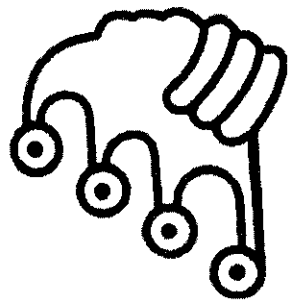


## OTROS TEMAS





## Crónicas narradas, crónicas filmadas: fronteras norteamericanas



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

Graciela Martínez-Zalce\*

**Resumen:** Este texto analiza las películas que retratan las fronteras de México, Estados Unidos y Canadá. Al buscar los estereotipos que han definido al género del cine sobre la frontera, se descubre que existen muchas similitudes en la manera de presentar a los personajes, así como en la descripción del espacio, a pesar de que la realidad en los límites de México con Estados Unidos difieren mucho de los de Canadá con este país. El corpus lo constituyen películas mexicanas, estadounidenses y canadienses de finales del siglo XX.

**Palabras clave:** Fronteras, crónicas, films, mujeres, otredad.

**E**ste texto reúne visiones filmicas de las dos fronteras que lindan con los Estados Unidos: la de México y la de Canadá y lo que en ellas sucede: el tráfico de sustancias ilícitas y seres humanos, una vida donde las culturas se confrontan y entremezclan, donde unos quieren salir, otros entrar, y algunos más, simplemente quedarse. Cómo se representan los espacios, quiénes son los personajes que los habitan. No se trata de una revisión exhaustiva. Tan sólo he querido incluir aquí películas que, aunque no escapan al peligro del estereotipo, tienen un valor como producto cultural y estético. Así pues, propongo una diferencia radical entre esta investigación y la realizada por Norma Iglesias (1991) quien, además de haber llevado a cabo un trabajo de compilación mucho más vasto, afirma en el segundo capítulo de su libro (denominado sintomáticamente "La visión de la frontera a través del cine mexicano. Un paseo entre churros") que un examen estético resulta ocioso. Es necesario aclarar que en este ensayo he dejado

\* Investigadora en el Centro de Investigaciones sobre América del Norte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: zalce@servidor.unam.mx

de lado —aun a sabiendas de su importancia— al cine chicano, puesto que la mayor parte de su producción, además de ser de gran calidad, cabría en la representación de la vida en las fronteras y, por tanto, merece un estudio aparte.

A decir tanto de Norma Iglesias (1991) como de David Maciel (2000) y de éste junto con María Rosa García-Acevedo (1999), cuando vemos películas sobre la frontera, nos estamos enfrentando a un género, el de lo fronterizo. En este punto es pertinente decir que en estos textos “la frontera” es concebida como la línea divisoria entre México y Estados Unidos, como si ésta fuera la frontera por antonomasia; tal vez porque, para nosotros los mexicanos, de hecho lo es.

Iglesias apunta que una película fronteriza es aquella que cumple con varios requisitos:

1. Que la trama, o una parte importante de ella, se desarrolle en una de las ciudades de los límites entre México y Estados Unidos.
2. Que se refiera a un personaje fronterizo, sin importar en dónde se desarrolle la historia.
3. Que tenga que ver con la población de origen mexicano que vive en Estados Unidos.
4. Que haya sido rodada en una ciudad fronteriza, aunque esto no sea evidente en el filme.
5. Que una parte importante de su argumento se refiera a la frontera o a problemas de identidad nacional.

Se trata, pues, de un tema, de un estilo de personaje, de un género, de una forma de producción y de un problema de identidad cultural —concluye Iglesias (1991: 17).

Puesto que, en un sentido, este trabajo es más amplio en tanto incorpora producciones no sólo mexicanas, sino también estadounidenses y canadienses, he de hacer extensiva la definición para poder incluir en ella a la frontera entre Estados Unidos (EUA) y Canadá; ahora bien, de los cinco puntos anotados por Iglesias, el único que no es posible aplicar en relación con la frontera norte de EUA es el referente a la población de origen mexicano. Resulta sorprendente que los temas, los estilos de personaje, género e identidad cultural se repitan tanto en el Sur como en el Norte.

Sobre el cine mexicano de la frontera, Iglesias descubre que, en tres distintas épocas del siglo XX, se han dado variaciones sobre los siguientes temas: la migración a Estados Unidos; la frontera como lugar de perdición o el melodrama de cabaret; la creación de estereotipos propios de la región, como el pocho y el

nacionalismo folclórico; el *western*; la comedia ranchera y, después, la sexicomedia; la migración ligada a la población chicana; la frontera como el lugar ideal para aventuras de acción y policiacas relacionadas con el narcotráfico.

Maciel y García-Acevedo, por su parte, se abocan a analizar en el cine mexicano el tema de la migración y afirman que no se ha agotado; pero, además, añaden una visión acerca de “El control de nuestra frontera según Hollywood”, donde señalan que:

Los filmes norteamericanos [sic] sobre el tema siguen una fórmula discursiva básica, una versión modificada del *western* en la que el héroe lucha valientemente contra bandas implicadas en el tráfico de trabajadores indocumentados, a las que siempre acaban por derrotar.

