Christina Habbe

Estudiante de la Maestría en Literaturas Románicas de la Universidad de Hamburgo, Alemania, con enfoque en literatura hispana y francesa. Licenciada en Historia y Filología Románica por la Universidad de Osnabrück, Alemania. Contacto: c.habbe@gmx.de.

URL del sitio web:

Un documental doble-fronterizo: Frontierland/Fronterilandia (1995), de Jesse Lerner y Rubén Ortiz-Torres

RESUMEN

Frontierland/Fronterilandia (1995) es un documental experimental dirigido por Jesse Lerner y Rubén Ortiz-Torres. Al examinar en su película los diferentes fenómenos de intercambio cultural y social entre México y Estados Unidos, los directores no solamente traspasan la frontera méxico-estadounidense sino también paralelamente las fronteras de los géneros cinematográficos. En el análisis de este documental primará el interés por localizar aquellos elementos de representación del espacio fronterizo así como aquellos recursos fílmicos-formales que nos confirmen la hipótesis por la cual afirmamos que la película se caracteriza por ser un documental doble-fronterizo.

PALABRAS CLAVE: documental experimental, cine de frontera, cine chicano, Lerner, Ortiz-Torres.

ABSTRACT

Frontierland/Fronterilandia (1995) is an experimental documentary directed by Jesse Lerner and Rubén Ortiz-Torres. While exploring the diversity of cultural and social exchanges between Mexico and the United States, the directors cross the geographical border between the two nations and, at the same time, the borders separating the documentary from other film genres. The analysis of this documentary focuses on the representation of the border area as well as the formal and stylistic devices used in the documentary and concludes in the hypothesis that the crossing of these two types of borders is one of the film's main characteristics.

KEYWORDS: experimental documentary, border cinema, cine chicano, Lerner, Ortiz-Torres.

El presente artículo forma parte de mi tesis final de carrera de Maestría, la cual defiende la permanente transgresión de dos tipos diferentes de fronteras como uno de los rasgos esenciales del cine documental de Jesse Lerner. [1] Con sus películas nos lleva a un doble viaje cinematográfico en el que, por un lado, pasamos por el paisaje físico-real entre México y Estados Unidos y, por otro lado, por el paisaje más bien abstracto-formal de los géneros cinematográficos. Pero siempre y en cualquier caso, se trata de un viaje por las fronteras. Enfocando aquí nuestro interés en el documental ***Frontierland/Fronterilandia*** (1995), dirigido por Jesse Lerner y Rubén Ortiz-Torres, analizaremos desde un punto de vista estético y estilístico de qué manera los directores subvierten los conceptos genéricos tradicionales a partir de los que se suele clasificar una película como documental (o ficción o experimental) [2] para plasmar su visión del espacio fronterizo que han indagado con sus cámaras.

Buscar...

EL OJO QUE PIENSA

Editorial

Quiénes somos

Contacto / Criterios Editoriales

Enlaces

NOTICIAS FICG

COMUNICADO OFICIAL DEL FICG SOBRE EL CONCURSO ESTATAL DE CORTOMETRAJE JALISCO 2014

Ceremonia de clausura FICG29

Las fronteras permeables de *Fronterilandia*

En el largometraje documental ***Frontierland/Fronterilandia*** los directores Jesse Lerner y Rubén Ortiz-Torres exploran los múltiples fenómenos de intercambio cultural y social entre México y Estados Unidos. Nos presentan los resultados de la investigación cinematográfica que han emprendido en ambos lados de la frontera méxico-estadounidense dividiendo el documental en cinco bloques temáticos cuyos títulos se dan a conocer en los créditos de cierre. En la primera parte de la película entrevistan a diferentes personajes sobre el mito de Aztlán y la peregrinación de las mexicas a Tenochtitlán (Tlali Ixpohual Mexicatl, 3'39 – 19'55). En la segunda, recorren los *highways* de Estados Unidos paseando por un parque de atracciones ubicado junto a la carretera y visitan una ciudad californiana que se caracteriza por una arquitectura e identidad cultural particulares (Spanish Caprice, 19'56 - 41'22). En la tercera y cuarta parte enfocan principalmente a artistas chicanos de performance (Pirate Interventions/ Avenida Revolución, 41'23 - 61'23), presentándonos al final del documental a los jóvenes mexicanos y sus grupos musicales de rock y punk (The Eternal Return, 61'24 - 74'34).

Sin querer ponerle a esta película la etiqueta genérica de 'cine de frontera' y aferrarnos a aquellos criterios según los cuales tradicionalmente se define al género documental, podemos constatar que ***Fronterilandia*** es una película documental completamente fronteriza y, sobre todo, transgresora.[3] El equipo binacional de directores (Lerner es de origen estadounidense, Torres de origen mexicano) explora con sus cámaras un territorio que han bautizado, según nos indica también el título de la película, con el nombre bilingüe ***Frontierland/Fronterilandia***. Geográficamente este *Frontierland* comprende la zona fronteriza entre Tijuana y San Diego, pero incluso se extiende hacia Los Ángeles y Santa Bárbara al norte de la frontera así como hacia la capital de México al sur. Durante el viaje por este extenso espacio, los cineastas dan la palabra a los habitantes de este territorio para demostrar, a partir de sus perspectivas subjetivas, los diferentes puntos de contacto (trans-) fronterizo abordando fenómenos tanto socio-culturales como de identidad. [3]

