



Detalles sobre la publicación, incluyendo instrucciones para autores e información para los usuarios en: <http://espacialidades.cua.uam.mx>

Graciela Martínez-Zalce

## **Caminos y géneros que se entrecruzan, *Born in East L.A., Bajo California y Sin dejar huella*: tres road movies fronterizos**

pp.96-111

Fecha de publicación en línea: 23 de Febrero del 2012

Para ligar este artículo: <http://espacialidades.cua.uam.mx>

© Graciela Martínez-Zalce (2012). Publicado en espacialidades. Todos los derechos reservados. Permisos y comentarios, por favor escribir al correo electrónico: [revista.espacialidades@correo.cua.uam.mx](mailto:revista.espacialidades@correo.cua.uam.mx)

Volumen 2, No. 1, enero-junio de 2012, es una publicación semestral del Departamento de Ciencias Sociales de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Baja California 200, Col. Roma Sur, Delegación Cuauhtémoc, México, D. F., C.P. 06760, teléfono: 1102-3760 ext. 2903, <http://espacialidades.cua.uam.mx/revista.espacialidades@correo.cua.uam.mx>. Editora responsable: Esperanza Palma. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número: 04-2011-061610480800-203, ISSN:2007-560X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización: Guillén Hiram Torres Sepúlveda, Calle K MNZ V núm 15. Colonia Educación, Coyoacán. Cp. 04400. México, D.F., teléfono: 55497799, e-mail:guillen.torres@hotmail.com, fecha de última modificación: 19 de abril del 2013. Tamaño de archivo 2.80 MB.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del comité editorial.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

### Directorio

**RECTOR GENERAL:** Dr. Enrique Fernández Fassnacht

**SECRETARIA GENERAL:** Mtra. Iris Santacruz Fabila

### Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa

**RECTOR:** Dr. Arturo Rojo Domínguez

**SECRETARIO DE UNIDAD:** Mtro. Gerardo Quiroz Vieyra

### División de Ciencias Sociales y Humanidades

**DIRECTOR:** Dr. Mario Casanueva López

**JEFE DE DEPARTAMENTO:** Dr. Alejandro Mercado Celis

### Revista Espacialidades

**DIRECTORA:** Dra. Esperanza Palma

**ASISTENTES EDITORIALES:** Mtra. Rita Balderas Zavala y Mtro. Carlos Eduardo Cornejo Ballesteros

**EDICIÓN TEXTUAL Y CORRECCIÓN DE ESTILO:** Hugo Espinoza Rubio

**ADMINISTRACIÓN DEL SITIO WEB:** Guillén Torres

**DISEÑO GRÁFICO:** Elisa Orozco

**FOTOGRAFÍA DE LA PORTADA:** CGTextures

**COMITÉ EDITORIAL:** Dr. Jorge Galindo (UAM-C), Dr. Gabriel Pérez, (UAM-C), Dra. María Moreno (UAM-C), Dr. Alejandro Araujo (UAM-C), Dr. José Luis Sampedro (UAM-C), Dr. Enrique R. Silva (Universidad de Boston), Dra. Claudia Cavallin, (Universidad Simón Bolívar, Venezuela), Dra. Estela Serret Bravo (UAM-A), Dr. Víctor Alarcón (UAM-I).

## **Caminos y géneros que se entrecruzan, *Born in East L.A., Bajo California* y *Sin dejar huella*: tres *road movies* fronterizos**

GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE\*

### **RESUMEN**

Por las características que los constituyen, tanto el género fronterizo como el *road movie* están profundamente relacionados con la construcción de espacios como parte de sus narrativas. En ambos casos, los personajes van transformándose por lo que les sucede en el camino, y la cartografía juega un papel fundamental en el desarrollo de los textos. La fusión de los dos géneros ha producido interesantes textos fílmicos, de distintas naturalezas, que definen la espacialidad desde el discurso audiovisual y sus rasgos específicos.

**Palabras clave:** cine fronterizo, *road movies*, cine cartográfico, espacio cinematográfico, frontera México-Estados Unidos.

### **ABSTRACT**

Because of their inner characteristics, both border films and road movies are genres profoundly related to the configuration of space as part of their narrative. In both cases, characters undergo transformations because of what happens on the road and cartography plays a fundamental role in the development of these texts. The fusion of these two genres has produced interesting films, of different nuances, which define spatiality from audiovisual discourse and its specific traits.

