

# La línea al sur del norte, dos películas fronterizas canadienses

GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE\*

## El surgimiento de un estereotipo

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 del 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, la cerrazón y la violencia de los alemanes contrastan con la diversidad, la tolerancia y el pacifismo de los canadienses que pueblan la línea fronteriza,<sup>1</sup> iniciando, probablemente, un estereotipo fílmico: el del pueblo canadiense que debe confrontarse con algún “enemigo” o adversario, por lo general, estadounidense, prejuicioso, intolerante y suspicaz frente a cualquiera que parezca diferente.

## La frontera más larga y pacífica

Durante décadas, la frontera sur de Estados Unidos ha producido un cuerpo tan robusto de películas que puede reunirse en un género;

\* Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Universidad Nacional Autónoma de México. La autora desea agradecer a los dictaminadores por sus pertinentes observaciones que permitieron la reestructuración de este trabajo, <zalce@unam.mx>.

<sup>1</sup> Un altísimo porcentaje de la población canadiense vive en ciudades establecidas muy cerca de la inmensa línea fronteriza con Estados Unidos, cuya longitud es de alrededor de 3600 kilómetros.

no sucede lo mismo con su frontera norte. La retratan producciones estadounidenses —como las parodias políticas *Canadian Bacon* o *South Park: Bigger, Longer and Uncut*— o independientes —como *Niagara*, *Niagara* o, más recientemente, *Frozen River*—, además de unas pocas canadienses, como *Bordertown Cafe* de Norma Bailey o *Highway 61* de Bruce McDonald.

Tal vez aún es válido decir que la frontera entre Canadá y Estados Unidos es la más larga y menos vigilada en el mundo, pero 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 transformó más en un lustró que a todo lo largo del siglo XX; sin embargo, dado que la interacción económica es tan intensa e importante, la seguridad fronteriza ha tenido que hacer posible que los dos países no sólo coexistan, sino que sigan prosperando, mediante la política de “goods come first”, que da prioridad al paso de bienes, dejando en segundo lugar el cruce de personas.<sup>2</sup>

En este artículo se analizarán *Highway 61* de Bruce McDonald y *Bordertown Cafe* de Norma Bailey, ejemplos 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.

## La diferencia como frontera definitoria

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

<sup>2</sup> Véase Victor Konrad y Heather Nicol, *Beyond Walls: Re-inventing the Canada-United States Borderlands*, Border Regions Series (Aldershot, Reino Unido: Ashgate, 2008), 8.

de posibilidad y expectativas sociales, es decir, diferencias culturales.<sup>3</sup> Cabría añadir que, hoy día, además, está el tema de la seguridad.

W.H. New añade que existen dos fronteras: la línea y la zona fronteriza. La primera nombra y divide; la otra es psicológica e indeterminada.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

## El camino y la frontera se encuentran

Puesto que en el género fronterizo los personajes se desplazan para llegar a las fronteras, para cruzarlas o para alejarse de ellas,<sup>6</sup> existen

<sup>3</sup> William Herbert New, *Borderlands. How We Talk about Canada* (Vancouver: UBC Press, 1998), 40.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 4.

