

La frontera interior en el cine internacional

LAURO ZAVALA*

El concepto de frontera interior

La frontera es un concepto que pertenece originalmente a los estudios territoriales; sin embargo, en la antropología contemporánea se ha registrado sistemáticamente un uso metafórico de este concepto, al referirlo a la existencia de una tendencia general en la cultura posmoderna hacia la hibridación cultural y la negociación entre diversos terrenos de naturaleza simbólica.¹ Estos campos de la producción simbólica han generado, a su vez, un tipo de verdad social de orden distinto al de los terrenos originales que dialogan entre sí.²

La misma narrativa posmoderna ha sido definida como una producción simbólica caracterizada por su naturaleza híbrida, ya sea construida a partir de la yuxtaposición de tradiciones opuestas³ o de tradiciones genéricas originalmente ajenas entre sí.⁴

En el campo de los estudios cinematográficos, las aproximaciones al cine fronterizo en el norte y el sur de México han utilizado el término *frontera* simultáneamente en sus acepciones geográfica y simbólica, desde los primeros trabajos canónicos sobre el cine de la

* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, <zavala38@hotmail.com>.

¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990).

² Walter Truett Anderson, ed., *The Truth about the Truth. De-confusing and Re-constructing the Postmodern World* (Nueva York: G.P. Putnam's Sons, 1995); Renato Rosaldo, *Culture and Truth* (Boston: Beacon, 1993).

³ Lauro Zavala, "La frontera interior en el cine fronterizo", en *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011), 283-304.

⁴ Clifford Geertz, *El antropólogo como autor* (Madrid: Paidós, 1993).

frontera norte⁵ hasta los más recientes estudios sobre el cine de la frontera sur.⁶ Algo similar ocurre en los trabajos dedicados a la cultura chicana, ya sea en el terreno del cine⁷ o de la narrativa literaria.⁸

Esta tradición académica, que consiste en reconocer una múltiple dimensión al concepto de frontera, se evidencia en las reflexiones de quienes han contribuido a construir la llamada teoría de la frontera.⁹

En el marco de esta discusión, es evidente que aunque el concepto de frontera tiene en su origen un carácter territorial, el acto de cruzar una frontera tiene, simultáneamente, una dimensión material y otra de carácter simbólico, estableciendo así un eje que se desplaza de lo más literal al campo propiamente metafórico. A su vez, las fronteras territoriales son resultado de diversas convenciones sociales y culturales y, por ello, el concepto mismo evidencia diversos conflictos históricos o potenciales entre las comunidades humanas. El escritor mexicano Carlos Fuentes ha señalado que algunas fronteras son también cicatrices, pues constituyen una manera de recordarnos una historia dolorosa.¹⁰

Por eso mismo, es natural que todo proyecto utópico proponga la disolución de las fronteras, pero mientras éstas persistan en la realidad política de los seres humanos, existirá la necesidad de cruzarlas. Cada vez que una persona cruza una frontera se requiere alguna clase de negociación simbólica, y las consecuencias de este cruce se extienden mucho más allá del momento en el que se cruza una frontera física.

⁵ Norma Iglesias, *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano* (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1991), 2 vols.

⁶ Martin Lienhard, "Acá y allá. Cine y movimientos migratorios", en Carlos Gutiérrez Alfondo, coord., *Representaciones en frontera* (Tuxtla Gutiérrez: Juan Pablos/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2010), 13-49.

⁷ Gary D. Keller, *Cine chicano* (México: Cineteca Nacional, 1988); David R. Maciel, *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano* (México: Cuadernos de Cuadernos, UNAM, 1994).

⁸ Ramón Saldivar, *Chicano Narrative. The Dialectics of Difference* (Madison: Wisconsin University Press, 1990).

⁹ Scott Michaelson y David E. Johnson, coords., *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural* (Barcelona: Gedisa, 2003).

¹⁰ Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana* (México: Alfaguara, 2011).

Aquí llamo *frontera interior* al cruce de la frontera simbólica que debe ser negociada imaginariamente por toda persona que cruza una territorial. Esta frontera interior puede tener efectos que atañen al empleo del lenguaje, la percepción de la realidad o incluso la identidad personal o colectiva. Y el cruce de esta frontera interior puede llegar a afectar la vida de quien la cruza, ya sea de manera temporal o permanente.

