viacom Canada, 1997.

Un laberinto conformado por habitaciones idénticas de forma cúbica es el escenario de esta película canadiense de ciencia ficción. Obligados a convivir, un grupo de personas debe encontrar la manera de salir de ese lugar al que han llegado sin saber ni cómo ni por qué. Un ambiente de angustia y desesperación origina que los secuestrados de este laberinto macabro empleen sus instintos naturales para poder sobrevivir, mientras intentan franquear las fronteras de su inexplicable prisión.

De ida y vuelta. Dir. por Salvador Aguirre. México: CCC/Conaculta, 2000.

De regreso a su pueblo natal, Filiberto, que pasó tres años trabajando en EE.UU., espera encontrar la vida tal y como la dejó. Todo cambia y la esperanza de que la vida vuelva a ser como antes de que partiera se ve lejana. El protagonista tendrá que adaptarse a la violencia y el rechazo de un lugar del que se fue para tener una vida mejor y al que vuelve para que todo empeore debido a las disputas por la tierra.

Desperado. Dir. por Robert Rodríguez. Estados Unidos: Columbia Pictures/Los Hooligans Productions, 1995.

Secuela de *El mariachi* y segunda entrega de la trilogía dirigida por Robert Rodríguez donde el protagonista regresa a México para verse envuelto en una guerra con un narcotraficante por un incidente del pasado. Antonio Banderas da vida al ex guitarrista vestido de negro que, ávido de venganza, no descansará hasta enfrentarse y acabar con el hombre que le arrebató la felicidad cuando (en la primera parte) asesinó a su amada.

Espaldas mojadas. Dir. por Alejandro Galindo. México: ATA Films/Atlas Films, 1955.

Clásico del cine fronterizo que narra la vida de Rafael Améndola, un trabajador mexicano que cruza a EE.UU. con la ayuda de Frank Mendoza, un pollero con un socio estadounidense. Vivir sin documentos del otro lado de la frontera promueve la explotación de los patrones y el abuso de la patrulla fronteriza.

Espiral. Dir. por Juan Pérez Solano. México: CUEC/Foprocine/Imcine, 2008.

Historia de la migración de retorno acerca de lo que sucede cuando los hombres regresan a un pueblo donde sólo se habían quedado mujeres. La película da cuenta de cómo la migración afecta la vida cotidiana de familias y comunidades que deben modificar su estilo de vida en la espera de los que se han ido.

From Dusk till Dawn. Dir. por Robert Rodríguez. Estados Unidos: Los Hooligans Productions/Dimension Films/A Band Apart/Miramax, 1996.

Seth y Rogen tienen como objetivo cruzar la frontera de EE.UU y llegar a México para huir de la justicia que los busca por haber cometido un robo y

por haber matado, entre otros, a varios *rangers* en Texas. Ambos hermanos toman como rehenes a un padre estadounidense y sus dos hijos (Jacob, Scott y Kate) como salvoconducto a México. Para escapar de las autoridades, se internan en la zona fronteriza, fundamental en la obra de Rodríguez, hiper-violenta y aquí habitada hasta por vampiros.

Frozen River. Dir. por Courtney Hunt. Estados Unidos: Harwood Hunt Productions /Cohen Media Group, 2008.

Ilusionada por la idea de comprar una casa nueva, Ray Eddy es estafada por su marido, adicto a las apuestas. Sin dinero, con hijos y en pleno invierno, las circunstancias la llevan a asociarse con Lila, mujer indígena, para cruzar inmigrantes indocumentados de Canadá a EE.UU.

Gas Food Lodging. Dir. por Allison Anders. Estados Unidos: Cineville/Columbia Tristar, 1992.

Laramie es el árido escenario donde se desarrollan las vidas de Nora y sus dos hijas adolescentes en una situación económica y emocional precaria. La vida cotidiana en la zona fronteriza entre México y EE.UU. se retrata como difícil por la convivencia entre los locales de origen mexicano y los blancos anglosajones.

The Girl. Dir. por David Riker. Estados Unidos/México: Journeyman Pictures/Axiom Films/Goldcrest Pictures/Bonita Films/Lulu Producciones/Sin Sentido Films, 2012.

Ashley Colton, la protagonista, es una mujer amargada porque le quitaron a su hijo; como ella cree que esta situación se debe a la pobreza en la que vive, siguiendo los pasos de su padre, un trailerero que vive en México y que usa la caja del tráiler para meter indocumentados en Estados Unidos, decide convertirse en pollera. Su primer cruce fallido por su falta de experiencia provoca que un grupo de hombres y mujeres se pierdan, de noche, en el río, que deben atravesar andando. Así es como se queda con la niña. Cuando la búsqueda de la madre resulta infructuosa, cruzan de regreso al sur la frontera para que Ashley deposite a la niña en su pueblo, con sus abuelos. Esta película de Riker es, de nuevo, un retrato amargo de las experiencias fallidas de los migrantes mexicanos indocumentados, que buscan mejores medios de vida y sólo encuentran la decepción o la muerte. La frontera se retrata como una división nacional que se vuelve peligrosa porque las condiciones de la naturaleza convierten el espacio en amenazante para quienes se arriesgan y pierden.

Hasta morir. Dir. por Fernando Sariñana. México: Imcine/Estudios Churubusco/Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/Oxicem Producciones/Universidad de Guadalajara/Vida Films, 1994.

El Boy es un joven que radica en la Cd. de México y se reencuentra con un viejo amigo, El Mau, quien se ha convertido en delincuente. La corrupción y la violencia reinan tanto en el D.F. como en Tijuana. En esta película, los márgenes de la ciudad de México, personificados por los miembros de las bandas, se entrecruzan con la subcultura juvenil de los cholos en Tijuana,

cuando los protagonistas intercambian lugares luego de que el chilango mata a un policía. Tijuana está descrita por metonimias, a través de lugares emblemáticos: la central camionera, la playa, el galgódromo; pero también de una serie de calles polvosas, empinadas, llenas de graffitti, y con una cultura tan poderosa que absorbe a todo aquel que llega a vivir en ellas.

Highway 61. Dir. por Bruce McDonald. Canadá: Telefilm Canada/Cineplex-Odeon Films/Shadow Shows, 1991.

Road movie que narra la aventura de un peluquero canadiense que ha encontrado un cadáver en el patio trasero de su casa. Ingenuo y con el sueño de convertirse en músico de jazz, Pokey Jones acepta llevar a Jackie Bangs a Nueva Orleans, a enterrar el cuerpo de su "hermano" muerto, convirtiéndose, sin querer, en un narcotraficante y forajido.

El infierno. Dir. por Luis Estrada. México: Bandido Films/Imcine/Foprocine, 2010.

Sátira sobre la migración de retorno y la imposibilidad de sobrevivir honrada y dignamente cuando se ha cruzado la frontera de vuelta. El Benny trabajó veinte años en EE.UU. y ha sido deportado a su pueblo natal debido a su condición de indocumentado. De regreso a México, sin trabajo y sin dinero para solventar sus gastos, Benny conoce al Cochiloco, sicario y distribuidor de la droga que trafica el líder de un cartel que opera en la región, quien pronto lo convence de entrar en el negocio para que mantenga a su sobrino y a la viuda de su hermano, de quien Benny se ha enamorado. El trabajo parece sencillo, pero Benny desconoce los riesgos en los que se ha metido y sólo hasta que las vidas de sus seres queridos corren peligro, entenderá que salir triunfante de esa situación no le será nada fácil.

Les Invasions barbares. Dir. por Denys Arcand. Canadá/Francia: Pyramide Productions/Cinémaginaire Inc./Astral Films/Canal+/CNC/Harold Greenberg Fund/Production Barbares Inc./Société Radio-Canada/SODEC/Téléfilm Canada, 2003.

Secuela de *Le déclin de l'empire américain*, donde se narra la historia de un enfermo de cáncer terminal que no quiere morir sin haber enfrentado y arreglado asuntos del pasado. Su hijo, del que vivía distanciado por razones geográficas y emocionales, llega para acompañarlo en sus últimos días. Durante la estancia del joven en Quebec, éste busca que el tiempo que le resta de vida a su padre lo pase en óptimas condiciones y rodeado de su gente más cercana. Es una película sobre las fronteras ideológicas y sociales, donde la frontera se cruza rumbo al sur en busca de una atención médica privada que no prueba ser más efectiva que la pública canadiense, gratuita e igual para todos los ciudadanos, con lo cual se prueba que la vida en Canadá sigue siendo mejor que la del vecino país del sur.

Invisible Nation: Policing the Underground. Dir. por Peter Raymont y Lindalee Tracey. Canadá: White Pine Pictures, 1997.

Documental donde se ahonda el tema de los indocumentados ilegales que llegan a Canadá por razones políticas, judiciales o sólo con el sueño de

lograr una mejor calidad de vida que la que tenían en su país de origen. El arribo de tantos inmigrantes sin documentos oficiales genera que las autoridades canadienses los persigan insistentemente para deportarlos sin titubeo alguno y hace de ésto un juego hasta cierto punto violento.

El jardín del Edén. Dir. por María Novaro. México: Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/Imcine/Macondo Cine Video/Ministère de la Culture de la Republique Française/Ministère des Affaires Étrangères/SOGIC/Téléfilm Canada/Universidad de Guadalajara/Verseau International, 1994.

Las vidas de un grupo de personas se entrelazan en la ciudad fronteriza de Tijuana, lugar al que han llegado con la esperanza de encontrar ya sea una manera de ganarse la vida ya la de obtener una identidad.

Lonestar. Dir. por John Sayles. Estados Unidos: Rio Dulce Inc./Columbia Pictures Corporation/Castle Rock Entertainment, 1996.

Película que sucede en el pueblo de Frontera, condado de Río, cerca de Perdido. Narra los problemas de convivencia de una comunidad multirracia (anglos, afroamericanos y chicanos) que decide no mezclarse. Con el fin de resolver un antiguo crimen, un sheriff racista, corrupto y explotador, y los otros protagonistas de la película, van desenmarañando historias que develan su origen y dan luces sobre su futuro.

Los que se quedan. Dir. por Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman. México: La Sombra del Guayabo, 2008.

En *Los que se quedan* escuchamos los testimonios de las personas que permanecen en sus lugares de origen en espera de un familiar migrante que ha cruzado la frontera hacia Estados Unidos. El documental le da voz a nueve familias divididas por la migración y muestra comunidades de diferentes partes del país afectadas por la partida constante de sus miembros.

The Lost Son. Dir. por Chris Menges. Francia/Estados Unidos/Reino Unido: Arts Council of England/Canal+/Channel Four Films/Film Consortium/France 2 Cinéma/France 3 Cinéma/IMA Productions/Scala Films/UCG International/Wildgaze Films, 1999.

La desaparición de un niño lleva al detective parisino Xavier Lombard a una misión transfronteriza para acabar con la mafia que robó al infante en Londres. Una red de explotación sexual de menores, la presión por parte de un amigo cercano y la obsesión que le ha generado el caso, hacen que el protagonista desafíe a la policía, que puede deportarlo por investigar fuera de su jurisdicción. Este thriller aprovecha los estereotipos para mostrar las zonas más oscuras de la frontera, donde se alberga el crimen transnacional.

El mariachi. Dir. por Robert Rodríguez. Estados Unidos: Columbia Pictures/Los Hooligans Productions, 1992.