[...] son un vehículo para una historia de acción tradicional para la estrella principal... Tienen un mensaje político claro: la importancia del control de la frontera sur y la necesidad de poner en práctica una campaña contra el transporte clandestino de trabajadores migratorios a EU. Revelan las preocupaciones e inquietudes de EU acerca del tema de la migración (Maciel y García-Acevedo, 1999: 211-212).

Además, en torno a la creación de estereotipos, de manera acertada hacen notar que: “Desde las primeras producciones, personajes mexicanos arquetípicos aparecían sin cesar en el cine en papeles de villanos, cobardes y bufones” (Maciel y García-Acevedo, 1999: 213).

Tanto Iglesias como Maciel destacan que las mujeres son siempre figuras secundarias en este género cinematográfico, aun en el caso de los melodramas de cabaret, los personajes femeninos aparecen invariablemente supeditados a los masculinos.

Por último, debo resaltar que, de las 20 películas revisadas para este trabajo, 15 fueron filmadas en los noventa y, por tanto, hay cambios sustantivos respecto de los análisis realizados por Iglesias y por Maciel en los años previos.

## La crónica escrita de dos fronteras

En un ejercicio similar, dos cronistas, el estadounidense Tom Miller (1989) y la canadiense Marian Botsford Fraser (1989), viajaron por los límites sur y norte de los Estados Unidos. Lo que vieron en ambos sitios difiere en gran medida, puesto que al sur, la frontera implica separación y ebullición mientras que al norte, en cambio, homogeneidad; es por ello que deseo utilizar sus palabras para iniciar el examen del *corpus* de películas. La frontera México-EUA es definida por Miller:

Every year [...] In the spirit of international *amistad*, politicians on both sides proclaim their mutual and eternal goodwill. On other days they might take issue over the problems of migration, drugs, pollution, and smuggling, but on this day the *abrazo*, the embrace, is in order. [...] [los separa] **the seven-foot link fence separating the United States from Mexico, topped by three strands of barbed wire which slant toward Mexico.** On the barbs shreds of clothing are visible, left by Mexicans who have tried to scale the barrier. [...] Alas, the fence turns the "hand of friendship extended" into a most delicate problem. [...] Such ironies and contradictions thrive the border between the United States and Mexico, a region that does not adhere to the economic, ethical, political or cultural standards of either country. [...]

The border [a] third country is a strip two thousand miles long and no more than twenty miles wide. [...] The symbiotic relationships shared by the many pairs of border towns [...] are born of necessity. The cities couple like reluctant lovers in the night, embracing for fear that letting go could only be worst.

The general impression of border towns is that they are sleazy and sleepy, dusty and desolate, places where the poor and the criminal mingle. In truth, many are like that. But the border is also sexy and hypnotic, mysterious and magical, self-reliant and remarkably resilient. It changes pesos into dollars, humans into illegals, innocence into hedonism. No other international boundary juxtaposes such a poor but developing nation with such a wealthy and industrialized one (Miller, 1989: xi-xii).

Mientras tanto, Botsford escribe:

Like many North Americans, I have a family history that moves **freely back and forth across the Canada/US border.** [...] I grew up with ideas about funny little differences north and south of the line.

The border is "the line"; it is always called the line by the people who live there and the people who put it there.

The 49th parallel is a metaphor we use casually in North America, probably more frequently in Canada than in the United States. It signals many things to us, north and south of the 49th —an accent, a cold front, a style in television programming, the look of a face, the cut of a coat. When we talk about the 49th parallel, we visualize a map with a dotted line drawn across the belly of North America. The line, or an approximation of it, is indelibly printed on our imaginations [...]. The total length of the line is more than 5500 miles, or 8891 kilometres. [...]

The border in a sense runs tangentially to two national identities. [...]

To most North Americans, the border is several things. It is the momentary uneasiness we feel as we approach the Customs and Immigration building at an offi-

cial border crossing. [...] The border is also the scene of our smuggling mythology. [...] But the Canada/US border is also a series of local cultures that in some places embrace the line and in others are isolated by it. [...]

Visually, it is a long, long line of numbered monuments. [...] The story of laying down the line is a record of endurance, precision and co-operation [...]. The Canada/US border is a peculiarly vital strip of shared mythology and landscape. [...] (Botsford, 1989: 1-4).

[S]mall differences between two cultures. Monuments recalling challenges to thin a line of distinction between two countries. Images of people whose daily lives are structured by proximity to the line but who are far removed from the game of borderline diplomacy that defines and regulates it. Images of the boundary vista, which must be tended like a garden or it will disappear (Botsford, 1989: 203).

Así pues, Miller relata cómo al sur de los EUA surge una cultura peculiar, a pesar de que una barda real es la prueba tangible de que las fronteras existen y del temor que sienten ciertos sectores de que las culturas se mezclen, mientras que Botsford documenta cómo en el norte la preocupación se da en el sentido contrario, el de que ésta pudiera desaparecer, llevándose de tajo las escasas diferencias que separan a las dos culturas nacionales.