En un trabajo previo presenté algunos ejemplos de la frontera interior en el cine que trata sobre la frontera entre Estados Unidos y México.¹¹ En lo que sigue propongo estudiar una docena de películas en las que se observan diversas manifestaciones de la frontera interior en el cine producido en el resto del mundo.

Las películas que aquí estudio tratan sobre las consecuencias interiores que tiene el cruce de las fronteras entre una docena de países y entre diversos espacios culturales, de carácter simbólico, en el interior de un mismo país. Son las fronteras que hay entre Bangladesh e Inglaterra, Estados Unidos y China, Egipto e Israel, India y Estados Unidos, Irlanda del Norte y del Sur, Italia y Austria, Estados Unidos y Japón, Vietnam y Estados Unidos, los estadounidenses cuyos padres son japoneses o de otro origen, negros y blancos en el sur de Estados Unidos (en 1955); Suiza y Kenia, y Tíbet y el Occidente.

Numerosos documentales también tratan sobre el cruce de diversas fronteras, entre ellos se encuentran: *Farmingville*, *Crónica de un verano*, *Un beso a esta tierra*, *Señorita extraviada*, *La pelota vasca*, *Promesas*, *Nacidos en el burdel*, *Ramo de fuego: Los zapotecas en Oaxaca*, *El mundo indígena mexicano*, *The Beauty Academy of Kabul*, *Mojados*, *Recuerdos (inmigrantes europeos en México)* y *Bajo Juárez*. En este trabajo no estudio ninguno de estos materiales, pues exigen un tratamiento diferente del que requiere el llamado cine de ficción.

El cruce de cada una de estas fronteras tiene un carácter muy distinto, pero lo que merece la pena de ser recreado narrativamente en cada una de estas películas es la conquista simbólica que logran los involucrados.

¹¹ Zavala, "La frontera interior...".

Estos cruces pueden significar cosas tan distintas como una celebración temporal (en *La copa*), un riesgo de muerte (en *Héroes eternos*), un reencuentro con las raíces personales (en *Una vida nueva* y *Una gran muralla*), la construcción de una nueva identidad personal (en *Camino a la plenitud*, *El buen nombre*, *La chica Ramen* y *La masai blanca*) o la construcción de una nueva identidad colectiva (en *El largo camino a casa*). También puede significar la posibilidad de establecer comunicación más allá de las diferencias contingentes producidas por la guerra (en *La visita de la banda*) o por las diferencias culturales derivadas de las raíces étnicas (en *Pasatiempo americano*).

El acto de cruzar una frontera ocurre en un tiempo y un espacio muy precisos y es algo relativamente instantáneo; sin embargo, el momento del cruce puede ser resultado de una larga preparación y puede llegar a tener consecuencias muy importantes para quien lo efectúa. Este efecto, por lo general, se debe, precisamente, al cruce de una frontera interior, cuya naturaleza se refleja en el lenguaje utilizado, las relaciones que tiene con los demás y la posibilidad de volver a cruzar la frontera de regreso. Es por ello que en cada una de estas películas se puede señalar con claridad el momento preciso en que un personaje o una comunidad cruza una frontera simbólica.

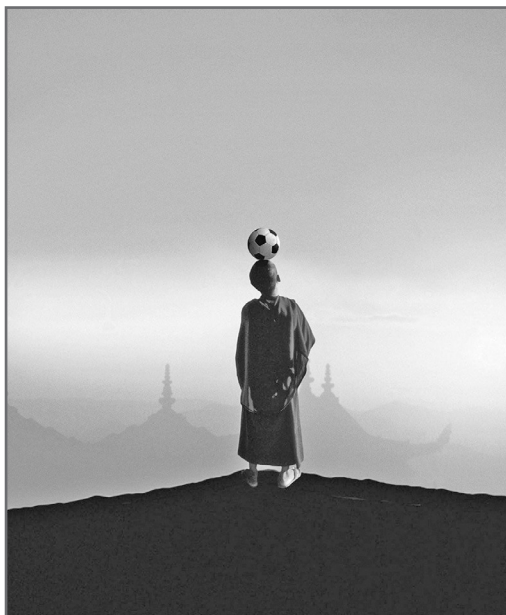
A continuación presento algunos casos en los que podemos observar el momento preciso en el que un personaje o una comunidad cruza una frontera simbólica y la manera como se representa narrativamente este momento en términos cinematográficos, atendiendo a las consecuencias de este cruce para la identidad y la visión del mundo que entraña, más allá de ese preciso instante.

