

DONDE EL GÉNERO FRONTERIZO, EL *ROAD MOVIE* Y EL CINE DE MIGRACIÓN SE FUNDEN

Graciela Martínez-Zalce

OBJETIVO: dar un panorama del género fronterizo, y al revisar las concepciones de *road movie* y de cine de migración encontrará los puntos en que estos dos últimos se entrecruzan con el primero.

ACTIVIDAD: *Frozen River* (*Río helado*, Courtney Hunt, 2008),¹ en la cual se encuentran rasgos de los tres géneros. Las categorías de análisis serán el espacio y el estereotipo, con base en las características temáticas de dichos géneros cinematográficos. El artículo concluye que los géneros coexisten, según las necesidades del relato.

La frontera entre México y Estados Unidos ha proveído una gran cantidad de reflexiones, tanto a las ciencias sociales como al estudio de los fenómenos culturales. Sin embargo, las fronteras alrededor del mundo, a pesar de la globalización, han vuelto a formar parte del discurso, debido a la intensidad de la migración internacional y al conservadurismo que fomenta una refronte-rización palpable en la proliferación de muros entre países.

Entre los discursos culturales que estudian estos fenómenos, se encuentra el del cine fronterizo.² Por supuesto, el primer elemento que caracteriza a este género es que los personajes se sitúen en una zona limítrofe (de

¹ *Frozen River*. Dir. por Courtney Hunt (Estados Unidos, Harwood Hunt Productions/Cohen Media Group, 2008).

² Debemos la definición de cine fronterizo a Norma Iglesias [*Entre yerba, polvo y plomo* (México: Colef, 1995)], aunque hoy día existen ya varios textos que han aportado precisiones y agregados a aquella primera definición. Véase Graciela Martínez-Zalce, *Instrucciones para salir del limbo. Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte* (México: CISAN-UNAM, 2016), donde existe un análisis más detallado de este mismo texto fílmico que, de hecho, es la base para éste; Aleksandra Jablonska, *Cristales del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas* (México: UPN, 2009), y Juan Carlos Vargas y Graciela Martínez-Zalce, coords., *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada* (México: CISAN/UNAM-Bonilla Artigas, Pública Cultura, 2014).

cualquiera de los dos lados de los países a los que divide), o que el relato aluda a ésta; pero también puede ser que hable de migrantes que habitan esa zona, a partir de haber traspasado la frontera, o que esté filmada en la zona fronteriza, aunque no se refieran a ésta.

El cine fronterizo tiene que ver con el espacio, concebido como un lugar que se construye a partir de las relaciones sociales, culturales, políticas y económicas de sus habitantes. Así pues, aquello que se relata en las películas, que clasificaríamos como cine fronterizo, sucede en esos espacios intersticiales entre dos países que, en muchas ocasiones, comparten una cultura híbrida y se constituyen como una región.

Entonces, en relación con lo temático, el cine fronterizo, al situarse en el espacio entre dos naciones, nos muestra una serie de implicaciones sociales, económicas, territoriales y políticas que nos remiten a significados simbólicos: otredad, hibridación, separación y punto de encuentro. El cine fronterizo se refiere a los confines de los países que se encuentran, pero que, simultáneamente, al encontrarse frente a frente, se confrontan; retrata lo limítrofe, lo colindante, lo que separa a un Estado-nación de su vecino. Debido a lo anterior, este cine tiene que ver con las identidades nacionales, pero también con las regionales.

La construcción del espacio fronterizo implica subrayar rasgos que caracterizan y, al mismo tiempo, diferencian la región. Lo importante para el género es la manera como este espacio se representa en el cine. En general, debido a la naturaleza de los acontecimientos fílmicos, cuya unidad base es la de un significante eminentemente espacial —la imagen—, se inscriben siempre dentro de un espacio singular. Gaudreault y Jost lo denominan el estuche situacional que contiene al cuadro situacional en el que se inscribe la narrativa.³ Pimentel ha afirmado que sin espacio no hay relato.⁴ Pero, en el cine, el espacio siempre está presente, sin importar cuál sea el encuadre que se elija. En el relato fílmico existe la posibilidad de retratar directamente los espacios fronterizos, o de reconstruirlos con la intención de hacerlos reconocibles para los espectadores.