Ópera prima del director Robert Rodríguez y primera entrega de una trilogía que narra las desventuras de un mariachi que ha llegado a un pueblo de la frontera mexicana con EE.UU. y es confundido con un convicto al que quieren asesinar. Protagonizada por Carlos Gallardo y Consuelo Gómez, este filme mezcla acción y toques de comicidad que atrapan al espectador.

Mi vida dentro. Dir. por Lucía Gajá. México: Imcine/Ultra Films, 2007.

Documental sobre el caso de la inmigrante Rosa Jiménez, acusada de asesinar a un niño y encarcelada en Austin, Texas. La película documenta la cruel y difícil experiencia de Rosa como un ejemplo de la gran cantidad de casos donde los inmigrantes son acusados injustamente por autoridades que, por su situación migratoria, consideran inconcebible una posible inocencia. El cruce de la frontera sin papeles, así, es un doble riesgo, pues el que lo lleva a cabo es sospechoso de entrada y presunto culpable cuando las circunstancias lo señalen.

Mi vida loca/My Crazy Life. Dir. por Allison Anders. Estados Unidos/Reino Unido: Film Four International/Cineville/HBO/Showcase Entertainment Inc., 1993.

Amigas desde la infancia, Sad Girl y Mousie son dos jóvenes de origen mexicano que viven en Los Ángeles, California. Amabas se enamoran y embarazan del líder de una pandilla que es asesinado por su acérrimo rival. Decidas a tomar el mando de la pandilla que se ha quedado sin jefe, las protagonistas se enemistan y luchan por sobrevivir en ese mundo hostil y lleno de peligros. Una vez más los personajes fronterizos encarnan una violencia sin explicación.

La misma luna. Dir. por Patricia Riggen. México/Estados Unidos: Creando Films/Fidicine/Potomac Pictures/Weinstein Company, 2007.

Rosario es una trabajadora indocumentada en Estados Unidos que ha dejado en México a su hijo Carlitos. Después de cuatro años de no verse y en los que su único medio de comunicación han sido las llamadas de los domingos que Rosario hace a su hijo desde un teléfono público, éste decide escapar de su casa para encontrarse con su mamá. Carlitos no se imagina los peligros a los que se ha expuesto: debe enfrentar a los polleros para cruzar una frontera que lo separa de su objetivo y, una vez del otro lado, a la policía que, cuando menos se lo espere, lo pueden regresar a su lugar de origen. El melodrama es inverosímil y cursi, pues en la desesperada búsqueda de un final feliz con reunión familiar diluye los peligros de la migración infantil.

Miss Bala. Dir. por Gerardo Naranjo. México: Conaculta/Eficine, 2011.

Laura Guerrero es una hermosa joven que vive en Tijuana y desea participar en un concurso de belleza para poder mejorar su situación económica. La noche previa al concurso, Guerrero presencia una masacre perpetrada por un grupo de narcotraficantes, quienes descubren que ella es testigo de todo y la secuestran. Laura se ve obligada a trabajar para el líder de la banda, quien la amenaza con matar a su familia si no coopera. El trabajo de la joven consistirá en transportar, atravesando la frontera de México con EE.UU., fajos de dinero, armas y municiones. La película muestra, con exceso de brutalidad, una frontera estereotipada: corrupción, vicio, violencia.

Mujeres insumisas. Dir. por Alberto Isaac. México: Telecine/Claudio Producciones/Universidad de Colima/Universidad de Guadalajara, 1995.

En este melodrama de migración, un grupo de cuatro mujeres golpeadas, insatisfechas y explotadas huyen de su lugar de origen buscando un cambio de vida y una existencia digna que, según se lee en el discurso fílmico, sólo son posibles en otro país. El hecho de que la frontera referencial no esté nunca presente hace que el desenlace de la película, narrado en parte a través de tarjetas postales, sea inverosímil: mediante una elipsis, las protagonistas llegan de Tijuana a Los Ángeles, ciudad en la cual, no sabemos si indocumentadas o “legales”, compran un exitoso restaurante mexicano y logran independizarse monetaria y espiritualmente; un inexplicable epílogo que nos hace interpretar que, para muchas mujeres mexicanas, la felicidad está del otro lado.

My Family/Mi familia. Dir. por Gregory Nava. Estados Unidos: American Zoetrope/American Playhouse/Majestic Films International/Newcomb Productions, 1995.

En la década de los veinte, José Sánchez y su familia, nacida en México, llegan a Los Ángeles con la esperanza de tener un mejor futuro. Con el paso del tiempo, la familia crece y parece hacerlo a la par de la ciudad que habita. *Mi familia* es la historia de tres generaciones de los Sánchez que deja ver una realidad cruel y poco alentadora para aquellos que cruzan la frontera con EE.UU. y los problemas de los migrantes de primera, segunda y tercera generación para acoplarse a su nueva patria.

Neighbours. Dir. por Norman McLaren. Canadá: NFB, 1952.

El nacimiento de una flor se convierte en la manzana de la discordia de dos hombres que la reclaman como suya por encontrarse justo en medio de sus respectivas casas. Norman McLaren, director y animador del cortometraje, afirma, a través de esta absurda pelea, que el establecimiento de fronteras puede llegar al extremo de la muerte.

Neighbours and Other Strangers. Dir. por Wendy Tilby. Canadá: NFB, 1999.

Colección de tres cortometrajes —“When the day breaks”, “Strings” y “Tables of content”— que narran de maneras distintas la experiencia de los protagonistas, humanos o animales, en las fronteras simbólicas que los separan de los personajes con los que conviven diariamente. Tres historias sin palabras que muestran vivencias cotidianas y de tinte epifánico.

Niagara Niagara. Dir. por Bob Gosse. Estados Unidos/Canadá: Shooting Gallery, 1997.

Después de que Marcy y Seth se conocen en una tienda ubicada en el estado de Nueva York, sus vidas —ya caóticas de por sí— toman una ruta directa a la destrucción cuando emprenden un viaje a Toronto en busca de una cabeza de Barbie negra que no está disponible en EE.UU. Canadá no resulta el paraíso de tolerancia que esperaban.

No Man's Land. Dir. por Denis Tanovic. Bosnia y Herzegovina/Francia/Eslovenia/Italia/Reino Unido/Bélgica: Noé Productions/Fabrica Cinema/Man's Films/Counihan Villiers Productions/Studio Maj/Casablanca/The Centre du Cinema et de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique/

Télédistributeurs Wallons/Slovenian Film Fund/Eurimages/British Screen Productions, 2001.

La guerra de Bosnia de 1993 es el escenario de esta película en donde dos soldados, que pertenecen a bandos enemigos, quedan atrapados en un territorio que ninguno de los dos grupos que se enfrentan reclama como propio. Cuando creen que no hay nadie más que los pueda ayudar a salir de esa situación, un sargento se dispone a auxiliarlos pese a que tiene ordenado no hacerlo. La zona fronteriza en tiempo de guerra resulta, efectivamente, un limbo.

El Norte. Dir. por Gregory Nava. Estados Unidos/Reino Unido: American Playhouse/Channel Four Films/Independent Productions/Island Alive/Public Broadcasting/Service Independent Productions Films, 1983.

En esta película, la primera frontera a la que se hace referencia es una que probablemente tendemos a olvidar en México puesto que la otra, la geográfica, es tan abrumadora. Los protagonistas provienen de Guatemala, huyendo de la violencia política en su país y, para llegar a ese norte que da el título a la obra, deben atravesar México. Este *road movie* fronterizo nos muestra el fracaso del sueño del éxito económico por la falta de documentos migratorios y evidencia otra frontera: la que surge entre la vida de los inmigrantes y la de sus empleadores. No olvidemos que estos hermanos guatemaltecos emigraron de las cañerías para alcanzar su meta de ese otro lado.

Norteados. Dir. por Rigoberto Pérezcano. México/España: Foprocine/Mediapro, Imcine, TVE, 2009.

Andrés García es un joven originario del estado de Oaxaca que llega a Tijuana con el propósito de cruzar la frontera y establecerse en EE.UU. García, como muchos otros que intentan pasar “al otro lado”, fracasa de manera constante pero no se da por vencido gracias a la ayuda de Doña Ela y Cata, quienes lo han acogido desde la primera vez que intentó cruzar. Una vez más, Tijuana funciona como un limbo donde se van quedando los que ya no alcanzaron a ir más allá. El director ha afirmado que esta ciudad es el último reducto latinoamericano, donde la hispanidad se diluye hasta convertirse en el otro lado. *Norteados* es una película con muchos matices que ofrece una perspectiva y reflexión distinta al ya explorado tema de la migración, sin cargar con el drama y la crudeza que los cineastas están acostumbrados a retratar.

North by Northwest. Dir. por Alfred Hitchcock. Estados Unidos: MGM, 1959.

Roger Thornhill es confundido con agente del gobierno estadounidense por un grupo de espías que lo secuestran para interrogarlo. Cuando Thornhill piensa que su fin ha llegado, los criminales lo “liberan” y él conoce a una seductora mujer que lo meterá en más de un aprieto para luego consolidar el amor que ha nacido entre ellos. Acción, suspenso y romanticismo son elementos que el director, Alfred Hitchcock, mezcla en este filme protagonizado por Cary Grant y Eva Marie Saint.

Paraíso Travel. Dir. por Simon Brand. Colombia/Estados Unidos: Paraíso Pictures, Grand Illusions Entertainment/Fondo para el Desarrollo Cinematográfico/RCN Cine, 2008.

Basada en la novela homónima de Jorge Franco, la película narra la historia de Reina y Marlo, jóvenes enamorados que radican en Medellín, Colombia. Cuando Rosa decide que quiere irse a EE.UU. para buscar una mejor calidad de vida, Marlon se dispone a ir con ella y reciben consejos para sortear las posibles inclemencias que les avecinan en su viaje para llegar a la frontera de México con EE.UU. Una vez que se instalan en Nueva York, la pareja comienza a tener roces que terminan por separarlos. Seguro de que es con ella con quien quiere estar, el protagonista no duda en salir a buscarla aunque eso implique tener que vencer un sinnúmero de obstáculos que lo apartan de ella.

Perdita Durango. Dir. por Alex de la Iglesia. México/Estados Unidos/España: Lolafilms, Canal+ España/Imcine/Mirador Films/Occidental Media Corp./Sogetel, 1997.

Adaptación de la novela homónima de Barry Gifford, esta película es un divertido e hiperbólico inventario de todos los estereotipos de violencia relacionados con la línea fronteriza. *Road movie* que zigzaguea de ida y vuelta la frontera entre México y Estados Unidos, basada en la historia de nota roja de los narcosatánicos (que sucedió en Tamaulipas) y filmada en Tijuana, Sonora y Arizona, fetos, drogas, muertos, asaltos y magia negra forman el repertorio de horrores que, por puro deporte, practican Perdita y Romeo. La frontera es descrita de manera tanto simbólica como referencial. También aquí, el paso indistinto del inglés al español implica el espacio que habitan los personajes. En el nivel simbólico, la frontera se representa, en la primera secuencia, por el aeropuerto, que funciona aquí como metonimia. Luego, la carretera y sus señalizaciones como parte fundamental del intercambio transfronterizo; la barda y los graffitti. El *leitmotiv* del cruce, que del norte al sur no es difícil (aunque se lleven un cadáver y el botín de un asalto bancario en el asiento trasero). Cuando Perdita le pregunta a Romeo si vive en México, él responde “Not exactly” y es cierto. En *Perdita Durango*, la frontera es un espacio de confrontación entre hispanos y anglos. La violencia es la emoción dominante en este ámbito. Los personajes que lo pueblan son ladrones o landronzuelos, asesinos, adoradores del diablo o gringos ingenuos y despreciables. Los crímenes se cometen del lado estadounidense y el lado mexicano es el refugio. La ironía es lo que salva a la película de caer en la caricatura. Y, sin embargo, el estereotipo es su rasgo más sobresaliente.