**Key Words:** border films, road movie, cartographic cinema, cinematographic space, Mexico-US border.

Fecha de recepción: 02/08/2011

Fecha de aceptación: 21/01/2012

---

\* Centro de Investigaciones sobre América del Norte, UNAM. Correo electrónico: <zalce@unam.mx>.

La autora agradece el apoyo del Proyecto PAPIIT "Fronteras de tinta: intertextos, intergéneros, intermedialidades", IN402711-3, del cual es corresponsable, así como a los dictaminadores, por las puntuales observaciones que llevaron a la reestructuración de este texto.

Tanto el *road movie* como el cine fronterizo son dos géneros indisolublemente ligados a la configuración de los espacios. En un mínimo acercamiento al *road movie*, diremos que en éste los protagonistas se mueven; dado que la carretera y el automóvil son los espacios utilizados para transitar y que éste es el escenario para su transformación. La de los protagonistas de este tipo de películas es una condición fronteriza, ya que uno de sus códigos es el descubrimiento, más bien el autodescubrimiento. En tanto género, el *road movie* va de A a B en un tiempo cronológico y finito, según Hayward (1996: 300-301). Ahora bien, cuando vemos películas sobre la frontera, nos enfrentamos al género de lo fronterizo, que se caracteriza no sólo por la situación geográfica —ya sea diegética, ya locación—, sino también porque sus personajes sean fronterizos o población de origen mexicano en Estados Unidos, o porque la problemática del argumento se refiera a la frontera o a problemas de identidad nacional.<sup>1</sup>

Existe una serie de características que se ligán con la construcción de sus narrativas. Con el *road movie*, la importancia del auto y la carretera como espacio de crecimiento y conocimiento de los personajes; el viaje en parejas; la esperanza de que el lugar de destino implicará un cambio de vida; la narración sigue una secuencia ordenada de eventos que, inexora-

blemente, desembocan en un final bueno o malo. Con el género fronterizo, la migración a Estados Unidos en relación con los chicanos; la frontera como lugar de perdición, el narcotráfico y la violencia.

Este artículo se refiere a tres películas (*Born in East L.A.*; *Bajo California*; *Sin dejar huella*) que utilizan las convenciones de estos géneros para subvertirlas, pero en las que, además, dichos géneros se funden para comprobar su cercanía. En las tres, la subversión principal radica en que, a diferencia de la mayor parte de las películas de esos géneros, el viaje no sirve para recorrer el territorio estadounidense y la frontera se cruza al sur de Estados Unidos, rumbo a México.

Los conceptos del camino como un no lugar, desarrollado por Marc Augé (1994), el de hogar como un concepto que responde a visiones conservadoras —como lo plantea Doreen Massey (1994)— y el de frontera como espacio de tensión servirán para explicar las relaciones de los protagonistas con el espacio.

En las tres películas, por motivos muy distintos, los protagonistas, seres fronterizos, emprenden un viaje que en los tres casos los acerca y aleja de las fronteras que confinan a México. La paradoja de esa frontera que es, a la vez, línea divisoria y punto de encuentro, define a los protagonistas. Aunque no todos ellos buscan, todos encuentran algo. El concepto de carretera como no lugar opera intermitentemente en los textos, pero, como en el *road movie*, el motivo fundamental de la narración es el viaje, el camino es el espacio que provoca la trans-

<sup>1</sup> Para definiciones más amplias, véanse los textos de Norma Iglesias (1985; 1991) y David Maciel (1994) citados en las fuentes. Cabe aclarar, en este punto, que en estos textos, por “frontera” se entiende la línea fronteriza entre México y Estados Unidos, como si ésta fuera la frontera por antonomasia o, tal vez, porque para nosotros los mexicanos, de hecho lo es.

formación de los personajes. En este punto los dos géneros cinematográficos se unen de manera más evidente, pues en las tres películas el cruce de la frontera implica el inicio de la transformación de los personajes y la frontera es el referente geográfico de partida para que se detone la acción.

Aunque para el *road movie* el viaje en sí es el objetivo, en estas tres películas fronterizas sí se ansía la llegada a un lugar específico (el hogar), concepto que en cada una adquiere un significado distinto.