Según Martin, la imagen cinematográfica análoga restituye exacta y totalmente lo que se le presenta a la cámara, y la grabación que ésta realiza de

³ André Gaudreault y Jost François, *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Trad. de Núria Pujol (Barcelona: Paidós, 1995), 89.

⁴ Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción* (México: UNAM/Siglo XXI, 2001).

la realidad es, por definición, una percepción que, en el caso del retrato de las fronteras, se presenta como objetiva —a pesar de que se le haya seleccionado y encuadrado con anticipación—. ⁵ Así pues, con esa misma vocación realista a la que se refiere Martin, en gran parte del cine fronterizo existen, como parte del relato, señales de tráfico, garitas de migración, banderas y signos cartográficos, los cuales aluden o remiten al espacio territorial, geográfico.

El *road movie* también se relaciona con el espacio, aunque de distinta manera: se trata de relatos de viaje. El género, quíntaesencialmente estadounidense, tiene como escenario central a las autopistas; los personajes se desplazan en automóviles descubriendo la geografía del país, mientras que, simultáneamente, se descubren a sí mismos.

Durante décadas, el género se caracterizó por tener como protagonistas dúos que viajaban de un punto A a un punto B, en un tiempo cronológico determinado por el punto de partida y el de llegada. Tanto el coche como la carretera eran espacios donde los personajes llevaban a cabo otro tipo de viaje: el del autoconocimiento y el del crecimiento personal; es decir, el cambio de paisaje y de entorno sociocultural era paralelo al que experimentaban los viajantes.

En la actualidad, el género ha tenido cambios que corresponden a las diferencias en los flujos de personas por el territorio americano y a la movilidad en la época de la globalización. Uno de los más importantes es que no sólo sucede dentro de los límites del territorio estadounidense. Una manera muy útil en que se le ha analizado es desde el concepto de cronotopo. A partir de éste, el camino puede leerse desde distintas perspectivas: tomándolo como un escenario que favorece, mientras los protagonistas recorren las rutas; tanto los encuentros entre personajes como la cascada de acciones que sucede con aquéllos, leyéndolo como la vía para el escape (lo cual acontece cuando los protagonistas no pueden reintegrarse a sus vidas cotidianas después de lo que les ha sucedido en el camino), o como un espacio al que se encuentran anclados y del cual desearían salir (aunque no pueden) y, entonces, ven cómo los demás pasan por él. En este género, la cámara se mueve con los protagonistas. Como ya se planteó, al confrontar nuevos espacios, los protagonistas experimentan distintas situaciones ligadas a ellos y se transforman; sus viajes representan una respuesta y, al mismo tiempo, reflejan las crisis

⁵ Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Gedisa, 1999), 26.

identitarias que sufren al encontrarse con los “otros”, que pueden ser de una nacionalidad o una etnia distinta.⁶

Después del 11 de septiembre de 2001, por ejemplo, el paisaje sociopolítico y cultural de las zonas fronterizas entre Estados Unidos y Canadá se transformó radicalmente, debido a que en aquel primer país se consideraba que la porosidad de la frontera con el vecino sería la causa de ataques a la seguridad nacional. Así, lo que anteriormente fuera una inmensa región fluida y sin vigilancia, se transformó; la necesidad de pasaportes y el refuerzo de las garitas de migración y aduanas entorpeció el anteriormente ágil paso de vehículos y personas.

La creciente movilidad humana transnacional, así como el endurecimiento de políticas migratorias, también se han visto reflejados en otra corriente más: la del cine de migración. Al menos en América del Norte, en las últimas décadas, el emigrante se ha convertido en el protagonista de múltiples historias que relatan ya sea el viaje o la llegada al país de acogida. También relatos del trayecto de personas que desean cruzar fronteras, debido a conflictos políticos, a la violencia o a la pobreza del país expulsor; en ellos, sin embargo, es necesario que se cuestione la relación entre la política y la estética,⁷ debido a que, en muchos medios, existe la tendencia a estereotipar a los inmigrantes y a las minorías, así como a estigmatizarlos, o incluso criminalizarlos en caso de que su estancia en el país de acogida sea irregular.⁸

En el cine de migración se conjugan tanto los imaginarios, como las representaciones sociales y artísticas de los migrantes, y, en un fenómeno de ida y vuelta, los personajes se construyen con base en las percepciones que se tienen de aquéllos, mientras que, a su vez, construyen imágenes de los que se convertirán también en parte de la percepción que se tenga de ellos.⁹

Aquí es, pues, el punto donde convergen estos tres géneros: en el espacio y en la movilidad, y así es como se analizará el texto elegido.

