

PAESAGGI E FIGURE DELLA FRONTIERA TRA MESSICO E STATI UNITI. UN ITINERARIO TRA CINEMA E LETTERATURA

Stefano Tedeschi*

Abstract

Negli ultimi decenni del ventesimo secolo si è venuto a creare un immaginario del tutto peculiare intorno alla Frontiera Nord del Messico, da sempre all'origine di forti motivi simbolici. Un immaginario legato alla sempre più numerosa emigrazione verso gli Stati Uniti, al narcotraffico e alle sue conseguenze, alla costruzione di strumenti di separazione sempre più sofisticati e violenti. Si analizzerà la costruzione di tale immaginario in un *corpus* costituito da cinque film e da altrettanti testi narrativi (racconti e romanzi) che costituiscono un inscindibile nucleo di produzione di elementi simbolici.

Landscapes and Representations of the Frontier between Mexico and the United States. An Itinerary between Literature and Cinema

In the last decades of the twentieth century a strong imaginary has been created around North Border of Mexico, an imaginary linked to the growing number of migrants from Mexico to United States, to the drug traffic and its consequences, to the building of instruments of separation increasingly sophisticated and violent. The article presents an overview of the construction of such imagery on both sides of the border.

Là dove la mappa divide, il racconto attraversa. È «diegesi», termine greco che designa la narrazione: instaura un percorso («guida») e passa attraverso («trasgredisce»). Lo spazio di operazioni che traccia è fatto di movimenti: è 'topologico', relativo alla deformazione di figure, e non 'topico', ovvero definitore di luoghi. Il limite è in esso circoscritto solo secondo una modalità ambivalente. Fa un doppio gioco. Fa il contrario di ciò che dice. Abbandona il luogo allo straniero che ha l'aria di cacciare fuori (De Certeau 190).

Nel corso del ventesimo secolo si è venuto a creare un immaginario peculiare intorno alla Frontiera tra Messico e Stati Uniti, con forti motivi simbolici, e insiemi discorsivi multimediali e interculturali che hanno formato una sorta di Archivio della Frontiera, sempre in movimento e mai definitivo.

* Università 'La Sapienza' di Roma.

Una frontiera mobile

Un primo movimento definitorio e topografico permette di scoprire ben presto che ciò che oggi viene presentato come una lunghissima, rigida e ipercontrollata linea divisoria è stata invece per lungo tempo una frontiera mobile, porosa, con attraversamenti non solo frequenti, ma anche favoriti dalle più varie contingenze storiche ed economiche. La *Grande Frontera Norte* non si è solo spostata nel tempo, ma nello spazio che si definisce attorno ad essa il continuo passaggio da un lato all'altro ha favorito il nascere, nel tempo, di una realtà che si autodefinisce come meticciasa e instabile e che nello stesso tempo ha ormai costituito una radicatissima cultura dai caratteri ben riconoscibili, una *herida abierta* da cui non si può prescindere se si vuole comprendere il mondo contemporaneo:

The U.S.-Mexican border 'es una herida abierta' where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the life-blood of two worlds merging to form a third country – a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish 'us' from 'them'. A border is a dividing line, a narrow strip along a step edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. Los 'atravesados' live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the "normal" (Anzaldúa 3).

La linea segnata dalla mappa come una divisione è attraversata dai racconti e trasforma lo spazio in un luogo abitato da un'umanità quanto mai variata e variabile. Ma quali storie si raccontano intorno e attraverso la frontiera? Alcuni spazi e figure emergono con maggiore evidenza.

Le storie dell'attraversamento

Il primo movimento che i racconti registrano è quello verso Nord: conquistatori e missionari lo anticipano, i migranti lo percorrono alla ricerca di migliori condizioni di vita, per sfuggire persecuzioni e violenze. L'attraversamento della Frontiera viene rappresentata come un viaggio segnato dalla clandestinità, dall'illegalità, da rischi spesso mortali, un viaggio che un'Autorità ben definita cerca a tutti i costi di impedire.

