

FRONTERAS QUE SE VIVEN

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

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

JONI MITCHELL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



El jardín del Edén. Dir. María Novaro

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

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

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

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

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

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

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



El jardín del Edén. Dir. María Novaro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Gas Food Lodging. Dir. Allison Anders

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Gas Food Lodging. Dir. Allison Anders

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Bordertown Cafe. Dir. Norma Bailey

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Bordertown Cafe. Dir. Norma Bailey

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

¹⁹ Ésta es una diferencia fundamental con el texto fuente.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Frozen River. Dir. Courtney Hunt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Frozen River. Dir. Courtney Hunt

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

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

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

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

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

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

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

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

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