⁶ 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* (Tréveris: wvt Wissenschaftlicher/Bilingual Press, 2012), 1-18.

⁷ T.J. Demos, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (Durham: Duke University Press, 2013).

⁸ Augie Fleras, *The Media Gaze. Representations of Diversities in Canada* (Vancouver: UBC, 2012).

⁹ Aaraón Díaz Mendiburo y Andrea Meza, *Tú, migrante* (México: CISAN-UNAM, 2017), 9-13.

Frozen River (Río helado, 2008)

Dirigida por Courtney Hunt, es un ejemplo de película en la que los tres géneros se encuentran. Esta película fronteriza, sobre el camino y la migración, recrea una compleja zona en la frontera sur canadiense con la del norte estadounidense, donde se funden los ríos Grasse, Racquette con el San Lorenzo. Asentamiento indígena en el cual se han encontrado vestigios que datan de hace nueve mil años. Massena y Akwesasne (la reservación mohawk de St. Regis), en el estado de Nueva York, fueron sitios de caza, pesca y comercio de pieles y cobre. La comunidad —explica la página de Internet del condado— se estableció en 1792, cuando una persona arrendó tierras —Nikentsiake (“donde viven los peces”, en lengua mohawk)— a los indígenas canadienses que las habían recibido como parte de un tratado y recibió como nombre el apellido de un general de Bonaparte. Akwesasne tiene límites con las provincias canadienses de Ontario y Quebec. Los mohawk consideran que su territorio es uno solo, que su comunidad se extiende a lo largo y ancho de éste y tienen derecho a transitarlo; es decir, de cruzar libremente la frontera entre las dos naciones, como lo han hecho desde 1794, amparados por el Tratado Jay.

Este estatus que se les da a las “primeras naciones”, en la actualidad, con el endurecimiento de la frontera entre Estados Unidos y Canadá, debido a los problemas de seguridad, por un lado, y a las restricciones migratorias, por el otro, promueve una situación ambigua respecto de los ciudadanos pertenecientes a la nación mohawk, y una relación compleja con los demás habitantes de esta región fronteriza. Hunt construye un relato de una zona fronteriza ambigua distinta de las demás, pues no existe para algunos de sus pobladores en lo que a Estados nación se refiere, pero simbólicamente sí, ya que su forma de vida los diferencia de los ciudadanos, tanto estadounidenses como canadienses, en lo social, cultural y político.

El título de la película se relaciona precisamente con el territorio: en la región existe un río que en invierno se congela. Este indicio puede servirnos como la primera pista para el análisis: además de las fronteras que los Estados nación establecen para diferenciarse entre sí, existen otras que son naturales. En este caso, se trata de una frontera de agua, un río caudaloso y lleno de fuerza, que, 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 del continente americano se define por tener inviernos cruentos, gélidos.

En la secuencia de créditos, además de estos, tenemos, una detallada descripción del entorno fronterizo. Música instrumental de guitarras —extradiagética— acompaña a la cámara que retrata una ruta que va del norte al sur, y que consta de una reja en el acotamiento de la carretera que simboliza la división entre los dos países; un puente, que connota la unión entre dos espacios; el tráfico de tráileres (es decir, el tránsito de mercancías favorecido por acuerdos como el TLCAN) y automóviles; la garita de migración del lado estadounidense, con una bandera y 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.

Uno de esos señalamientos anuncia la división política por medio de una bienvenida al país y una serie de advertencias relacionadas con lo que implica cruzar una frontera: cuando se está en el puerto de entrada a Massena, Nueva York, se requiere de una inspección de los vehículos; los individuos que van dentro deben de preparar una identificación para presentarla a los oficiales de Migración y Aduanas; además, deben declarar todos los artículos que hayan adquirido fuera de Estados Unidos. Para el ingreso, se requiere detenerse, atender las advertencias, someterse a la vigilancia y a la fiscalización de vehículos y bienes. Por supuesto, superar todos estos requerimientos de inspección, declaración e identificación garantiza el ingreso documentado, regulado o “legal”.

Esta primera escena nos provee con la posibilidad de interpretar la película desde el espacio, el viaje y la movilidad: aquello que permite que los tres géneros confluyan.