No obstante, el documental va más allá: el carácter fronterizo de este documental no sólo se debe a la localización geográfica y al enfoque temático, sino también al modo de representación cinematográfica mediante el cual se realiza el abordaje de los temas cotidianos en este amplio territorio. Al mismo tiempo que los directores cruzan la frontera geográfica entre México y Estados Unidos, transgreden simultáneamente las fronteras estéticas de los géneros cinematográficos. Haciendo un análisis desde el punto de vista estético, ***Fronterilandia*** se sitúa sobre todo entre el cine documental y el experimental. Constituye un "hybrid collage of travelogue, anthropological documentary, music video, and art film" [4] en el cual Ortiz-Torres y Lerner ensamblan de manera experimental el material fílmico que han ido grabando durante su viaje: imágenes de la región y sus ciudades, entrevistas, representaciones musicales, performances artísticas etc. Si bien adoptan a lo largo de la película un modo de representación principalmente observacional, los cineastas dejan traslucir en el discurso fílmico su propio punto de vista. De este modo le confieren un carácter notablemente performativo y ensayístico. Ahora bien, no nos encontramos ante uno de los comentarios magistrales y unificadores que habitualmente predominan en los discursos del ensayo fílmico. En ***Fronterilandia*** por lo contrario el comentario autoral se manifiesta de otra manera. La voz de Ortiz-Torres y Lerner "is in there, as with the film essay, but it's not central and unifying; it's fragmented and embedded" [5] en una multiplicidad de imágenes y diferentes opiniones de los personajes mexicanos, chicanos y estadounidenses. A partir de este material fílmico híbrido, los

cineastas emprenden una reflexión sobre las interrelaciones transfronterizas y nos presentan su visión personal sobre el territorio que han indagado la cual, al fin y al cabo, resulta ser igual de subjetiva que la de los entrevistados. [6]

Encontrándonos ante esta perspectiva heterogénea sobre el espacio transfronterizo, a menudo se impone la sensación de que con ***Fronterilandia*** Lerner y Ortiz-Torres también se van acercando a la frontera genérica que separa el cine documental del de ficción. Los cineastas hacen uso de una "documentary camera to investigate the world" para desarrollar su discurso personal presentando "people out there in the world performing roles, articulating positions that matter to them." [7] Al expresar sus visiones sobre la realidad que les rodea y sus conceptos individuales de identidad, los personajes entrevistados se escenifican como 'actores' delante de la cámara de modo que en ***Fronterilandia*** "the sense of 'documentary reality' [gets] unstable." [8] Sin embargo por muy fantásticas que estas representaciones nos puedan parecer, no implican que se trate de representaciones ficticias realizadas a partir de un guión sino que se puede entender como representaciones auténticas de sí mismos. Ayudados por el material fílmico de estas entrevistas Lerner y Ortiz-Torres suscitan en el público una reflexión sobre la(s) realidad(es) transfronteriza(s). [9]

Dinámicas transfronterizas en *Frontierland*

En la secuencia de apertura Jesse Lerner y Rubén Ortiz-Torres no nos dan solamente el primer ejemplo de la estética fronteriza que usan en su documental experimental, sino que también de manera metafórica nos dan la bienvenida en el espacio geográfico que han recorrido con sus cámaras. Al ensamblar una serie de imágenes animadas con metraje turístico de archivo y material de largometrajes ficcionales, los cineastas nos adelantan su imagen de *Frontierland* haciendo hincapié especialmente en los intercambios transfronterizos méxico-estadounidenses. En la animación van alternando imágenes de diferentes figuras emblemáticas, iconos y estereotipos de México y Estados Unidos a las cuales los directores confieren un sentido totalmente nuevo y performativo. Pasan por la pantalla algunas esculturas mayas, billetes del dólar, luchadores mexicanos y mariachis, unos 'cholos' en sus coches tipo *lowrider*, el cerdito Porky vestido de policía etc... y de un momento a otro se rompen en pedazos estas imágenes para después fusionar y formar un producto distinto y totalmente híbrido, como por ejemplo una escultura de Chac Mool con orejas de Mickey Mouse y la cara encapuchada de un artista tijuanense al que vamos a conocer más adelante en el documental.[10] Esta animación se complementa con un *collage* audiovisual de diferentes fragmentos fílmicos a través del cual Lerner y Ortiz-Torres vuelven a recalcar el carácter transfronterizo de *Frontierland*. Vemos obras de arte mayas, mariachis con sombrero y bailarinas mexicanas así como las reinvenciones de estos componentes de la cultura mexicana en los Estados Unidos que a menudo ya no tienen nada que ver con la cultura de la que han hecho préstamo. Este punto de vista nos lo sugiere por ejemplo la última imagen de la secuencia de apertura mostrando un sombrero colocado encima de la lápida de una tumba. Después de haber visto estas imágenes, los espectadores sabemos que vamos a acompañar a los directores en un viaje audiovisual por una zona donde ninguna frontera geográfica existente tiene validez ya que se nutren mutuamente y de manera casi arbitraria la cultura mexicana y la estadounidense para finalmente formar una cultura completamente nueva. El espacio transfronterizo que Lerner y Ortiz-Torres van retratando a lo largo de su película constituye una suerte de taller cultural y "laboratorio de hibridez" [11] en el cual predomina lo transnacional a lo nacional, lo impuro a lo puro, lo híbrido a lo uniforme.

