

## El enemigo en la frontera: *Canadian Bacon* y *South Park: Bigger, Longer and Uncut*, dos productos fílmicos de los noventa<sup>1</sup>

Graciela Martínez-Zalce<sup>2</sup>

### RESUMEN

En una época en la que el concepto de Estado-nación es desafiado por la realidad de un mundo globalizado, con regiones que rebasan las fronteras y ciudades que son síntesis del mundo, ¿es pertinente aún hablar de identidades nacionales? En el presente ensayo, dos productos pertenecientes al ámbito de la cultura popular estadounidense nos servirán para interpretar la paradoja en la que se sitúa el concepto de frontera de nuestros días, en relación sobre todo con otro concepto fundamental, el de identidad nacional.

**PALABRAS CLAVE:** análisis cinematográfico, identidades, cultura popular, frontera, relación Canadá-Estados Unidos.

### ABSTRACT

At a time when the concept of nation-state is challenged by the reality of a globalized world, with regions that go beyond borders and cities that are a summary of the world, is it still relevant to talk about national identities? In this essay, two products from U.S. pop culture will serve to interpret the paradox in which the concept of border is situated in our time, with regard above all to another fundamental concept, that of national identity.

**KEY WORDS:** cinematic analysis, identities, pop culture, border, U.S.-Canadian relations

<sup>1</sup> Una versión previa de este artículo fue publicada en soporte electrónico en <http://razony-palabra.org.mx/antiores/n46/gmartinez.htm>

<sup>2</sup> Investigadora del Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Universidad Nacional Autónoma de México. La autora desea agradecer al programa PAFIT de la UNAM por su apoyo económico al proyecto colectivo IN306203 del cual es corresponsable. Además, agradece a los (las) dictaminadores por su cuidadosa lectura y sus puntuales observaciones que llevaron a la versión definitiva del texto que aquí se presenta.



When Canada is dead and gone there'll be  
no more Céline Dion.

TREY PARKER

Cruzar la frontera es como rasgar el continente, desgarrando su estuche invisible. Veo las fronteras como zonas de gracia, cincuenta anchas millas de cada lado, donde las dualidades del espíritu son lugares comunes.

CLARK BLAISE

### **UN PARADÓJICO ESTADO DEL ARTE: IDENTIDAD, FRONTERA Y CULTURA POPULAR**

EN LA ACTUALIDAD, EL CONCEPTO de Estado-nación está siendo desafiado por la preexistencia de un mundo globalizado, en el que tanto los medios de transporte como de comunicación encogen las distancias y acercan a culturas anteriormente lejanas, a la vez que crean regiones que rebasan las fronteras y ciudades que son síntesis del mundo. En este contexto, ¿es pertinente aún hablar de identidades nacionales?

“En los últimos años se registró una verdadera explosión discursiva en torno del concepto de ‘identidad’, al mismo tiempo que se lo sometía a una crítica minuciosa” (Hall, 2003: 13) y, en el caso específico de la cultura canadiense, el debate no ha dejado de estar en el centro de la atención, tanto de la academia como de las políticas y las industrias culturales.

Al hablar de identidades, Stuart Hall nos llama la atención sobre la manera en que éstas son construidas: por medio de discursos, prácticas y puntos de vista que en muchas ocasiones antagonizan entre sí. Las identidades parecen anclarse en un pasado del cual provienen; sin embargo, lo que realmente las conforma es el resultado del “uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no ‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo ello atañe al modo como podríamos representarnos” (Hall, 2003: 17-18). Uso y representación son, entonces, conceptos clave para eliminar la idea de fijeza que subyace en el término “identidad” cuando se la identifica con tradición, canon y/o homogeneidad.