Como perteneciente al género fronterizo y al *road movie*, 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: el pueblo fronterizo de Massena. Hay otros señalamientos que connotan la condición regional, como los letreros que indican el camino a las plantas industriales o al puente que lleva a Canadá; otros, con un significado diferente, no señalan la ruta, sino que definen a la comunidad como territorio indígena: “Land of the Mohawk”. Toda la señalización que la cámara encuadra como contexto de la historia, como el espacio diegético, va

proveyendo de herramientas al espectador para descifrar la región. Además, va construyendo el espacio poblado tanto por los ciudadanos estadounidenses como por los habitantes de la reserva indígena. De esta forma, la introducción nos ha dado un fundamento para conocer las implicaciones legales de vivir en la región fronteriza.

La nación no significa lo mismo para los mohawks que para los estadounidenses; por tanto, la frontera no existe para una parte de la comunidad y, para la otra, es triple, porque no sólo divide a dos Estados nación, sino además a una nación ancestral que estaba asentada en ese espacio mucho antes.

En un segundo momento, aparecen las dos protagonistas del relato. Ray, la mujer blanca, se nos presenta como una metonimia de la decadencia económica de esta zona fronteriza, mediante un acercamiento que va de las manos tatuadas a la cara pálida y maltratada por el frío; se trata de una mujer madura, que fuma y llora. La desesperación de este momento será la característica principal del personaje. Durante esta presentación, el relato plantea el impulso que generará las acciones para reunir a las protagonistas. Ray pagó un enganche de mil quinientos dólares por una casa prefabricada. Al terreno donde vive, han llegado a entregársela. Puesto que no tiene el resto para liquidarla, no se la dejan. Los dos hijos de Ray miran a los hombres que se llevan la casa. Ray supone que el padre de los niños, un apostador, robó el dinero para jugarlo en el casino de la reserva y, para reclamarle, toma el auto para intentar encontrarlo en un espacio que se gobierna con leyes distintas a las de ella.

Trabajando allí se encuentra a Lila, la mujer indígena que es la segunda protagonista del relato. Lila, quien tiene problemas graves de la vista, vive marginada de su comunidad, se ve obligada a emplearse en el casino al quedar viuda porque su marido murió ahogado en el río; en consecuencia, su suegra se apropió de su pequeño hijo, por lo que vive en constante revancha, apropiándose de lo que puede, puesto que la vida la ha despojado de todo.

En una zona de crudísimos inviernos, ambas mujeres viven en casas rodantes, carentes de aislamiento; es decir, viven en condiciones infrahumanas, en vehículos que fueron diseñados para viajar de manera cómoda, no para ser habitaciones permanentes, lo cual es una ironía, porque el desarrollo de la historia tendrá que ver con el viaje para que las protagonistas puedan dejar de vivir en los remolques.

Para sobrevivir, Lila comete actos ilegales; a su vez, Ray se convertirá en su cómplice. La marginación y la pobreza reúnen a estos personajes para que

lleven a cabo un recorrido en el que, además, ayudarán a otros a completar su propia travesía. Un par de “polleras”, traficando con migrantes indocumentados por la frontera de agua que se congela y se convierte en un camino donde no hay vigilancia ni autoridad que las frene. Es, entonces, en el emprendimiento de esta aventura que los tres géneros confluirán.

El contexto, a pesar de ser distinto por el estatus ciudadano de cada una de las protagonistas, es similar para las dos, ya que ambas son cabezas de familia, tienen empleos que no requieren calificación (y, por tanto, la remuneración es mínima); además, padecen las inclemencias del clima, lo que las sitúa en condiciones muy parecidas. El carro será el vínculo entre ellas. Las transmisiones de radio del auto son otro de los referentes de la vida regional; son banda sonora intradiegetica, que emite *C Tribe Radio* y que es otra de las maneras de contextualización de la película, puesto que da noticias sobre la región, la vida comunitaria y el clima.

Debido a la confluencia de los tres géneros cinematográficos, el automóvil es un elemento fundamental en el desarrollo del relato: dentro de éste, las mujeres viajan de un lado al otro de la frontera traficando humanos. En esos trayectos, se conocen y llegan, desde una distancia que no se supera del todo, a apreciarse; el trayecto modifica sus puntos de vista con respecto a la frontera y a la migración, pero, por su negocio, el automóvil es el instrumento de su trabajo ilegal, en el cual cobran considerables cantidades de dinero por esconder en la cajuela a ciudadanos de otras nacionalidades (que carecen de pasaporte y visa) para que ingresen a territorio estadounidense.