<sup>5</sup> Ejemplo de ello, como se señaló, son las producciones estadounidenses *Canadian Bacon* del director Michael Moore, y *South Park: Bigger, Longer and Uncut*, de Matt Stone y Trey Parker (en un obvio intertexto con la anterior), donde la frontera tiene que ver con la definición del otro como enemigo y donde la ironía en la primera y la parodia en la segunda radican en que ese otro es Canadá, un país habitado por un pueblo que, por tradición, se ha considerado no sólo antibélico sino también pacífico. Desde una perspectiva crítica, hasta ácida, ambas películas se basan en el sentido del “nosotros contra ellos” para definir, de manera ferozmente irónica, el orgullo nacional estadounidense y para cariñosamente burlarse del orgullo nacional canadiense respetuoso-de-la-otredad. Después del estreno de *Canadian Bacon*, Michael Moore fue nombrado ciudadano canadiense honorífico por la revista *McLean's*. Parker y Stone no recibieron tal honor, aunque su objetivo fuera similar al de Moore. Sería exagerado decir que se trata de películas de tesis, pero un humorístico discurso pacifista subyace en ambas. Las dos desean resaltar el pacifismo de Canadá 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 idiosincracia y de sus instituciones, vive el pueblo estadounidense. He explorado ampliamente este tema en “El enemigo en la frontera: *Canadian Bacon* y *South Park: Bigger, Longer and Uncut*”, *Sociológica*, no. 61 (mayo-agosto de 2006): 207-233. *Canadian Bacon*. Dir. por Michael Moore (1995; Estados Unidos: Dog Eats Dog Films/Propaganda Films/PolyGram Filmed Entertainment/Maverick Films, 1995). Y *South Park: Bigger, Longer and Uncut*. Dir. por Matt Stone y Trey Parker (1999; Estados Unidos: Paramount Pictures/Warner Brothers, 2000).

<sup>6</sup> En mi texto “Instrucciones para vivir en el limbo” he hecho un listado de películas mexicanas, estadounidenses y canadienses donde los dos géneros se entrecruzan. Alejandro Mercado y Elizabeth Gutiérrez, eds., *Fronteras en América del Norte, estudios multidisciplinares* (México: CISAN-UNAM, 2004).

varios casos en los que el cine fronterizo<sup>7</sup> se intersecta con el *road movie*.<sup>8</sup> *Highway 61*, escrita y protagonizada por Don McKellar y dirigida por Bruce McDonald,<sup>9</sup> es una versión canadiense de esta intersección.

Las fronteras, en primera instancia, aparecen para separar. Difícil límite para el Canadá anglohablante, 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 la influencia estadounidense. De ello da cuenta 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.

Cerca de la frontera, en Pickerell Falls, Ontario, en el patio de la peluquería de Pokey Jones, aparece el cuerpo de un hombre que murió congelado en una bañera vacía. Jackie Bangs, una *roadie* que 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.

Pickerell Falls, Ontario, significativamente es el destino final de la línea camionera. Y Pokey representa al fronterizo inmóvil,<sup>10</sup> quien conoce profundamente la cultura popular estadounidense y sus

<sup>7</sup> En este trabajo la definición de “cine fronterizo” es la que Norma Iglesias desarrolla en su texto seminal *Entre yerba, polvo y plomo* (México: El Colegio de la Frontera Norte, 1991).

<sup>8</sup> Tanto Jack Sargeant y Stephanie Watson como Susan Hayward hablan de la relación del protagonista del *road movie* con el pionero fronterizo, uno de los héroes míticos de la cultura estadounidense. Véanse Sargeant y Watson, *Lost Highways. An Illustrated History of Road Movies*. Cinema Collection no. 15 (Londres: Creation Books, 1999); Hayward, *Cinema Studies. Key Concepts* (Londres: Routledge, 1996).

<sup>9</sup> 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), basado en el texto de Michael Turner y con guión de Noel S. Baker.

<sup>10</sup> Tal estereotipo aparecerá, como ya se verá más adelante, también en la película de Norma Bailey.

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 al otro lado tiene mucho de rito de iniciación. El viaje al sur, por la legendaria y dylaniana carretera 61,<sup>11</sup> 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, a través de 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. Las rayas diagonales no pertenecen a la bandera estadounidense que arropa a Canadá y que se utiliza como cortinilla, son tan sólo parte del poste que anuncia la peluquería, el pretexto que ha mantenido al protagonista anclado al pueblo toda su vida.

Gittings<sup>12</sup> hace una minuciosa interpretación de esta escena, a partir de la cual propone la visión descolonizadora de la imaginación canadiense de Bruce McDonald: el 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 Estados Unidos ejerce sobre Canadá; 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 interesante porque difícilmente la podríamos ver resuelta de igual manera en alguna película mexicana. Los guardias estadounidenses referenciales son amenazantes;<sup>13</sup>

<sup>11</sup> 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".