En su importante trabajo sobre el cine chicano, *The Bronze Screen*, Rosalinda Fregoso (1993) argumenta que la frontera, conceptualmente hablando, se lee como un paradigma de experiencias transculturales. Para los mexicanos y los chicanos este concepto tiene una larga historia y cuenta con un acendrado significado político, relativo tanto a las configuraciones geopolíticas del poder, como a las relaciones de éste dentro de los procesos culturales. Ello marca a los personajes fronterizos, definidos por tales tensiones en los tres textos que el presente artículo analiza.

Ahora bien, en estos textos, los géneros se encuentran porque el viaje se relaciona con la construcción de los personajes a partir de su condición de fronterizos. Tanto el cruce de las fronteras como el viaje marcan a los sujetos de maneras importantes, lo cual se evidencia tanto en *Born in East L.A.*, como en *Bajo California*, ya que narran el viaje de dos protagonistas masculinos chicanos a México, y en *Sin dejar huella*, donde los personajes principales son

mujeres, aunque el viaje sea detonado por motivos completamente distintos.

De la primera de estas cintas, considero que podemos tener una lectura revitalizada a partir de las discusiones en torno a leyes antimigrantes, como la SB 1070 y sus similares en Estados Unidos. Dirigida y protagonizada por el cineasta chicano Cheech Marin, *Born in East L.A.* es tanto un filme fronterizo como un *road movie*, donde el camino desemboca siempre en un lugar errado, porque el viaje no fue voluntario. El viaje forzado subvierte las características del género, pues Rudy viaja solo y llega a una ciudad que se convierte en un callejón sin salida. El cruce de la frontera es un rito de paso que transforma al personaje en tanto lo vuelve consciente de la realidad del indocumentado, que hasta ese momento él desconoce. Aquí se retrata la frontera, en su paradójica condición de zona de contacto que acoge y de límite que excluye; por un lado, es un lugar de tránsito para muchos, mientras que, por el otro, es el espacio donde conviven quienes moran allí con los que se han quedado varados involuntariamente, dado que les impidieron cruzar. Vivir esa realidad y adquirir una conciencia a partir de ello es el rito de paso de Rudy.

En el *road movie*, el camino es un espacio localizado en un medio ambiente específico, cargado por significados culturales y sociales (Ganser, Pühringer y Rheindorf 2006: 15) y los personajes se modifican con base en las relaciones que establecen con quienes encuentran. La anécdota a partir de la cual Marin escribió el guión de *Born in East L.A.* se basa en un hecho

real que, como ya se señaló, resignifica brutalmente a la película en las circunstancias que hoy día se viven. Rudy realiza un primer viaje que lo sitúa en el extranjero, en una situación absurda que lo deja varado del otro lado de la frontera, en un país cuya lengua ni siquiera habla. El espacio de Tijuana es, para él, un callejón sin salida. Allí es víctima de un paisano suyo que se aprovecha de quienes quieren cruzar sin papeles.

Marin subvierte una de las características del género fronterizo al hacer que un estadounidense, que no habla español pero que es moreno, se vea obligado a recurrir al pollero para pasar clandestinamente a Estados Unidos y también al encarnar al pollero en un estadounidense blanco. Subvierte otra de las “reglas” al retratar la vida cotidiana de los personajes más allá de los burdeles y centros de vicio.

Víctor Fuentes (1992) señala que el tema principal de la película es la violencia de la migra, que lleva al extremo de expulsar de su país a un ciudadano estadounidense de ascendencia mexicana. Yo matizaría este aserto diciendo que los prejuicios raciales detonan esa violencia. En el documental *The Bronze Screen*, el mismo Marin narra que, por casualidad, mientras escuchaba la canción “Born in the USA” de Bruce Springsteen, estaba leyendo en el periódico la nota que lo llevó a escribir la película acerca de un joven estadounidense que fue deportado a México, debido a su origen chicano. Fregoso (1990) señala que, al vivir como migrante y experimentar las dificultades que implica el cruce, Rudy, el protagonista, crece y su

transformación tiene una resonancia simbólica en el nivel de la conciencia política, con todas las connotaciones que ello implica cuando se trata de un ciudadano estadounidense con antepasados mexicanos. Sus cambios, sobre todo en el nivel de su nueva identidad chicana, tan sólo subrayan qué tan frágiles se vuelven las identidades al acercarse al área fronteriza, entrecruzada por variedad de idiomas y experiencias: el paradigma de experiencias transculturales al que Fregoso se refería (1993), donde la configuración geopolítica del poder le ha jugado una siniestra broma al protagonista, que no puede acreditar su nacionalidad sin un papel y, por tanto, sufre una crisis de identidad involuntaria.