El cine fronterizo se caracteriza porque, en muchas ocasiones, retrata el crimen y la violencia asociados con el contrabando. Estos temas están presentes en *Frozen River*, sin embargo, tanto los tópicos fronterizos como los motivos del viaje y la migración tienen un matiz diferente al de las películas con las que comparten género. Es sabido que muchos de los migrantes transnacionales provienen de países expulsivos porque no encuentran empleos para sobrevivir.

En este sentido, Ray y Lila comparten con su carga esta misma característica: ellas se ven obligadas a viajar de un lado a otro de la frontera porque deben cubrir las necesidades básicas de sus familias y no encuentran otra manera de lograrlo. Violan la ley por la misma razón que aquellos a quienes auxilian para violar esa misma ley. Las protagonistas de la película de Hunt se ven orilladas al crimen por puro pragmatismo; el tráfico de personas es su negocio y

su nivel de éxito se basa en sus diferencias étnicas y de condición nacional. Lila puede ser una efectiva traficante porque, para su pueblo, la frontera que divide a dos países no existe; Ray lo logra ya que, siendo blanca y anglosajona, puede transitar sin suscitar las sospechas de los guardias fronterizos.

Las fronteras que señalamos antes no sólo están en el territorio. Enfrentarse a la otredad también implica endurecer las fronteras culturales y sociales o cruzarlas. Éstas serían fronteras simbólicas y, para descubrirlas, resulta útil analizar los diálogos entre las protagonistas, los cuales nos permiten descubrir las distintas ideologías heredadas de sus comunidades de origen: la de los ciudadanos estadounidenses blancos y la de los nativos indígenas.

En el momento en el que deben cruzar la frontera, atravesando el río que se ha convertido en un camino sólido y congelado, con los migrantes escondidos en la cajuela, Ray afirma que no cruzará; Lila le responde que no se preocupe, que no hay hielo negro (el que se resquebraja con el peso); de proseguir, estarían en Canadá —Ray lo hace notar—. Para Lila eso no importa, puesto que se trata del territorio mohawk, ya que la reserva se extiende a las riberas del río. Ray pregunta qué sucedería si las detecta la patrulla fronteriza, pero Lila insiste en que la frontera no existe. Lila alega que la única otra manera de atravesar es por el puente, por donde no podrían hacerlo, puesto que Ray lleva una pistola, además, alega que no viajará hasta que los migrantes no salgan de la cajuela.

Entonces, Lila la tiente ofreciéndole la mitad de la paga y la insta a arrancar. Sin embargo, Ray no está convencida y piensa que no debe llevar a los migrantes al otro lado de la frontera, puesto que estaría cometiendo un crimen; Lila insiste en que la frontera no existe y que se trataría de libre comercio entre dos naciones, a lo que Ray responde que la reserva no es una nación. Lila pone fin a la disputa ordenándole que inicien el viaje.

En la ruta, acompañando al auto que viaja de un punto al siguiente, las tomas de los avisos refuerzan esta controversia entre las protagonistas, que deriva de dos puntos de vista distintos de concebir a la nación, a la región: uno de ellos dice “Peligro”, el otro “Gracias por haber visitado la tierra de los mohawk”.

Los trayectos reúnen, forzosamente, a las protagonistas y el peligro al que tanto ellas como su carga están expuestos, las hace sensibilizarse. Ya que el espacio es fundamental tanto para el género fronterizo como para el *road movie*, es importante notar el contexto en el que sucede el viaje y se cruza la frontera. Las protagonistas realizan sus recorridos de noche, cuando crece la amenaza

del medioambiente. La oscuridad, por supuesto, subraya la clandestinidad de los viajes.

La película es una crítica a la pobreza que caracteriza a determinadas zonas, curiosamente las orillas de Estados Unidos, un país que promete la prosperidad a todos aquellos que lleguen buscando una vida mejor y sean capaces de construir su sueño americano. En este punto es donde el cine de migración también se cruza con los otros dos géneros: las carencias económicas ocasionan que dos mujeres, por falta de oportunidades, se vean orilladas a trasladar de un país a otro a personas que buscan emigrar, precisamente por falta de oportunidades. A partir de las peripecias que sufren en el camino, las protagonistas se van humanizando en la medida que humanizan a las personas que son su carga y, aquí, se cumple otra característica del *road movie*: la transformación de los personajes a lo largo del camino.