Nel corso del Novecento non è stato però sempre così: almeno fino agli anni Sessanta il reclutamento di mano d'opera è stato favorito, quando non

addirittura sollecitato, dal grande vicino del Nord, seppure inquadrato in regole ferree e con un trattamento al limite dell'umano dei lavoratori contrattati. I racconti di quella migrazione popolano la letteratura di quegli anni, come in *Murieron a mitad del río*, di Luis Spota (1948), *El dólar viene del norte*, di José de Jesús Becerra González (1954), *Huelga blanca*, di Héctor Raúl Almanza (1950), *Aventuras de un bracero*, di Jesús Topete (1948), o *Tenemos sed*, di Magdalena Mondragón (1956) e nella storia di Gabriel, il figlio di Pioquinto e *espalda mojada* in *La región más transparente* di Carlos Fuentes (1959).

Anche il cinema di quegli stessi anni affronta il tema: nel 1947 Alfonso Patiño Gómez aveva usato il personaggio di Pito Pérez per una attualizzazione delle sue disavventure nell'ambiente della frontiera nord ("Pito Pérez se va de bracero") ma in realtà il film sembra piuttosto la versione cinematografica di un romanzo di Daniel Venegas, *Las aventuras de Don Chipote, o cuando los pericos mamen*, pubblicata a Los Angeles nel 1928, con un risultato peraltro non del tutto convincente. Ben più articolato risulterà allora il trattamento del tema in "Espaldas mojadas" di Alejandro Galindo (1954), in cui la storia di Rafael, contadino di San Luis Potosí, riassume già tutte le coordinate fondamentali di queste narrazioni: la clandestinità, il mondo dei *coyotes*, la violenza della *migra*, la vita durissima dei migranti, con un tono che coniuga il documentario con la denuncia per giungere a un tono epico con un grande impatto sul pubblico messicano dell'epoca.

Nello stesso anno esce un altro film che raccontava una storia di migrazione e di sfruttamento, "Salt of the Earth", produzione indipendente del regista Herbert J. Biberman, con una struttura assai simile a un documentario: "Salt of the Earth" fu il primo film a proporre al pubblico statunitense una visione differente degli immigrati messicani, e più in generale dei *chicanos*, fatto che giustifica una certa tendenza al didatticismo del film, attraverso personaggi in un certo modo 'esemplari'.

Queste narrazioni rimangono in una certa misura invariate quasi fino alla fine del secolo, conservando alcune costanti. come ricorda Jablonska:

Los viajes hacia el norte se relacionan, por lo general, con la necesidad de romper con una tradición opresiva y de escapar de espacios que brindan pocas oportunidades a quienes los habitan. Quienes viajan hacia la frontera con los Estados Unidos buscan el empleo, una mayor libertad personal y la realización de las aspiraciones que no pueden siquiera plantearse en las sociedades conservadoras de las que provienen. [...] Conforme a los demás filmes, los mexicanos que se van al norte tienen, por lo general, bajas calificaciones y buscan trabajos que no requieran de una preparación especializada (50).

Se ancora nel 1977 "Alambrista" di Robert Young sembra ricalcare le orme dei precedenti degli anni Cinquanta, a partire dagli anni Ottanta il panorama

andrà cambiando, non perché la situazione migliori ma perché essa si diversificherà, come segnala di nuovo Jablonska:

Muchos aprovechan los atractivos que tienen para los *gringos* los elementos de la cultura local. Con frecuencia ponen restaurantes o fondas que ofrecen la comida regional mexicana; trafican con las imitaciones de las esculturas prehispánicas; ofrecen supuestos cultos religiosos basados en deidades antiguas mexicanas; o actúan como luchadores adoptando una identidad que alude a los elementos de la cultura local. Otros buscan empleos en las maquiladoras, en la agricultura o en la recolección de frutos. Finalmente, hay quienes se emplean en pequeños negocios (56).