*Born in East L.A.* podría considerarse un *road movie* sincopado, pues los viajes subsiguientes del protagonista los interrumpe la patrulla fronteriza, y con cada rechazo y el consecuente viaje de regreso al sur, al callejón sin salida, la conciencia de Rudy se transforma. Su empatía por los inmigrantes “ilegales” lo alejan de la seguridad que le daba el ser ciudadano por nacimiento del país más poderoso, y lo ponen del lado de quienes padecen la dominación económica.

El sujeto que viajó a la fuerza, el que cruzó la primera vez no es el mismo que hace el viaje de regreso al otro lado de la frontera, porque (en este caso) regresa como un sujeto colectivo, como pueblo, traduciendo así la ambivalencia de la identidad cultural en una identificación política con el débil. Fregoso explica que, en casos como éste, la posición de

los personajes en ese espacio intermedio se redefine a través de formas de transgresión en las que las fronteras surgidas de la dominación pueden reelaborarse. Los viajes y cruces de frontera consecuentes, los contactos con situaciones políticas, con grupos de personas y el mosaico cultural, es decir, la interacción del personaje en estos espacios, convierten a este ciudadano del este de Los Ángeles en un chicano.

Fuentes (1992) señala que en *Born in East L.A.* se subraya el carácter ominoso de la barrera fronteriza. No hay en estas películas ninguna antorcha mítica de la estatua de la libertad para recibir a estos migrantes. Yo daría un paso más: estos migrantes, guiados por Rudy, emergen no sólo del subsuelo, sino de las alcantarillas y de las coladeras.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Hay otra cinta en la que confluyen ambos géneros y que comparte este carácter ominoso: *El norte* (Gregory Nava, 1983), en la cual algo que me parece fundamental es que la primera frontera a la que se hace referencia es una que probablemente tendemos a olvidar en México, puesto que la otra es tan abrumadora. Los protagonistas provienen de Guatemala y para llegar al norte deben atravesar la república mexicana. El primer cruce está correpresentado en la narración, sólo se hace referencia a éste en los diálogos y se subraya a partir de la diferenciación de las culturas, tanto nacionales como regionales. Así, en la diégesis, el cruce más significativo es el que se hace de México a Estados Unidos; ésta es una escena fundamental que definirá el destino trágico del personaje femenino. Camila Fojas (2006) dice que este filme fronterizo presenta una imaginaria dividida: el del sueño del éxito económico frente a una realidad escondida que termina por destruir esa ilusión. Rosalinda Fregoso (1993) escribe que, además, enfocar la vida del otro lado de aquellos que han cruzado frente a nuestros ojos hace que nos



Rudy retorna a casa; emerge de una coladera (*Born in East L.A.*, dir. Cheech Marin)

Otro *road movie* fronterizo es *Bajo California, el límite del tiempo* (dir. Carlos Bolado, 1998), filme que narra el viaje iniciático (al sur) de un artista chicano que huye de sí mismo, en busca tanto de sus raíces como de la redención. El camino como vía de escape es otro de los *leitmotiv* del *road movie* y la frontera es fundamental para el desarrollo del relato: es el límite que une y separa las dos nacionalidades que conforman la identidad del protagonista, porque es la barrera que debe franquear para reconocerse.

Una vez más, el camino está atravesado por significados culturales y sociales que, en este caso, no sólo se relacionan con la herencia familiar del protagonista, sino también con la historia de una región. Me parece pertinente

sensibilicemos en relación con los obstáculos que deben vencer cuando sufren la persecución de la migra, la explotación, el miedo Fregoso (1993) explica cómo la narrativa construye las identidades de los sujetos, las formas culturales y sociales, así como la propiedad al contrastar las experiencias de quienes viven fuera de la ley porque son ilegales. Tanto Fojas (2006) como Fuentes (1992) hablan de otra frontera más: la que el mundo de consumo genera entre quienes producen y sirven y los que disfrutan de los bienes y servicios.

recordar aquí que, según Iglesias (1991), para que una película sea considerada del género fronterizo, el territorio o los personajes deben estar ligados a la frontera. Ambos rasgos confluyen en esta película.