La frontera como celebración

La copa (*Phörpa*, Khyentse Norbu, 1999)

En esta película, la frontera se cruza de manera gozosa cuando los estudiantes budistas de un monasterio tibetano en el exilio, en la India, celebran el momento en que la antena parabólica de televisión llega

a su patio central, lo cual les permitirá ver el encuentro final de la copa mundial de fútbol de 1998.



La copa

Durante el trayecto de la antena, desde la oficina del distribuidor indio hasta el patio del monasterio, escuchamos la voz del viejo Lama mientras escribe una carta a la mamá del más joven de los estudiantes, Orgyen, quien ha hecho la colecta del dinero que permite rentar la antena: “Las cosas no son como antes. Hoy en día los monjes están expuestos a muchas cosas que los viejos como yo ni siquiera podíamos imaginar. No se preocupe por sus chicos. Me aseguraré de que reciban una educación tradicional. Espero que mantengan el linaje de Buda en consonancia con los tiempos modernos”.

Al concluir la película, se nos informa que Orgyen (quien debe de tener ocho años) sueña con crear la primera selección de fútbol del Tíbet, mientras vemos cómo se siguen impartiendo las enseñanzas milenarias entre los estudiantes tibetanos, de tal manera que el

cruce temporal de las fronteras culturales no llegó a minar la fuerza de la tradición religiosa del Tíbet, aun en el exilio y en tiempos de guerra.

La frontera como advertencia

Héroes eternos (Mickeybo & Me, Terry Loane, 2005)

Mickeybo es el apócope de Mickey Boyle, y JonJo corresponde a John Wright. Ambos tienen ocho años y viven en Belfast en 1970. Mickeybo vive en el sur católico y JonJo en el norte protestante. JonJo narra en *off* la historia de cómo ambos han formado una pandilla para vengarse de quienes robaron la bicicleta de Mickeybo. Ambos van al cine a ver *Butch Cassidy y Sundance Kid*, y deciden que Mickeybo es Butch y JonJo adoptará la identidad de Sundance.

Después de intentar robar un banco, Mickeybo y JonJo deciden escapar a Australia, para lo cual se dirigen al mar. Esto provoca que la policía emita un boletín, pero no por ese robo, que en realidad nunca tuvo lugar, sino porque los padres de los niños están preocupados por ellos.

Al inicio de la historia, JonJo cruza el puente que divide la ciudad y explica la importancia de ese hecho: “El puente era la línea divisoria entre nosotros y ellos. Los protestantes y los católicos. Me dijeron un millón de veces que no lo cruzara. El otro lado era como el otro lado del mundo”.

Finalmente, la policía los encuentra. Al regresar a la ciudad, Mickeybo descubre que un loco protestante entró al bar y mató a su padre mientras éste tomaba una cerveza. Eso lo obliga a encarar a JonJo cuando éste vuelve a cruzar el puente, diciéndole: “Ustedes mataron a mi padre”. Todo ello implica un cambio radical en relación con el inicio de la historia. Al empezar la película, JonJo dice: “La guerra era algo muy lejano para mí”, pero en la última secuencia añade: “Hasta que me estalló en la cara”.

Es así como durante la guerra civil la frontera se vuelve una amenaza que deja de ser potencial y termina por afectar incluso a los niños que tratan de escapar por medio de la imaginación.

La frontera como recuperación de las raíces

Un lugar maravilloso (*The Beautiful Country*, Hans Petter Moland, 2004)

Una gran muralla (*A Great Wall*, Peter Wang, 1986)

La historia de *Una vida nueva* es la de Binh. En 1970, el soldado estadounidense Steve Coll se enamora y se casa con la vietnamita Mai, con la cual tiene un hijo, Binh, pero Steve sufre un accidente que lo deja inconsciente durante seis meses en un hospital de Wisconsin. Al despertar, descubre que ha quedado ciego y decide que su esposa vietnamita no tiene por qué hacerse cargo de él, por lo que termina trabajando en un rancho de Houston.