En un trabajo reciente Tim Edensor (2002) rebate a teóricos multicitados como Eric Hobsbawm o Benedict Anderson por considerar que, al analizar sólo las tradiciones y los grandes discursos nacionales con base en la alta cultura o en la cultura oficial, presentan una lectura reduccionista de las identidades nacionales. Su teoría se basa en afirmar que, en el terreno afectivo, tanto las formas culturales tradicionales como la práctica de lo nacional se complementan en ciertos casos y en muchos otros más están siendo reemplazadas por significados, imágenes y actividades derivados de la cultura popular. Así, Edensor considera que:

[...] en nuestra época resulta insostenible el consenso acerca de la formación del canon y el reconocimiento universal de la excelencia. Hoy día, la identidad nacional puede identificarse tanto en películas y productos y estilos televisivos como en la música popular y en la moda. [...] Los medios masivos de comunicación se han convertido en la forma más importante de diseminación de representaciones de la nación (2002: 141).<sup>3</sup>

En el mismo texto, este autor señala que la experiencia de los medios se ha entretelado con los rituales y las rutinas de la vida diaria y, como efecto de lo anterior, incrusta su recepción temporal y espacial en lo cotidiano, produciendo numerosos contextos a partir de los cuales poder interpretarlos; más aún, afirma que los medios son el campo en el cual se debaten las diversas representaciones de

<sup>3</sup> La traducción es de la autora en éste y todos los casos posteriores.

la nación, porque en ellos se da un desarrollo de códigos visuales y repertorios sofisticados que se interponen en el discurso de las instituciones más hegemónicas. En el caso del cine, por ejemplo, se da la posibilidad de reciclar y reinterpretar los mitos que confirman los significados, antiguos y nuevos, tanto de la identidad nacional como de la historia.

En el presente ensayo, dos productos pertenecientes al ámbito de la cultura popular estadounidense (las películas *Canadian Bacon* y *South Park: Bigger, Longer and Uncut*) nos servirán para interpretar la paradoja en la que se sitúa el concepto de frontera en la actualidad.

No debemos olvidar que los productos cinematográficos, al igual que otras narrativas de ficción, no deben analizarse ni interpretarse como si fueran espejos del mundo ni documentos que retratan de manera “objetiva” sociedades y momentos históricos específicos —es decir, el cine de ficción no pretende “documentar” la “realidad”—, pero si estamos de acuerdo con las tesis de Edensor y Hall, la forma en que los discursos representan a las comunidades y cómo éstos afectan a las representaciones que las comunidades hacen de sí mismas convierten al cine en un medio privilegiado para explorar la configuración de las identidades nacionales en la pantalla, pues además forma parte de los paisajes mediáticos (Appadurai, 2001) que ponen en circulación imágenes con las que los públicos se identifican.<sup>4</sup>

A este respecto de formación de identidades colectivas, Edensor nos hace ver lo siguiente:

[...] el dinámico proceso de formación de la identidad o de identificación sucede en la vida insulsa, así como también en reuniones colectivas más espectaculares, en la puesta en práctica del conocimiento tanto

<sup>4</sup> Es posible que el canadiense no se identifique del todo con su mejor producción cinematográfica que, de hecho, no goza de mucho éxito comercial, salvo excepciones notables. El canon canadiense, conformado por verdaderos autores y autoras, como Cronenberg, Arcand, Egoyan, Maddin, Rozema y Pool, por mencionar sólo algunos nombres, acuden a temáticas y estructuras complicadas, que no son favorecidas por los consumidores de productos hollywoodenses. Monk (2001) señala que tanto el gran público canadiense como algunos sectores de la crítica han desarrollado toda una retórica de la queja y la disculpa alrededor de la cinematografía nacional, considerada como la pariente pobre de la hollywoodense. En esa retórica los lemas principales son que las películas canadienses son demasiado deprimentes, o muy aburridas, o todas relacionadas con fumar marihuana y dormir con la madre propia. Que no se apegan a las reglas de lo comercial es un hecho. Y otro sería que muchas de estas producciones (como en su humorístico título *Weird Sex and Snowshoes and other Canadian Film Phenomena*—ella lo define) tienen que ver tanto con la sexualidad como con los fenómenos climatológicos que caracterizan al país del norte.

como en la patente aserción o celebración de valores o características comunitarias, las cuales, a su vez, son parte de una dimensión social de la experiencia, el pensamiento y la acción más amplios (Edensor, 2002: 24).