Por medio 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 mujer, que

habla con él en inglés, en un casete que ha insertado en el tocacintas de su *pick-up*, de tal modo que el paso indiferenciado —no hay subtítulos— de una lengua a otra es una simbolización de la frontera.

El camino aparece representado de tres formas: filmado —el camino referencial—, simbolizado con mapas contemporáneos y marcado por pisadas, a la manera de los glifos en los códigos.





Las tres formas de representación del camino: la referencial, la cartográfica y la simbólica (*Bajo California*, dir. Carlos Bolado)

Debido a la iconización, en este caso sí sería posible remitirnos a Augé (1994), para quien, como ya se dijo, las carreteras pueden ser leídas como no lugares, esos que se usan tan sólo para trasladarse, donde los íconos son

“universales” y sirven para dar indicaciones a quienes van de paso; y la frontera referencial se convierte, entonces, en otro no lugar más: la garita de migración, donde es necesario probar



la identidad para cruzar, donde no tiene sentido quedarse.

Sin embargo, como estamos ante un *road movie* fronterizo, el protagonista de la película se transforma por su interacción con el espacio; y, en este caso particular, el espacio (como se verá más adelante) también se transformará por la presencia del personaje y de su actividad artística.

El rito de paso que queda marcado por el cruce de la frontera, inicia con la expiación en el inclemente desierto, donde el vehículo motorizado sale sobrando, porque lo que importa es el contacto con la tierra. La inmolación de la camioneta es la primera estación de la ruta hacia la purificación. Y las reglas del *road movie* se transgreden porque el protagonista decide convertirse en peregrino e incendia su medio de transporte (la camioneta).

El protagonista va dejando una huella con su arte efímero, hecho de piedras y fuego. Por ello considero que esta película es un ejemplo ideal de lo que Conley (2007) considera el cine cartográfico, en el que, cuando se muestra un mapa, simultáneamente se relata una historia y se cuenta un itinerario. Como ya se mencionó, en *Bajo California* esto se hace por medio de paratextos, pero también por la huella que en forma de mapa va trazando el protagonista en su ruta.

Resulta interesante que un cineasta mexicano utilice a un personaje chicano para buscar el hogar en sus raíces míticas. En este texto fílmico, el hogar sería el sitio donde están las raíces, pero no sólo las familiares. Este chicano,

personaje fronterizo, con la posibilidad de realizar un viaje “legal” de ida y vuelta, marca con sus pasos —físicos y metafóricos— el territorio, que por ser una península es, en sí, casi todo límite, pues la franja que lo mantiene unido al continente es, en sí, la frontera entre dos países. El protagonista, como la península, está atado a la tierra por la frontera. Su identidad es la de un ciudadano estadounidense cuyas raíces, el hogar de donde provienen sus antepasados, está en ese espacio que debe conocer para re-conocerse.

La noción de *hogar* ha sido fuertemente problematizada en la teoría feminista contemporánea del espacio. El concepto responde a diversas escalas: la individual, que se relaciona con la familia; la regional, vinculada con la comunidad; la nacional, con la idea de identidad y de patria. Por ello, por ejemplo, Doreen Massey (1994) señala que equiparar el sentido de lugar con el hogar responde a visiones conservadoras. Según ella, existe una relación entre el lugar y las versiones culturalmente construidas de la mujer. El lugar denominado hogar se personifica frecuentemente con las mismas características asignadas a la mujer en tanto madre, y su relación se inviste con cierta nostalgia, idealización romántica y estetización. Así, se interpreta al lugar como parte importante en la construcción de la identidad y, por ende, se busca fijar, estabilizar el significado de dichos lugares, convirtiéndolos en algo cerrado y exclusivo. A pesar de que no es ésta la intención del filme, lo cierto es que en esta mítica búsqueda de las raíces de los ancestros históricos y de huesos de una

abuela que nunca conoció, mujer imaginada y añorada, sí se conjugan tanto la nostalgia como la idealización romántica. La estatizaciones, por supuesto, una de las características que delinea al personaje principal.