## Crónicas filmadas de las fronteras norteamericanas

Resulta significativo que la primera secuencia de *Touch of Evil* de Orson Welles (1958) se sitúe justo en la línea fronteriza y que sea un famoso policía mexicano, recién casado con una ciudadana estadounidense, quien esté cruzando la frontera en el momento en que un auto explota. “Una frontera de 2,200 millas, dice éste, que hasta ahora ha sido tranquila”; y luego, como irónicamente, durante toda la película, policías y maleantes van y vienen de México a EUA.

¿Por qué se cruza esta frontera?

En *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994) ésta aparece correpresentada; es decir, nunca se exhibe en la pantalla. Sin embargo, viajar a ella es la ilusión de dos de los personajes masculinos jóvenes; uno, para trabajar del otro lado, juntar dinero y casarse con la protagonista; el otro, para alejarse de su padre. Se ve cuando se van, orillados porque el primero debe huir cuando casi mata al amante de su padre; se ve cuando regresan; el primero, casado con una chicana y con un bebé; el segundo, ya próspero. En ambos casos, el viaje es un éxito en lo inmediato, aunque no impida que la tragedia se cumpla.

En *Mujeres insumisas* (Alberto Isaac, 1994) la frontera también está correpresentada. El grupo de mujeres protagonistas, golpeadas, insatisfechas, exploradas, huyen buscando un cambio de vida, una existencia digna que, según se lee en el discurso filmico, sólo es posible en otro país. Mujeres solas. Ésta es la primera película del corpus que podría insertarse dentro del género del *road movie*: de Colima a Los Ángeles van en camión, tren y avión. Guadalajara funciona como la antesala de la frontera; es una ciudad grande donde una puede perderse, donde la transición es viable; además, posee rasgos que pertenecen al estereotipo de la ciudad fronteriza: no sólo es el paso para el Norte, sino que en ella la acción se desarrolla en un bar donde suceden asesinatos y narcotráfico. Sin embargo, el hecho de que la frontera referencial no esté nunca presente hace que el desenlace de la cinta, narrado en parte a través de tarjetas postales, sea inverosímil: de Tijuana pasan a Los Ángeles, ciudad en la cual compran un exitoso restaurante mexicano y, finalmente, logran independizarse, monetaria y espiritualmente. ¿Será, entonces, que la felicidad está en otra parte?

En *Santitos* (Alejandro Springall, 2000) la protagonista es, de nuevo, una mujer sin compañía y, además, también se trata de una *road movie*. En este caso, la fe es el resorte del viaje. Utilizando el realismo mágico, Esperanza (nombre obviamente simbólico) se va en un autobús de Tlacotalpan a Tijuana en busca de unos tratantes de blancas, porque cree que su hija no ha muerto sino que ha sido robada. “¿Qué vas a hacer a Tijuana?”, le pregunta su vecina. “Ps lo que todo mundo va a hacer a Tijuana”. Y resulta que eso es trabajar en lo que se pueda para conseguir dinero e irse al otro lado. Su viaje es iniciático: tanto la prostitución en Tijuana como el trabajo de día y de noche en Los Ángeles la llevan a aceptar la muerte de su hija. Para ello, tiene que pasar las pruebas: primero, la roban; luego, ayudada por Juan Soldado, cruza la frontera en una cajuela; después, encuentra a su héroe en un luchador de máscara —como el Santo, aunque éste es un ángel— al que, por último, rechaza para volver a encontrarse a sí misma en la casa que dejó al principio del viaje.

¿Cómo es la frontera que *Santitos* nos describe? Tijuana es un lugar con calles iluminadas con tubos de neón, que anuncian cabarets y hoteles de paso, donde hay puestos de tacos con focos pelones, artesanías *kitsch* y una imaginería religiosa propia, encabezada por Juan Soldado (el soldado que es acusado injustamente de violar a una joven y a quien se le aplica la ley fuga, para cubrir a su superior; se le considera el patrono de los migrantes). De la vida cotidiana de esta ciudad vemos la de los burdeles, interiores en penumbra o con luz artificial.<sup>1</sup> La vida

<sup>1</sup> En la película hay un intertexto con *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein, pues la dueña de la “casa de servicio”, Doña Trini, es la mismísima Manuela, es decir, es interpretada por Roberto Cobo.



espiritual de Esperanza debe resolverse por varios teléfonos públicos que le sirven tanto de confesionario como de liga con su pueblo natal. En Tijuana, en el Hotel el Atolladero, vive ni más ni menos que el diablo, que ha encarnado en una mujer.<sup>2</sup> En cambio, Los Ángeles lleva, en el nombre, la fama. Aunque en cierta forma parece una extensión de Tijuana, en el Norte hay seres humanos solidarios, encarnados por los chicanos. La presencia de la cultura chicana está simbolizada por la lucha libre y los murales: ésta le da su ángel vengador y a la virgen de Guadalupe, quien le hace ver que la felicidad no está en otro lado sino dentro de una misma. Reconoce, así, su milagro en los murales callejeros.