<sup>12</sup> Christopher E. Gittings, *Canadian National Cinema* (Londres: Routledge, 2002), 156-157.

<sup>13</sup> No concuerdo con Rochelle Simmons, quien en su artículo "Border Crossings: Representation of North American Culture in Bruce McDonald's *Highway 61*" opina que en *Highway 61*, la película, si lo son. Rochelle Simmons, "Border Crossings: Representations of North American Culture in Bruce McDonald's *Highway 61*", *Cine Action*, en <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_nb3148/is\\_61/ai\\_n29022350/](http://findarticles.com/p/articles/mi_nb3148/is_61/ai_n29022350/)>, consultada en noviembre de 2009.

en el contexto del relato también deberían serlo, dadas las circunstancias. Pokey es inocente porque es ignorante y la vista 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, y, a pesar de ello, la deja pasar con su predecible epílogo: “Bienvenida a América”. El personaje que debería infundir respeto en tanto encarna la autoridad responsable de filtrar el ingreso de extranjeros a Estados Unidos resulta ridículo a causa de su absurdo interrogatorio y de su pose.

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

Los ingredientes del *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: es la única herencia de los padres de Pokey, y 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 juega con la mitología —correspondiente al cine fronterizo— del contrabando, aunque involuntario en este caso. Pokey, el protagonista, se convierte en un delincuente por ignorancia.

Al igual que en otras películas fronterizas, hay estereotipos y éstos tienen que ver tanto con el crimen como con una definición de nacionalidad 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 citadina *roadie*, inescrupulosa, ligera de cascos, cínica y tan conocedora de Estados Unidos que podría pasar casi por oriunda de allá. Mientras que Pokey corresponde al estereotipo de canadiense que inicia *49th Parallel* (desprejuiciado, tolerante, inocente). La figura de Jackie Bangs es un primer punto de confrontación, en tanto corresponde a los estereotipos de la *femme fatale*: es una narcotraficante que no tiene escrúpulos ni en profanar un cuerpo con tal de lograr su objetivo comercial ilícito. Gittings apunta: “she is a Canadian character (self)constructed from American materials”.<sup>14</sup>

Debido a que en esta película la frontera nacional es tan importante en tanto divide a 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.

El demonio es, pues, el estereotipo supremo encarnado en un cumplidor de deseos al que nadie, en realidad, toma en serio al “entregarle su alma” por medio de un contrato firmado con sangre. Con respecto a este personaje existe una ambigüedad, gracias a la cual el guión funciona de manera muy inteligente. El guión 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 fotográfica pierde el color y la imagen termina por desvanecerse, como el pacto firmado con este personaje desaparece en el desenlace de este relato.

<sup>14</sup> Gittings, *Canadian National Cinema*, 155.

El diablo viaja a Ontario porque quiere recuperar el cadáver que considera de su propiedad, el que apareció en el patio de Pokey. Y los espectadores sólo sabremos ya muy entrado el relato que Satanás es nada más un fanático habitante de un suburbio muy al sur, en el delta del Misisipi, cuando, 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 (el del hombre, muerto de una muy canadiense hipotermia, que Pokey y Jackie llevaban en el ataúd y por el cual Satanás ha perseguido a la pareja en su ruta), a la vista de sus divertidos vecinos, a quienes nosotros nos sumamos. Las paredes de su casa están tapizadas por las fotografías de los firmantes del pacto.<sup>15</sup>

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 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 fun at the American ideal. The [...] people are downright creepy”.<sup>16</sup> Steve Gravestock dice: “McDonald and McKellar paint a bleak portrait of America”.<sup>17</sup> 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”.<sup>18</sup>

Forma parte de la sucesión de esperpentos la familia Watson, conformada por un padre psicótico y sus sosas hijas —niñas morbosas y

<sup>15</sup> Entre ellos están los que hemos visto. ¿Por qué firmaron? El amigo músico, francocanadiense, de Pokey, por una anforita de bourbon; un limosnero, por veinte 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.

<sup>16</sup> Katherine Monk, *Weird Sex and Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena* (Vancouver: Raicoast, 2001), 101.