El racismo juega un papel central en el desarrollo de las protagonistas que, sin conocerse, desconfían una de la otra —porque, históricamente, sus comunidades han tenido enfrentamientos—; la mujer blanca, además, desconfía de los quebequenses que enganchan a los migrantes, y de los migrantes porque son diferentes a ella. Ésta es otra característica, como vimos, del cine fronterizo —la confrontación con el otro— y del *road movie* —la de la construcción del espacio a partir de los personajes que lo habitan—.

El racismo también resulta una pieza indispensable para la resolución del conflicto. Durante su último viaje, en esta última secuencia del cruce de ida y vuelta, Ray y Lila se ven obligadas a abandonar el territorio de la reserva y, entonces, ya se encuentran viajando “ilegalmente” en un país extranjero; con lo cual, además, la película iguala los dos lados de la frontera cuando subvierte la idea de Canadá como país multicultural, receptor de migrantes. Cuando las autoridades las descubren, ya su transformación se ha completado y Ray decide entregarse, pues es cierto que el sistema de justicia es menos severo con los ciudadanos estadounidenses de raza blanca.

La convergencia de los géneros cinematográficos y el estudio de una película con base en dicha confluencia nos permiten descubrir, en primer lugar, la complejidad del relato a partir de la construcción de los espacios en éste y, en segundo, la diversidad que configura las regiones fronterizas. La frontera, el río helado, es simultáneamente un lugar contextual y un referente simbólico; la película lo presenta como una metáfora de la porosidad, la fluidez subyacente y el peligro.

Debido al tema connotado del endurecimiento de las políticas que criminalizan a los inmigrantes irregulares, la frontera se presenta como un lugar donde la extranjería estigmatiza a los personajes y las diferencias se subrayan. En este contexto de endurecimiento de las fronteras territoriales, *Frozen River* es un ejemplo de cómo, por la necesidad de desarrollar un relato, la convergencia de los géneros es necesaria y resulta muy efectiva para comunicarnos a través de un tono de tensión constante, la paradoja que se vive en una zona que es y no es la división entre dos países.

Fuentes

ALBERS, GRETCHEN y ZACH PARROTT

2006 “Jays Treaty”, *The Canadian Encyclopedia*, en <www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/jays-treaty/>, consultada el 22 de junio de 2018.

DEMOS, T. J.

2013 *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*. Durham: Duke University Press.

DÍAZ MENDIBURO, AARAÓN y ANDREA MEZA, eds.

2017 *Tú, migrante*. México: CISAN, UNAM.

FLERAS, AUGIE

2012 *The Media Gaze. Representations of Diversities in Canada*. Vancouver: UBC.

GAUDREAU, ANDRÉ y FRANÇOIS JOST

1995 *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Trad. de Núria Pujol. Barcelona: Paidós (Paidós Ibérica).

IGLESIAS, NORMA

1995 *Entre yerba, polvo y plomo*. México: Colef.

JABLONSKA, ALEKSANDRA

2009 *Cristales del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*. México: UPN.

JACKSON, JOE

2015 “A Native American Nation Divided”, *Al Jazeera*, en <<https://www.aljazeera.com/indepth/features/2015/01/native-american-nation-divided-20151710544289875.html>>, consultada el 22 de junio de 2018.

MARTIN, MARCEL

1999 *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA

2016 *Instrucciones para salir del limbo. Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte*. México: CISAN, UNAM.

MASSENA.US

2018 “Massena, New York”, en <massena.us>, consultada el 22 de junio de 2018.

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.

PIMENTEL, LUZ AURORA

2001 *El espacio en la ficción*. México: UNAM/Siglo XXI.

RAUSSERT, WILFRIED y GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE, eds.

2012 *(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*. Tréveris: WVT Wissenschaftlicher/Bilingual Press.

VARGAS, JUAN CARLOS y GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE, coords.

2014 *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: CISAN, UNAM/Bonilla Artigas (Pública Cultura).

Filmografía

Frozen River

2008 Dir. por Courtney Hunt. Estados Unidos: Harwood Hunt Productions/Cohen Media Group.