El término hogar responde a connotaciones emocionales y a las experiencias de la vida cotidiana. Se le configura a través de un sentido de anexión; se le ve como un lugar de pertenencia, seguridad y del sí mismo. En *Bajo California* esto se leería de manera positiva, aunque se le busque con el fin de la expiación.

Conforme avanza, 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, el protagonista retoma el camino de su vida y realiza el viaje de regreso al hogar presente, a la vida cotidiana; tiene una hija, que es ahora la mujer desconocida, en la lejanía. Su itinerario tiene retorno. Su transformación durante el viaje le permitió encuentros que lo llevaron a su meta: ha logrado la paz consigo mismo.

En *Sin dejar huella* (dir. María Novaro, 2002), la secuencia de presentación de las protagonistas nos hace saber que nos enfrentamos a una película de género (femenino), incluida en dos géneros que se subvierten. La reja, coronada con sus amenazantes púas, es icono y realidad lacerante; retratada en acercamiento, es metonimia referente al sentido más literal de la frontera como división. De ésta surge, sobre un fondo impresionista de colores intensos fuera de foco, la inverosímil figura de una mujer, Ana,

que atraviesa ese mismo desierto, con largo cabello perfectamente alaciado, gafas Gucci para el sol, vestido color palo de rosa, con ensamble de gasa sólo un tono más oscuro, bolso de mano que combina con las sandalias de pulsera y tacón, y que, arrastrando una maleta con rueditas, cruza la reja por un agujero sin mayor dificultad. Inmediatamente después se nos presenta el contexto de la segunda protagonista, Aurelia, en preparación para el viaje: mientras ella prepara un *lunch*, un niño mete un *bambineto* (camita de bebé) en una camioneta estacionada afuera de una casa pobre, en una polvorienta colonia popular; cuando la camioneta se desplaza por calles mal urbanizadas, lo hace en sentido rumbo al sur.

La subversión al *road movie* radica en que una pareja de mujeres realice el viaje; la subversión al género fronterizo está en que el viaje se lleve a cabo al sur.

*Sin dejar huella* puede considerarse también cine cartográfico, pero mucho menos sutil que *Bajo California*. Además de que las protagonistas consultan mapas para organizar su itinerario, durante toda la película, siguiendo a la camioneta que comparten estas dos mujeres, se han colocado paratextos de localización que van del desierto de Arizona/Desierto de Sonora; El Paso, Texas/Ciudad Juárez, hasta Yucatán y Quintana Roo. La falta de sutileza estriba en que los paratextos no son un recurso irónico, sino señales extradiegéticas que vuelven obvio lo que la narrativa debería dejarnos ver: el hecho de que los personajes se despla-

zan para llegar a unas fronteras, alejándose de otras.





Los paratextos: un mapa hecho con nombres propios (*Sin dejar huella*, dir. María Novaro)

En esta película, el movimiento, incitado por la fuga, será el motivo central ya que Ana, contrabandista de piezas prehispánicas, huye de los judiciales, y Aurelia, de la casi esclavitud de la maquiladora, de su novio y el primo narco-

traficante de éste, cuyo dinero ha robado para poder establecerse en Cancún con sus hijos. El narco y la violencia, característicos del género fronterizo y la huida, uno de los motivos funda-

mentales del *road movie*, son el detonador del viaje de las mujeres.

En *Sin dejar huella* el camino puede considerarse el espacio que nos permite diferenciar las distintas regiones que conforman el país. Al cumplir con otro requisito del género, nos entrega, ahora sí de manera sutil, otro tipo de mapa. La música que acompaña, desde una casetera, a las protagonistas, por ejemplo, va cambiando con la geografía. Subrayando las circunstancias del viaje y su cartografía, en un principio se trata de corridos de contrabandistas y narcotraficantes, que luego se transforman en sones jarochos de la costa o en trova al llegar al sureste. En este caso el vehículo sí funciona como una extensión de la propietaria, heredado del difunto padre de sus hijos, ya que le sirve para trasladar todas sus pertenencias, que la acompañan en su interior, además de a su hijo pequeño, que duerme en el asiento trasero. Al carecer de un hogar, la vieja camioneta funge como un sustituto de su casa.