Sarà Carlos Fuentes a rappresentare queste storie dal lato messicano in *La frontera de cristal* (1995), e a lui si affiancherà una vera e propria ondata di narratori giovani capaci di rappresentare l'attraversamento verso Nord in tutta la sua varietà e complessità. Le *Instrucciones para cruzar la frontera* di Luis Humberto Crosthwaite ne costituiscono uno dei testi esemplari, senza però dimenticare autori come Federico Campbell, o un testo teatrale davvero impressionante come *El viaje de los cantores* di Hugo Salcedo (1989).

Il contributo del cinema in un tale mutamento di prospettiva risulterà allora cruciale: se fino agli anni Novanta i protagonisti sono uomini, quasi sempre contadini che partono dalle regioni centrali o meridionali del Messico, nei film a cavallo del nuovo millennio nuovi soggetti e nuove geografie si affacciano sulla scena. Già nel 1983 Gregory Nava aveva raccontato la propria esperienza di adolescente in viaggio dal Guatemala negli Stati Uniti ("El Norte") e il tema dei migranti dal Centro America e del loro drammatico viaggio attraverso il Messico – uno spazio di frontiera lungo migliaia di chilometri – verrà ripreso in numerose produzioni a partire dal 2009 ("Sin nombre", 2009; "La Bestia", 2010; "La jaula de oro", 2013), con una altrettanto abbondante produzione di cronache giornalistiche e di documentari, un movimento in parte suscitato dal progetto "En el camino" del quotidiano online salvadoregno *El faro*, un progetto multimediale che coniugando la cronaca, il documentario e la fotografia fa conoscere una realtà fino ad allora nascosta agli occhi del mondo.

Nello stesso periodo anche la figura della donna migrante ritrova una sua dimensione, come avviene per la storia delle quattro donne in viaggio dal Michoacán verso Los Angeles in "Mujeres insumisas" di Alberto Isaac (1995), o in "Santitos" di Alejandro Springall (1998) in cui il romanzo omonimo di María Amparo Escandón viene portato sullo schermo con un tono da realismo magico che trasfigura eccessivamente racconti ben più drammatici, come si vedrà nei più recenti "Bordertown" di Gregory Nava (2007) che affronta la tragedia del femminicidio di Ciudad Juárez, o "La vida precoz y breve de Sabina Rivas" di Luis Mandoki (2012) sullo sfruttamento della prostituzione minorile a Tijuana.

I racconti della frontiera non la attraversano però solo in direzione nord, ma narrano anche di viaggi verso sud, ed anche qui il passare del tempo segna un cambiamento profondo nelle storie e nei personaggi. All'inizio sono infatti vagabondi e banditi che fuggono dagli Stati Uniti e che cercano fortuna in Messico, come in "The Treasure of the Sierra Madre" (1948), di John Huston, in "Border River" (1954) di George Sherman, o in "The Getaway" (1972) di Sam Peckinpah:

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 (Ponce Cordero 127).

In "The Old Gringo" di Luis Puenzo (1989) il protagonista è invece un personaggio storico, quell'Ambrose Bierce disperso nella Rivoluzione cui aveva dedicato la sua attenzione Fuentes nel romanzo da cui è tratto il film. La trasposizione cinematografica in questo caso non rende omaggio al libro, e ripete molti degli stereotipi sul Messico che Emilio García Riera ha evidenziato nel suo studio sul tema (1988) ma riesce comunque a modificare il ritratto dello statunitense in viaggio verso sud, superando una dimensione confinata solo nel territorio della trasgressione o della fuga.