Otro viaje iniciático es el del personaje central de una *road movie* más, *Bajo California, el límite del tiempo* (Carlos Bolado, 1998), donde un artista chicano huye de sí mismo al sur, en busca tanto de sus raíces como de la redención. A través de *flash-backs* nos enteramos de que el protagonista accidentalmente atropelló a una mujer embarazada, probablemente una mexicana indocumentada; lo sabemos por la voz en *off* de una mujer sola, su esposa, que habla con él en inglés, en un casete que ha insertado en el tocacintas de su camioneta *pick-up*, de tal modo que el paso indiferenciado —no hay subtítulos— de un idioma a otro es una forma de simbolizar la frontera.

El camino se representa de tres formas: filmado —el camino referencial—, simbolizado por medio de mapas contemporáneos y marcado por pisadas a la manera de los códices. Las carreteras pueden ser leídas como no lugares<sup>3</sup> esos que se usan tan sólo para trasladarse, donde los iconos son “universales” y sirven para dar indicaciones a los que van de paso; la frontera referencial, otro no lugar más: donde es necesario probar la identidad para poder cruzar, donde no tiene sentido quedarse.

Aquí, sin embargo, a diferencia de los filmes anteriores, el viaje es rumbo al Sur, a la desolación del desierto, donde el vehículo motorizado sale sobrando porque lo que importa es el contacto con la tierra. El protagonista va dejando su huella con su arte efímero, hecho de piedras y fuego. Como peregrino, busca su purificación. ¿Cuáles son los riesgos de atravesar la frontera en sentido inverso? Los que provienen del encuentro con uno mismo.

Conforme anda, en busca de las cavernas, de las prehistóricas pintadas, de la tumba de su abuela, de sus desconocidos parientes, de los restos de la conocida historia regional, retoma el rumbo de su vida; tiene una hija en la lejanía; su itinerario tiene retorno porque ha logrado la paz consigo mismo.

<sup>2</sup> Más adelante se verá la similitud con *Highway 61*, cinta canadiense, en relación con este personaje.

<sup>3</sup> Cf. Augé (1994).

En *El jardín del Edén* (María Novaro, 1995) la frontera se atraviesa de ida y vuelta, es decir, del sur al norte y viceversa.<sup>4</sup> Desde la secuencia inicial, se nos ofrece como el escenario principal para los muy diversos personajes que pueblan la línea fronteriza. Símbolos de tráfico, iconos reales: la señalización y la barda, rayoneada por el *graffiti*: “Si el muro de Berlín cayó, ¿por qué éste no?”.

Por un lado, la región es descrita como una suerte de limbo para todos aquellos que esperan y esperan y esperan el momento indicado para pasar. Un solo personaje individualizado, entre una masa de hombres y mujeres que miran en lontananza: un campesino que va en busca de trabajo para ayudar a su familia, en Michoacán. Por otro lado, la frontera es el refugio de aquellos estadounidenses inadaptados en su patria, ejemplificados aquí por los hermanos, artistas disfuncionales; él es un escritor frustrado, obsesionado con el comportamiento de las ballenas —emblema, a su vez, de los migrantes— y totalmente aislado de la comunidad mexicana; ella, una adolescente perpetua con múltiples vocaciones, fascinada por la otredad, personificada por indígenas oaxaqueñas que no hablan español y que nunca sabemos cómo ni por qué fueron a dar al Norte. Además, es el espacio ideal de trabajo para la artista chicana que intenta acercarse a sus raíces mexicanas montando una exposición que reafirma su chicanidad.

La frontera es cruzada rumbo al Sur por más mujeres solas. Y en esta dirección es posible atravesarla sin problemas, porque estos personajes que vienen del Norte, ya están instalados en Tijuana al iniciar el relato. Por el contrario, pasar del otro lado es otra historia. 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, vuelve a ser de la mano de Juan Soldado 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.

La presencia de la patrulla fronteriza es otro de los atributos propios de la frontera: está allí, vigilando, no sólo a los posibles migrantes, sino también la vida cotidiana de los habitantes de Tijuana.<sup>5</sup>

Así pues, no todos los que cruzan son migrantes, ni tampoco criminales, a pesar de lo que las siguientes películas afirman. *Perdita Durango* (Alex de la Iglesia, 1997), por ejemplo, es un divertido inventario de todos los estereotipos de violencia relacionados con la línea fronteriza. Otra *road movie* basada en la historia de

<sup>4</sup> Otros aspectos de esta película serán analizados más adelante.

<sup>5</sup> Esta escena se repite, también, en *Traffic*, donde el judicial es espectador de un partido de béisbol, igual que en la cinta de Novaro donde, del otro lado de la malla, los guardias fronterizos siguen atentos el juego del equipo infantil.

nota roja de los narcosatánicos y filmada en Tijuana, Sonora y Arizona; fetos, drogas, muertos, asaltos y magia negra forman el repertorio de horrores que, por puro deporte, practican *Perdita* y *Romeo*.