Las protagonistas recorren la geografía de México desde una frontera hostil, instalada y controlada por los hombres, hasta otra idílica, creada por la naturaleza. Su ruta intenta entregarnos sus matices y diversidad; es decir, construir el espacio mientras marcha. El discurso de lo nacional es muy importante en *Sin dejar huella*, ya que subvierte sus rasgos autoritarios de homogeneización y va registrando las variantes del México que sus dos fronteras confinan.

En el *road movie*, los grandes espacios abiertos (en este caso la frontera) se convierten en el camino, en posibilidades infinitas que se

abren hacia el nuevo inicio, en oportunidad. ¿Pero por qué cruzar el país para llegar a la frontera opuesta? ¿Hay, en el viaje, un propósito además de la huida? Volvemos a la noción de hogar, pero esta vez en lo que Massey (1994) considera su aspecto negativo. Como ya se dijo antes, este término responde a connotaciones emocionales y a las experiencias de la vida cotidiana; su lectura puede ser negativa, porque el hogar también sería un espacio de violencia e inseguridad. Muchas mujeres — afirma Massey— deben alejarse del hogar para forjar su versión de la identidad. Y a lo largo de la historia, el hecho de que las mujeres se desplacen ha sido un reto, en términos tanto espaciales como de identidad. Desplazarnos implica reconocer que nuestros cuerpos deben localizarse y ser responsables de este hecho. Las protagonistas huyen, alejándose de la violencia, para forjar otra versión de sí mismas. Empero, puesto que van en busca de un hogar, la construcción de este espacio queda por definirse.

Después de una serie de peripecias, que incluyen robos, tiroteos y asesinatos, las protagonistas cambian y si en un inicio fueron sólo cómplices, terminan por ser amigas. Las acompañantes de viaje, según parece, acabarán convertidas en compañeras de vida. A pesar de un desenlace aparentemente abierto, en el relato hay muchas pistas que nos hacen relacionar su concepción del hogar con una visión, si no conservadora, por lo menos ambigua. Esto sucede porque María Novaro rompe con una característica de sus trabajos previos, en los que ella misma había declarado que los finales feli-

ces podían traicionar la congruencia de los personajes.

Cuando se insiste en fijar los significados del hogar para crear el sentido de pertenencia al lugar, Massey observa que se busca en éste una autenticidad que no existe verdaderamente y que por lo general se relaciona con la idea de *Mujer* como metáfora de la *Naturaleza*. La primera toma de Cancún es una panorámica aérea de la playa, con los hoteles lujosos vistos a la lejanía. Es el espacio de los que cuentan con los medios económicos para viajar por placer a las playas, al que se contraponen el de quienes deben atenderlos, pues lo que sigue, cuando la cámara baja al ras de la banqueta, es la realidad de quienes sirven al turismo extranjero: Aurelia trabaja ahora en una fonda y, por la expresión de su cara, sabemos que no es feliz. Maquila o servicios; ser empleado no es gratificante. La calle donde está el edificio en el que vive, difícilmente se diferenciaría de la de Ciudad Juárez; está lejos de los escenográficos mares y es una masa de concreto gris, característico de la pobreza. Allí está uno de los únicos rasgos irónicos de la película. No tener dinero significa lo mismo en cualquier ciudad. Sin embargo, la ironía es tan sólo una pincelada, porque Novaro opta por un desenlace que es un final feliz forzado.

En los tres textos hay experiencias de renacimiento o cambio, consecuencia tanto del cruce de las fronteras como del viaje. Los personajes de estas películas son fronterizos no sólo por ser oriundos de la región, sino también porque uno de sus códigos (Hayward, 1996) es

el autodescubrimiento. Por la interacción con el espacio, estos(as) protagonistas se transforman.

En *Born in East L.A.*, con base en el humor y la ironía, los géneros se subvierten y el protagonista pasa de ser un estadounidense individualista, a un chicano con una conciencia política. En *Bajo California*, la poesía, el mito y el límite como metáfora, todo ello encarnado en el espacio peninsular, permiten al protagonista recuperar sus raíces bajacalifornianas y encontrar la completud. En *Sin dejar huella*, el reconocimiento de las distintas partes que conforman el todo que es México permite que las protagonistas se establezcan. Todos viajan para encontrar un hogar.