En la cinta los directores ponen de manifiesto estos intercambios transfronterizos entre México y Estados Unidos así como los procesos de reinvención y creación cultural enfocando, por ejemplo, el parque de atracciones *South of the Border* (35'34 - 41'22). Situado al lado de la carretera entre Carolina del Sur y Carolina del Norte, este parque fue construido originariamente como tienda de autoservicio para la venta de bebidas alcohólicas prohibidas en algunos condados de Carolina del Norte en los años 1940. Con el transcurso del tiempo se fue convirtiendo en una meca turística con moteles, restaurantes, centros comerciales y atracciones de feria al que acudieron los turistas no solamente para hacer descanso durante su viaje en coche a Florida sino también para pasar las vacaciones enteras allá. Pese a que debe su nombre al hecho de que ha sido construido en el lado sur de la frontera entre los dos estados norteamericanos, al elegir este nombre el propietario voluntaria o involuntariamente crea la asociación con la frontera internacional entre Estados Unidos y México. Por lo menos ésta es la impresión que tienen los visitantes estadounidenses encontrándose ante el ambiente colorido y recargado de *South of the Border* y la multitud de instalaciones de diversión y restaurantes mexicanos que están colocados uno al lado del otro. Aunque anteriormente sólo habían escuchado hablar de México y nunca habían cruzado la frontera mexicano-estadounidense, están convencidos de que "this is probably the closest [they]'ve ever come to seeing anything that looks like Mexico." A base de esta imagen de México algunos hasta toman la decisión de viajar algún día al país vecino, el "verdadero sur de la frontera". Los empleados de origen mexicano que trabajan en el parque, al contrario, se quedan con una actitud incrédula y ni siquiera reconocen a la figura Don Pedro, la mascota omnipresente de *South of the Border*, como fiel reflejo de un compatriota. Al fin y al cabo, este complejo de atracciones resulta ser "a little town within itself, a unique one of a kind" con un ínfimo toque mexicano adaptado a los gustos de los turistas estadounidenses y a su idea particular sobre lo mexicano. Con *South of the Border* los propietarios han creado un negocio muy rentable diseñando a lo largo del tiempo una versión totalmente idealizada y *kitschy* de México rebosante de estereotipos y exageraciones: empezando por el bigotudo Don Pedro vestido de sarape y sombrero al que vemos a menudo estando sentado al lado de un nopal y tomando tequila, pasando por el restaurante

cuyo tejado tiene forma de un gigantesco sombrero mexicano y llegando al *Golf de México*, una cancha de minigolf cuyas pistas están decoradas al estilo supuestamente mexicano.[12]

Bienvenido en South of the Border, Carolina del Sur

Tomando como ejemplo la ciudad Santa Bárbara en el estado norteamericano de California, Lerner y Ortiz-Torres nos demuestran que el intercambio cultural no se da solamente en una dirección (19'56 - 32'33). Se trata más bien de un proceso dinámico, un "fenómeno de ida y vuelta" [13] que se desarrolla a nivel transcontinental entre México y Estados Unidos y se vuelve todavía más complejo al adquirir unas dimensiones transatlánticas. El paisaje urbano de Santa Bárbara se caracteriza por un estilo arquitectónico inspirado en los pueblos de misión construidos por los misioneros franciscanos durante la época de la colonización española. Mientras que estos "distant outposts of a defeated empire" se desmoronaban durante el período mexicano de Alta California, a mitad del siglo XIX al convertirse este territorio oficialmente en estado de los Estados Unidos, el estilo mediterráneo de las misiones fue suscitando el interés de los habitantes de esta región. Estimulado por una visión romántica de un pasado hispánico (de ahí también el color ocre sepia que han elegido Lerner y Ortiz-Torres para las imágenes de esta secuencia), los californianos elaboraron durante el siglo XX una arquitectura particular. Adoptaron la estructura básica de las misiones franciscanas y lo complementaron con elementos arquitectónicos apropiados a las circunstancias climáticas de California. En muy poco tiempo el *Mission Revival Style* con los campanarios y grandes patios, los techos de tejas españolas, los corredores con arcos y las paredes masivas de adobe se fue convirtiendo en la arquitectura semioficial de la zona. Partiendo del Sur de Estados Unidos el "mission fever" se fue extendiendo hacia el Norte llegando hasta Vancouver en Canadá. De la misma manera se fue difundiendo por América Central donde, como por ejemplo en México, surgió un estilo arquitectónico que se deriva del californiano. No obstante, el así llamado estilo *Colonial Californiano* mexicano tiene algunos rasgos propios. Si en California podemos encontrar una "fanciful visión" de los antiguos edificios coloniales, en México lo hacemos con una versión aún más creativa de ellos. A menudo incluso despreciada como *kitsch* por su exuberante ornamentación barroca. Sin embargo, el intercambio dinámico que se realizó a lo largo de los siglos entre México, Estados Unidos y Europa no se refleja solamente en esta "Mexican reinterpretation of a North American copy of a colonial Mexican architectural style" sino, entre otros, en la adaptación mexicana del estilo *Churrigueresco* español del siglo XVII o en otras corrientes arquitectónicas contemporáneas donde se van combinando estructuras modernas con elementos mesoamericanos prehispánicos.

