

LA FRONTERA INTERIOR EN EL CINE FRONTERIZO

LAURO ZAVALA¹

La frontera entre México y los Estados Unidos es una de las más dinámicas y complejas del mundo contemporáneo. Ello explica su presencia ininterrumpida, abundante y diversa en el cine producido en ambos países. En el estudio del historiador Emilio García Riera sobre la imagen de los mexicanos en el cine extranjero se registran 4,627 películas de largometraje producidas entre 1906 y 1988, de las cuales aproximadamente el 80% pertenecen al cine estadounidense².

Simultáneamente al trabajo de García Riera, la antropóloga Norma Iglesias estudió las películas mexicanas en las que la historia se sitúa en la frontera, para lo cual observó casi 500 títulos producidos entre 1933 y 1988³.

¹ ANLE. Doctor en Literatura Hispánica, Profesor-Investigador en el Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, autor de numerosos libros y artículos en revistas especializadas de difusión internacional sobre teoría literaria, narrativa hispanoamericana y semiótica del cine. Desde 2000, dirige y edita *El Cuento en Red*, revista semestral indexada en MLA. <http://www.anle.us/477/Lauro-Zavala.html>

² Emilio García Riera: *México visto por el cine extranjero*, 6 Vols. México: Ediciones Era / Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos, Universidad de Guadalajara, 1990. Vol. 1: 1894 – 1940; Vol. 2: 1906 – 1940: *Filmografía*; Vol. 3: 1941 – 1969; Vol. 4: 1941 – 1969; Vol. 5: 1970 – 1988; Vol. 6: 1970 – 1988: *Filmografía*, 223 p.

³ Norma Iglesias: *Entre yerba y polvo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, 2 vols. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1991. Vol. 2: *Directorio de películas fronterizas*.

En este trabajo presento algunos casos, en películas de origen estadounidense, de personajes en los que se manifiesta la existencia de una frontera interior. Aquí entiendo por *frontera interior* una escisión entre el lenguaje, el comportamiento, los rituales y/o el proyecto de vida que pueden ser asociados respectivamente, de manera convencional, con la identidad de los mexicanos o de los estadounidenses. Esta escisión se puede observar (en estas películas) en manifestaciones aparentemente triviales pero sintomáticas, como en una conversación, un gesto o una mirada. Pero sus implicaciones y consecuencias pueden ser intensamente dramáticas.

La frontera interior se puede observar con claridad precisamente en las películas que forman parte de lo que se puede llamar *cine fronterizo*, es decir, aquel cuyas historias muestran diversas formas de migración, ya sea legal o ilegal, y que ocurren en la frontera entre ambos países, es decir, en alguno de los estados de la frontera.

Al observar el cine producido en los últimos cuatro años (2004 a 2007) en los Estados Unidos, es posible reconocer diversas formas de la frontera interior en películas como *Real Women Have Curves* (Patricia Cardoso, 2004); *Tortilla Soup* (María Ripoll, 2004); *Es-panglish* (James L. Brooks, 2005); *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005); *Quinceañera* (Ann Clements, 2006); *Ángel Rodríguez* (Jim McKay, 2007); *Bordertown* (Gregory Nava, 2007); *Gone Baby Gone* (Ben Affleck, 2007); *G.I. Jesús* (Carl Colpaert, 2007), y *Walkout* (Edward James Olmos, 2007).

Las fronteras simbólicas

En nueve de las diez películas señaladas, la historia ocurre en el estado de California, por ser ahí donde vive la mayor cantidad de migrantes de origen mexicano en el mundo, mientras que en *Los tres entierros de Melquiades Estrada* la historia ocurre en el estado de Texas.

Hay numerosas películas que también podrían ser consideradas como fronterizas, aunque la acción no transcurra en esa región geográfica. Por ejemplo, *Bella*, de Alejandro Gómez Monteverde (2007), cuya acción ocurre en la ciudad de Nueva York y donde el protagonista es un chef de origen mexicano que se relaciona con una madre soltera de origen estadounidense.

En lo que sigue me detendré a comentar una escena específica de cuatro de las películas mencionadas, en las que se puede observar, como en un microcosmos, el lugar que ocupa el lenguaje como indicador estratégico de la situación de los protagonistas.

Walkout (Edward James Olmos, 2007)

En 1968, los estudiantes de bachillerato en el estado de California cuyos padres eran de origen mexicano tenían prohibido hablar español en clase. Fue entonces cuando la estudiante Paula Crisóstomo, con apoyo de su maestro Sal Castro, organiza un paro (*walkout*) en Lincoln High School, en el este de la ciudad de Los Angeles. A pesar de los encarcelamientos y la represión policiaca, al tercer día este paro tuvo el apoyo público de los padres de familia, y se volvió noticia de primera plana de alcance internacional.