Piedras verdes. Dir. por Angel Flores Torres. México: De Cuernos Al Abismo/Videocine, 2001.

Mariana es una joven de dieciocho años que fue adoptada por José Santana, empresario de mucho dinero. Cuando Santana muere, Mariana queda al cuidado de su madrastra, una mujer que nunca la quiso y que se empeña

en hacerle la vida difícil. A partir del robo de uno de los carros de la viuda de Santana, Mariana se embarca en una travesía que la hará mezclarse con gente que no necesariamente pretende ayudarla. Es entonces cuando la protagonista decide ir en busca de sus raíces mexicanas para comprender y conocer todo aquello que ignora. El tono de la película la vuelve pretenciosa.

Quinceañera. Dir. por Richard Glatzer y Wash Westmoreland. Estados Unidos: Kentchen Sink Entertainment/Cinetic Media, 2006.

Magdalena vive con su familia en un barrio de la ciudad de Los Angeles llamado Echo Park. La protagonista está por cumplir quince años y, como su familia es heredera de tradiciones mexicanas, espera con ansias la fiesta que sus padres le han venido organizando. Para mala fortuna de Magdalena, meses antes de que se lleve a cabo el evento, su padre se entera que está embarazada y decide no apoyarla. Triste y consolada únicamente por su primo Carlos, la joven se muda a casa de su tío en donde lidia con su situación y se ve forzada a crecer más rápido de lo que hubiese deseado. Esta película es un buen ejemplo de las fronteras portátiles.

Santitos. Dir. por Alejandro Springall. México/Estados Unidos/Francia/España/Canadá: C.O.R.E. Digital Pictures/Cinematográfica Tabasco/José Pinto Mazal/Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/Fonds Sud/Goldheart Pictures/Guillermo Springall/Imcine/Latin Universe II, Llc./Lourdes del Villar/MACT Productions/María Teresa Argüelles/Sogepaq/Springall Pictures/Tenoch Ochoa Fernández, 1999.

En esta película, Esperanza (nombre obviamente simbólico) es una mujer sola que, se va en un autobús de Tlacotalpan a Tijuana en busca de unos tratantes de blancas, porque cree que su hija no ha muerto sino que ha sido robada. En este caso, la fe es el resorte del viaje y el relato utiliza el recurso del realismo mágico. “¿Qué vas a hacer a Tijuana?”, le pregunta a su vecina. “Ps lo que todo mundo va a hacer a Tijuana”. Y resulta que eso es trabajar en lo que se pueda para conseguir dinero y pasarse del otro lado. El viaje de Esperanza es iniciático: la prostitución, en Tijuana, y el trabajo de día y de noche en Los Ángeles, la llevan a aceptar la realidad de la muerte de su hija. Para ello, tiene que pasar las pruebas: la roban, ayudada por Juan Soldado pasa la frontera en una cajuela, encuentra a su héroe en un luchador enmascarado —como El Santo, aunque éste es un ángel— y lo rechaza para volver a encontrarse a sí misma en la casa que dejó al principio del viaje. *Santitos* describe la vida fronteriza a través del estereotipo de Tijuana como un lugar donde las calles están iluminadas con tubos de neón, que anuncian cabarets y hoteles de paso, donde hay puestos de tacos con focos pelones, artesanías kitsch y su propia imaginaria religiosa, encabezada por Juan Soldado. La presencia de la cultura chicana se ve en las luchas y los murales: ésta le da su ángel vengador y una virgen de Guadalupe grafitada, quien le hace ver que la felicidad no está en otro lado sino dentro de una misma. Reconoce, así, su milagro en los murales callejeros.

Señorita extraviada. Dir. por Lourdes Portillo. México: Xóchitl Productions, Women Make Films, 2001.

Este brillante documental inaugura el subgénero de los feminicidios en Ciudad Juárez. Con base en entrevistas de actores gubernamentales, policíacos y de la sociedad civil, ahonda en el tema de las miles de mujeres que han sido violadas y asesinadas en la fronteriza Ciudad Juárez. Con su peculiar e incisivo estilo, Portillo se acerca a las familias de muchas de las víctimas y presenta una investigación que arroja resultados escalofriantes y deprimentes. Los altos niveles de corrupción, el machismo y la negligencia por parte de las autoridades son algunos de los muchos ingredientes que facilitan y dan pie a que las mujeres de esta ciudad vivan con el miedo y la preocupación de que, un día, ellas serán las próximas víctimas de estos ataques misóginos y aberrantes.

Le sexe des étoiles. Dir. por Paule Baillargeon. Canadá: NFB/SOGIC/Téléfilm Canada Bloom Films, 1993.

Camille es una niña de doce años que ha vivido los estragos de la separación de sus padres ya que su madre sale con un hombre al que la pequeña encuentra desagradable. Después de varios años de no saber sobre su papá, Camille se enfrenta al hecho de que éste ha vuelto pero convertido en mujer, gracias a varias cirugías plásticas. Este suceso llega a poner de cabeza la vida de la niña, quien se ha empeñado en convencer a su progenitor de que vuelva a ser hombre y de que vuelva a ser su papá.

Sin dejar huella. Dir. por María Novaro. México/España: Tabasco Films/Altavista Films/TVE/Tornasol Films/Vía Digital, 2000.

Aurelia es una madre soltera que tiene un hijo de seis años y otro con escasos meses de vida. Luego de analizar su situación decide que no quiere que sus hijos vivan lo mismo que ella y opta por dejar su trabajo y la ciudad en la que siempre ha vivido. Ana es una traficante de joyas prehispánicas, buscada y perseguida por la policía y un grupo de narcotraficantes. En un juego del destino estas dos mujeres se conocen y emprenden juntas un viaje, de Ciudad Juárez a Cancún, que las hará vivir experiencias inimigables.

Sin nombre. Dir. por Cary Joji Fukunaga. México/Estados Unidos: Primary Productions, Scion Films/Canana/Creando Films, 2008.

Sayra es un joven hondureña que acaba de reencontrarse con su padre, quien ha vuelto luego de pasar una larga temporada trabajando en EE.UU., para ofrecerle a su hija que se vaya con él a vivir con la nueva familia que ha formado allá. Después de meditarlo, Sayra acepta la oferta de su papá y deja atrás todo lo que la arraigaba a su lugar de origen. Casper es un joven mexicano, integrante de una banda de Mara salvatrucha, a quien el líder le ha ordenado atacar un tren que transporta inmigrantes centroamericanos con destino a la frontera con EE.UU. Es ahí donde las vidas de Sayra y Casper se cruzan para formar una alianza que los ayude a vencer los obstáculos que se les presentan en ese viaje de final incierto.

Sólo Dios sabe. Dir. por Carlos Bolado. México/Brasil: Imcine/Sincronía Films/Churchill y Toledo/De Cuernos Al Abismo/Dezenove Filmes/Equipment & Film Design/Miravista, 2006.

Los caminos de Dolores, una joven brasileña estudiante de arte que radica en San Diego, y Damián, un periodista mexicano, se cruzan en la ciudad de Tijuana cuando ella extravía su pasaporte y debe viajar, en el auto de Damián, a la capital de México para recuperarlo.

South Park: Bigger, Longer and Uncut. Dir. por Trey Parker y Matt Stone. Estados Unidos: Comedy Central Films/Comedy Partners/Paramount Pictures/Scott Rudin Productions/Warner Brothers, 1999.

Lo que empieza como una travesura de los pequeños protagonistas de la famosa serie animada *South Park*, termina por convertirse en un conflicto político, sumamente satirizado, entre EE.UU y Canadá.

Stand and Deliver. Dir. por Ramón Menéndez. Estados Unidos: American Playhouse Theatrical/Olmos Productions/Warner Bros, 1988.

Basada en la historia real del profesor de matemáticas boliviano Jaime Escalante, *Stand and Deliver* narra el desenvolvimiento de lo que comenzó como un experimento aplicado a los estudiantes de origen latino de la secundaria Garfield, ubicada en Los Ángeles, California. Estos alumnos, que no aspiraban a estudiar una carrera universitaria, fueron impulsados por Escalante, quien se propuso exigirles dar lo mejor de cada uno para lograr un futuro que parecía imposible.

The Three Burials of Melquiades Estrada. Dir. por Tommy Lee Jones. Estados Unidos/Francia: EuropaCorp/Javelina Film Company, 2005.

Melquiades Estrada es un inmigrante ilegal que ha sido asesinado por el agente Mike Norton, quien lo entierra en el desierto de Texas sin notificar a las autoridades del incidente. El mejor amigo de Estrada, Pete, descubre la razón de la muerte de Melquiades y obliga a Norton a desenterrar el cuerpo de su víctima para llevarlo a México y sepultarlo en Jiménez, el pueblo de origen de Estrada y lugar a donde le prometió llevarlo cuando muriera.

Tiresia. Dir. por Bertrand Bonello. Francia/Canadá: Arte France Cinéma/Canal+/CNC/Haut et Court/MEDIA Programme of the European Union/MJBC Foundation/Ministry of Culture and Communications/Ministère de la Culture de la République Française/Procirep/SODEC/Téléfilm Canada, 2003.

Tiresia es un transexual de origen brasileño que radica en París con su hermano Terranova. Terranova se ha obsesionado tanto con su hermano al grado de que lo priva de su libertad para que sólo él pueda contemplar la grandiosa belleza de Tiresia. La situación se complica cuando Tiresia deja de tomar las hormonas que lo ayudan a verse como mujer y su naturaleza masculina comienza a salir a la luz.

Touch of Evil. Dir. por Orson Welles. Estados Unidos: Universal, 1958.

Mike Varga y Susan, su esposa, recién casados, son testigos de la explosión de un auto en la frontera con México. Vargas es un policía mexicano que comienza a trabajar en el caso con la ayuda de Hank Quinlan, jefe de la

policía de EE.UU., quien únicamente entorpece la investigación al presentar pruebas distintas a las de Vargas para acusar a un hombre inocente y, poder así, limpiar todo lo que lo relaciona con el incidente y con la mafia de las drogas.

Traffic. The Miniseries. Dir. por Stephen Hopkins y Eric Bross. Canadá/Estados Unidos: Galway Bay Productions, 2004.

Basada en la serie británica homónima de 1989 y en la película dirigida por Steven Soderbergh en el 2000, *Traffic. The Miniseries* consta de tres capítulos transmitidos por la cadena AXN que narran las historias de Mike McKay, Ben Edmonds y Adam Kadyrov. El primero tiene que dismantlar una red de tráfico de drogas que opera en Afganistán. Ben Edmonds ha perdido su fortuna y para recuperarla comienza a trabajar en los negocios sucios de su padre con la mafia. Adam Kadyrov se dedica a facilitar la entrada de inmigrantes ilegales a su país sin imaginar que un dramático evento está por transformar su vida.

Traffic. Dir. por Steven Soderbergh. Estados Unidos/Alemania: Bedford Falls Productions/Compulsion Inc./IEG/Splendid Medien AG, 2000.