Avanzando el documental, Lerner y Ortiz-Torres retoman este aspecto de las interrelaciones transfronterizas en una larga plano secuencia en blanco y negro haciendo con la cámara un travelling por *Mexitlán*, un parque de modelos en miniatura situado en Tijuana donde se expone en un espacio reducido el patrimonio arquitectónico y arqueológico de todo México (50'40 – 59'30). Al dar la vuelta por este parque estamos viendo una multitud de maquetas de obras prehispánicas, coloniales y contemporáneas que incluyen entre otros, los conjuntos arqueológicos de Chichen Itzá y de la antigua capital azteca Tenochtitlán, el pueblo Taxco con la iglesia Santa Prisca, la Catedral de Zacatecas y el Zócalo, así como el Palacio de las Bellas Artes y el complejo de Tlatelolco en Ciudad de México. No obstante, estando precedida por otra secuencia en estilo blanco y negro que muestra a un turista estadounidense dando un paseo por la famosa y muy animada *Avenida Revolución* en Tijuana, el recorrido que hacemos por el mundo miniatura adquiere un valor ensayístico ya que no sirve solamente para demostrar la riqueza del patrimonio arquitectónico de México. Al hacer contrastar las imágenes vitales de la avenida tijuanense acompañadas de una música alegre (escuchamos a Elvis Presley cantando sobre la vida al lado mexicano de la frontera) con las imágenes más bien melancólicas y surreales de *Mexitlán*, los directores pretenden revelar que esta forma especial de la "celebration of Mexico's national patrimony just a few blocks from the busiest international border crossing in the world" [14], representa un esfuerzo infructuoso (y parcialmente nacionalista) de mantener presente en la ciudad fronteriza una parte de la cultura e identidad nacional mexicana y convertirla en escudo protector ante las influencias socio-culturales provenientes principalmente de Estados

Unidos.[15] De manera simbólica los cineastas retratan la situación de incapacidad para impedir el intercambio transfronterizo en este terreno transnacional al dejar entrar a diferentes personajes en el paisaje 'despoblado' de *Mexitlán*. Encarnado por uno de los directores mismos, un policía de la patrulla fronteriza norteamericana, conocida por vigilar atentamente los acontecimientos migratorios en la frontera, se posiciona delante de una valla de tela metálica y contempla de brazos cruzados cómo en la versión miniatura de México se cruzan de manera libre los caminos de diversas personas: Vemos a luchadores mexicanos enmascarados, turistas norteamericanos, monjas católicas, jóvenes tijuanenses, niños disfrazados de superhéroe golpeando una piñata etc. De esta manera, Ortiz-Torres y Lerner ponen de manifiesto que Tijuana, estando ubicado en el punto más al norte de Latinoamérica en la frontera con Estados Unidos, representa una zona puente entre estas dos naciones donde se va fusionando lo extranjero con lo nacional, haciendo prosperar a una diversidad de (sub-)culturas transfronterizas heterogéneas e identidades híbridas.[16]

The Wolverine, unos 'vatos' y la migra en el parque de miniatura.

Identidades híbridas en un espacio imaginado

Con el fin de plasmar en ***Fronterilandia*** su retrato del espacio transfronterizo como un laboratorio intercultural, Jesse Lerner y Rubén Ortiz-Torres se dedican a investigar los procesos de construcción de identidades híbridas. Al retratar a algunos habitantes de este espacio y poniendo de manifiesto las diversas maneras en las que viven y perciben sus realidades existenciales, los directores nos proponen una imagen de *Frontierland* que va más allá de cualquier concepción espacial. El *Frontierland* que van presentando "refers not as much to an actual place or physical border" donde el intercambio transfronterizo se manifiesta en objetos tangibles como por ejemplo en el caso de la arquitectura de Santa Bárbara, "as to imaginary spaces where individuals find themselves in between dominant value systems" y en estructuras preexistentes de dos o más naciones.[17] Es decir, no se trata tanto de un espacio físico como de un espacio imaginativo. Aquí cada habitante puede imaginar su propia identidad fusionando Historias nacionales, mitos, estereotipos y valores establecidos con los actuales fenómenos socio-culturales de sus realidades transfronterizas.

La caracterización de *Frontierland* como espacio imaginado en el cual se facilita la existencia de una gran diversidad de caracteres e identidades heterogéneos, se refleja especialmente en el nombre que Lerner y Ortiz-Torres han dado al espacio transfronterizo y mediante el cual hacen alusión directa a una de las áreas temáticas del parque de entretenimiento *Disneyland*. El *Frontierland* creado por Walt Disney remite al estereotipado mundo de 'La Frontera': a las cantinas, minas de oro y ciudades desérticas sin leyes donde se cruzan los caminos de vaqueros norteamericanos y mexicanos con sombrero. De la misma manera que este universo ficticio de Disney, del que también vemos algunas escenas dentro del documental, despierta la imaginación de sus visitantes y ofrece la posibilidad de vivirlo, el *Frontierland* de Lerner y Ortiz-Torres alimenta a su vez la imaginación de la población estimulándola durante el proceso de búsqueda de identidad. Finalmente, la zona transfronteriza que nos presentan en su documental constituye una forma de parque de atracciones cuyos habitantes, por muy curiosos e hilarantes que a menudo puedan parecer, nos sorprenden tan poco como el pato antropomórfico Donald Duck disfrazado de mariachi.