De tal modo, los espectadores pueden o no sentirse identificados con las situaciones, los paisajes, los personajes que aparecen ante sus ojos en la pantalla y que, sabemos, han sido previamente seleccionados para configurar el discurso y, por tanto, no son ni gratuitos ni casuales. No obstante, ese conjunto de imágenes y ese hilo narrativo que forman parte de las representaciones de una comunidad, de una región, provocarán una respuesta –ya de identificación, ya de rechazo– que contribuirá a la construcción propia de la autorrepresentación.

Identidad y frontera son términos necesariamente complementarios, al menos en su sentido más literal. Si la identidad implica el hecho de que algo o alguien sea lo mismo que se supone o se busca, si al mismo tiempo identificarse implica llegar a tener características similares a otro, mientras que las fronteras se refieren a los confines y lo fronterizo es aquello que se encuentra enfrente de otra cosa, esto es, lo limítrofe, lo colindante, definir una identidad, entonces, implica enumerar rasgos que caracterizan y simultáneamente diferencian; que, por tanto, dibujan una frontera:

Un elemento clave en el proceso de identificación –en especial en el caso de la identidad nacional– [...] es el trazo de límites entre el uno (*self*) y el “otro”. Puesto que la identidad se concibe con base en la identificación de la diferencia es necesario señalar que éste es un proceso continuo de identificación más que una continuación reificada de antipatía absoluta, aunque implique que los mismos “otros” son los que están continuamente distinguiéndose del uno (*self*) (Edensor, 2002: 24-25).

Así pues, entendemos que ni las fronteras ni las identidades son monolíticas, que no se trata de esencias sino de procesos en construcción constante. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el de la identidad canadiense *frente* a la estadounidense, el de la frontera identitaria que debe defenderse a muerte,<sup>5</sup> el tema de la diferencia

<sup>5</sup> Es importante recordar que el tema de la identidad, primordial al menos en el campo de los estudios literarios, ha pasado por varias etapas de discusión teórica en Canadá, desde los tex-

vuelve constantemente, más allá del estado del arte o de las modas del pensamiento en la era de la globalización.

La preocupación constante por la identidad parecería diluirse, señala Michael Adams en *Fire and Ice* (2003), pues el sentido común señala que los canadienses se parecen cada vez más a los estadounidenses. De hecho, lo mismo se piensa del resto del mundo que, por fortuna y según el pensamiento de muchos, está lejos y no adyacente a ese gran gigante que con su espectacular y apetecible cultura popular parece comportarse como un imán y modelo a seguir. Las conclusiones de Adams<sup>6</sup> son que, a pesar de la creencia popular, los canadienses siguen procurando definirse por oposición, es decir, en referencia a lo estadounidense:

Crecer en aquellos parajes de este país conocidos como el “Canadá anglófono” es crecer con una certidumbre particular de hallarse en medio de las cosas.<sup>7</sup> Es llegar a definirte más fácilmente por lo que no eres que por lo que sí eres, y aprender a registrar un equívoco constante debido a la mera adición retórica de un tentativo “eh” al final de lo que, de otra manera, hubiera sido una oración afirmativa [...]. Ser canadiense es vivir en un espacio intermedio entre certidumbres, demorarse en la brecha que separa a la convicción de la especulación. Ser canadienses, dicho de otra forma, es existir en un constante estado de conversión<sup>8</sup> (Pevere y Dymond, 1996: viii).

Con base en el análisis de las más importantes figuras de la cultura popular de su país, la tesis de Pevere y Dymond en *Mondo Canuck* (1996) radica en señalar que los canadienses son diferentes y que saber cómo y por qué se distinguen de los estadounidenses es vital tanto para la salud cultural como para la supervivencia de su identidad –aunque con sentido del humor concluyen que, hasta ahora, ningún ciudadano ha muerto víctima de la falta de identidad cultural.

