



La frontera entre México y Estados Unidos en la gran pantalla

Rafael Ponce-Cordero

Central Michigan University

El cine de frontera no es nada nuevo. Las representaciones fílmicas del espacio que conecta y separa los territorios nacionales de México y Estados Unidos son abundantes y han formado parte de la historia del séptimo arte casi desde su nacimiento. Después de todo, la “frontera norte” es, al menos desde la intervención estadounidense de mediados del siglo XIX, un elemento fundamental para entender México y su identidad nacional, y ha sido escenario privilegiado de numerosos episodios de la vida del país, entre ellos la Revolución Mexicana. El “suroeste”, por su parte, también ha desempeñado un papel sustancial, e incluso definitorio según Frederick Jackson Turner, en la consolidación del proyecto nacional norteamericano (además, en lo estrictamente relacionado con el cine, no hay que olvidar que el propio Hollywood se encuentra en el área que nos ocupa).

Casi desde sus comienzos, la industria cinematográfica estadounidense se ha interesado por el espacio fronterizo y por las gentes que lo habitan de un lado y del otro. Ahora bien, también casi desde sus comienzos, su acercamiento al tema de la frontera ha estado marcado fuertemente por el estereotipo. Uno de los primeros “malos” de película, en tiempos del cine mudo, fue el personaje del *greaser* —término peyorativo de la época para referirse a una persona de origen mexicano—, lo cual se puede constatar en títulos como *Tony the Greaser* (1911), *The Girl and the Greaser*(1913) o *The Greaser*(1915). Más tarde se suavizaría esta imagen, sin dejar atrás del todo la peligrosidad intrínseca de la frontera y sus pobladores no anglosajones ni abandonar la reducción simplista de una realidad compleja a una serie de estereotipos, con figuras como el *latin lover*, el *colored sidekick* o el simple bufón dando trabajo —pero a la vez encasillando— a los actores de origen mexicano e hispano en general. Las actrices, entretanto, se verían encorsetadas en papeles de sirvientas, prostitutas u otras mujeres de clase baja, lenguaraces, a menudo cómicas, y en cualquier caso siempre “explosivas”, dueñas —en clara contraposición a la actitud casta y pura de una protagonista por lo común blanca, rubia y de ojos azules— de esa sexualidad a flor de piel propia de una personalidad presuntamente “tropical”. La historia del *western*, acaso el género cinematográfico estadounidense por antonomasia, es una verdadera colección de este tipo de representaciones más o menos degradantes de lo mexicano y, por extensión, lo “latino”. En producciones como *The Magnificent Seven* (1960) o *The Wild Bunch*(1969), la frontera entre México y Estados Unidos es un lugar inhóspito y peligroso, y los blancos norteamericanos la cruzan bien para escapar de la ley de su país, bien para disfrutar de vicios impracticables al norte del Río Bravo, bien para “ayudar” a unos mexicanos que son presentados a veces como perezosos y cobardes, a veces como corruptos y violentos, y casi siempre como sucios, incultos e inferiores.

En gran medida, esta visión sesgada del fenómeno fronterizo y estos estereotipos se mantienen, si bien en las últimas décadas el panorama ha empezado a cambiar gracias al despegue —a partir de los movidos años sesenta— del cine independiente, en general, y del cine independiente chicano en particular. Películas como *The Ballad of Gregorio Cortez* (1982), sobre el vaquero mexicano-americano acusado erróneamente de asesinato y perseguido por la policía en el área rural de Texas a principios del siglo XX, o *Zoot Suit*(1981), sobre el grupo de chicanos acusados erróneamente de asesinato y perseguidos por la justicia en medio de una espiral de acontecimientos llena de prejuicios raciales que en última instancia desembocaría en los tristemente célebres Zoot Suit Riots de Los Ángeles a principios de los años cuarenta, intentan contar la historia desde otro punto de vista y mostrar a los mexicanos —y a los estadounidenses de origen mexicano— a ratos como héroes, a ratos como víctimas, pero en todo caso como seres complejos que habitan un mundo complejo. *El Norte* (1983), *My Family/Mi Familia*(1995)y *American Me*(1992) dibujan, cada una a su modo y yendo de la total ausencia de criminalidad de la primera a la narrativa absolutamente gangsteril de la tercera, la épica moderna de la migración de América Latina a Estados Unidos y la adaptación, o no —o sí: el gángster es, al fin y al cabo, un personaje quintaesencialmente norteamericano—, de los inmigrantes hispanos a la sociedad del país de acogida. Incluso cintas más comerciales, como *La Bamba*(1987) o *Selena*(1997), juegan con las nuevas mitologías transculturales y transnacionales de la frontera, mientras que *Real Women Have Curves* (2002) y *A Day Without a Mexican*(2004) usan los estereotipos sobre lo fronterizo, lo mexicano, lo latino, etcétera, no para reproducirlos sino para problematizarlos.