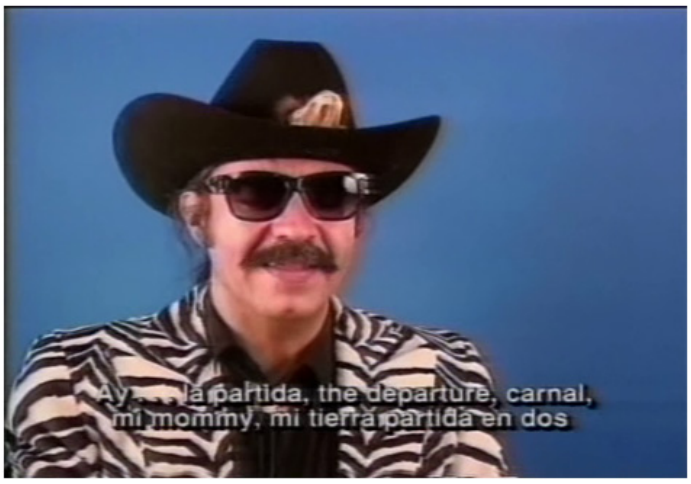
Retomando el aspecto de la influencia hispánica en California, los directores demuestran en ***Fronterilandia*** que la historia regional de este estado no solamente tuvo un impacto en la arquitectura sino paralelamente en la identidad colectiva y en la vida socio-cultural de Santa Bárbara donde subsiste "un diálogo con el pasado que resuena en el presente" (26'04 - 32'33). Con el paso del tiempo, se desarrolló una tradición de fiestas al estilo español que nutre tanto la industria turística de esta ciudad como el imaginario social de su población. En estas ocasiones, al hacer desfilar por las calles carros alegóricos y bailaoras con abanicos y castañuelas, toda la ciudad se traslada a la época colonial y se sumerge en un ambiente de 'viva la fiesta'. Vistiéndose de señoritas con mantillas, de caballeros con espada y sombrero vaquero o de frailes franciscanos, los habitantes de Santa Bárbara viven la nostalgia que sienten por su presunto noble pasado hispánico, pero en cualquier caso – tal y como dejan traslucir Lerner y Ortiz-Torres con un matiz humorístico – siempre sin perder el patriotismo norteamericano. Mientras que el imaginario social da cabida incluso a algunas figuras que escapan de la leyenda sobre los orígenes de las fiestas españolas en Santa Bárbara, como por ejemplo la figura del pirata, los indígenas que habitaban esta región antes de haber llegado los conquistadores españoles parecen quedarse más bien al margen. En otros lugares californianos, al contrario, el pasado precolombino desempeña un papel más significativo en el proceso de búsqueda y construcción de identidad. Acercándose con sus cámaras a la frontera entre México y Estados Unidos, Lerner y Ortiz-Torres demuestran cómo en esta zona la población chicana traslada por ejemplo el mito sobre la salida de Aztlán, lugar de origen de los antepasados de los mexicanos de hoy en día, a sus contextos socio-culturales contemporáneos (02'46 - 19'55). Los cineastas introducen a un experto de Historia azteca cuyo discurso sobre los orígenes del pueblo mexica y el acto fundador de Tenochtitlán va acompañado de algunas imágenes puestas en escena las cuales reconstruyen estos acontecimientos. Ante este trasfondo, mitad histórico mitad mítico, ponen de manifiesto de qué manera la profecía de Aztlán, así como otros elementos de la Historia y Cultura prehispánica, repercuten en la sociedad chicana. Mientras que en el Este de Los Ángeles un profesor de lengua vestido de traje prehispánico promueve de manera entusiasta la reconstrucción del alfabeto náhuatl delante de su público, en el pueblo californiano Blythe un activista chicano reclama la recuperación de las tierras de Aztlán recalcando que este lugar "is not mystical or mythical, [but] factual". Además, Lerner y Ortiz-Torres presentan a *Aztlán Underground*, un grupo de disc-jockeys y raperos residentes en Los Ángeles que pretende transmitir un "message of identitiy" al reivindicar en sus canciones las raíces indígenas de sus miembros. No obstante, por mucho que se resalte el fuerte vínculo que existe con las culturas de los diferentes pueblos nativos del continente americano, la reivindicación se expresa y queda anclada en un contexto socio-cultural estadounidense. Este hecho lo evidencian por ejemplo los directores mediante el performance que presentó este grupo en el documental ***Fronterilandia***, añadiéndole un toque de ironía. Los músicos interpretan una de sus canciones adoptando poses de rapero 'gringo' y moviéndose entre personajes aztecas junto a un enorme calendario maya adosado al garaje de una casa a modo de vivienda estereotipada de los idílicos suburbios estadounidenses.

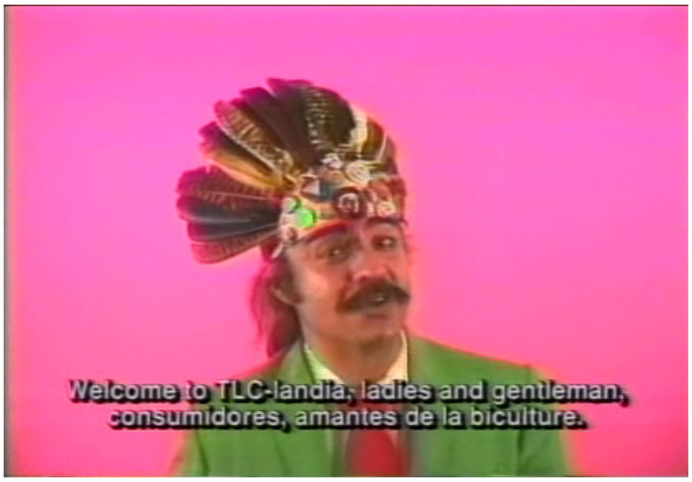
Repercusiones del pasado en Santa Bárbara, México D.F. y Los Ángeles