Después de ser considerado este caso ante la corte estatal, la prohibición lingüística fue eliminada, así como muchas otras formas de discriminación educativa. En consecuencia, el número de estudiantes mexicano-americanos admitidos en la UCLA (Universidad de California en Los Angeles) aumentó dramáticamente en 1969, de 40 cada año a más de 1,200 con el beneficio de nuevas leyes estatales de protección contra la discriminación. Y en las preparatorias del este de Los Angeles en las que se hicieron otros paros durante los siguientes dos años, la población chicana aumentó de 2% al 25%, lo cual es un indicador de la densidad de la población chicana en la región.

Una breve escena casi al principio de la recreación ficcionalizada de estos paros muestra cómo un par de estudiantes reciben como castigo por hablar español en clase un par de nalgadas cada uno, impartidas por su maestro con una raqueta de tennis.

Aunque es difícil imaginar hoy en día semejante conducta institucional, *Walkout* nos recuerda que hace apenas 40 años esto era aceptado como normativo en los Estados Unidos, donde los chicanos ocuparon el lugar que pocos años antes había ocupado la minoría de color.

Quinceañera (*Ann Clements, 2006*)

En *Quinceañera*, la protagonista que vive en Los Angeles cumple con un rito cultural que es propio de la tradición mexicana, y para ello se prepara desde varios meses antes, mientras sus padres invierten en esta celebración los ahorros (y deudas) de toda una vida.

En algún momento de la historia, el video casero que se elabora para conmemorar la ocasión es comentado por ella misma con sus amigas más cercanas, antes de que nos enteremos de su inesperado embarazo. Sin embargo, lo que más sorprende a un espectador mexicano no es este embarazo precoz, sino observar a un grupo de adolescentes (cuyos padres son de origen mexicano) comentando con desenfado *en inglés* las imágenes kitsch de la cultura vernacular.

Los comentarios de sus amigas, por otra parte, reflejan el lugar que tiene el ritual de una quinceañera en el interior de la comunidad chicana, exactamente como ocurre en las zonas más populares de la provincia mexicana.

Tortilla Soup (*María Ripoll, 2004*)

El cine fronterizo pone en escena, de manera inevitable, diversas formas de identidad cultural. Y tal vez el patrimonio inmaterial más distintivo y difundido de la cultura de origen mexicano se encuentra en el arte culinario. Esto último es central en *Bella*, donde el protagonista es un chef profesional de comida mexicana en algún elegante restorán estadounidense. Pero es en *Tortilla Soup* donde la comida ocupa el lugar central, y adquiere un nivel de sensualidad excepcional en el contexto de la historia del cine universal (en oposición, por ejemplo, a la sobriedad y la extrema frialdad de *El festín de Babette*).

Las tres hijas de un chef de origen mexicano se encuentran en un momento crucial en sus vidas. Y es el padre, que también está por tomar importantes decisiones personales, el sorprendido testigo de sus decisiones, como ocurría en la película china de Ang Lee, *Comer, beber y amar* (1994).

En *Tortilla Soup*, las espectaculares secuencias en la cocina crean un ritmo casi musical en esta memorable película. Pero es en el diálogo entre la hija más joven y un estudiante brasileño donde

se puede observar el contraste entre la identidad cultural mexicana, de origen católico y culpígeno, con la sensualidad y el sentido de la aventura que tradicionalmente se ha asociado con la cultura brasileña.

EspanGLISH (*James L. Brooks, 2005*)

Una de las películas sobre inmigrantes legales más conocidas en los años recientes es *EspanGLISH* (2005), que debe su éxito a la notable presencia de Paz Vega y a una historia cocinada con todos los componentes del cine hollywoodense: una parábola global acerca de la unidad familiar, una historia secundaria de naturaleza romántica, un montaje con ritmo espectacular, música discreta pero didáctica, diálogos edificantes y moralizantes, y un relativamente inesperado final feliz.

Puede decirse que esta película es fronteriza en más de un sentido, al contar no solo la historia de la contratación de una mujer que cruza la frontera con visa de turista, sino también el enfrentamiento de la hija adolescente con su madre soltera. De hecho, la historia está enmarcada desde la perspectiva de la hija, quien escribe un ensayo dirigido al comité de admisión de la universidad, en el que narra la historia que estamos viendo en pantalla, y que así cumple la función de un comentario de la hija (en la frontera de la edad adulta) acerca de la historia de su madre (en la frontera de la cultura estadounidense).