<sup>17</sup> Steve Gravestock, “Outlaw Insider: the Films of Bruce McDonald”, en William Beard y Jerry White, *North of Everything. English-Canadian Cinema since 1980* (Toronto: University of Alberta Press, 2002), 247.

<sup>18</sup> George Melnyk, *One Hundred Years of Canadian Cinema* (Toronto: University of Toronto Press, 2004), 213.

sin gracia—, que viajan en un camión que los lleva de pueblo en pueblo presentando un show que, según él, les dará fama y fortuna. El vestuario de las niñas fue cosido por el padre con la tela de un vestido de la madre, que no murió, sino que decidió abandonarlos. Aparecen, además, los amigos de Jackie, músicos profesionales, ricos y famosos, adictos a las drogas, el alcohol, las pistolas y el sexo, que viven en una mansión amueblada con motocicletas y que sólo pueden divertirse mirando obsesivamente videos musicales donde ellos son las estrellas o matando pollos a balazos para merendárselos después. Y los 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 gratuita<sup>19</sup> y la locura.



Don McKellar, Valerie Buhagiar y otros en *Highway 61*

Mientras el camino cambia, como ya dijimos, Pokey también, y lo va anotando en postales que, junto con el auto, son su nexa con el hogar. En tono humorísticamente ingenuo, señala que todo es dife-

<sup>19</sup> 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*, donde el cineasta critica intensamente la pasión que sus compatriotas sienten por las armas de fuego. *Bowling for Columbine*. Dir. por Michael Moore (2002; Estados Unidos: United Artists/Alliance Atlantis/Saltes Street Films/VIF2/Dog Eat Dog Films/MGM DVD, 2002).

rente *nomás* 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 Minnesota, “Hard to believe, eh?”, pasando por diferentes hitos de la música popular, 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.

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, EUA. 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 Bangs y el Sr. Skin (alias Sata-nás), y cómo cada uno descubre lo que es valioso y moral.<sup>20</sup>

Y como dice el dicho en inglés, hay que tener cuidado con lo que se desea, porque puede convertirse en realidad. Mientras el sueño de Pokey se cumple, descubrir “América” poco a poco se convierte en pesadilla; mientras el protagonista goza aquello quintaesencialmente estadounidense que caracteriza al *road movie*,<sup>21</sup> se desbarranca.

<sup>20</sup> Nota del director en la edición de la película en formato DVD de 2006. La traducción es mía.

<sup>21</sup> Entre las características formales que los especialistas atribuyen al género están, por ejemplo, el automóvil como elemento iconográfico, las tomas panorámicas de espacios abiertos e inhabitados; y, en el nivel ideológico, los mitos estadounidenses por excelencia: el individualismo y el populismo; el camino se utiliza para imaginar tanto la cultura como la identidad nacional. Los rasgos característicos del *road movie* se han tomado, básicamente, de tres textos: Steven Cohan e Ina Rae Hark, eds., *The Road Movie Book* (Londres: Routledge, 1997); Jack Sargeant y Watson, *Lost Highways...*; Hayward, *Cinema Studies...*

La simbolización suprema del cambio de piel es la escena en la que el diablo incendia el auto, la única herencia de Pokey, para robar el cadáver.

Entonces, al quedarse sin la extensión de su hogar, decide repudiar a Jackie y su estilo de vida “criminal”. 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 paso a otra transición, al epílogo de purificación donde, luego de la inmolación del diablo, Pokey se transforma en músico y toca su trompeta en el funeral acuático que Jackie le da al cadáver. El viaje llega a su fin 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.