El tema de las drogas une la vida de catorce personas que deben luchar en contra de una de las mafias más poderosas y longevas que tiene en alerta a la población de EE.UU. y México. El filme, dirigido por Steven Soderbergh, hace incapié en el rol que representan los valores familiares y humanos para ayudar a combatir el consumo de toxinas y estupefacientes que, cada vez más, están al alcance de jóvenes y niños. Diferentes perspectivas, diferentes culturas y tradiciones están al borde del colapso, a menos que alguien se decida a adentrarse y atacar de raíz el núcleo que fabrica y distribuye las sustancias causantes de rupturas familiares y enfrentamientos violentos.

Transamerica. Dir. por Duncan Tucker. Estados Unidos: IFC Films, 2005.

Sabrina Osbourne es el nuevo nombre de Bree, un hombre que ha decidido cambiar de sexo. Días antes de realizarse la cirugía que completaría su transformación, Bree recibe una llamada en la que le notican que tiene un hijo, Toby Wilkins. Los embrollos en los que se encuentra metido Toby aplazan la cirugía de Bree, quien no le informa del parentesco que existe entre ellos, y al ver el estilo de vida del joven, decide llevarlo con un familiar para que se haga cargo de él. La situación se complica cuando ambos descubren realidades que ignoraban el uno del otro y que terminaran por unirlos más que nunca.

The Undefended Border. Dir. por Peter Raymont. Canadá: White Pine Pictures, 2002.

Documental en tres partes que analiza el tema de la inmigración en la descuidada frontera entre Canadá y EE.UU. luego de los atentados de septiembre de 2001. Los directores, Peter Raymont y Lindalee Tracey, realizan una investigación profunda y nunca antes permitida por las autoridades de Canadá para retratar la situación que se vive en este lugar y para anunciar las demandas que hay que cubrir en cuanto a personal altamente calificado

que cuide la entrada y salida de los inmigrantes ilegales. A lo largo del documental, los realizadores muestran algunas de las muchas caras de la gente que pretende entrar al país con la esperanza de quedarse a trabajar y buscar una mejor calidad de vida, pero que, debido a su condición de indocumentados, sólo pisan, momentáneamente, ese suelo que no los puede alojar sin que las autoridades los deporten a su país de origen.

The Untouchables. Dir. por Brian de Palma. Estados Unidos: Paramount, 1987.

El equipo que conforman Eliot Ness, Jim Malone, Oscar Wallace y George Stone tiene como principal objetivo capturar a Al Capone, criminal que contraviene la Ley Seca del gobierno estadounidense al distribuir y traficar alcohol en los años veinte. Este grupo de hombres se encarga de mantener la ciudad de Chicago libre del contrabando de alcohol al punto de llegar, incluso, a la frontera con Canadá buscando apresar a su más acérrimo enemigo. Basada en el libro de título homónimo, *Los intocables* es un ícono del género de crimen y acción, que reúne uno de los repartos más aclamados por la crítica cinematográfica.

La vida precoz y breve de Sabina Rivas. Dir. por Luis Mandoki. México: Churchill y Toledo/Fidicine/Gobierno del Estado de Chiapas/Eficine/EFD, 2012.

Esta película retrata la menos representada frontera sur de México, a partir de la historia de Sabina Rivas, una joven hondureña de 16 años que anhela irse a trabajar a EE.UU. para ayudar a su familia a salir de la pobreza. Ignorante de lo que está por suceder, Rivas emprende el viaje que la lleva a cruzar la frontera de Guatemala con México para intentar llegar luego a EE.UU. La historia de Sabina Rivas refleja la violencia que se vive en las ciudades fronterizas, la corrupción de las autoridades y los peligros que implica la búsqueda del sueño americano.

FUENTES

ADAMS, ANNA

2007 "Forget The Alamo: Thinking About History in John Sayles' *Lone Star*", *The History Teacher* 40, no. 3: 339-347.

ADAMS, MICHAEL

2003 *Fire and Ice. The United States, Canada and the Myth of Converging Values*. Toronto: Penguin Canada.

AMNESTY INTERNATIONAL

2007 "Maher Arar", en <<http://www.amnestyusa.org/our-work/cases/usa-maher-arar>>, consultada el 22 de mayo de 2015.

ANDERSON, BENEDICT

1997 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

ANZALDÚA, GLORIA

1999 *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

APPADURAI, ARJUN

2001 *La modernidad desbordada, dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Trilce, FCE.

1990 "Disjuncture and Difference in the Global Culture Economy", en Mike Featherstone, ed., *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*. Londres: Sage, 295-310.

ARFUCH, LEONOR, comp.

2005 *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós.

ARMATAGE, KAY, KASS BANNING, BRENDA LONGFELLOW y JANINE MARCHESSAULT

1999 *Gendering the Nation, Canadian Women's Cinema*. Toronto: UTP.

ATWOOD, MARGARET

1977 *Dancing Girls*. Toronto: McClelland & Stewart.

1972 *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi.

AUGÉ, MARC

1994 *Los "no lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

AYALA BLANCO, JORGE

2001a *La fugacidad del cine mexicano*. México: Océano.

2001b "Novaro y la feminidad itinerante", *El Financiero*, 2 de abril, 92-93.

1995 "Novaro y la feminidad turística", *El Financiero*, 2 de octubre, s.p.

BADOS-CIRIA, CONCEPCIÓN

1997 "La frontera en el cine mexicano más actual. *El jardín del Edén: culturas locales vs. cultura global*", *Arizona Journal of Hispanic Studies*, no. 1: 43-62.

BALIBAR, ETIENNE

2002 "World Borders, Political Borders", *PMLA* 117, no. 1: 68-78

BARR, ALAN P.

2003 "The Borders of Time, Place, and People in John Sayles's *Lone Star*", *Journal of American Studies* 37, no. 3: 365-374.

BARRERA, MARIO

1992 "Structure in Latino Feature Film", en Chon A. Noriega, ed., *Chicanos and Film. Representation and Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 218-240.

BARRIGA CHÁVEZ, EZEQUIEL

2001 "Sin dejar huella", *Excelsior*, 2 de abril, 5E.

BATES, CATHERINE

2013 "Waste-full Crossings in Thomas King's *Truth & Bright Water*", en Gillian Roberts y David Stirrup, eds., *Parallel Encounters. Culture at Canada-US Border*. Waterloo, Canadá: Wilfrid Laurier University Press, 145-162.

BAUGH, SCOTT L

2003 "Changing of the Guard: Pinche Pintas and 'Family'/Familia in Contemporary Chicano Film", *Journal of Film and Video* 55, no. 2-3: 3-21.

BAUTISTA BOTELLO, ESTER

2014 "Entrecruce de miradas en *El jardín del Edén*", en Juan Carlos Vargas

Maldonado y Graciela Martínez-Zalce, coords., *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: CISAN/UNAM-Bonilla Artigas, 19-40.

BEARD, WILLIAM y JERRY WHITE

2002 *North of Everything. English-Canadian Cinema since 1980*. Toronto: University of Alberta Press.

BENET, VICENTE J.

2004 *La cultura del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.

BEUGNET, MARTINE

2008 "Cinema and Sensation: Contemporary French Film and Cinematic Corporeality", *Paragraph* 31, no. 2: 173-188.

BHABHA, HOMI K.

1994 *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge.

BIEMANN, URSULA

2002 "Performing the Border: On Gender, Transnational Bodies and Technology", en Claudia Sadowski-Smith, ed., *Globalization on the Line. Culture, Capital, and Citizenship at U.S. Borders*. Nueva York: Palgrave, 99-118.

BIRD, JON *et al.*

1993 *Mapping the Futures. Local Cultures, Global Change*. Nueva York: Routledge.

BISSOONDATH, NEIL

1994 *Selling Illusions. The Cult of Multiculturalism in Canada*. Toronto: Penguin.

BLACKWELDER, ROB

1998 "Dysfunctional, Disabled & Dramatic, *Niagara, Niagara*", *Splicedwire*, en <<http://splicedwire.com/98reviews/niagara.html>>, consultada el 22 de febrero de 2016.

BLAISE, CLARK

2001 *Southern Stories, Selected Stories: 2*. Ontario: The Porcupine's Quill.

2000 *Pittsburgh Stories, Selected Stories: 1*. Ontario: The Porcupine's Quill.

1990 *The Border as Fiction*. Orono: University of Maine.

BLANCO CANO, ROSANA

2005 "Cuerpos míticos y políticos en descontrol: la gran familia mexicana en el cine del nuevo milenio", *CiberLetras*, en <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/blancocano.htm>>, consultada 17 de febrero de 2011.

BOTSFORD FRASER, MARIAN

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

BRAIDOTTI, ROSI

2000 *Sujetos nómades*. México: Paidós.

BREMER, ROSE MARY

2004 "Screening Gender and Sexuality in Contemporary Québec Film Adaptation", tesis de doctorado. Columbus: Ohio State University.

BRILEY, RON

2003 "Bowling for Columbine", *The Journal of American History* 90, no. 3: 1144-1146.

BROWN, BETTINA JOHANNA

2008 "Genre and the City: Tokyo's Urban Space", *Journal for Cultural Research* 12, no. 1: 3-18.

BROWN, RUSSELL

1990 *Borderlines and Borderlands in English Canada: The Written Line*. Orono: University of Maine.

BURCH, NOËL

2006 *El tragaluz infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.

BURTON, NEEL

2009 *The Meaning of Madness*. Oxford: Acheron Press [edición para Kindle].

BUTLER, JUDITH

2006 *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

2001 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós/PUEG-UNAM.

CARRENO, VICTOR

2009 "Travels and Borders in the Representation of the U.S.-Mexico Border: Cartographies in Alejandro González Iñárritu's Film *Babel*", *The International Journal of the Arts in Society* 4, no. 4: 265-274.

CARRO, NELSON

1995 "El jardín del Edén", *Tiempo Libre*, 5.

CASTER, PETER y ALLISON ANDREW

2007 "Transgender Nation: Crossing Borders and Queering Space in *Transamerica*", *English Language Notes* 45, no. 2: 133-139.

CASTILLO, DEBRA A.

2009 "*The Smallest Catch: Children Between Two Nations*", *Literature and Arts of the Americas* 42, no. 1: 21-30.

CASTRO RICALDE, MARICRUZ

2014 "*Señorita extraviada* (1999) de Lourdes Portillo: el documental como sitio de la memoria", en Mónica Szurmuk y Maricruz Castro Ricalde, eds., *Sitios de la memoria. Mexico post 68*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 305-350.

2003 "El cuerpo femenino y los modelos de representación: el cine de María Novaro", *Debate feminista* 27, no. 14: 261-276.

CHARBONNEAU, ALAIN

1994 "*Love and Human Remains*. Entretien avec Denys Arcand", *24 images*, no. 71: 6-11.

CIUK, PERLA

2001 "*Sin dejar huella*", *Uno más uno*, 18 de marzo, 31.

2000 *Diccionario de directores del cine mexicano. 530 realizadores*. México: Conaculta/Cineteca Nacional.

COHAN, STEVEN e INA RAE HARK, eds.

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

COHEN, LEONARD

1993 *Stranger Music*. Toronto: McClelland & Stewart.

CONLEY, TOM

2007 *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

CORNELIUS, DAVID

2008 "*Blue State*", *DVD Talk*, en <<http://www.dvdtalk.com/reviews/32298/blue-state/>>, consultada el 17 de febrero de 2016.