Di nuovo il quadro cambierà negli anni Novanta, quando quel viaggio non verrà affrontato solo da personaggi targati USA, ma anche da messicani che intraprendono complessi cammini di ritorno e di rigenerazione:

Son distintas las motivaciones de quienes se aventuran hacia el sur. Se trata invariablemente de personas que buscan, más o menos conscientemente, sus raíces. Esta búsqueda los confronta con una nueva espiritualidad y con los valores que habían perdido vigencia en las sociedades modernas. Se trata de experiencias que los transforman profundamente. [...] El sur representa en las películas mexicanas, definitivamente, la oportunidad de una renovación espiritual: del reencuentro con las raíces, de maduración y de enriquecimiento personal (Jablonska 50).

Questo viaggio di ritorno, che può assumere anche toni ambigui, è un tema su cui ritorna più volte il regista Carlos Bolado, prima in "Bajo California: el límite del tiempo" (1998), e poi in "Solo Dios sabe" (2005), dove il viaggio parte da Tijuana per arrivare fino alle spiagge brasiliane.

La perdita dell'identità – Il *pachuco* / il *pocho*

Attraversare la frontiera significa anche per gran parte del cinema messicano del Novecento, perdere la propria identità per acquistarne una nuova, quella del *pachuco*, da cui Octavio Paz parte per la sua riflessione de *El laberinto de la soledad*:

Pero los *pachucos* no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados. A pesar de que su actitud revela una obstinada y casi fanática voluntad de ser, esa voluntad no afirma nada concreto sino la decisión – ambigua, como se verá – de no ser como los otros que los rodean. El *pachuco* no quiere volver a su origen mexicano; tampoco – al menos en apariencia – desea fundirse a la vida norteamericana. Todo en él es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma. Y el primer enigma es su nombre mismo: “pachuco”, vocablo de incierta filiación, que dice nada y dice todo. ¡Extraña palabra, que no tiene significado preciso o que, más exactamente, está cargada, como todas las creaciones populares, de una pluralidad de significados! Queramos o no, estos seres son mexicanos, uno de los extremos a que puede llegar el mexicano (Paz 32).

L'affermazione finale di Paz non viene però del tutto condivisa dai film che affrontano il tema. Per quella cinematografia il prezzo che si deve pagare per l'attraversamento della frontiera è l'inevitabile perdita dell'identità:

Para el cine mexicano, las lecciones de moral, de ultranacionalismo no podían tener mejor escenario que la frontera. De esta forma parecer ser que el culpable del mal no es precisamente el personaje, sino el ambiente negativo de la frontera. [...] Hasta el pachuco, que fue un símbolo del mexicanoamericano de primera categoría en donde se plasmaba una identidad y desaire de existencia con alta visibilidad cultural y participación política, fue adaptado cinematográficamente para responder a la visión mexicana del pachuco como forma exótica del pocho, intoxicada del *American Way of Life* y de imitación del lenguaje y las formas americanas. De esta forma el pachuquismo se descontextualizó y se caricaturizó. Solo así podía ser visto sin peligro en esos años de las grandes campañas oficiales de nacionalismo cultural (Iglesias 100-101).

Una prima traccia di questo atteggiamento si trova già in un film statunitense del 1935, “Bordertown” di Archie Mayo¹, ma sarà in una lunga lista di film tra gli anni Cinquanta e Sessanta che una tale idea verrà ripetuta quasi fino alla nausea (“Primero soy mexicano”, 1950; “Yo soy mexicano de acá de este lado”, 1951). Nel 1963 Eulalio González, detto *El Piporro*, un attore che aveva interpretato nella commedia messicana dei cinquanta il personaggio del *nor-*

¹ Curiosamente questo film in italiano avrà come titolo “Il selvaggio”.

teño decide di passare alla regia e nel 1969 dirige “El pocho”, un film interamente girato tra Ciudad Juárez e El Paso, con una storia che concentra tutti gli stereotipi sull’argomento:

La trama de la cinta gira alrededor de sucesos de la vida de José Guadalupe García. Ese personaje era huérfano de padres, quienes murieron ahogados en el intento de cruzar el Río Bravo para llegar a Estados Unidos. José Guadalupe crece en un orfanatorio de El Paso con el nombre que se le asignó: José Garscha. [...] La película comienza con los esfuerzos de José Guadalupe para asimilarse a la sociedad donde vive. Para lograrlo habla solo inglés y tiene una novia “gringa”. No obstante sus esfuerzos, pronto sufre problemas de discriminación. [...] La reacción consiste en cruzar la frontera rumbo a Ciudad Juárez. Sin embargo también en México tropieza con dificultades. [...] La película termina cuando José Guadalupe se lanza al Río Bravo pensando que el único lugar legítimo del chicano es justo ahí, en medio del río, ya que no es “ni de aquí ni de allá” (Maciel 113-114).

La frontiera è allora il luogo in cui i racconti non possono che avere un segno negativo, riproposti all’infinito da un punto di vista che sarà sempre quello del centro, politico e culturale, del Messico:

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 (Ponce Cordero 130).

Figure della frontiera

I racconti della frontiera costruiscono una mitologia di personaggi e di spazi che non si limitano però al *pocho*, ma che si allargano a una ben più ampia dimensione dell’immaginario, che attraverso il cinema raggiunge dimensioni universali, nascendo e dialogando spesso con testi letterari.

All’origine di tutto c’è senza dubbio il *western*, nemmeno immaginabile senza la dimensione della frontiera del sud-ovest, e alcuni dei suoi personaggi risalgono al cinema muto, come *Cisco Kid*, protagonista di un racconto di O. Henry del 1907, che fin dal 1914 troverà la sua versione cinematografica, o come l’immortale “Zorro”, che nasce nel 1919 in un romanzo di Johnston McCulley, e nel film dell’anno successivo con Douglas Fairbanks.

Questa visione della frontiera come spazio dell’avventura e della lotta tra bene e male quasi non conosce variazioni e si sgretola a partire dagli anni Sessanta. Contribuiscono a una tale operazione la stilizzazione che arriva al kitsch

del ‘spaghetti western’, gli eccessi del western ‘decadente’ come in “The Wild Bunch”, o la parodia che trasforma Alamo in uno spazio demenziale in “Viva Max” di Jerry Paris (1969) o la saturazione del tema attraverso la serialità del prodotto televisivo.

Dal lato messicano della frontiera sarà il *cabrito western* a decostruire quell’immaginario in una ripetizione quasi ossessiva di stereotipi, spesso mescolati in produzioni che ci appaiono oggi improbabili, ma che ebbero un enorme ripercussione nel pubblico messicano ai due lati della frontiera, con conseguenze di grande rilevanza, come vedremo alla fine:

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 (Ponce Cordero 130).

Il genere del *cabrito western* spettacolarizza temi già trattati dai film noir statunitensi – ma anche messicani – fin dagli anni Quaranta, come il traffico illegale dei migranti (“Border Incident”, 1949, di Anthony Mann), ma soprattutto anticipa il cinema sul narcotraffico, che a partire dal 2000 si impone come un vero e proprio sottogenere, come avviene parallelamente con la narrativa.

Il cosiddetto “narcocinema”, così come la “narconarrativa”, hanno le loro radici in questa catena di film di serie B, spesso di natura seriale, come quelli costruiti sui personaggi di “Lola la trailera” (1982) o di “Camelia la Texana”, da cui nacque una delle più interessanti serie di prodotti culturali della frontiera: nel 1972 Ángel González compone una canzone che “Los Tigres del Norte” inclusero in un disco di enorme successo. Dalla canzone venne tratto un film, “Contrabando y Traición” che nel 1975 replicò lo stesso successo, tanto da conoscere diversi sequel, e nel 2002 lo scrittore spagnolo Arturo Pérez Reverte ne trae il romanzo *La Reina del Sur*. A questo punto “Los Tigres del Norte” ‘aggiornano’ il corrido del 1972, Gabriela Ortiz ne trae una commedia musicale nel 2008, nel 2011 ispira una telenovela e in questi mesi la catena Telemundo ne trasmette una nuova versione, che sta avendo uno straordinario riscontro di pubblico (ma anche di critica) tra Messico e Stati Uniti.