Un lugar maravilloso

Veinte años después, en 1990, Binh busca a su madre y la ayuda trabajando en la casa de una familia rica. En un accidente, la dueña muere y la madre de Binh le da sus ahorros para que escape a Estados Unidos con su pequeño hijo, Tam. La policía de Malasia los atrapa y obliga a Binh a trabajar como prisionero. Ahí conoce a Ling, prove-

niente de China, quien se prostituye por las noches con los oficiales. Los tres escapan a Estados Unidos en un barco, y en el camino Tam muere. En Estados Unidos, Binh descubre que tiene derecho a reclamar la ciudadanía estadounidense. Finalmente, encuentra a su padre y, al conocer su historia, se queda a vivir con él.

En algún momento, cuando Binh vive en las barracas con Ling y Tam, se rompe un conducto de agua y todos juegan a resbalarse en el lodo. Ling se acerca a Binh y le dice, refiriéndose a su camisa:

Ella: —Yo te la voy a lavar.

Después de una pausa, continúa:

Ella: —¿Por qué eres así?

Él: —¿Cómo?

Ella: —Nunca me miras.

Él: —Te estoy mirando (mientras observa los pies de ella).

Ella le toma la cabeza entre las manos y lo hace mirarla a los ojos.

Él (mirando a los demás divertirse en el lodo): —Yo nunca jugué así. Las otras madres decían: “No juegues con él. Tiene la cara del enemigo”.

En esta película, la frontera es una oportunidad para recuperar la memoria de los orígenes y, con ella, la dignidad de Binh, quien ha sido llamado *Bul Dol*, es decir, Menos que Polvo (expresión vietnamita para referirse a niños con un padre estadounidense).

Por otra parte, en *Una gran muralla* encontramos a una familia cuyos hijos han nacido y crecido en Estados Unidos, mientras los padres llegaron de China. Cuando el padre pierde el trabajo en una empresa, decide visitar a la familia de una prima, a quien no ha visto durante los últimos veinte años.

Este encuentro entre ambas familias permite poner en práctica diversos mecanismos de *aproximación*, *revelación* y *reconocimiento* que contribuyen a crear un clima de creciente familiaridad entre todos, y que están presentes en la conversación que sostienen ambos

matrimonios, a los pocos días de haber llegado a Pekín. Esta conversación consta de tres momentos bien diferenciados:

Primer momento: Se supera una prohibición acerca de lo que se puede preguntar, argumentando una proximidad por parentesco. Este momento de la conversación se desliza sobre el eje distancia-proximidad:

Ella: —¿Cuánto ganas?

Él: —Eso no se pregunta a un estadounidense.

Ella: —Pero él es mi primo.

Segundo momento: Se pasa de dar una respuesta de naturaleza metafórica a una respuesta con un sentido literal. Este momento se desliza sobre el eje sentido literal-sentido metafórico:

Él: —En este momento gano cero dólares. En Estados Unidos no importa cuánto ganas, siempre es insuficiente. Quienes ganan más, tienen más crédito.

Ella: —No caigas en esa trampa.

Él: —En este momento gano cero centavos. No tengo trabajo.

Tercer momento: El visitante revela haber cometido un acto impulsivo que lo llevó a perder el empleo, y su prima observa que ese temperamento lo ha definido desde que era niño. Este momento se desliza sobre el doble eje anécdota contingente-rasgo de personalidad (acto coyuntural-personalidad medular).

Él: —Perdí el trabajo al pelear con mi jefe y arrojarle café caliente sobre la cabeza.

Ella: —Desde que eras niño siempre has sido muy impulsivo.

En otro momento de la visita, la tía residente en Estados Unidos regala un vestido a su sobrina. Cuando ella se lo prueba, dice:

Prima china: —Lo siento muy amplio de arriba.

Prima estadounidense: —Está diseñado para chicas estadounidenses.

Ambas se miran a los ojos y estallan en risas cómplices. De esta manera se establece una familiaridad entre ambas mujeres, al compartir una especie de secreto implícito en la conversación (en este caso, la posible diferencia de tallas en el busto de las chicas estadounidenses y las chinas).

Veamos cómo operan los tres mecanismos de comunicación fronteriza señalados.

Los mecanismos de *aproximación* ocurren cuando se argumenta una condición particular que permite superar una convención social. Por ejemplo, se puede apelar a la familiaridad que supone la existencia de una relación de parentesco para pasar por encima de la convención de no hablar sobre dinero y de esa manera tocar un tema que podría estar socialmente vedado.