CÔTÉ, JEAN-FRANÇOIS y EMMANUELLE TREMBLAY

2005 *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*. Quebec: Presses de l'Université Laval.

COUPLAND, DOUGLAS

2002 *Souvenir of Canada*. Vancouver: Douglas & McIntyre.

CROSTHWAITE, LUIS HUMBERTO

- 2002 *Instrucciones para cruzar la frontera. Relatos*. México: Joaquín Mortiz.
 2001 *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. México: Joaquín Mortiz.
 2000 *Estrella de la calle sexta*. México: Tusquets.

CUCCIOLETTA, DONALD, JEAN-FRANCOIS CÔTÉ y FRÉDÉRIC LESEMANN

- 2001 *Le grand récit des Amériques. Polyphonie des identités culturelles dans le contexte de la continentalisation*. Québec: IQRC.

CZARNIAWSKA, BARBARA

- 2006 “Negotiating Selves: Gender”, School of Business, Economics and Law, Gothenburg Research Institute, en <<http://hdl.handle.net/2077/2978>>, consultada el 21 de agosto de 2015.

DAVIS, MIKE

- 2001 *Magical Urbanism, Latinos Reinvent the US City*. Londres: Verso.

DEAR, MICHAEL y GUSTAVO LECLERC, eds.

- 2003 *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*. New York: Routledge.

DEMARA, BRUCE

- 2008 “Episode of *The Border* Turns Actors into Activists. Two Guest Stars in Show Spread Awareness of Child Soldiers’ Plight”, *Thestar*, 18 de febrero, en <<http://www.thestar.com/entertainment/article/304446>>, consultada el 22 de febrero de 2016.

DICKINSON, PETER

- 2007 *Screening Gender, Framing Gender, Canadian Literature into Film*. Toronto: University of Toronto Press.

DONOHUE, JOSEPH I., ed.

- 1991 *Essays on Quebec Cinema*. East Lansing: Michigan State University Press.

DOVI, SUZANNE

- 2003 “No Man’s Land”, *Contemporary Justice Review* 6, no. 4: 401.-402.

DRUICK, ZOË y ASPA KOTSOPOULOS, eds.

- 2008 *Programming Reality. Perspectives on English-Canadian Television*. Waterloo, Canadá: Wilfrid Laurier University Press.

DUNCAN, NANCY, ed.

- 1996 *Body Space*. Londres: Routledge.

DYLAN, BOB

2004 *Lyrics 1996-2001*. Nueva York: Simon & Schuster.

EASTON, LEE y KELLY HEWSON

2013 “How, Exactly, Does the Beaver Bite Back? The Case of Canadian Students Viewing Paul Haggis’s *Crash*”, en Gillian Roberts y David Stirrup, eds., *Parallel Encounters. Culture at Canada-US Border*. Waterloo, Canadá: Wilfrid Laurier University Press, 91-108.

EBERLE-SINATRA, MICHAEL

2002 “Quelques réflexions sur l’adaptation cinématographique du roman de Monique Proulx, *Le sexe des étoiles*”, *Essays on Canadian Writing*, no. 7: 139-148.

EBERT, ROGER

1998 “*Niagara, Niagara*”, *Sun Times*, 3 de abril, en <<http://www.rogerebert.com/reviews/niagara-niagara-1998>>, consultada el 17 de febrero de 2016.

EDENSOR, TIM

2002 *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg.

ELVY, JOANNE C. y LUIS RENÉ FERNÁNDEZ TABÍO

2013 “Normalizing Relations: The Canada/Cuban Imaginary on the Fringe of Border Discourse”, en Gillian Roberts y David Stirrup, ed., *Parallel Encounters. Culture at Canada-US Border*. Waterloo, Canadá: Wilfrid Laurier University Press, 79-90.

EMGE, DIANE

2006 “I’m Pregnant! Fear and Conception in Four Decades of YAL”, *Young Adult Library Services* 4, no. 2: 22-27.

ERIBON, DIDIER

2001 *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.

ESCANDÓN, MARÍA AMPARO

1998 *Santitos*. México: Grijalbo.

FARAH, CYNTHIA

2001 “Hollywood: en la frontera”, en Yolanda Mercader y Patricia Luna, coords., *Cruzando fronteras cinematográficas*. México: UAM-X, UTEP, UACJ, INAH, 55-62.

FEATHERSTONE, MIKE

1991 *Consumer Culture and Postmodernism*. Londres: Sage.

FERNÁNDEZ, ÁLVARO A.

2012 "El *road movie* en México: hacia el cronotopo del viaje", en Wilfried Rausert y Graciela Martínez-Zalce, eds., *(Re) Discovering 'America'/(Re) Descubriendo 'América'. Road Movies and Other Travel Narratives in North America/Road movie y otras narrativas de viaje en América del Norte*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 187-197.

FERRÉ, ROSARIO

1980 *Sitio a Eros*. México: Joaquín Mortiz.

FOJAS, CAMILLA

2006 "Schizopolis. Border Cinema and the Global City (of Angels)", *Aztlán A Journal of Chicano Studies* 31, no.1: 7-31.

FOX, CLAIRE F.

2002 "Fan Letters to Cultural Industries: Border Literature about Mass Media", en Claudia Sadowski-Smith, ed., *Globalization on the Line. Culture, Capital, and Citizenship at U.S. Borders*. Nueva York: Palgrave, 121-146.

FRANCKE, LIZZIE

1995 "Canadian Bacon", *Sight and Sound* 5, no. 10: 44.

FRANCO, JORGE

2002 *Paraíso Travel*. Barcelona: Mondadori.

FRANKS, KRISTIN N.

2009 "Exclusion at the Border: Female Smugglers in *Maria Full of Grace* and *Frozen River*", tesis de maestría. Athens: Ohio University.

FREGOSO, ROSALINDA

1995 "Homegirls, *Cholas* and *Pachucas* in Cinema: Taking over the Public Sphere", *California History* 74, no. 3: 316-327.

1993 *The Bronze Screen. Chicana and Chicano Film Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

1990 "Born in East L.A. and the Politics of Representation", *Cultural Studies* 4, no. 3: 264-280.

FRYE, NORTHROP

1971 *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi.

FULFORD, ROBERT

2008 "Different Show, Same Message; *The Border* Retreads the CBC's Favorite theme: We're better than Americans", *The National Post*, 12 de enero, en <<http://www.robertfulford.com/2008-01-12-border.html>>, consultada el 22 de febrero de 2016.

FUENTES, CARLOS

1995 *La frontera de cristal*. México: Alfaguara.

FUENTES, VÍCTOR

1992 "Chicano Cinema: A Dialectic between Voices and Images of the Autonomous Discourse Versus Those of the Dominant", en Chon A. Noriega, ed., *Chicanos and Film. Representation and Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 207-217.

FUENTES-BERAIN, MARCELA

1995 *Hasta morir*. México: El Milagro/Imcine.

GAGHAN, STEPHEN

2000 *Traffic, The Shooting Script*. Nueva York: Newmarket.

GANSER, ALEXANDRA, JULIA PÜHRINGER y MARKUS RHEINDORF

2006 "Bakhtin's Chronotope on the Road: Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s", *Linguistics and Literature* 4, no. 1: 1-17.

GARCÍA, MARÍA GUADALUPE

1995 "El jardín del Edén, suplicio del espectador", *El Sol de México*, 11 de octubre, s.p.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

2003 "Rewriting Cultural Studies in the Borderlands", en Michael Dear y Gustavo Leclerc, eds, *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*. Nueva York: Routledge, 277-286.

2001 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GARCÍA RIERA, EMILIO

1998 *Breve historia del cine mexicano, primer siglo, 1897-1997*. México: Mapa/Conaculta Imcine/UdeG.

GARDINER, JUDITH

2005 "Why Saddam Is Gay: Masculinity Politics in South Park—*Bigger, Longer, and Uncut*", *Quarterly Review of Film and Video*, no. 22: 51-62.

GAREL, SYLVAIN y ANDRÉ PAQUET, eds.

1992 *Les cinémas du Canada*. París: Centre Georges Pompidou.

GASCA ZAMORA, JOSÉ

2002 *Espacios transnacionales. Interacción, integración y fragmentación en la frontera México-Estados Unidos*. México: Miguel Ángel Porrúa/UNAM-HEC.

GATENS, MOIRA

1996 *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*. Londres: Routledge.

GAUDREAU, ANDRÉ y FRANÇOIS JOST

1995 *El relato cinematográfico, ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós Comunicación 64.

GIMFERRER, PERE

1999 *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.

GITTINGS, CHRISTOPHER

2002 *Canadian National Cinema*. Londres: Routledge.

GOLDBERG, FRANCINE R.

2008 *Transgenderism: A Case Study of the Movie Transamerica*. Nueva Jersey: Beneficial Film Guides [edición para Kindle].

GÓMEZ MUÑOZ, PABLO

2013 "Spaces of Capital/Spaces of Labor (and Everything In-between): Borders in *Upside Down*", tesis de maestría. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, en <<http://zaguan.unizar.es/record/12348?ln=es>>, consultada el 22 de febrero de 2015.

GÓMEZ PEÑA, GUILLERMO

2002 *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México: Océano.

GONZÁLEZ INÁRRITU, ALEJANDRO, NATHAN GARDELS y MIKE MEADVOY

2007 "The New Global Cinema", *New Perspectives Quarterly* 24, no. 2: 6-9.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, SERGIO

2002 *Huesos en el desierto*. México: Anagrama Crónicas.

GORMAN-MURRAY, ANDREW y ROBYN DOWLING

2008 "Home", *M/C Journal* 10, no. 4, en <<http://journal.media-culture.org.au/070/01-editorial.php>>, consultada el 5 de septiembre de 2015.

GOURNELOS, TED

2009 "Blasphemous Allusion. Coming of Age in *South Park*", *Journal of Communication Inquiry* 33, no. 2: 143-168.

GRANADOS GARNICA, VÍCTOR MANUEL

2012 "De Pachuca a Toronto: un *Ciclo vital*", en Wilfried Raussert y Graciela Martínez-Zalce, eds., (*Re*) *Discovering 'America'/(Re) Descubriendo 'América'*, *Road Movies and Other Travel Narratives in North America/Road movie y otras narrativas de viaje en América del Norte*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 229-238.

GRAVESTOCK, STEVE

2002 "Outlaw Insider: the Films of Bruce McDonald", en William Beard y Jerry White, eds., *North of Everything. English-Canadian Cinema since 1980*. Toronto: University of Alberta Press, 242-255.

GRITO CREATIVO, comp.

2005 *Tijuana, la tercera nación*. México: Santillana, CNCA.

GUTIÉRREZ-JONES, CARL

1992 "Legislating Languages: *The Ballad of Gregorio Cortez* and the English Language Amendment", en Chon A. Noriega, ed., *Chicanos and film. Representation and Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 195-206.

GUZMÁN, GEORGINA

2007 "*The Three Burials of Melquiades Estrada*", *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 32, no. 1: 261-264.

HALL, STUART

2003 "¿Quién necesita 'identidad'?", en Stuart Hall y Paul du Gay, comps., *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 13-39.

HAYWARD, SUSAN

1996 *Key Concepts in Cinema Studies*. Londres: Routledge.

HIGGINS, ROSS

1999 *De la clandestinidad a l'affirmation: Pour une histoire de la communauté gaie montréalaise*. Montreal: Commeau & Nadeau.