Los límites entre México y EUA son descritos tanto de manera simbólica como referencial. También aquí, el acceso indistinto del inglés al español implica el espacio que habitan los personajes. En el plano simbólico, la frontera se representa, en la primera secuencia, por el aeropuerto, que funciona aquí como metonimia. Luego, una vez más, la carretera y sus señalizaciones, la barda y los *graffiti*. De nuevo, cruzar del norte al sur no es difícil (aunque se lleven un cadáver y el botín de un asalto bancario en el asiento trasero).

Cuando *Perdita* le pregunta a *Romeo* si vive en México, él responde "Not exactly", y es cierto. En *Perdita Durango*, la frontera es un espacio de confrontación entre hispanos y anglos. La violencia es la emoción dominante en este ámbito. Los personajes que lo pueblan son ladrones o landronzuelos, asesinos, adoradores del diablo o gringos ingenuos y despreciables. Los crímenes se cometen del lado estadounidense y el lado mexicano es el refugio. La ironía es lo que salva al filme de caer en la caricatura. Y, sin embargo, el estereotipo es su rasgo más sobresaliente.

Mientras tanto, en *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000) el título lo dice todo. La frontera es el lugar donde se realiza y se combate el tráfico de sustancias ilícitas. Hay corrupción en las dos partes, aunque más en México. No obstante, hay consumo nada más en EUA—y no sólo en los márgenes, sino, más bien, entre las clases privilegiadas, de adolescentes con padres indiferentes o demasiado ocupados para darse cuenta—. ¿Será por eso que la simbolización se da con base en el juego de filtros de colores? ¿Será por eso que la frontera es sepia y el norte, azul?

También a *Traffic* la aquejan los convencionalismos:<sup>6</sup> el policía honrado, el ejército corrupto, el sistema coludido, el juez ético, los traficantes latinos, la frontera ocre, el lugar de conexión para el narcotráfico internacional. Al igual que en *Perdita Durango*, pero sin la carga de humor negro, Tijuana, entonces, se percibe como una ciudad donde se esconden los delincuentes, ya sea detrás de un uniforme, ya sea en algún bar. También hay puestos de tacos iluminados por focos pe-lones y parque de beisbol donde los niños juegan, además de grandes extensiones desiertas en las cuales aterrizan las avionetas con el contrabando de droga. Debido a su ambigüedad, el final —¿acaso irónico, acaso de cuento de hadas?— deja al

<sup>6</sup> En especial uno que molesta mucho a los espectadores de este lado de la frontera, el de los mexicanos. Para dar un efecto de verosimilitud, en el elenco se contratan actores latinos para personificar a los mexicanos y para que hablen en español. Para el público mexicano, es obvio que el actor hispano-hablante tiene un acento peculiar, lo cual disminuye el efecto de realidad y resulta poco efectivo. Algo similar sucede en *Lone Star* y se comentará más adelante.

asistente instalado en el escepticismo. ¿Existirá en algún lado un judicial que, como premio a su valentía, opte por donar un campo de beisbol a la comunidad? ¿Existirá en cualquier lugar un político de altísimos vuelos que, como penitencia a su falta de atención como padre, renuncie a su puesto para ingresar como apoyo a su hija en una clínica de rehabilitación?

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

La comedia de humor negro *Highway 61* (Bruce McDonald, 1992) juega también con el conjunto de mitos acerca del contrabando, aunque involuntario en este caso. Una *road movie* más en esta ya larga lista, donde los ingredientes son el sexo, las drogas, el *rock and roll* y la muerte. A pesar de que aquí no faltan los lugares comunes — el pueblerino peluquero aspirante a músico deslumbrado por la citadina *roadie*, inescrupulosa y ligera de cascos, los músicos profesionales estadounidenses adictos a las drogas, la violencia y el sexo —, el tono irónico de la película que involucra hasta al diablo, en la forma de un cumplidor de deseos al que nadie, en realidad, toma en serio al entregar su alma por medio de un contrato, la salva de la caricaturización de los personajes.

La frontera está representada por un pueblo de Ontario, Pickerell Falls, el fin de la línea camionera. El protagonista, que nunca ha ido a la ciudad ni cruzado la frontera, a pesar de vivir junto a ella, se lanza en un viaje que, como hemos visto en otros casos, tiene mucho de rito de iniciación, en tanto sigue siendo inocente, se ve involucrado en el tráfico de cadáveres y cocaína. Para él, ignorante de su situación real, el viaje al sur — "New Orleans, the birthplace of jazz [...], a chance to drive down the highway, hear the music, meet the people, see America. A dream come true" —, a ese tan lejano y tan cercano país vecino, conlleva volverse dueño de su destino, seguir un sueño, una vocación. Con la maleta eternamente lista, el muerto es el pretexto perfecto para seguir por la legendaria y dylaniana carretera 61, junto con su pareja "ideal".