Los mecanismos de *revelación* se producen cuando se descubre que una afirmación que comúnmente tiene un sentido figurado debe ser entendida en su sentido literal, o cuando se percibe un sentido implícito que explica una situación inesperada.

Los mecanismos de *reconocimiento* se producen cuando un personaje señala la existencia de un rasgo medular de la personalidad de otra persona como explicación para una conducta particular.

Estos mecanismos contribuyen a la paulatina disolución de las fronteras físicas, culturales, generacionales y lingüísticas entre los personajes de estas películas.

La frontera como reconstrucción de la identidad personal

Camino a la plenitud (*Brick Lane*, Sarah Gavron, 2007)

El buen nombre (*Namesake*, Mira Nair, 2007)

La chica Ramen (*The Ramen Girl*, Robert Allan Ackerman, 2007)

La masai blanca (*Die weisse Massai*, Hermine Huntgeburth, 2005)

Existe un grupo de películas en las que el cruce de una frontera física tiene consecuencias simbólicas que, a la larga, pueden producir una radical reconstrucción de la identidad personal.

En *Camino a la plenitud* y *La chica Ramen*, el cruce de fronteras conlleva un cambio tan radical, que quien lo realiza decide no volver a cruzar la frontera para regresar al lugar de origen, adoptando así una identidad completamente nueva y de carácter irreversible. En *El buen nombre* y *La masai blanca*, a pesar de que las experiencias en el otro lado de la frontera implican la adopción de un nuevo estado civil y la formación de una familia, las mujeres protagonistas deciden regresar a su lugar de origen.

Veamos un poco más de cerca cómo ocurren estos procesos.

En *Camino a la plenitud*, conocemos a Nazneen cuando vive en Bangladesh. Tiene diecisiete años cuando su madre se suicida. Entonces debe viajar a Londres para convertirse en la esposa del sr. Chang Ahmed, en un matrimonio arreglado por su padre, de acuerdo con una tradición milenaria. Con su esposo procrea dos hijas, y siempre está a la espera de regresar a su país. Cuando cumple treinta y tres años y su hija mayor tiene dieciséis, el esposo decide que es el momento de regresar a Bangladesh; es entonces cuando descubre, paulatina pero definitivamente, que desea quedarse en Banglatown, pues es ahí donde ha echado raíces durante todos esos años.

Esta decisión tiene un trasfondo complejo. Al inicio de la historia, cuando Nazneen llega a Londres escuchamos *en off* su reflexión sobre la experiencia de haber cruzado la frontera entre dos mundos tan diferentes (Bangladesh en Asia y Banglatown en Londres): “Puedes esparcir tu alma sobre un campo de arroz, puedes sentir la tierra bajo los dedos de tus pies y saber que éste es el lugar. El lugar donde todo comienza y termina, pero ¿qué puedes decir de un camino de ladrillos?”

Aquí es necesario observar que *camino de ladrillos* se traduce como *Brick Lane*, que es el nombre de la calle donde ella vive y también es el título original de la película, de tal manera que esta reflexión acerca de las raíces y el cruce de la frontera interior es el tema central de



Camino a la plenitud

la historia y está simbolizado por esta calle de ladrillos rojos donde ella debe vivir a partir del momento de su llegada a Londres.

Nazneen recibió las enseñanzas de su madre, quien siempre le decía que “lo que no puede ser cambiado debe ser aceptado. La prueba de la vida es soportar. Si Dios hubiera querido que cuestionáramos las cosas, nos habría hecho hombres”; sin embargo, su propia madre no pudo soportar la vida que tenía, así que Nazneen hereda la posibilidad de rebelarse ante esa enseñanza de conformidad milenaria de la mujer musulmana.

Al mismo tiempo, poco antes de que su esposo decidiera que era tiempo de regresar al lugar de origen, un amante más joven que ella (Karim) le propone matrimonio, lo cual podría ser un motivo para quedarse en Banglatown, pero ella lo rechaza diciendo que lo único que ella quería (al relacionarse con él) era sentir que pertenecía a ese lugar, y su hija mayor (Shahana), que se rebela frente a su padre, finalmente se quedará donde esté su madre. Nazneen tiene como referente inmediato a su propia hermana menor, que se casa enamorada, después se separa y tiene varios amantes (lo cual es una forma de rebelión frente a la tradición musulmana).