HOBBSAWM, ERIC, ed.

1983 *The Invention of Tradition*. Oxford: Blackwell.

HOLDEN, STEPHEN

1998 "Muttering, Whimpering and Headed for Trouble", *The New York Times*, 20 de marzo, en <<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E0CE0D9Z>>, consultada el 17 de febrero de 2016.

HUHDORF, SHARI

2003 "Atanarjuat, *The Fast Runner*, Culture, History and Politics in the Inuit Media", *American Anthropologist* 105, no. 4: 822-826.

HURT, KAREN

1995 "Mi vida loca (*My Crazy Life*)", *Agenda*, no. 25: 82-84.

HUTCHEON, LINDA

1992 *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English Canadian Literature*. Toronto: Oxford University Press.

IGLESIAS PRIETO, NORMA

2003a "Border Representations. Border Cinema and Independent Video", en Michael Dear y Gustavo Leclerc, eds., *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*. Nueva York: Routledge, 183-213.

2003b "Retratos cinematográficos de la frontera. El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico", en José Manuel Valenzuela Arce, coord., *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: FCE-CNCA, 328-363.

2000 "Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo", en Eduardo de la Vega Alfaro, coord., *Microhistorias del cine en México*. México: UdeG, UNAM, Imcine, Cineteca Nacional, Instituto Mora, 19-40.

1998 "Identidades de género y recepción cinematográfica. Una propuesta experimental", *Anales, Género, poder y etnicidad*, no. 1: 245-268, en <<https://gupea.ub.gu.se/dspace/handle/2077/3181>>, consultada el 22 de febrero de 2016.

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

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

IGLESIAS PRIETO, NORMA y ROSA LINDA FREGOSO, eds.

1998 *Miradas de mujer. Ecuentero de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

IMBODEN, ROBERTA

2005 "The Barbarian Invasions (*Les Invasions barbares*)", *Film Quarterly* 58, no. 3: 48-52.

JABLONSKA, ALEKSANDRA

- 2009a *Cristales del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*. México: UPN.
- 2009b “El simbolismo en *Sólo Dios sabe*, una película de Carlos Bolado”, *Ciencia ergo sum* 16, no. 1: 87-95.
- 2007 “Identidades en redefinición: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo”, *Estudios sobre culturas contemporáneas* 8, no. 26: 47-76.

JAMESON, FREDRIC

- 1995 *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós Comunicación 67.

JOHNSON, BRIAN D.

- 2000 *Brave Films, Wild Nights*. Toronto: Random House.

KAMINSKY, AMY

- 2001 “Identity at the Border: Narrative Strategies in Maria Novaro’s *El jardín del Edén* and John Sayles’s *Lone Star*”, *Studies in Twentieth Century Literature* 25, no. 1: 91-117.

KAPLAN, JEFFREY S.

- 2007 “Recent Research in Youg Adult Literature”, *The Alan Review*, 53-60.

KATZ, JOHN STUART y JUDITH MILSTEIN KATZ

- 1988 “Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film”, en Larry Gross, John Stuart Katz y Jay Ruby, eds., *Image Ethics: the Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television*. Nueva York: Oxford.

KAUFMAN, DEBRA

- 2001 “A Collective Effort”, *American Cinematographer* 82, no. 12: 80-87.

KEITH, MICHAEL y STEVE PILE, eds.

- 1993 *Place and the Politics of Identity*. Londres: Routledge.

KHULAR, SONAL

- 2008 “Jumpig Scale, Mapping Space: Feminist Geographies at Work in the Art of Mona Hatoum”, UCLA Center for the Study of Women, Thinking Gender Papers, en <http://repositories.cdlib.org/csw/thinkinggender/TG08_Khullar>, consultada el 13 de diciembre de 2015.

KING, DAVE y RICHARD EKINS

2007 "Transgender, Transvestites, and Transsexualism", en George Ritzer, ed., *Blackwell Encyclopedia of Sociology*, en <http://www.sociologymycyclopedia.com/suscriber/tocnode?id=g9781405124331_chunk_g978140512433126_ss1-40>, consultada el 22 de mayo de 2015.

KING, THOMAS

1993 "Borders", *One Good Story, That One*. Toronto: Harper Perennial Canada, 131-147.

KNOPF, KERSTIN

2008 "*Atanarjuat: The Fast Runner*", *Decolonizing the Lens of Power: Indigenous Films in North America*. Nueva York: Rodopi, 314-348.

KOEHLER, ROBERT

2007 "Marshall Lewy's Blue State Shows It's Certainly a Prime Premise for a comedy", *Variety*, 20 de junio, en <<http://variety.com/2007/film/reviews/blue-state-1200558424/>>, consultada el 16 de marzo de 2016.

KONRAD, VÍCTOR y HEATHER N. NICOL

2008 *Beyond Walls: Re-inventing the Canada-United States Borderlands*. Farnham: Ashgate, Border Regions Series.

KRUPAT, ARNOLD

2007 "*Atanarjuat, The Fast Runner* and its Audiences", *Critical Inquiry* 33, no. 3: 606-631.

KUNKLE, SHEILA

2000 "Lacan's Life, the Universe, and Vincenzo Natali's *Cube*", *American Imago* 57, no. 3: 281-297.

LADERMAN, DAVID

2006 *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.

LANE, ANTHONY

1995 "The Current Cinnema: 'Desperado', 'To Wong Foo'", *The New Yorker*, 11 de septiembre, 94-96.

LANE, JIM

2002 *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press.

LECKER, ROBERT, ed.

1991 *Borderlands. Essays in Canadian-American Relations*. Toronto: ECW/Borderlands Project.

LEHMANN, ULRICH

2000 "Language of PurSUIT: Carry Grant's Clothes in Alfred Hitchcock's *North by Northwest*", *Fashion Theory*, no. 4: 467-485.

LESAGE, JULIA

1998 "Contested Territory. Camille Billops and James Hatch's *Finding Christa*", *Documenting the Documentary*. Michigan: Wayne State University Press, 446-462.

LIBERATO, ANA S. Q., GUILLERMO REBOLLO-GIL, JOHN D. FOSTER y AMANDA MORAS

2009 "Latinidad and Masculinidad in Hollywood Scripts", *Ethnic and Racial Studies* 32, no. 6: 948-966.

LINDSAY, CLAIRE

2008 "Mobility and Modernity in María Novaro's *Sin dejar huella*", *Framework* 49, no. 2: 86-105.

LINTVELT, JAAP y FRANCOIS PARÉ, eds.

1992 *Frontières flotantes/Shifting Boundaries, Lieu et espace dans le cultures francophones du Canada/Place and Space in the Francophone Cultures of Canada*. Nueva York: Rodopi.

LOZANO FRANCO, JOSÉ

2001 "La frontera desde el otro lado", en Yolanda Mercader y Patricia Luna, coords., *Cruzando fronteras cinematográficas*. México: UAM-X, UTEP, UACJ, INAH, 183-196.

LUNA, JUAN

1995 "El jardín del Edén", *Ovaciones*, 6 de octubre, s.p.

MACIEL, DAVID R.

2003 "México y lo mexicano a través de la frontera. Los orígenes de la cultura mexicana en los Estados Unidos, 1900-1940", en José Manuel Valenzuela Arce, coord., *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: FCE-CNCA, 305-327.

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

- MACIEL, DAVID R. y MARÍA HERRERA-SOBEK, coords.
1998 *Culture across Borders, Mexican Immigration and Popular Culture*. Tucson: University of Arizona Press.
- MACIEL, DAVID R. y MARÍA ROSA GARCÍA ACEVEDO
1999 “El inmigrante de celuloide. El cine narrativo de la inmigración mexicana”, en David R. Maciel y María Rosa Herrera-Sobek, coords., *Cultura al otro lado de la frontera*. México: Siglo XXI, 191-253.
- MACKENZIE, SCOTT y GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE
1996 “Entre la historia y la ficción: El cine anglocanadiense”, en Graciela Martínez-Zalce, ed., *¿Sentenciados al aburrimiento?* México: UNAM/CISAN, 195-207.
- MAGOWAN, KIM
2003 “Blood Only Means What You Let It: Incest and Miscegenation in John Sayles’s *Lone Star*”, *Film Quarterly* 57, no. 1: 20-31.
- MALAGAMBA, AMELIA
2003 “Una visión del arte fronterizo. El poder del lugar y las geografías recordadas”, en José Manuel Valenzuela Arce, coord., *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: FCF-CNCA, 364-392.
- MARSHALL, BILL
2001 *Quebec National Cinema*. Montreal: McGill Queen’s.
- MARTIN, MARCEL
1999 *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- MARTÍNEZ, MANUEL LUIS
2002 “Telling the Difference between Border and the Borderlands: Materiality and Theoretical Practice”, en Claudia Sadowski-Smith, ed., *Globalization on the Line. Culture, Capital, and Citizenship at U.S. Borders*. Nueva York: Palgrave, 53-68.
- MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA
2011 Entrevista con Andrea Martínez Crowther. Programa sobre fronteras y ciudades fronterizas, serie América del Norte: una región de contrastes, *Mirador Universitario* CUAED, Canal 22, 6 de abril.
- MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA, ed.
1996 *¿Sentenciados al aburrimiento?* México: UNAM/CISAN.

- MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA, WILL STRAW y SUSANA VARGAS CERVANTES, eds.
 2011 *Aprehendiendo al delincuente*. México: CISAN-UNAM, Medi@McGill, en <<http://media.mcgill.ca/sites/media.mcgill.ca/files/Aprehendiendo.pdf> >, consultada el 3 de febrero de 2016.
- MARTÍNEZ CROWTHER, ANDREA
 2009 *Ciclo* (guion para largometraje documental, con anotaciones, tercer tratamiento). México: sin pie de imprenta.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, RACIEL
 2005 *A diez años de El jardín del Edén. La beligerancia de la identidad de María Novaro* (entrevista). México: Universidad Veracruzana, Colección Cuadernos del cineclub.
- MASSEY, DOREEN
 2005a *For Space*. Londres: Sage.
 2005b “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”, en Leonor Arfuch, comp., *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 101-128.
 1994 “A Place Called Home”, *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MATEOS APARICIO, ÁNGEL
 2008 “The Symbolism of Synthetic Space in *Cube* (1997): Postmodern SF Film as Consensual Hallucination”, *Barcelona English Language and Literature Studies*, no. 17, en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=31023942>>, consultada el 2 de febrero de 2015.
- MATHESON, SARAH A.
 2013 “Television, Nation, and National Security: The CBC’s *The Border*”, en Gillian Roberts y David Stirrup, eds., *Parallel Encounters. Culture at Canada-US Border*. Waterloo, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 61-77.
- MATTSON, KEVIN
 2003 “The Perils of Michael Moore. Political Criticism in an Age of Entertainment”, *Dissent Magazine* 50, no. 2: 75-80.
- MAZA PÉREZ, MAXIMILIANO
 2014 *Miradas que se cruzan. El espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo*. México: Bonilla Artigas/ITESM, Conacyt, Iberoamericana Vervuet.

MCDOWELL, LINDA

1999 *Gender, Identity and Place. Understanding Feminist Geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MCDOWELL, LINDA y JOANNE P. SHARP, eds.

1997 *Space, Gender, Knowledge. Feminist Readings*. Londres: Arnold.