---

tos clásicos –publicados en la década de los setenta– de ensayistas como Margaret Atwood (*Survival*) y Northrop Frye (*The Bush Garden*), donde ésta se definía, en principio, de manera negativa, es decir, por oposición a la estadounidense, hasta otros como los de Robert Lecker (*The Canadian Canon*) o los más teóricos de Linda Hutcheon (*The Canadian Postmodernism*), en los que la diferencia en tanto característica del mosaico multicultural es lo que marca la distinción.

<sup>6</sup> Como se verá con mucho mayor detalle más adelante.

<sup>7</sup> En el original se lee “certainty of the in-betweenness of things”.

<sup>8</sup> “... a state of constant becoming”, en el original.

La ironía es el recurso retórico fundamental y el *leitmotiv* de Pevere y Dymond. Al estatuir la diferencia y “el encontrarse en medio” como el núcleo de la identidad canadiense, parecerían estar recurriendo a un lugar común para su definición. Todas las identidades están siempre en medio, construyéndose constantemente.<sup>9</sup> Hoy en día se dice que están fracturadas y que son débiles. Los autores no se refieren, por ejemplo, al mosaico multicultural como nuclear en esta construcción de identidad, en este “estar en medio”; la ironía sobre la que construyen su disertación es que “el estar en medio” genera una relación de amor-odio, de inmensa atracción y consecuente rechazo, que la cultura estadounidense provoca en los espectadores canadienses:

Mientras que los diversos guardianes de la identidad nacional elevarían los brazos y se lamentarían con respecto a la inminente obliteración cultural de Canadá, quienes veíamos mucha televisión tenemos una versión diferente y más sabia del panorama. Podíamos distinguir lo “canadiense” de inmediato, nada más cambiando de canal sabíamos que era distinto. [...] Como, por ejemplo, con los *Guess Who*, bueno, intenten encontrar entre los primeros 40, en todos los 50 estados allá abajo, a una banda que sea tan arrogantemente indiferente a la moda y las dietas, y sólo puede tratarse de las primeras superestrellas cerveceras canadienses.<sup>10</sup>

En lo referente a la cultura popular, al menos, no había duda: lo canadiense era distintivo. De hecho, dado que el país estaba dominado por medios de comunicación estadounidenses,<sup>11</sup> el contraste era más intenso. En el ámbito ruidoso de la programación que provenía de los medios de Estados Unidos, los productos canadienses resaltaban como un alce drogado en medio de la carretera transcanadiense (Pevere y Dymond, 1996: ix).

En vista de hechos tan apabullantes como una población que, en su mayoría, vive en la zona fronteriza con los Estados Unidos, o que para la industria cinematográfica hollywoodense el mercado canadiense no se considere de exportación sino como parte de su distri-

<sup>9</sup> Hall (2003) señala que, en la actualidad, y debido a la “perturbación” de la estabilidad de las identidades, todos los debates sobre las mismas están obligados a tomar en cuenta los desarrollos y prácticas históricamente específicos que han llevado a sus intensas transformaciones.

<sup>10</sup> “Canada’s first genuine hoser-rock superstars”, en el original. La palabra “hoser” es un adjetivo de uso canadiense para referirse a personas torpes, pero sobre todo a hombres que se vuelven torpes por ingerir cerveza.

<sup>11</sup> American, en el original; sucede lo mismo en posteriores citas de Pevere y Dymond, y en otras de New y también de Adams.

bución nacional –como si se tratara de uno más de los estados de la Unión Americana–, o que al colocar un gancho de ropa en el techo de una casa se puede captar la señal televisiva estadounidense, o que la mayor parte de los nacionales comparte la lengua inglesa<sup>12</sup> con sus vecinos del sur, la preocupación por la identidad en tanto frontera no puede ignorarse.