### Zigzagueando en la frontera

Tal vez la única película que verdaderamente pueda incluirse en el género fronterizo en Canadá sea *Bordertown Cafe*, dirigida por la documentalista Norma Bailey,<sup>22</sup> donde 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.<sup>23</sup> Un pueblo con una calle principal, el

<sup>22</sup> No existe casi crítica sobre esta película, de la cual hay una copia en VHS, adquirida directamente en el NFB en Montreal para la biblioteca del CISAN de la UNAM. Yo he analizado más profundamente el concepto de nación y región en ella en “Espacio, territorio, representación: los cómo del cine fronterizo norteamericano”, en Alejandro Mercado, Miriam Alfie y Graciela Martínez-Zalce, coords., *Norteamérica: construcción de espacios regionales* (México: AMEC-UAM-Eón Sociales, 2007), 261-282.

Claudia Sadowski-Smith 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. Véase *Border Fictions. Globalization, Empire and Writing at the Boundaries of the United States* (Charlottesville, Va.: University of Virginia Press, 2008).

<sup>23</sup> La secuencia de créditos de esta película es asombrosamente similar a la de *Gas, Food, Lodging*, dirigida por Allison Anders, la cual sucede en Arizona. Véase filmografía.

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, trailero, estadounidense.

Una vez más, la frontera entre Estados Unidos y Canadá pesa más en lo imaginario que en lo territorial. 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 alrededor de ellos, por ruidosos y poco discretos.

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 a 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 Café”, 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.

La frontera aquí se relaciona con lo que Ganser, Pühringer y Rheinhof han denominado el cronotopo del lugar donde se queda uno atrapado.<sup>24</sup> 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 que pregunta:

<sup>24</sup> Alexandra Ganser, Julia Pühringer y Markus Rheindorf, “Bakhtin’s Chronotope on the Road: Space, Time and Place in Road Movies since the 1970s”, *Facta Universitatis, Series Linguistics and Literature* 4, no. 1 (2006): 1-17.

- 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 una descripción de lo canadiense, en varios niveles, como sucedía en la película de 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.<sup>25</sup> 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.

Ésta es una línea temática que 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 el texto de McDonald, la sociedad del otro lado tampoco 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, por ejemplo, es hija de una estadounidense que migró por haberse casado con un canadiense. A su vez, ella se fuga

<sup>25</sup> Para ello, se pueden consultar los textos emblemáticos (aunque, por ello, también ampliamente criticados) de Northrop Frye, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* (Ontario: House of Anansi Press, 1995), y de Margaret Atwood, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (Ontario: House of Anansi Press, 2013).

con un estadounidense que la embaraza y regresa al otro lado de la frontera. El hijo de ambos vive encabalgado entre uno y otro lado.

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

Resulta importante señalar cómo la frontera en tanto límite entre dos países distintos se puede cruzar sin ningún impedimento, mientras que 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 viajantes con la mano y no los hacen detenerse para la que en otros lugares sería la rutinaria inspección (ya sea humorística, ya crítica), presente en casi todas las películas pertenecientes al género fronterizo.

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 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, los migrantes, que por circunstancias particulares se instalan en ella. Pero también con el sueño del viaje 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 el café da título a la película.

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. Por ejemplo, en el cuarto del hijo de la protagonista, un adolescente, la simbolización de lo fronterizo está en las paredes: 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 madrastra en el sur. El café es el lugar de paso donde paran todos los viajeros. La protagonista sueña con el viaje. Pero parece ser que detenerse en la frontera, nacer, crecer y permanecer en ésta es una maldición.

### **Porosa y amenazante, a manera de conclusión**

Mientras los estadounidenses piensan hoy en día que la frontera canadiense es peligrosa porque su porosidad puede permitir el ingreso de terroristas, los canadienses tienen una larga tradición de defensa, aunque estén en guardia por otros motivos.

Las etiquetas, entonces, sirven para diferenciar. Una vez más, identidad y frontera aparecen de la mano en la confrontación.

Ahora bien, “Existe una frontera [*borderline*] [...] y existe una zona fronteriza [*borderland*]. Una nombra y divide; la otra es psicológica, indeterminada, McLuhanesca”.<sup>26</sup> 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 incluye (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); un lugar dividido

<sup>26</sup> New, *Borderlands...*, 4.

(y aquí nos hace pensar en los “Canadá” de la modernidad: el anglohablante, el quebequense y el de las primeras naciones); un lugar que distribuye los recursos y el poder, y un lugar que abraza un principio recurrente de negociación de límites.