McEWAN, PAUL

2007 "Satire as Magnifying Glass: Crossing the Border in Bruce McDonald's *Highway 61*", *Symploke* 15, no. 1-2: 115-124.

McKEE IRWIN, ROBERT

2005 "The Legend of Lola Casanova. On the Borders of Border Studies", *Aztlán* 30, no. 2: 35-64.

McLUHAN, MARSHALL

2009 "Canada as Counter-Environment", en Sourayan Moorkejea, Imre Szeman y Gail Faurschoum, eds., *Canadian Cultural Studies. A Reader*. Durham: Duke University Press, 71-86.

MELCHE, JULIA ELENA

2001 "De una fresca feminidad", *Reforma*, 18 de marzo, 5-6.

MELNYK, GEORGE

2004 *One Hundred Years of Canadian Cinema*. Toronto: UTP.

MENDOZA, CARLOS

2008 *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. México: UNAM-CUEC.

MENDOZA, ÉLMER

2001 *El amante de Janis Joplin*. México: Tusquets.

1999 *Un asesino solitario*. México: Tusquets.

MERCADO, ALEJANDRO y ELIZABETH GUTIÉRREZ, eds.

2004 *Fronteras en América del Norte, estudios multidisciplinarios*. México: CISAN-UNAM.

MERCADO, ALEJANDRO, GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE y MIRIAM ALFIE, eds.

2007 *Norteamérica: construcción de espacios regionales*. México: AMEC-UAM-Eón Sociales.

MEZA GONZÁLEZ, L.

2007 “Saldo de la administración foxista en el tema migratorio”, *Sexenio en perspectiva*, en <<http://www.uia.mx/web/html/actividades/sexenio/Saldo-DeLaAdministracion.pdf>>, consultada el 12 de enero de 2014.

MICHAELSEN, SCOTT y DAVID E. JOHNSON

2003 *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa.

MILLER, TOM

1991 *En la frontera. Imágenes desconocidas de nuestra frontera norte*, traducción de Federico Patán. México: Alianza.

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

MILLER COFFEL, CYNTHIA

2002 “Strong Portraits and Stereotypes: Pregnant and Mothering Teens in YA Fiction”, *The Alan Review* 30, no. 1, en <<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v30n1/pdf/coffel.pdf>>, consultada el 17 de febrero de 2014.

MITCHEL, JONI

1997 *The Complete Poems and Lyrics*. Toronto: Random House of Canada.

MOLINA, RAFAEL

1995 *De El mariachi a Pistolero, un corrido cinematográfico fronterizo*. México: Océano.

MOLLOY, PATRICIA

2012 *Canada/US and Other Unfriendly Relations: Before and After 9/11*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

MONK, KATHERINE

2001 *Weird Sex and Snowshoes and other Canadian Film Phenomena*. Vancouver: Raicoast.

MONSIVÁIS, CARLOS

2003 “Where Are You Going to Be Worthier? The Border and the Postborder”, en Michael Dear y Gustavo Leclerc, eds., *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*. Nueva York: Routledge, 33-46.

MONTOYA, MARGARET E.

1997 “Lines of Demarcation in a Town Called *Frontera*: A Review on John Sables’ movie *Lone Star*”, *New Mexico Law Review*, no. 27: 223-240.

- MOORKEJEA, SOURAYAN, IMRE SZEMAN y GAIL FAURSCHOUM, eds.
2009 *Canadian Cultural Studies, A Reader*. Durham: Duke University Press.
- MORENO PÉREZ, GLORIA
2002 “Coproducciones cinematográficas, lugares de alteridad y nuevas investigaciones”, *Comunicar*, no. 19 (octubre): 102-106 en <<http://www.redalyc.org/pdf/158/15801919.pdf>>, consultada el 2 de septiembre de 2013.
- MORLEY, DAVID
2005 “Pertencencias. Lugar, espacio e identidad en un mundo mediatizado”, en Leonor Arfuch, comp., *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 129-168.
- MORRISON, AMANDA
2009 “Cholas and Chicanas, Spitfires and Saints: Chicana Youth in Contemporary US Film”, *Text Practice Performance*, no. 7: 29-44.
- NAMASTE, VIVIANE K.
2000 *Invisible Lives. The Erasure of Transsexual and Transgendered People*. Chicago: University of Chicago Press.
- NEEDHAM, GARY
2011 “*Transamerica* (2005). The Road to the Multiplex after New Queer Cinema”, en Hilary Radnes y Rebecca Stinger, eds., *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. Nueva York: Routledge, 51-64.
- NEGRÓN-MUNTANER, FRANCES
1997 “Jennifer’s Butt”, *Aztlán* 22, no. 2: 181-194.
- NERICCIO, WILLIAM ANTHONY
1992 “Of Mestizos and Half-Breeds. Orson Welles’s *Touch of Evil*”, en Chon A. Noriega, ed., *Chicanos and Film. Representation and Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 47-58.
- NEW, W. H.
1998 *Borderlands. How We Talk about Canada*. Vancouver: UBC Press.
- NEWMAN, KATHLEEN
1992 “Latino Sacrifice in the Discourse of Citizenship: Acting Against the ‘Mainstream’, 1985-1988”, en Chon A. Noriega, ed., *Chicanos and Film. Representation and Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 59-73.

NICHOLS, BILL

1997 *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

NOBLE, ANDREA

2003 "Sexuality and Space in Jorge Fons' *El callejón de los milagros*", *Framework*, no. 44: 22-35.

2001 "Yéndose por la tangente: The Border in María Novaro's *El jardín del Edén*", *Journal of Iberian and Latin American Studies* 7, no. 2: 191-202.

NORIEGA, CHON A.

2009 "No fue mi culpa, or, You Should Be Dead", *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 34, no. 2: 1-7.

2007 "The Migrant Intellectual", *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 32, no.1: 1-20.

2001 "Chicano Cinema and the Horizon of Expectations: A Discursive Analysis of Film Reviews in the Mainstream, Alternative, and Hispanic Press, 1987-1988", *The Chicano Studies Reader, An Anthology of Aztlan 1970-2000*. Los Ángeles: UCLA, 183-212.

1995 "Waas Sappening?: Narrative Structure and Iconography in *Born in East L.A.*", *Studies in Latin American Popular Culture*, no. 14: 107-129.

1993 *Cine chicano*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.

NUSAIR, DAVID

2007 "Blue State (March 2/2008)", *Reel Films Reviews*, en <<http://www.reel-film.com/tvafeb08.htm>>, consultada el 27 de enero de 2014.

NYSTROM, DEREK

2009 *Hard Hats, Rednecks and Macho Men. Class in 1970s American Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.

PAASI, ANSSI

2003 "Region and Place: Regional Identity in Question", *Progress in Human Geography* 27, no. 4: 475-485.

2002 "Place and Region: Regional Worlds and Words", *Progress in Human Geography* 26, no. 6: 802-811.

PAPASTERGIADIS, NIKOS

2000 *The Turbulence of Migration, Globalization, Deterritorialization, and Hybridity*. Cambridge: Polity Press.

PEACE, DONALD E.

2001 "Borderline Justice/States of Emergency. Orson Welles' *Touch of Evil*", *The New Centennial Review* 1, no. 1: 75-105.

PECK, DALE

1998 "Covering the Spread: Vincent Gallo's *Buffalo 66*", *Artforum* 36, no. 10: 116-118.

PECK, RICHARD

1999 *Don't Look Back and it Won't Hurt*. Nueva York: Henry Holt.

PÉREZ TURRENT, TOMÁS

2001 "Sin dejar huella", *El Universal*, 11 de abril, 3-4.

PERUCHO, JAVIER

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

PERUCHO, JAVIER, comp.

2000 *Los hijos del desastre. Migrantes, pachucos y chicanos en la literatura mexicana*. México: Verdehalago.

PETRUNIC, ANA-MARIJA

2005 "No Man's Land: The Intersection of Balkan Space and Identity", *History of Intellectual Culture* 5, no. 1: 1-10.

PEVERE, GEOFF y GREIG DYMOND

1996 *Mondo Canuck, a Canadian Pop Culture Odyssey*. Scarborough: Prentice-Hall.

PILE, STEVE y NIGEL THRIFT

2000 *City a-z*. Londres: Routledge.

PIMENTEL, LUZ AURORA

2001 *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI/UNAM.

1998 *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI/UNAM.

PODUR, JUSTIN

2008 "Defend the Border: Why CBC's New Show Can Only Help 'The Bad guys'", *Podur*, en <<http://www.killingtrain.com/theborder>>, consultada el 1 de mayo de 2015.

PRADO GARDUÑO, GLORIA MARÍA

2004 "En el entorno del deseo: ¿diferencia sexual?", en Miriam Alizade y Teresa Lartigue, comps., *Psicoanálisis y relaciones de género*. Buenos Aires: Lu-men, 141-152.

PROBYN, ELSPETH

1994 *Love in a Cold Climate. Queer Belongings in Quebec*. Montreal: Concordia/UdeM.

PROULX, MONIQUE

1987 *Le sexe des étoiles*. Montreal: Québec-Amerique.

QUINONES, SAM

2002 *Historias verdaderas del otro México, crónicas insólitas sobre narcosantos y el cantante fronterizo Chalino Sánchez, mojados y paleteros de Michoacán, sectas, basquetbolistas oaxaqueños y linchamientos, muertas en Juárez...* México: Planeta.

QUINTANA, ÁNGEL

2003 *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado.

RAHEJA, MICHELLE H.

2007 "Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and *Atanarjuat (The Fast Runner)*", *American Quarterly* 59, no. 4: 1159-1185.

RAMÍREZ-BERG, CHARLES

1992 "Bordertown, the Assimilation Narrative, and the Chicano Social Problem Film", en Chon A. Noriega, ed., *Chicanos and Film. Representation and Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 29-46.

RAUSSERT, WILFRIED

2014 "Fronteras, heterotopías y comunidades translocales en la película *Río Helado* de Courtney Hunt", en Juan Carlos Vargas Maldonado y Graciela Martínez-Zalce, coords., *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: CISAN/UNAM-Bonilla Artigas, 133-155.

2012 "From Thunder Bay to Way 'Down Yonder': The Road as Multilayered Concept and Travelings Sound in Bruce McDonal's *Highway 61*", Wilfred Raussert y Graciela Martínez.-Zalce, eds., *(Re) Discovering 'America'/(Re) Descubriendo 'América', Road Movies and Other Travel Narratives in North America/Road movie y otras narrativas de viaje en América del Norte*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 67-81.

RAYMONT, PETER

2008 "*The Border*", CBC, en <<http://www.cbc.ca/player/Shows/More+Shows/The+Border/>>, consultada el 19 de agosto de 2013.

RAE (Real Academia Española)

2014 *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., en <<http://dle.rae.es/?id=NKIRwKp>>, consultada el 22 de julio de 2016.

REBAR, KELLY

2003 *Bordertown Cafe*. Vancouver: Talon Books.

REINER, ROBERT

2010 “Media Made Criminality. The Representation of Crime in the Mass Media”, en M. Maguirre, R. Morgan y R. Reiner, eds., *The Oxford Handbook of Criminology*, Oxford: Oxford University Press, en <<http://www.sociology.org.uk/as4mm4b.pdf>>, consultada el 22 de julio de 2016.

RICE-BARKER, LEO

1993 “Le Sexe des étoiles”, *Playback* 7, no. 25: 13.