El cineasta Walter Salles (2007) escribió: “Las *road movies* desafían la cultura del conformismo. Se tratan de experimentar sobre todo. Se tratan del viaje. Se tratan de lo que puede aprenderse del otro, de todos los que son diferentes. En un mundo que rechaza cada vez más estos ideales, la importancia del *road movies* como una forma de resistencia no debe desestimarse”.

En estas tres películas encontramos una mirada crítica de la línea fronteriza y, hasta cierto punto, del hogar. Subvirtiendo los géneros, dan visiones renovadas de éstos y de los significados que sus estereotipos, cuando han sido alterados, pueden darnos de México.

## FUENTES

### *Bibliohemerografía*

- Augé, M. (1994), *Los "no lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.
- Conley, T. (2007), *Cartographic Cinema*, Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Fojas, C. (2006), "Schizopolis. Border Cinema and the Global City (of Angels)", *Aztlán A Journal of Chicano Studies*, vol. 31, núm. 1 (verano): 7-31.
- Fregoso, R. (1993), *The Bronze Screen. Chicana and Chicano Film Culture*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Fregoso, R. (1990), "Born in East L.A. and the Politics of Representation", *Cultural Studies*, vol. 4, núm. 3: 264-280.
- Fuentes, V. (1992), "Chicano Cinema: A Dialectic between Voices and Images of the Autonomous Discourse versus Those of the Dominant", en Ch. A. Noriega (ed.), *Chicanos and Film. Representation and Resistance*. Mineápolis: University of Minnesota Press, pp. 207-217.
- Ganser, A., J. Pühringer y M. Rheindorf (2006), "Bakhtin's Chronotope on the Road: Space, Time and Place in Road Movies since the 1970s", *Facta Univeritatis* (serie Linguistics and Literature, 4.1): 1-17.
- Hayward, S. (1996), *Key Concepts in Cinema Studies*, Londres: Routledge.
- Iglesias Prieto, Norma (1985), *La visión de la frontera a través del cine mexicano*, México: Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México (Cuadernos).
- Iglesias Prieto, N. (1991), *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, México: El Colegio de la Frontera Norte.
- Maciel, David R. (2000), *El bandolero, el pocho y la raza*, México, Conaculta-Siglo XXI.
- Massey, D. (1994) "A Place Called Home?", *Space, Place and Gender*. Mineápolis: University of Minnesota Press, pp. 157-174.
- Salles, W. (2007), "Notes for a Theory of the Road Movie", *The New York Times*, en <<http://www.nytimes.com/2007/11/magazine/11roadtrip.html?pagewanted=1&r=1>>, consultada el 15 de diciembre de 2011.

### Filmografía

- Bajo California, el límite del tiempo* (1998), dir. Carlos Bolado; prod. Imcine; producciones Sincronía, Carlos Bolado, Salvador Aguirre; guión Carlos Bolado, Ariel García; fotografía Claudio Rocha; Rafael Ortega, edición Carlos Bolado; con Damián Alcázar, Jesús Ochoa, Gabriel Retes, Claudette Maille; 98 mins., Conaculta-Imcine-Quality Films DVD.
- Born in East L.A.* (1987), dir. Cheech Marin; prod. Peter MacGregor Scott; guión de Cheech Marin; fotografía Alex Phillips; con Cheech Marin, Daniel Stern, Paul Rodríguez, Jan Michael Vincent, Kamala Lopez, Tony Plana; 1 hr. 25 mins., Universal DVD.

*El Norte* (1983), dir. Gregory Nava; prod. Independent Productions Film, Anna Thomas; guión Gregory Nava y Anna Thomas; edición Betsy Blankett; fotografía James Glennon; con Zaide Silvia Gutiérrez y David Villalpando, 140 mins., The Criterion Collection 453 DVD.

*Sin dejar huella* (2000), dir. María Novaro; prod. Tabasco Films, Altavista Films, Tornasol Films, Dulce Kuri; guión María Novaro; fotografía Sergei Saldívar Tanaka; edición Ángel Hernández Zoido, con Tiaré Scanda, Martín Altomaro y Jesús Ochoa, 110 mins., Nuvision DVD.

*The Bronze Screen. 100 Years of Latino Image in American Cinema* (2002), dir. Nancy de los Santos y Alberto Domínguez; 90 mins., Questar DVD.