Con todo, si esfuerzos como *The Three Burials of Melquiádes Estrada* (2005)

evidencian un decidido afán de representar el espacio fronterizo sin caer en los facilismos de antaño, es preciso reconocer que, en su mayoría, el cine *mainstream* estadounidense sigue pintando el tema a brocha gorda y con tan sólo unos pocos colores, nítidamente distinguibles entre sí, que no admiten demasiados matices: México es un territorio más bien bárbaro de color ocre, Estados Unidos es un territorio más bien civilizado —pese a problemas sociales como la drogadicción emanados, directa o indirectamente, del sur— y a todo color, como subraya *Traffic*(2000).

El paisaje, al sur de la línea divisoria, no ha sido tan distinto como quizá cabría suponer. La preocupación del cine mexicano por los temas y motivos fronterizos data al menos de la Edad de Oro (de mediados de los años treinta a mediados de los cincuenta). Pero también en México la representación de la frontera y sus gentes ha estado plagada de crudos estereotipos, en este caso no desde una perspectiva anglosajona, sino desde la extrañada y a menudo condescendiente mirada del Distrito Federal y otras zonas centrales del país en términos geográficos, económicos y, lo que es más importante, simbólicos.

Desde los primeros retratos como *Adiós mi chaparrita* (1939) hasta los más recientes como *La misma luna* (2007), desde clásicos como *Espaldas mojadas* (1953) hasta productos de ínfima calidad como *Las braceras* (1981), desde melodramas como *El llanto de los pobres* (1977) hasta sexicomedias como *Entre gringas y la migra* (1985), desde el patriotismo de *Primero soy mexicano* (1950) hasta el abandonismo cultural en clave humorística de *El bracero del año* (1969), desde la grave pesadumbre de estar en *La jaula de oro* (1987) o ser *Tres veces mojado* (1989) hasta la graciosa tesitura de ser *El chicano karateka* (1977) o estar *Mojado... pero caliente* (1988), ciertamente no se puede decir que el cine mexicano haya pasado por alto la zona que nos ocupa. Santo, el mayor

superhéroe del país, la visitó y se enfrentó al tema de la migración ilegal hacia el norte —todo ello enmarcado, por supuesto, dentro de una sabrosa trama de ciencia ficción— en una de sus últimas películas: *Santo en la frontera del terror* (1979). La mayoría de estas cintas, sin embargo, tienden a reproducir los prejuicios del centro y el sur de México con respecto a un espacio que se representa como ciudad de paso, como lugar de ilegalidad, como territorio donde la mexicanidad llega a su límite —y de hecho se pierde en la figura del pocho — por culpa del pernicioso contacto con la poderosa cultura estadounidense.