Todas las películas de “narcos” tienen imágenes que se repiten: hacen referencia a lugares como Tijuana o Ciudad Juárez, o al desierto como el ambiente invencible que los circunda; las tramas se suscitan en ciudades fronterizas donde todo puede suceder, con espectáculos exóticos, menesterosos, colonias marginales pauperiza-

das pobladas por mexicanos que esperan cruzar la frontera, burdeles, polleros, narcos, contrabandistas, maquiladoras y obreros. La mayoría de los filmes presenta escenas de violencia: golpizas, chantajes, asesinatos brutales, torturas, balaceras, ajustes de cuentas y amores que regresan del pasado convertidos en emisarios de la venganza. Muertes y más muertes, siempre en escenarios sórdidos.

Las narcopelículas están sustentadas en una narración que se acompaña de múltiples recursos y hace del filme un receptor de la cultura popular. Se crean historias con múltiples voces que enlazan a los personajes con hechos reales, lo que obliga al receptor a percibir diferentes puntos de vista y confrontar la película con la realidad. [...] Las letras de las canciones surgen como parte del drama de la vida cotidiana. En esta representación, los personajes encarnan la expresión de las mayorías que admiten el reconocimiento de una cosmovisión de un grupo social específico (Mercader 223).

Quando i racconti sul narcotraffico e la frontiera si faranno più articolati e complessi, come avviene in film come “El infierno” (2010) di Luis Estrada o “Miss Bala” (2011) di Gerardo Naranjo o nei testi narrativi di Yuri Herrera, Eduardo Antonio Parra o Bernardo Fernández, dovranno comunque negoziare il proprio luogo dell’immaginario con le rappresentazioni dei *B-Movies*, che testimoniano il passaggio del narcotraffico da una posizione socialmente marginale a una posizione egemonica, in cui la vita di intere regioni di frontiera viene scandita dal potere dei trafficanti.

Da una dimensione binazionale a una dimensione transnazionale

Nell’itinerario che si è andato disegnando i racconti della frontiera costruiscono un potente immaginario collettivo, ma nel corso del Novecento tali narrazioni rimangono in una certa misura fortemente radicate nelle culture di provenienza. La distinzione tra produzione statunitense (anche nella sua variante *chicana*) e produzione messicana rimane imprescindibile al momento di catalogare e analizzare libri, film, musica o l’arte figurativa. Alla fine del secolo però questa dimensione binazionale si trasforma in maniera sostanziale, tanto che oggi risulta molto più difficile tracciare una linea divisoria all’interno della *cultura fronteriza*, anche perché sempre più numerose sono le collaborazioni, le coproduzioni, così come gli spostamenti di artisti, scrittori e registi che si muovono senza sosta di qua e di là del Río Bravo.

Si può ben affermare che la cultura della Frontiera Messico-Stati Uniti esprime con assoluta chiarezza una delle contraddizioni più stridenti del mondo contemporaneo: nel momento in cui si progetta e realizza uno dei più rigidi sistemi di controllo frontaliero del mondo, lo spazio culturale diventa comune, poroso, e si può già parlare di una cultura transnazionale e multilingue.