La secuencia final de esta película muestra precisamente el momento en el que se enfrentan la madre y la hija, pues esta última quiere quedarse a vivir con la familia que ha contratado a su madre para hacerse cargo de los quehaceres domésticos, y así tener la oportunidad de seguir estudiando en una escuela privada. En cambio, su madre ha decidido buscar trabajo con otra familia, y que su hija estudie en una escuela pública.

El momento más agudo de este enfrentamiento ocurre cuando madre e hija discuten mientras caminan hacia la parada del autobús urbano. En el momento en que la madre trata de abrazar a su hija en un gesto de reconciliación, escuchamos en *off* la voz de la hija comentando esta situación:

El breve camino hasta la parada de autobús ha sido el momento más largo de mi vida. Insulté a mi madre y ella nunca reaccionó. Y fue en ese preciso momento, al ver que ella trató de acercarse a mí, cuando dije la típica frase americana:

—No ahora. Necesito mi espacio.

(A lo que ella responde inmediatamente, acercando su cara hasta tocar la de su hija):

—¡No hay espacio entre nosotras!

Durante la confrontación, ella mantuvo la calma y actuó con claridad. Y entonces me dirigió la pregunta más importante de mi vida, al menos a mi corta edad:

—¿Es eso lo que quieres para ti? ¿Convertirte en una persona tan diferente de mí?

(Esta secuencia concluye mientras escuchamos en *off* el fragmento final de la carta de motivos que escribe la hija para solicitar su ingreso a la universidad, mientras observamos a madre e hija abrazadas en el asiento del autobús):

Ha sido para mí muy difícil decidir que deseo ingresar a su universidad, considerando las opciones que tengo disponibles para obtener una beca. Sin embargo, lo que espero que este ensayo muestre, en caso de que me acepten, no es mi decisión sino el hecho de que mi identidad descansa firme y felizmente en un único e indiscutible hecho: Yo soy la hija de mi madre.

Esta conclusión revela la reconciliación de la protagonista con sus raíces identitarias en el contexto de varias fronteras: lingüística, cultural, geográfica, familiar y etaria, es decir, en la difícil transición entre la niñez y la edad adulta.

Comentarios generales

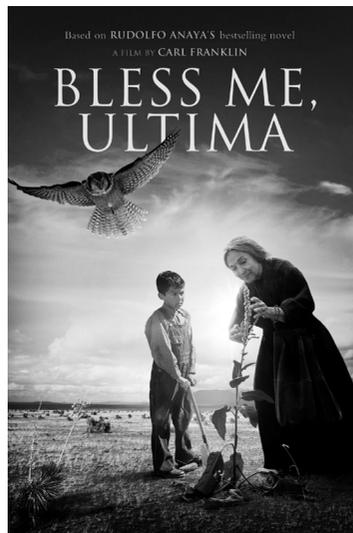
En todas las películas observadas, es crucial el lugar que ocupa el empleo de expresiones en lengua española, además de los característicos rituales de paso, las convenciones incorporadas sobre la distancia proxémica, la ubicua comida típica y la inevitable influencia religiosa.

Todos estos elementos forman parte de la identidad cultural, y se integran como parte del patrimonio inmaterial de la herencia mexicana. Sin embargo, al observar las películas fronterizas producidas antes de 1990, tanto en México como en los Estados Unidos, es de

notarse que estos elementos no siempre han ocupado el lugar central que tienen en las películas más recientes.

Tal vez esto se debe a que las películas fronterizas han transitado por al menos tres etapas bien diferenciadas. La etapa de denuncia ideológica y militancia política corresponde al periodo de 1930 a 1960, con películas canónicas como *La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1954). Pocos años después, la reivindicación de los derechos civiles es evidente en el periodo de 1960 a 1990, periodo en el que se producen películas como la espectacular *Fiebre latina* (*Zoot Suit*, de Luis Valdez, 1982). A partir de los años noventa se inicia una etapa de afirmación de la identidad cultural específica de la comunidad chicana, donde es esencial que los personajes hablen inglés (con algunos términos en español), pues se trata de una generación que ha nacido y se ha formado en territorio estadounidense.

Por todo ello, será necesario confrontar estas miradas con las de los directores que cuentan las historias desde el lado mexicano. Mientras tanto, es evidente que para quienes tienen ancestros mexicanos, cuando se nace y se vive en el extranjero se incrementa la necesidad de entender y preservar la identidad a través de las tradiciones mexicanas.



Afiche de la adaptación cinematográfica dirigida por Carl Franklin de la novela Bendíceme Última (1972) de Rudolfo Anaya