Y, sin embargo, como se planteó en un inicio, New cree que es también indispensable pensarlo hacia fuera:

*Canadá es impensable sin su frontera con los Estados Unidos. Es cierto. El paralelo 49 —que en sí mismo es una sinécdoque, una parte retórica por el todo retórico— une y divide, a la vez, a dos Estados-nación, permite el contacto, la influencia, la elección, el comercio (hipotéticamente en ambas direcciones), y también la diferencia [...]. Para la geografía política, es una línea imaginaria entre dos naciones, que separa, en el imaginario, los derechos de uno de los derechos del otro.*<sup>27</sup>



Don McKellar y Valerie Buhagiar en *Highway 61*

Las fronteras señalan la diferencia. En *Highway 61*, el tono irónico de la película salva a los personajes de la caricaturización o el maniqueísmo: a lo largo del camino, Pokey aprende a disfrutar del sexo y los disparos, Jackie se va ablandando y dejando el cinismo de lado y el diablo asume su humanidad y se autoinmola al aceptar su frac-

<sup>27</sup> *Ibid.*, 6. Las cursivas son mías.

so como encarnación del mal. 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, la protagonista aquí 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 todavía estos parajes, ironizables como en la película de McDonald o idílicos como en la de Bailey.

### Fuentes complementarias

IGLESIAS PRIETO, NORMA

1985 *La visión de la frontera a través del cine mexicano*. México: Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, col. Cuadernos.

PRATT, ANNA y SARA K. THOMPSON

2008 “Chivalry, ‘Race’ and Discretion at the Canadian Border”. *British Journal of Criminology*, no. 48: 620-640.

WHITE, PATRICK

2009 “Predator Drones Bring Controversy to U.S.-Canada Border”, *Toronto Globe and Mail*, en <<http://www.scrippsnews.com/node/41068>>, <<http://www.cbc.ca/theborder/>>, <<http://www.portalfornorthamerica.org/>>, consultada en febrero de 2009.

2008 “More Security, No More Safety”, *The Leader-Post (Regina)*, en <<http://www.canada.com/reginaleaderpost/news/viewpoints/story.html?id=e7b81d93-0195-4d31-bc86-144ef5c3c916>>, consultada en febrero de 2008.

## Filmografía

- 49th Parallel*. Dir. por Michael Powell y Emeric Pressburger. Reino Unido: Ortus Films, 2007.
- Bordertown Cafe*. Dir. por Norma Bailey. Canadá: Cinexus/Flat City Films, 1991.
- Bowling for Columbine*. Dir. por Michael Moore. Estados Unidos: United Artists/Alliance Atlantis/Salter Street Films/VIF2/Dog Eat Dog Films/MGM DVD, 2002.
- Canadian Bacon*. Dir. por Michael Moore. Estados Unidos: Dog Eats Dog Films/Propaganda Films/ PolyGram Filmed Entertainment/Maverick Films, 1995.
- Frozen River*. Dir. por Courtney Hunt. Estados Unidos: Harwood Hunt Productions/Cohen Media Group/Offhollywood Pictures/Inbal Winberg/Sony Pictures Classics, 2008.
- Gas, Food, Lodging*. Dir. por Allison Anders. Cineville/Columbia Tristar DVD, 2003.
- Hard Core Logo*. Dir. por Bruce McDonald. Canadá: Ed Festus Productions/Telefilm Canada/British Columbia Film/Time Medienvertriebs/City TV, 1996.
- Highway 61*. Dir. por Bruce McDonald. Canadá/Estados Unidos: Telefilm Canada/Ontario Film Development/Shadow Shows Productions, 2006.
- Roadkill*. Dir. por Bruce McDonald. Canadá: Mr. Shack Motion Pictures, 1989.
- South Park: Bigger, Longer and Uncut (South Park, la película)*. Dir. por Matt Stone y Trey Parker. Estados Unidos: Paramount Pictures/Warner Brothers, 1999.