Una tale situazione, spesso dolorosa e drammatica, nasce dalla moltiplicazione esponenziale dei contatti possibili, dalla maggiore facilità e rapidità negli spostamenti e nelle comunicazioni interpersonali, dalla pressione del numero sempre maggiore dei migranti e dalle dinamiche economiche che essi attivano, e dal punto di vista culturale hanno probabilmente un interessante antecedente proprio in quel *cine fronterizo* di cui si parlava prima:

De forma resumida, la fórmula del cine fronterizo es la siguiente: Se producen en Estados Unidos siguiendo con pagos en pesos, con ello se evitan la mayor parte de los gastos que significa contratar a trabajadores sindicalizados. Se aprovecha la estancia del *staff* técnico para filmar dos o tres películas a manera de bloque de producción [...] Siempre se trabaja bajo una coproducción con una compañía norteamericana, lo cual permite tener los derechos de la película en Estados Unidos. La compañía en Estados Unidos pertenece a la misma familia y con ello también las entradas por distribución en territorio norteamericano, entradas que son en dólares. Abarcan temas fronterizos que garantizan el interés del público de mexicanos y de origen mexicano en Estados Unidos (Iglesias 103).

Queste forme di produzione artigianalmente transnazionali permettono, pur con prodotti di scarsissimo valore estetico e culturale, la creazione di un pubblico comune e di una serie di narrazioni che transitano senza passaporto di qua e di là della frontiera. Una tale situazione, di fatto irreversibile, permetterà in seguito la produzione di racconti, su carta o sullo schermo, che si muovono sulla frontiera considerandolo come l'unico spazio dove è possibile vivere, nel quale l'essere *ni de aquí ni de allá* non è più sentito come una condanna, ma come lo stato in cui si deve imparare a muoversi. Film come "El jardín del Edén" di María Novaro (1994), "Norteadó" di Rigoberto Pérezcano (2009), "Born in East L.A." di Cheech Marin (1987), "The three Burials of Ezequiel Estrada" di Tommy Lee Jones (2005), o "Un día sin mexicanos" di Sergio Arau (2004) mostrano questa diversa percezione della frontiera, come avviene in un romanzo come *El corrido de Dante* di Eduardo González Viaña (2006) o nei testi di Luis Humberto Crosthwaite che abbiamo prima ricordato, o nell'esperienza globale di Guillermo Gómez Peña, che descrive così la 'nuova frontiera':

I live smack in the fissure between two worlds, in the infected wound: half a block from the Western Civilization and four miles from the start of the Mexican-American border, the northernmost point of Latin America. In my fractured reality, but a reality nonetheless, there cohabit two histories, languages, cosmologies, artistic traditions, and political systems which are drastically counterposed. [...] We de-Mexicanized ourselves to Mexi-understand ourselves, some without wanting to, others on purpose. And one day, the border became our house, laboratory, and ministry of culture (or counterculture). Today, eight years after my departure, when

they ask me for my nationality or ethnic identity, I can't respond with one word, since my "identity" now possesses multiple repertoires [...] As a result of this process I have become a cultural topographer, border-crosser, and hunter of myths. And it doesn't matter where I find myself, in Califas or Mexico City, in Barcelona or West Berlin: I always have the sensation I belong to the same species: the migrant tribe of fiery pupils (2082).

Bibliografia citata

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco, CA: Aunt Lute Book Company. 1987.
- De Certeau, Michel. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro. 2005.
- García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero, vol.3 1941/1969*. México-Guadalajara: Era / Universidad de Guadalajara. 1988.
- Gómez Peña, Guillermo. "Documented/Undocumented". *Norton Anthology of Latino Literature*. New York, NY: W.W. Norton & Company. 2011.
- Iglesias, Norma. "La producción del cine fronterizo. Una industria de sueño". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, IV, 11 (1991): 97-130.
- Jablonska Zaborowska, Aleksandra. "Identidades en redefinición: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Época II, XIII, 26 (2007): 47-76.
- Maciel, David. *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*. México: Siglo XXI. 2000.
- Mercader, Yolanda. "Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico". *Tramas*, 36 (2012): 209-237.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra. 1997 (México. 1950).
- Ponce Cordero, Rafael. "La frontera entre México y Estados Unidos en la gran pantalla". <<http://translatin.snu.ac.kr/translatin/0907/pdf/trans09080715.pdf>> (2009): 125-131 (consultato il 25 settembre 2014).