Al concluir la película conocemos un sueño de Nazneen contado con sus propias palabras en una carta enviada a Bangladesh: “Hermana, tuve este sueño en el que siempre estás corriendo, y yo me debato entre dos mundos, dejándote atrás, pero luego despierto

y veo que no eras tú, sino yo la que había estado corriendo... buscando un lugar que ya había encontrado”.

La chica Ramen es un caso distinto de las demás películas comentadas en este trabajo, pues es una comedia romántica estadounidense, protagonizada por una de las actrices paradigmáticas del género (Brittany Murphy). A pesar de ello, es digno de observar que la dimensión propiamente romántica de la historia sólo aparece en el último minuto de la película. De hecho en los primeros diez se muestra la frustración de la protagonista tras haber seguido a su novio a Japón, al ver cómo la rechaza por estar “demasiado ocupado” en el proceso de hacer su propia carrera.

Ante esta situación, ella decide cruzar la calle y entrar en la tienda de ramen (consomé japonés). Después de un largo proceso de aprendizaje (que recuerda la relación entre comida y sentimientos que encontramos en *Como agua para chocolate*, Alfonso Arau, 1992), termina por ser la digna sucesora del dueño de este local quintaesencialmente japonés. Sólo en el último minuto vemos cómo entra al local (que ahora se llama The Ramen Girl) un antiguo amigo japonés, que con toda seguridad será el interés romántico de la protagonista a partir de ese momento.

En *El buen nombre* encontramos a Gógol, un estudiante universitario estadounidense, cuyos padres nacieron y se casaron en India y son respetuosos de la tradición bengalí. Cuando Gógol visita a los padres de su novia estadounidense, los dos jóvenes salen a caminar por la playa y él comenta que envidia la infancia que ella seguramente tuvo en esa misma playa. En ese momento la novia le pregunta cómo pasó su infancia. Gógol responde lo siguiente:

En la carretera. En camionetas alquiladas. Viajábamos con familias bengalíes para visitar a otras familias bengalíes, siempre a punto de perdernos. Recuerdo a mi papá consultando los mapas a un lado de la carretera. Cuando era la hora de comer nos estacionábamos en algún lugar para descansar y sacábamos paquetes de comida india, cuando lo que yo quería era una McDonald's para empezar, lo que no está mal cuando es todo lo que conoces.

En *La masai blanca* conocemos a Carola, acompañada por su esposo austriaco, en su visita a Kenia. Al descubrir entre la multitud a un guerrero masai, decide quedarse a vivir en ese país y buscarlo para ser su esposa. Después de casarse con él y formar una familia, ella paulatinamente descubre la existencia de diferencias culturales insalvables, como la existencia de celos imaginarios y rabiosos por parte de su esposo masai, su intromisión en la administración de la tienda de ella hasta llevarla a la quiebra, la indiferencia ante el sufrimiento ajeno (que termina en la muerte) debido a numerosas supersticiones y la tradición de cortar el clítoris a las adolescentes. Después de varios años de tratar de adaptarse a una cultura radicalmente distinta de la suya, finalmente ella se ve obligada a regresar a su país, a llevar consigo a su pequeña hija y conformarse con relatar la historia de su experiencia.

La frontera como reconstrucción de la identidad colectiva

El largo camino a casa (*The Long Walk Home*, Richard Pearce, 1990)
Pasatiempo americano (*American Pastime*, Desmond Nakano, 2007)

El cruce de diversas fronteras simbólicas puede contribuir de manera contundente al proceso de reconstrucción de la identidad colectiva. Veamos dos casos específicos.

En *El largo camino a casa* encontramos a las comunidades de negros y blancos enfrentados en Montgomery, Alabama, en 1955. Es decir, precisamente el momento y el lugar donde se inicia el boicot de autobuses, después de la acción inicial de Rosa Parks (*The Rosa Parks Story*, Julie Dash, 2002) el jueves 4 de diciembre. En *El largo camino a casa* encontramos a la trabajadora doméstica Odessa, que debe caminar varios kilómetros para llegar a la casa de Miriam Thompson; sin embargo, esta última no sólo desobedece a su esposo al pasar por Odessa en su auto, sino que se ofrece como voluntaria para apoyar el boicot. Al desatarse una crisis de racismo en la que

participa su propio esposo, Miriam se une a las mujeres negras que deben enfrentar la furia de una turbamulta de hombres blancos en el sitio donde se organizan los autos de voluntarios blancos que apoyan el boicot. Una vez cruzada esta frontera simbólica, la decisión de Miriam es irreversible (como ocurre en *Love Field*, Jonathan Kaplan, 1992).