Viajando con sus cámaras más hacia el Sur, Lerner y Ortiz-Torres enfocan su interés en los músicos jóvenes de México D.F. quienes se identifican con y a través de las letras, las melodías y todo lo que rodea la música que los ha captado y que ellos crean (61'24 - 74'37). Inspirados por diferentes artistas, estilos y corrientes musicales, los adolescentes construyen y expresan sus identidades personales las cuales a menudo resultan ser igual de híbridas que las que hemos encontrado en Santa Bárbara y Los Ángeles. Mientras que algunos de los capitalinos entrevistados no se identifican de ninguna manera con su patria mexicana ("No estoy orgulloso ni apenado de ser mexicano, solamente vivo aquí."), otros se sienten más conectados a ella y preservan cada uno de manera individual su identidad mexicana frente a las influencias sociales y culturales provenientes de otros países de todo el mundo. Por ejemplo, en ***Fronterilandia*** conocemos a un grupo de músicos mexicanos que destaca por sus representaciones de *The Beatles*, llegando incluso a superar al grupo original. Tal y como explica el narrador, no se trata de unos simples imitadores que dan conciertos en un *pub* inglés de la capital, sino fundamentalmente de un grupo de excelentes intérpretes mexicanos cuyo cantante

principal “tiene una gran parte de John Lennon dentro de él”. Gracias a esta característica consiguió que México se convirtiese en “la segunda patria de los Beatles”. Ubicados al otro lado del espectro musical, los adolescentes punks prefieren elaborar su propio estilo musical y de vida. Debido a su postura crítica frente a las influencias (principalmente no-musicales) de Estados Unidos, pretenden adaptar los diferentes componentes del punk norteamericano a las particularidades de la cultura y sociedad mexicana: “Nosotros lo que estamos siendo es ser punks, pero mexicanos.” Del mismo modo los rockeros de *death metal* expresan su identidad mexicana a través de la música, estableciendo un vínculo entre este género musical y una de las tradiciones culturales de origen prehispánico más importantes en México, la cual está relacionada con la muerte. Si bien a los directores aparentemente resulta dudoso, al grupo *Panoramas de Mictlán* cuyo nombre hace referencia al lugar de los muertos en la mitología mexica no le queda ninguna duda en cuanto a la compatibilidad de esta tradición indígena y, por ejemplo, el típico *headbanging*.

Sin embargo, ante la multitud de influencias nacionales, históricas, sociales y culturales, la negociación de la identidad no se realiza siempre con tanta seguridad como en estos casos produciendo una identidad híbrida equilibrada y estable. Lerner y Ortiz-Torres presentan en su documental a algunos artistas chicanos residentes en ambos lados de la frontera cuyos proyectos de arte fronteriza (*border art*) ponen de manifiesto la incapacidad que experimentan algunos individuos para ubicarse en el espacio transfronterizo entre México y Estados Unidos e identificarse con una, otra o ambas naciones. En ***Fronterilandia***, Roberto Sifuentes y Guillermo Gómez-Peña expresan por ejemplo el desequilibrio de identidad y la desorientación que sufre parte de la población de origen mexicano en Estados Unidos interpretando diferentes figuras ficticias y a menudo bastante curiosas, como por ejemplo el emigrante mexicano que bajo hipnosis “cruza la frontera en reversa”. Recuerda los sentimientos traumáticos que ha dejado la migración en su subconsciente y nos explica en *spanglish* que su patria quedó dividida en dos. Encontrándose en medio sin orientación, no se siente mexicano ni estadounidense sino más bien emigrante eterno. Haciendo uso de una expresión coloquial en forma superlativa empleada para los inmigrantes latinoamericanos se describe a sí mismo como “supermojado”. Finalmente, debido al choque cultural y a los prejuicios de los estadounidenses que le consideran sospechoso – tal vez por cumplir con la imagen estereotipada de un narcotraficante mexicano – se convierte en un pollito indefenso (32'34 - 35'34). Más adelante en el documental, los dos artistas recalcan con un toque crítico los problemas (de identidad) con los que topan los mexicanos y chicanos ante el trasfondo político-económico del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, Canadá y México. Ponen de manifiesto el hecho de que los estadounidenses se benefician de este acuerdo mientras que la sociedad mexicana sucumbe ante “la brisa transcontinental de TLC-Landia” y la demanda económica y turística del país vecino. Vemos en ***Fronterilandia*** cómo el hombre de negocios mexicano sufre una crisis de identidad y se va convirtiendo en una cucaracha con un número de seguro social que se ofrece como mano de obra barata para diferentes tipos de trabajos: “I can cook, translate, guide turists en nahuatl and arawak, maquillar, hago lo que quiera, gardening, security, aztec massage [...]” (59'30 - 61'23).