ROBERTS, GILLIAN

2013 “Strategic Parallels: Invoking the Border in Thomas King’s *Green Grass, Running Water* and Drew Hayden Taylor’s *In a World Created by a Drunken God*”, en Gillian Roberts y David Stirrup, eds., *Parallel Encounters. Culture at Canada-US Border*. Waterloo, Canadá: Wilfrid Laurier University Press, 127-144.

ROBERTS, GILLIAN y DAVID STIRRUP, eds.

2013 *Parallel Encounters. Culture at Canada-US Border*. Waterloo, Canadá: Wilfrid Laurier University Press.

RODRÍGUEZ LOZANO, MIGUEL G.

2002 *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

RODRÍGUEZ, ROBERT

1995 *Desperado, el guión*. Barcelona: Ediciones B.

ROSENBAUM, JOHN, ORSON WELLES Y PETER BOGDANOVICH

1992 “Orson Welles’ Memo to Universal: *Touch of Evil*”, *Film Quarterly* 46, no. 1: 2-11.

RUBIO ROSELL, CARLOS

2002 *Los Ángeles-Sur*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

RUESCHMANN, EVA

2000 *Sisters on Screen. Siblings in Contemporary Cinema*. Filadelfia: Temple UP.

SADOWSKI-SMITH, CLAUDIA

2014 "The Centrality of the Canada-US Border for Hemispheric Studies of the Americas", *FIAR* 7, no. 3: 20-40, en <<http://www.uni-bielefeld.de/cias/fiar/pdf/073/FIAR073-20-40-Sadowski-Smith.pdf>>, consultada el 22 de mayo de 2015.

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

2002a "Introduction: Border Studies, Diaspora, and Theories of Globalization", en Claudia Sadowski-Smith, ed., *Globalization on the Line. Culture, Capital, and Citizenship at U.S. Borders*. Nueva York: Palgrave, 1-27.

2002b "Reading across Diaspora: Chinese and Mexican Undocumented Immigration across U.S. Land Borders", en Claudia Sadowski-Smith, ed., *Globalization on the Line. Culture, Capital, and Citizenship at U.S. Borders*. Nueva York: Palgrave, 69-97.

SAID, S. F.

2006 "Everday White", *Sight and Sound* 16, no. 9: 36-39.

SALDÍVAR, JOSÉ DAVID

1997 *Border Matters. Remapping American Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press.

SALLES, WALTER

2007 "Notes for a Theory of the Road Movie", *The New York Times*, 11 de noviembre, en <http://www.nytimes.com/2007/11/11/magazine/11roadtrip-t.html?pagewanted=all&_r=0>, consultada el 2 de mayo de 2014.

SARGEANT, JACK y STEPHANIE WATSON, eds.

1999 *Lost Highways. An Illustrated History of Road Movies*. Reino Unido: Creation Books.

SCHERR, REBECCA

2008 "(Not) Queering 'White Vision', in *Far from Heaven and Transamerica*", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, en <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/Scherr/>>, consultada el 2 de abril de 2014.

SHARP, JOANNE P.

1996 "Gendering Nationhood. A Feminist Engagement with National Identity", en Nancy Duncan, ed., *Body Space*. Londres: Routledge, 97-109.

SHAW, DEBORAH

- 2005 "You Are Alright, but...": Individual and Collective Representations of Mexicans, Latinos, Anglo-Americans and African-Americans in Steven Soderbergh's *Traffic*", *Quarterly Review of Film and Video*, no. 22: 211-223.

SIENKIEWICZ, MATT y NICK MARX

- 2009 "Beyond a Cutout World: Ethnic Humor and Discursive Integration in South Park", *Journal of Film and Video* 61, no. 2: 5-18.

SIMMONS, ROCHELLE

- 2003 "Border Crossings: Representations of North American Culture in Bruce McDonald's *Highway 61*", *CineAction*, en <<https://www.questia.com/library/journal/1G1-106941456/border-crossings-representations-of-northamerican>>, consultada el 3 de febrero de 2015.

SIMON, PAUL

- 2008 *Lyrics 1964-2008*. Nueva York: Simon & Shuster.

SONTAG, SUSAN

- 2004 *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara.

SPENER, DAVID y KATHLEEN STAUDT

- 1998 "The View from the Frontier: Theoretical Perspectives Undisciplined", en David Spener y Kathleen Staudt, eds., *The US-Mexico Border: Transcending Divisions, Contesting Identities*. Boulder: Lynne Rienner, 3-35.

STUART, LEIGH

- 2009 "Raymont on *The Border*", *Playback Magazine*, en <<http://www.playback-mag.com/articles/daily/20070727/border.html>>, consultada el 12 de noviembre de 2014.

STUBBS, JOHN C.

- 1985 "The Evolution of Orson Welles's 'Touch of Evil' from Novel to Film", *Cinema Journal* 24, no. 2: 19-39.

SUGG, KATHERINE

- 2001 "Multicultural Masculinities and the Border Romance in John Sayles's *Lone Star* and Cormac McCarthy's Border Trilogy", *The New Centennial Review* 1, no. 3: 117-154.

SULTZE, KIMBERLY

- 2005 "Challenging Legends, Complicating Borderlines. The Concept of *Frontera* in John Sayles's *Lone Star*", en Peter C. Rollins y John E. O'Connor, eds., *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television and History*. Lexington: The University Press of Kentucky, 261-280.

TAUSSIG, ARTUR

- 1996 "From Dusk till Dawn: Low Culture and Concern for the Spiritual", *Medical Hypnoanalysis Journal* 11, no. 2: 79-87.

THE WESTERN STAR

- 2008 "The Border Eagerly Anticipated Series Premieres as American Shows Are in Reruns", 5 de enero, en <<http://www.thewesternstar.com/Arts/Entertainment/2008-01-05/article-1466272/The-Border%3B-CBCS-eagerly-anticipated-series-premieres-as-American-shows-are-in-reruns/1>>, consultada el 27 de abril de 2015.

THIES, SEBASTIAN

- 2014 "Fronteras de cristal: etnicidad, espacio fílmico y óptica diaspórica en *Traffic, Crash y Babel*", en Juan Carlos Vargas Maldonado y Graciela Martínez-Zalce, coords., *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: CISAN/UNAM-Bonilla Artigas, 233-274.

TRAISTER, BRYCE

- 2002 "Border Shopping: American Studies and the Anti-Nation", en Claudia Sadowski-Smith, ed., *Globalization on the Line. Culture, Capital, and Citizenship at U.S. Borders*. Nueva York: Palgrave, 31-52.

TRUJILLO MUÑOZ, GABRIEL

- 2002 *El festín de los cuervos. La saga fronteriza de Miguel Ángel Morgado. Cinco novelas cortas*. México: Norma.
- 2000 "Baja California cinematográfica", en Eduardo de la Vega Alfaro, coord., *Microhistorias del cine en México*. México: UdeG/UNAM/Imcine/Cineteca Nacional/Instituto Mora, 41-78.
- 1999 *Baja California. Ritos y mitos cinematográficos*. México: Universidad Autónoma de Baja California.

TURNER HOSPITAL, JANETTE

- 1985 *Borderline*. Toronto: Bantam.

UNTERBURGER, AMY L., ed.

- 1999 *The St. James Women Filmmakers Encyclopeddia. Women on the Other Side of the Camera*. Detroit: Visible Ink Press.

VALENZUELA ARCE, JOSÉ MANUEL

2010 “La frontera norte: estereotipos y representaciones”, *Los grandes problemas de México XVI, Culturas e identidades*. México: El Colegio de México, 271-294.

VALENZUELA ARCE, JOSÉ MANUEL, coord.

2003 *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: FCE-CNCA.

VARGAS MALDONADO, JUAN CARLOS y GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE, coords.

2014 *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: CISAN/UNAM-Bonilla Artigas, Pública Cultura.

VÁZQUEZ, PATRICIA

2002 “Fronteras ¿inteligentes?”, *Revista Mexicana de Estudios Canadienses*, nueva época, no. 4: 47-56.

VEGA ALFARO, EDUARDO DE LA, coord.

2000 *Microhistorias del cine en México*. México: UdeG/UNAM/Imcine/Cineteca Nacional/Instituto Mora.

VEREA, MÓNICA

2003 *Migración temporal en América del Norte, propuestas y respuestas*. México: CISAN/UNAM.

VEREA, MÓNICA, ed.

2012 *Antiimmigrant Sentiments, Actions and Policies/Sentimientos, acciones y políticas antiinmigrantes*. México: UNAM-CISAN.

VILA, PABLO

2000 *Crossing Borders, Reinforcing Borders*. Austin: University of Texas Press.

WALZ, GENE y CHES YETMAN

1997 “The NFB Is a State of Mind: An Interview with Ches Yetman”, *Film History* 9, no. 2: 132-148.

WASHINGTON VALDEZ, DIANA

2005 *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*. México: Océano.

WEINMAN, HEINZ

1990 *Cinéma de l'imaginaire québécois*. Montreal: l'Hexagone.

WHITEHOUSE, GLENN

- 2002 “Remember to Forget The Alamo: The Dynamics of Cultural Memory in John Sayles’ *Lone Star*”, *Literature & Theology* 16, no. 3: 291-310.

WIKILEAKS

- 2010a “Wikileaks Canada Cables: CBC’s Anti-American Plot Lines”, *Bullet-proofCourier*, en <<http://bulletproofcourier.blogspot.mx/2010/12/wikileaks-canada-cables-cbcs-anti.html>>, consultada el 24 de marzo de 2015.
- 2010b “WikiLeaks: U.S. wary of Canada’s ‘inferiority complex’”, *National Post*, en <<http://news.nationalpost.com/full-comment/john-ivison-u-s-wary-of-canadas-inferiority-complex>>, consultada el 24 de marzo de 2015.
- 2010c “WikiLeaks: CBC feeds anti-American stereotypes”, *Toronto Sun*, en <<http://www.torontosun.com/news/canada/2010/12/01/16390161.html>>, consultada el 24 de marzo de 2015.

WISE, WINDHAM

- 2001 *Take One’s Essential Guide to Canadian Film*. Toronto: UTP.

YÉPEZ, HERIBERTO

- 2007 “La frontera como falla”, *Metapolítica*, no. 52: 49-53.

YOUNG, MARIE DE

- 2010 *Madness. An American History of Mental Illness and its Treatment*. North Carolina: McFarland and Company. Ed. para Kindle.

ZAMORANO ROJAS, ALMA DELIA

- 2014 “Memorias de una frontera: campos de concentración nazis”, en Juan Carlos Vargas Maldonado y Graciela Martínez-Zalce, coords., *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: CISAN/UNAM-Bonilla Artigas, 59-86.

Instrucciones para salir del limbo. Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte, de Graciela Martínez-Zalce, se terminó de imprimir en la Ciudad de México, el 15 de diciembre de 2016, en Guimark Total Quality, S.A. de C.V., Carolina 98-101, Ciudad de los Deportes, Benito Juárez, Ciudad de México, C.P. 03710. En su composición se usaron tipos Fairfield LH Light y Formata Light y Medium de 8, 10, 12, 14 y 18 puntos. Se tiraron 300 ejemplares más sobrantes para reposición, sobre papel cultural de 90 grs. Impreso en offset. La formación tipográfica la realizó José Juan Muñoz Munguía. La corrección de estilo y de pruebas estuvo a cargo de Teresa Jiménez y Teresita Cortés Díaz, y el cuidado de la edición, de Teresita Cortés.