Como en las clásicas del género, el automóvil es de gran importancia: única herencia de sus padres, el huérfano protagonista no lo ha utilizado nunca para

trasladarse; le ha servido de recámara y confesionario; pero lo había reservado para su gran partida, la búsqueda de su destino: ver el mundo, es decir, viajar a los Estados Unidos.

La secuencia del cruce del puesto de migración y aduana es interesante porque difícilmente la podríamos ver resuelta de igual manera en alguna película mexicana. Los guardias estadounidenses son amenazantes; o al menos deberían serlo, dadas las circunstancias. La pareja del músico tiene una larga lista de antecedentes penales; sabe que en la canastilla de la camioneta lleva el cadáver de un desconocido atiborrado de cocaína (al cual el diablo persigue, para reclamar lo que es suyo) y, con gran cinismo, acepta el sermón del guardia que, con su predecible epílogo: "Welcome to America", resulta ridículo en lugar de producir respeto. Y, luego, el remate irónico: un espectacular donde se lee: "Sign up for America's Drug Free Decade".

Otra *road movie* donde el tema del cruce es fundamental es la película independiente *Niagara, Niagara* (Bob Gosse, 1997) donde, al igual que en *El jardín del Edén*, son los inadaptados a la sociedad estadounidense los que optan por librar la frontera. En este caso, una pareja de adolescentes marginados —una enferma mental con padres que amazaron una fortuna de la basura y un landronzuelo que vive con su padre discapacitado, en situación de pobreza—, cuya vida es monótona e insatisfactoria, se lanzan rumbo al Norte con la esperanza de encontrar lo imposible en su lugar de origen: una sociedad que no sea racista ni prejuiciosa —simbolizada por el hecho de vender Barbies negras—. Las restricciones de venta de alcohol y drogas para los menores de edad son características del lado estadounidense de la frontera. Así pues, lo que inicia como una jornada en pos de la satisfacción de un deseo absurdo o un capricho infantil, se transforma en huida después de que los personajes se han visto orillados a cometer asaltos.

Dos fronteras aparecen en la cinta. Primero, la natural, la catarata, muro de agua que separa a los dos países y donde se puede enterrar la violencia y dejar atrás un modo de vida:<sup>7</sup> antes de llegar a purificarse por el agua, los protagonistas tiran al barranco su camioneta y a la catarata sus armas, etapas previas para llegar a pie a su destino. La segunda, es la legal, donde les revisan las maletas y los dejan entrar sin problemas, a pesar de que los dos son menores de edad. Se cumple de nuevo la premisa de que, donde no se nota la diferencia, no hay sospecha posible.

Ahora bien, en este caso, la satisfacción del deseo no es viable, debido a las diferencias culturales y los estereotipos que se manifiestan, de entrada, en el acento.

<sup>7</sup> Señala Botsford en su texto que, parte de la mitología de la frontera es un cartel donde se aconseja a los ciudadanos estadounidenses que van a salir de su país que dejen sus armas en casa antes de ingresar a Canadá.

Estos últimos se enfrentan: los estadounidenses encarnan el desorden, la violencia, el capricho, la imposición de la voluntad; los canadienses, la diversidad cultural, el orden rígido, las buenas maneras hasta cierto punto intolerantes. La confrontación se resuelve en tragedia, a balazos, con la muerte. Y el desenlace, una vez más en la frontera de agua, abierto, con la posibilidad de seguir viviendo la fantasía, pues la realidad es insufrible.

Como se puede ver, son más las fronteras que se cruzan que las que se viven. 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.

En *Hasta morir* (Fernando Sariñana, 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 exhibe como la única opción de obtener recursos monetarios para los jóvenes. Los protagonistas, un par de amigos de infancia, intercambian posiciones, de tal modo que el cholo se instala en la capital de la República y el banda se fuga para el Norte después de haber asesinado a un policía.

Tijuana está descrita por metonimias, a través de lugares emblemáticos: la central, la playa, el galgódromo, los *graffiti*; pero además, es un conjunto de calles polvosas, empinadas, con una cultura tan fuerte que absorbe a todo aquel que llega a vivir en ellas. La transformación en la indumentaria del protagonista lo revela así. Allí nadie quiere cruzar la frontera. La frontera es el hogar.

De igual modo sucede para varios de los personajes de *El jardín del Edén*. Aquí comienza la serie de mujeres solitarias con hijos que habitan los linderos entre países. Está la viuda, con sus tres hijos, que establece un estudio fotográfico para poder mantenerlos; está la tía, medio agiotista, que instala a los recién llegados; está la madre chicana, con la hija afásica, que trabaja en montar una exposición.

La ciudad de la vida cotidiana es la del estudio fotográfico, 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 es, en esta película, dos ciudades: la de quienes han llegado para quedarse y la de quienes permanecen involuntariamente, siempre en espera de una oportunidad para salir de allí.