Identidades fronterizas

Hugo Sánchez es otro de los artistas chicanos al que introducen Lerner y Ortiz-Torres en su película documental (44'24 - 48'42). Viéndose a diario confrontado con una gran diversidad de fenómenos transfronterizos y trasladándose frecuentemente entre Tijuana y San Diego, se dedica en sus proyectos de arte a asuntos que tienen que ver con la frontera méxico-estadounidense. Por ejemplo, Sánchez representa en un perfomance de manera simbólica el destino de los inmigrantes ilegales "who are sacrificed like animals by an inhuman police system" [18] al perforar, disfrazado de 'charro zapatista' y con la bandera mexicana en el pecho, la cabeza de una vaca con una espada. En otro performance lo vemos delante del Monumento al Libro de Texto Gratuito de Tijuana perforando con clavos la lengua de la vaca, la cual sale de su boca como si fuera la suya, para demostrar de manera artística los problemas provocados por los malentendidos (lingüísticos) entre México y Estados Unidos. Sin embargo, irónicamente son los acontecimientos que sucedieron tras haber terminado las representaciones de Sánchez los que revelan lo difícil que puede presentarse la vida de la población transfronteriza y la consolidación de la identidad personal. Tal y como explica Sánchez en el documental, la policía municipal de Tijuana no interpretó sus actuaciones como expresión artística de la realidad fronteriza y "patriotic gesture of symbolic defense" [19] de los emigrantes mexicanos que ponen en peligro sus vidas al cruzar la frontera. Al contrario, le acusaron de profanación de los símbolos nacionales de México, un delito cuya gravedad, desde el punto de vista de las autoridades tijuanenses, hasta aumentó por tener el artista la nacionalidad estadounidense (al igual que muchos otros chicanos residentes en Tijuana). Al final, decidieron deportar a Sánchez a su 'patria', si bien él tras haber pasado la mayor parte de su vida en México se siente más mexicano que norteamericano.

¿Un documental doble-fronterizo?

Como hemos visto, en ***Frontierland/Fronterilandia***las fronteras están omnipresentes. Pero no tienen validez y paulatinamente se van borrando, no sólo a nivel genérico-cinematográfico sino también a nivel geográfico y socio-cultural. Al combinar principalmente elementos estéticos provenientes del cine documental y experimental y crear de este modo una verdadera obra de arte audiovisual, Lerner y Ortiz-Torres ponen de manifiesto los múltiples puntos de intercambio entre México y Estados Unidos. Describen la extensa zona transfronteriza que han indagado como un gigantesco laboratorio intercultural. Más allá de cualquier delimitación geográfica o física, demuestran a su vez que este *Frontierland* constituye en primer lugar un espacio de imaginación donde los habitantes construyen de manera individual y arbitraria sus identidades. Desplazando la cinta con mucha creatividad del cine documental al experimental (y viceversa), elaboran

su propuesta personal sobre el tema tratado, el cual debido a su vinculación con la frontera mexicano-estadounidense y otros aspectos relacionados con este espacio geográfico, se caracteriza por ser igual de fronterizo que la estética fílmica de este documental.

LINKS

Informaciones y comentarios sobre ***Fronterilandia*** en la página web de Jesse Lerner: http://americanegypt.net/content/

CITAS Y NOTAS

[1]El título de la tesis es "El cine doble-fronterizo de Jesse Lerner. ¿La frontera como modalidad fílmica?" (Universidad de Hamburgo, septiembre 2013). Ha sido asesorado por el Dr. Joachim Michael, Universidad de Hamburgo, y la Dra. Patricia Torres San Martín, Universidad de Guadalajara.

[2] En la actualidad los conceptos de clasificación se han vuelto anticuados al intentar relacionarlos con cintas que comparten rasgos estéticos y estilísticos de diferentes géneros cinematográficos. Sobre todo el consenso sobre lo que caracteriza a un documental se ha ido complicando. En el ámbito científico han empezado a cuestionar el dogma de 'lo directo' y replantear el estatuto de la representación de lo real frente a la originalidad artística y las ambiciones temáticas de las películas documentales híbridas (Véase p. ej. Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona*: Paidós, 1997; Antonio Weinrichter, "El documentalismo en el siglo XXI (parte I: Millenium.doc)". En: Weinrichter, A. (ed.), *Doc. El documentalismo en el siglo XXI*, San Sebastián: Donostia Zinemaldia., 2010, sin núm. de pág.; Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004).

[3] Con el término 'cine de frontera' de nuevo nos vemos confrontados con la cuestión de las categorizaciones genéricas. Si bien es cierto que este género fílmico abarca aquellas películas que coinciden en su temática y ubicación fronterizas (sin importar si se trata de un documental, una ficción o una película experimental), los intentos de clasificación también se van complicando ya que los criterios definitorios tal y como los propone por ejemplo Norma Iglesias no son exclusivos ("Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo". En: de la Vega Alfaro, Eduardo (ed.), *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2000, págs. 19-23). Es posible que en una película de frontera prevalezcan y (co-) existan características de otros géneros, pero sin que por eso pierda su razón de ser fronteriza. Una cinta fronteriza puede ser drama, *western*, comedia y/o película de acción etc.

[3] En este trabajo cuando nos referimos a la película documental de Lerner y Ortiz-Torres vamos a utilizar el título corto ***Fronterilandia*** para evitar confundirlo con *Frontierland*, el espacio geográfico del que trata esta película.

[4] Scott L. Baugh, *Latino American Cinema. An encyclopedia of movies, stars, concepts and trends*, Santa Barbara: Greenwood, 2012, pág. 150.

[5] Rita González, *The filmmaker as forger. An interview with Jesse Lerner*. En: Spectator 1 (1999/2000), pág. 92.

[6] Chon A. Noriega, *Plot Summary for Frontierland/Fronterilandia*. En: Internet Movie Data Base, sin fecha de publicación, sin núm. de pág.