En *Pasatiempo americano*, Lyle Nomura es un joven saxofonista de jazz que vive en un campo de concentración en el que se obligó a los japoneses residentes en Estados Unidos a vivir aislados durante la segunda guerra mundial, en Utah, Ohio. Ahí conoce a Cathy Reyes, una joven maestra de piano, y ambos comparten el gusto por el jazz y por el beisbol. En esta película podemos observar cómo la pareja de protagonistas son capaces de franquear las fronteras de los prejuicios imperantes durante la década de 1940 en Estados Unidos, precisamente en el clima que llevó a la guerra. En esta historia los personajes más jóvenes se comunican entre sí al margen de las fronteras simbólicas establecidas por las generaciones anteriores, permitiendo así que se produzca una reconstrucción de la identidad colectiva, a pesar de las condiciones sociales dominantes.

La frontera como oportunidad accidental

La visita de la banda (*Bikur Ha-Tizmoret*, Eran Kolirin, 2007)

La tregua (*The Truce*, Francesco Rosi, 1997)

En algunas películas sobre fronteras imaginarias, ciertos personajes descubren algo sobre sí mismos o sobre los otros, y esto es más impactante y espontáneo cuando ocurre en situaciones imprevistas.

En *La visita de la banda*, un grupo de músicos egipcios llega por equivocación a un pueblo israelita, al confundir el nombre de un pueblo palestino en el que deben tocar. Al verse obligados a pasar una noche en este pequeño pueblo completamente desconocido para ellos, son capaces de establecer diversas formas de comunicación íntima

con los habitantes del lugar, más allá de las condiciones que los convierten en posibles enemigos.



La visita de la banda

En particular, vemos cómo uno de los músicos jóvenes ayuda a un tímido habitante del pueblo a acercarse a una mujer y lo hace en el transcurso de una pieza musical, casi totalmente sin palabras, y en una secuencia que podría ser un modelo para los ejercicios de improvisación actoral en las escuelas de teatro. Las fronteras ideológicas se relativizan ante la sencillez de estas formas de comunicación personal entre los seres humanos.

En *La tregua*, acompañamos a Primo Levi en su viaje a través de Europa, después de haber sido prisionero en el campo de concentración de Auschwitz. En un momento, su acompañante dice a una mujer austriaca que encuentran en la calle:

Cesare: —¡Yo soy italiano!

Mujer: —No. Yo conozco a los italianos. Tienen pasión en los ojos. Usted no tiene fuego en los ojos. Usted es croata.

Primo Levi: —Señora, nosotros venimos de un lugar donde se apaga todo el fuego, toda la pasión y el deseo de vivir.

Mujer: —¿Qué lugar es ése?

Primo Levi: —Auschwitz.

En respuesta, la mujer los pasa a su casa y les ofrece pan y vino para comer. Mientras ellos comen, ella les lee una carta que escribió a Hitler cuando se declaró la guerra, lo cual la obligó a abandonar Austria y a perder a su esposo. A partir de este punto, la comunicación entre estos personajes se establece a pesar de las convenciones acerca de la identidad nacional, es decir, al margen de las fronteras territoriales.

Conclusión

La presencia de las fronteras territoriales y las fronteras simbólicas que las acompañan es algo inevitable en el cine, un arte romántico por naturaleza. En este trabajo he propuesto la exploración de una docena de películas en las que los protagonistas cruzan diversas fronteras lingüísticas, emocionales y culturales, y esto provoca, en algunos casos, consecuencias permanentes en su propia identidad.

En estas películas se han observado mecanismos de comunicación para hacer frente a estas fronteras, como la aceptación, la revelación y el reconocimiento. En otros casos, el cruce de la frontera interior ha sido un momento de gozo temporal, pero también ha llevado a la reconstrucción de la identidad personal o colectiva. Nadie parece cruzar una frontera interior sin que este hecho afecte su memoria y, por lo tanto, su propia identidad.

Más aún que el cruce de las fronteras territoriales, el cruce de la frontera interior pone en juego lo que somos y lo que queremos ser. Es por eso que la frontera interior está presente en la historia del cine como una forma de explorar las posibilidades de la comunicación humana. La frontera interior es la marca de nuestra identidad.