*Gas Food Lodging* (Alison Anders, 1991) sucede en la frontera, en Laramie, Nuevo México. De nuevo el paso del inglés al español es un icono del lugar. Otro, más importante, es el cine: los melodramas supuestamente mexicanos que 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 mexicanoamericana que comparte el pueblo con los anglos. El desprecio que sienten éstos por aquéllos se menciona sólo en un par de ocasiones y la confrontación no se vislumbra como algo violento, sino como falta de conciencia e ignorancia por parte de los personajes anglos.

El café a la orilla de la carretera es otro distintivo más del lugar, un pueblo que consta de unas cuantas calles y que está rodeado de un paisaje árido, cuevas milenarias y poblado, además, por mujeres sin pareja que afirman: "That's what men do: they walk away". Para la hermana de la protagonista, el éxito significa dejar el pueblo, irse a Houston, la gran urbe, para la segunda, en cambio, éste equivale a aceptar su vida tal cual es: con un padre ausente, fracasado y alcohólico, con una madre cansada, con un amante chicano.

En *Lone Star* (John Sayles, 1995), película situada en el condado de Río, cerca de Perdido,<sup>8</sup> los problemas de convivencia entre una comunidad multirracial (anglos, afroamericanos y chicanos) que decide no mezclarse se muestran de manera más explícita en una de las líneas argumentales del estupendo guión. Dice el sheriff, acerca de la vida diaria: "Business is booming. Got your drugs. Got your illegals".

Volvemos a encontrar la presencia del español y el inglés en los diálogos; el café como centro de reunión; las pocas calles que conforman el pueblo; y, alrededor, la aridez del desierto milenario, lugar ideal para las investigaciones paleontológicas.

Mientras tanto, en la escuela, las clases de historia regional, más específicamente, el episodio de El Álamo, sirve a los miembros de las diferentes comunidades para medir fuerzas: qué se debe enseñar a los alumnos, qué es la historia, cómo divergen los hechos históricos, fundacionales de una región, según quién los transmita.

Con base en la resolución de un crimen cometido con muchos años de anterioridad, el de un *sheriff* racista, corrupto y explotador, los protagonistas van desenmarañando relatos donde su etnicidad va de la mano con su destino. Así, vemos a la exitosa empresaria restaurantera que, deseando borrar su origen en favor de su recién adquirida nacionalidad, delata a los migrantes con la patrulla fronteriza y se refiere a ellos, con desdén, como mojados; a los viejos anglos que se niegan a perder sus privilegios; a los soldados afroamericanos, cuya única oportunidad de apartarse de la vida del gueto es el ejército; a la pareja mixta que nunca pudo casarse por oposición de los padres. Aquí, el prejuicio se rompe con un golpe inteligente al final del relato: el impedimento no se debe al racismo, sino al incesto.

<sup>8</sup> En realidad el rodaje se realizó en locaciones en los límites entre Eagle Pass y Piedras Negras.

Lo único que los espectadores mexicanos pueden reclamarle a *Lone Star* es que, en su afán de verosimilitud, hace hablar a los migrantes —actores y actrices chicanos— en español, con base en parlamentos traducidos literalmente del inglés, con una sintaxis y un léxico que, obviamente, no pertenecen a hablantes nativos mexicanos. De tal modo que el efecto es contraproducente.

Y, por último, el *Bordertown café* (Norma Bailey, 1993) donde asombra, sobre todo, la semejanza del paisaje de Warren, Manitoba, con los dos anteriores. Un pueblo de una calle principal, el campo abierto, la planicie, solamente una señal que marca la frontera, idéntica de ambos lados. También la mujer sola con el hijo. El padre ausente, trailerero, estadounidense. De nuevo, la confrontación de culturas: los canadienses que descalifican a los estadounidenses por ruidosos, por poco discretos —al menos así lo sienten ellos.

Aquí, pese a ello, algo muy distinto: la garita de migración. Tanto autos como *trailers* pasan, tocan el claxon, y los guardias, que se dedican a pintar o a tomar el sol en su tiempo libre, saludan a los viajantes con la mano y no los hacen detenerse para la que, en otros lugares, sería la rutinaria inspección.

En el cuarto del protagonista adolescente, la representación de la vida fronteriza en las paredes: una bandera estadounidense y un cartel de *hockey*. Y, en su vida, el conflicto: elegir entre la madre y el padre; entre la vida del café en la frontera canadiense o la estabilidad de una casa con madrastra en el sur. Aquí, los personajes están atorados; entonces, la frontera es el símbolo de lo inamovible, de lo desesperantemente ineluctable: el destino elegido.

## Las fronteras simbólicas y la crónica de un imposible

No existen en el cine mexicano películas que se refieran a la frontera como un espacio simbólico; tal vez porque la frontera referencial en el Norte es demasiado concreta como para poder convertirla en alegoría. Dos ejemplos, sin embargo, encontramos en el cine canadiense.