[7] González, pág. 91.

[8] Ibid., pág. 92.

[9] Ibid., págs. 91-92.

[10] Véase Renato Revaló, Fronterilandia, híbrido que aborda la leyenda de Aztlán. En: *La Jornada,* 24.05.1996 [Fondo Emilio García Riera, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, Guadalajara].

[11] Noriega, sin fecha y sin núm. de pág.

[12] Ibid.

[13] Jesse Lerner, "The Ruins of Modernity". En: Thies, Sebastian/Noll-Opitz, Daniela/Raab, Josef (eds.), *Screening the Americas. Narration of nation in documentary film*. Trier: Wiss. Verlag, 2011, pág. 441.

[14] Jesse Lerner, *Borderline Archeology*. En: *Cabinet Magazine* 13 (2004), sin núm. de pág.

[15] Si bien es cierto que este parque principalmente constituye una atracción turística con la que presentar al viajero extranjero el impresionante legado cultural de México, las réplicas de los monumentos de *Mexitlán* tienen esta otra función determinada en la cual Lerner hace hincapié en un artículo suyo: "Their presence in the cityscape reconnects the center with Tijuana, a problematic place for nationalists at the furthest margin of the country, distant from the interior of the nation and its centralist myths and identity. Like ancient Rome and its empire, Mexico City and the rest of the republic exist in a highly asymmetrical relation of power, one that must be continuously reasserted and renegotiated. Residents of the capital fear that the border breeds a dangerous drift of identity, subject to the nearly irresistible pull of the larger northern neighbor" (Ibid.).

[16] Ibid.

[17] Baugh, pág. 150; véase también González, pág. 92 y Noriega, sin núm. de pág.

[18] Hugo Sánchez citado según Guillermo Gómez-Peña, *Dangerous Border Crossers. The Artist Talks Back*. London/ New York: Routledge, 2000, pág. 112.

[19] Ibid., pág. 113.

BIBLIOGRAFÍA

Baugh, Scott L., *Latino American Cinema. An Encyclopedia of Movies, Stars, Concepts and Trends*, Santa Barbara: Greenwood, 2012.

Breschand, Jean, *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.

González, Rita, "The filmmaker as forger. An interview with Jesse Lerner". En: *Spectator* 1 (1999/2000), págs. 90-95.

Gómez-Peña, Guillermo, *Dangerous Border Crossers. The Artist Talks Back*. London/ New York: Routledge, 2000.

Iglesias, Norma, "Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo". En: de la Vega Alfaro, Eduardo (ed.), *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2000, págs. 19-39.

Lerner, Jesse, "Borderline Archeology". En: *Cabinet Magazine* 13 (2004), sin núm. de pág. Online: http://www.cabinetmagazine.org/issues/13/lerner.php [05.08.2013].

Lerner, Jesse, "The Ruins of Modernity". En: Thies, Sebastian/Noll-Opitz, Daniela/Raab, Josef (eds.), *Screening the Americas. Narration of nation in documentary film*. Trier: Wiss. Verlag, 2011, págs. 441-454.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

Noriega, Chon A., *Plot Summary for Frontierland/Fronterilandia*. En: Internet Movie Data Base, sin fecha de publicación, sin núm. de pág. Online: http://www.imdb.com/title/tt0472787/ [12.07.2013].

Revaló, Renato, "Fronterilandia, híbrido que aborda la leyenda de Aztlán". En: *La Jornada*, 24.05.1996 [Fondo Emilio García Riera, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, Guadalajara].

Weinrichter, Antonio, "El documentalismo en el siglo XXI (parte I: Millenium.doc)". En: Weinrichter, Antonio (ed.), *Doc. El documentalismo en el siglo XXI*, San Sebastián: Donostia Zinemaldia [Festival Internacional de Cine] 2010, [sin núm. de pág.]. Online: http://documentaldecreacion.files.wordpress.com/2011/09/2-el-documentalismo-en-el-sigloxxi-parte-i-antonio-weinrichter.pdf [03.04.2013].

FICHA FÍLMICA

Frontierland/Fronterilandia. Jesse Lerner (co-director, -editor, -cámara, -sonido) y Rubén Ortiz-Torres; 1995, 16mm, B/N y color, 78 min., inglés/español/náhuatl, subtitulado en inglés y español. Con: Guillermo Gómez-Peña, Aztlán Underground, Hugo Sánchez, David Vázquez, Cameron Jamie, Sergio Zenteno, Pecatrixis, Atoxxxico y Panoramas de Mictlán.

LEER MÁS ...

El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, año 5, núm. 9, enero - junio 2014, es una publicación semestral editada por el Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara, Nebulosa 2916, Jardines del Bosque, C. P. 44520, Guadalajara, Jalisco, México, tels. +52 (33) 31217461 y 31227827, http://www.elojoquepiensa.net, elojoquepiensa@ficg.mx. Editor responsable: Dr. Juan Carlos Vargas Maldonado. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2010-012013403000-203, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsables de la última actualización de éste número: Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara, Nebulosa 2916, Jardines del Bosque, C. P. 44520, Guadalajara, Jalisco, México, Pedro Méndez, Isabel Márquez, Ari Márquez. Fecha de la última modificación 1 de enero de 2014, con un tiraje de un ejemplar.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara.

Año 5. Número 9, Enero-Junio 2014. ISSN : 2007 - 4999.