Fuentes complementarias

KAPLAN, LOUIS

2003 “En la frontera con *El peregrino*: los zigzags en la firma de Chapl(a)in”, en S. Michaelson y David E. Johnson, coords., *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa, 115-144.

MACIEL, DAVID R.

1994 *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*. México: Cuadernos de Cuadernos, UNAM.

MERCADER, YOLANDA y PATRICIA LUNA, comps.

2001 *Cruzando fronteras cinematográficas*. México: UAM Xochimilco/UTEP/UACJ/INAH.

ROSALDO, RENATO

1993 *Culture and Truth*. Boston: Beacon.

ZAVALA, LAURO

2007 “La ficción posmoderna como espacio fronterizo”, México: El Colegio de México, tesis de doctorado en Literatura Hispánica, 357 pp.

Filmografía

A Great Wall (Una gran muralla). Dir. por Peter Wang. Estados Unidos / China: Nanhai / W&S, 1986, 97 min.

American Pastime (Pasatiempo americano). Dir. por Desmond Nakano. Estados Unidos: American Pastime / Rosy Bushes Productions / ShadowCatcher Entertainment / T&C Pictures / T&C Ventures, 2007, 105 min.

- Brick Lane (Camino a la plenitud)*. Dir. por Sarah Gavron. Inglaterra / India: Film4 / Ingenious Film Partners / Ruby Films / Seven Seas Productions / UK Film Council, 2007, 102 min.
- Como agua para chocolate*. Dir. por Alfonso Arau. México: Arau Films Internacional / Aviacsa / Cinevista / Fonatur / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Gobierno del Estado de Coahuila / Imcine / Secretaría de Turismo, 1992, 105 min.
- La masai blanca (Die weisse Massai)*. Dir. por Hermine Huntgeburth. Alemania: Bayerischer Banken-Fonds / Constantin Film Produktion, 2005, 131 min.
- La Tregua (The Truce)*. Dir. por Francesco Rosi. Italia / Alemania / Francia / Suiza: 3 Emme Cinematografica / Stéphan Films / UGC Images / DaZu Film / T&C Film AG, 1997, 125 min.
- Love Field (Conflictos de amor)*. Dir. por Jonathan Kaplan. Estados Unidos: Sanford/Pillsbury / Via Rosa, 1992, 102 min.
- Mickeybo & Me (Héroes eternos)*. Dir. por Terry Loane. Inglaterra: Universal Pictures / StudioCanal / Working Title Films / Bórd Scannán na hÉireann / Irish Film Board / Northern Ireland Film and Television Commission / WT2 Productions / New Moon Pictures, 2005, 95 min.
- The Band's Visit (Bikur Ha-Tizmoret; La visita de la banda)*. Dir. por Eran Kolirin. Israel / Francia / Estados Unidos: July August Productions / Bleiberg Entertainment / Sophie Dulac Productions / Israel Film Fund / Keshet Broadcasting / Yes, 2007, 87 min.
- The Beautiful Country (Un lugar maravilloso)*. Dir. por Hans Petter Moland. Estados Unidos / Noruega: Dinamo Story / Sunflower Productions / Nordic Film och TV Fund / Norsk Filmfond / SF Norge Filmparken / Samy Boy Entertainment / Sud-Est Productions, 2004, 125 min.
- The Cup (Phörpa; La copa)*. Dir. por Khyentse Norbu. Bhutan / Australia: Coffee Stain Productions / Palm Pictures, 1999, 90 min.
- The Long Walk Home (El largo camino a casa)*. Dir. por Richard Pearce. Estados Unidos: Dave Bell Associates / New Visions Pictures, 1990, 97 min.

The Namesake (El buen nombre). Dir. por Mira Nair. India / Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures / Cine Mosaic / Entertainment Farm / Mirabai Films / UTV Motion Pictures, 2007, 122 min.

The Ramen Girl (La chica Ramen). Dir. por Robert Allan Ackerman. Estados Unidos / Japón: Media 8 Entertainment / Digital Site Corporation, 2007, 102 min.

The Rosa Parks Story. Dir. por Julie Dash. Estados Unidos: Chotzen/Jenner Productions / cbs / Come Sunday / Jaffe/Braunstein Films, 2002, 97 min.