*Borderlines/Territoire* (Vincent Gauthier, 1992), cuyo título, de entrada, me parece muy sugerente, en primer lugar porque la traducción no es literal —en inglés se refiere a lo límites fronterizos; en francés, al territorio— y porque nos da idea de una frontera presente en la cultura de este país que aquí no se ha explorado: la que existe entre anglófonos y francófonos o, tal vez, la que hay entre Quebec y el resto de Canadá.

Empero, este corto de animación alude a los límites que se experimentan entre los seres humanos individuales que deciden conformar una pareja, las dificultades



de convivencia, los espacios voluntariamente compartidos donde, a veces, no sabemos cómo colocarnos para no estorbarle al otro o para que el otro no nos estorbe.

*Cube* (Vicenzo Natale, 1997) es un ejemplo más radical en este sentido. Encerrados en una especie de cubo rubik, los protagonistas de esta cinta de ciencia ficción deben encontrar una forma matemática para salir de cada uno de los cuartos cúbicos, rodeados de trampas mortales, donde se encuentran inexplicablemente aprisionados. Una mañana, todos ellos despertaron de su sueño en esta pesadilla.

Cada una de las paredes es una frontera, un límite; para traspasarla se necesita un salvoconducto desconocido que sólo un autista, genio matemático involuntario, puede descifrar. El cubo es una alegoría del poder que destruye, que no tiene cara y que mata para resolver sus diferencias. Es una metáfora de la violencia que implican todas las fronteras y la salvaguarda de los territorios.

## Una breve conclusión

Como se ha podido ver en el recorrido de este corpus, sean mexicanas, estadounidenses o canadienses, las películas que podemos englobar en el género de lo fronterizo comparten temas, estilos de personaje, género e identidad cultural que se repiten tanto en el Sur como en el Norte. Es interesante resaltar cómo, sin importar si es hombre o mujer quien dirige las películas, la búsqueda de identidad aparece de un modo u otro en las cintas. Probablemente la mayor incursión de directoras ha impulsado la construcción de personajes femeninos más atractivos. Pero es evidente que este género se ha modificado a finales del siglo XX.

A pesar de la indudable calidad de muchos de los filmes analizados en este ensayo, varios clisés las aquejan: el de asociar sus ciudades con la violencia, el narcotráfico, la prostitución y el contrabando de seres humanos; éstas son las fronteras que se cruzan, a las cuales se llega en viajes que mucho tienen de iniciáticos. Punto en el que se confunden el género fronterizo y el *road movie*.

El hecho de que la zona de Tijuana-San Diego sea la más retratada tan sólo responde a una realidad contundente: este punto geográfico es el más transitado del mundo. Ésta podría ser una explicación de por qué existen más textos críticos acerca de la representación de la frontera al sur de los Estados Unidos que los relativos a la del norte.

En cuanto a las ciudades limítrofes como lugares que se viven, los personajes que las pueblan son en muchos casos mujeres solas con hijos, lo cual contradice la afirmación tanto de Iglesias como de Maciel en relación con que, en el cine de periodos anteriores, los caracteres femeninos tenían un destino de sumisión total

con respecto a los masculinos, los cuales, en una gran cantidad de rodajes de los noventa, o están ausentes o son secundarios. La vida cotidiana de estas fronteras está basada en las contradicciones provenientes del encuentro de dos culturas y en varias ocasiones los pueblos son sitios solitarios, hasta cierto punto despoblados, marcados por el ir y venir de aquellos que van de paso.

A pesar de que los estereotipos persisten, la cinematografía de finales del siglo XX ha intentado superarlos al realizar el retrato de las fronteras norteamericanas que, cada vez con mejores resultados, son ya consideradas como territorios de gran complejidad política, social y cultural. Esto se prueba, por ejemplo, en la inclusión de personajes femeninos actuantes y pensantes, en la eliminación del mexicano como villano único y en la introducción de rasgos irónicos en la narración.

Así, aunque sean lugares ocres, son también deslumbrantes, y sus tierras milenarias confirman que la historia se remonta mucho más atrás de las disputas que trazaron las líneas y crearon las distintas, no tan divergentes, mitologías.

## Bibliografía

Augé, Marc

1994 *Los no lugares, espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona.

Botsford Fraser, Marian

1989 *Walking the Line*, Douglas & McIntyre, Vancouver y Toronto.

Cohan, Steven e Ina Rae Hark, eds.

1997 *The Road Movie Book*, Routledge, Londres.

Iglesias, Norma

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

1991 *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, El Colegio de la Frontera Norte, México.

Maciel, David R.

2000 *El bandolero, el pocho y la raza*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Siglo XXI, México.

Maciel, David R. y María Rosa García-Acevedo

1999 "El inmigrante de celuloide. El cine narrativo de la inmigración mexicana", en David R. Maciel y María Rosa Herrera-Sobek, coords., *Cultura al otro lado de la frontera*, Siglo XXI, México.

Miller, Tom

1989 *On the Border. Portrait of America's Southwestern Frontier*, University of Arizona Press.