El interés por la frontera como escenario del drama humano incluso ha propiciado la aparición y la propagación, desde mediados de los setenta aproximadamente, de todo un género bastante bien definido dentro de la producción cinematográfica mexicana. Se trata del así llamado cine fronterizo, un muy variopinto conjunto de películas de bajísimo presupuesto, increíble simpleza y exigua calidad técnica y narrativa, pero de considerable éxito comercial entre los públicos mexicanos de ambos lados del Río Bravo. Éxito que al parecer se debe, justamente, a su desinhibido uso y abuso de los más trillados estereotipos a la hora de mostrar un mundo que se presenta como lleno de violencia, drogas y sexo, poblado por gringos malos y mexicanos buenos, al estilo de los narcocorridos en los que a menudo se basan. Este es el caso de *La banda del carro rojo* (1976), *El narco* (1985) o *El hijo de Camelia la Tejana* (1989).

En un plano mucho más elevado artísticamente, los mejores exponentes del cine de —o más bien sobre— la frontera se hallan en el contexto de lo que desde los noventa ha dado en llamarse nuevo cine mexicano. Es más, la propia *Como agua para chocolate* (1992), según muchos iniciadora de esta corriente, narra una historia que tiene lugar en Piedras Negras, una ciudad fronteriza, en tiempos de la Revolución Mexicana. Basada en la novela de idéntico título, esta

película emplea profusamente el realismo mágico, algo que hará también *Santitos* (1999), otra cinta derivada de una obra literaria y relacionada con el cruce de fronteras físicas, personales y simbólicas, y, sobre todo, con el afán de encontrarse a uno mismo y, simultáneamente, encontrar el amor. En *Bajo California: el límite del tiempo* (1998), el protagonista es un artista chicano en busca de sus orígenes, y, en *Al otro lado* (2005), tres historias separadas de inocencia infantil —que tienen lugar en México, Cuba y Marruecos/España y que, a diferencia de lo que ocurre en dos filmes estadounidenses también ligados a la problemática fronteriza como *Crash* (2005) y *Babel* (2006), jamás se entrecruzan— nos recuerdan que la brutalidad de la frontera entre el sur y el norte es un fenómeno global cuyas mayores víctimas siempre son los más débiles. Pero quizá la obra cumbre de este tipo de cine siga siendo *El Jardín del Edén* (1994), donde se nos ofrece un auténtico mosaico fronterizo habitado por mexicanos esperando atravesar la línea, mexicanos que intentan cruzarla, mexicanos que lo logran, mexicanos que no tienen ninguna intención de hacerlo, estadounidenses que la atraviesan en busca de exotismos y aventuras pero no quieren que se les llame turistas, estadounidenses que la han cruzado no se sabe muy bien por qué pero no parecen tener intención de volver a su país, estadounidenses de origen mexicano que bajan en busca de sus raíces pero se sienten fuera de sitio por no hablar español, indígenas mexicanos que no hablan español, estadounidenses que tratan de ayudar a los mexicanos, mexicanos que aceptan la ayuda pero se ofenden cuando esta parece convertirse en limosna, braceros, agentes de la migra, deportados, mujeres buscándose a sí mismas, hombres buscándose a sí mismos, mujeres y hombres buscándose unos a otros, Tijuana como ciudad de paso, San Diego como ciudad de paso, un cartel en un edificio de Tijuana que dice en grandes letras “El Jardín del Edén”, un letrero en un motel de San Diego que dice en luminosas letras “The Garden of Eden” ...

A ambos lados de la frontera, como se ve, el interés de cineastas y productores por esta zona periférica pero crucial en el entramado del capitalismo transnacional no hace sino aumentar con el paso del tiempo, a medida que cobran fuerza fenómenos como la globalización, la inmigración o el tráfico de drogas. A menudo se trata de un interés descaradamente oportunista y comercial, pero —en el último par de decenios, al menos, y también a ambos lados de la línea— cada vez se aprecia una mayor preocupación por explorar en profundidad la subjetividad de los personajes, así como por llevar a cabo una reflexión mucho más rica en matices de una realidad compleja y multidimensional como la de los procesos fronterizos. De tanto en tanto, dicha preocupación vital y artística nos entrega pequeñas joyas del séptimo arte muy dignas de reconocer, admirar y disfrutar.