Uno puede preguntarse [...] si la “cultura canadiense” ha de sobrevivir ante la presencia de lo estadounidense, desde la muy visible cultura del sur. [...] La cultura estadounidense, en parte gracias a su alcance tecnológico y al éxito económico de las llamadas organizaciones “multinacionales”, ha sido de gran influencia en todo el mundo...]. Pero hacerse esa pregunta implica sugerir que la frontera Canadá-Estados Unidos es tan sólo un artificio político, cuando (por la apertura y por la fuerza de atracción de la geografía norte-sur en América del Norte) esta frontera también ha configurado –y lo sigue haciendo–, distintos campos de posibilidad y expectativas sociales: dicho de otra forma, de *diferencias culturales* (New, 1998: 40).

Durante la década de los noventa y entrando ya en este siglo Michael Adams y su grupo de encuestadores y creadores de estadísticas, denominado Environics, se han dedicado a confrontar los valores de estas sociedades vecinas:

A pesar de que asomamos la cara a través de la ventana de la prosperidad y de los logros estadounidenses, valoramos nuestra separación –nuestra civilidad sin pretensiones, nuestro don para la ironía y la modestia

<sup>12</sup> El inglés es la lengua materna para la mayor parte de los ciudadanos nacidos en Canadá, así como también es la que adopta la mayoría de los inmigrantes. Según el censo de 2001 (que se puede consultar en línea en el sitio de Statistics Canada) el 59.1% de la población canadiense en anglófona, el 22.9% francófona y el 18% alófono (es decir, cuya lengua materna es distinta al inglés o francés). El chino es la tercera lengua materna más común de Canadá y el punyabi ha ido en ascenso. Los grupos con lenguas maternas de países europeos todavía fueron, en 2001, la mayoría de la población de los alófonos; sin embargo, la población de estos grupos es mucho más vieja y, por lo tanto, sus números continuarán declinando. Entre los idiomas aborígenes el “cree” es el más hablado, seguido por el inuktitut, hablado por 60% de los habitantes del Nunavut. No es la intención de este artículo profundizar en la composición multiétnica y multicultural del Canadá contemporáneo; sin embargo, sí es importante señalar que considerar a la cultura canadiense con base en la división por sus idiomas oficiales, el inglés y el francés, es reduccionista. De hecho, eso sucede en las dos películas que se analizan en este artículo. El estereotipo de lo canadiense que se construye en ellas se basa en esta reducción para crear su visión irónica.



en un mundo de reclamos exagerados y excesivos, los montones de “cosas intangibles” que sabemos que nos colocan aparte— y retorremos las manos al preguntarnos sobre lo que sucederá con nuestras peculiaridades e idiosincrasias mientras que, al sur, el Leviatán sigue azotando su cola, cada vez más poderosa, y los autodeclarados profetas de la globalización auguran la muerte de la diferencia (Adams, 2003: 2).

Se trata de una convivencia incómoda, señala Adams, más aún cuando mucha gente (no sólo común sino también algunos autores)<sup>13</sup> tiene la impresión (errónea, tal como lo comprobará su encuesta comparativa sobre valores) de que Canadá se está volviendo cada vez más similar a Estados Unidos, pero que, sin embargo, la mayoría preferiría parecerse cada vez menos a sus vecinos.

¿Qué descubrieron Adams y sus encuestadores al confrontar a estos incómodos vecinos? El texto de Adams se basa en el análisis de los valores, los cuales considera como motores del comportamiento humano.<sup>14</sup> Aunque reconoce el peligro que implican las genera-

<sup>13</sup> Adams se refiere específicamente al libro de Jeffrey Simpson: *Star-Sprangled Canadians* y al diálogo del escritor Brian Hutchinson con el historiador Michael Bliss en la serie de artículos que el primero publicara en el *National Post* en enero del 2003.

<sup>14</sup> La lista de los valores incluidos en la encuesta incluye los siguientes conceptos: aceptación de la violencia, gobierno activo, adaptabilidad a la complejidad, navegación adaptativa, publicidad como estímulo, sueño americano, anomia e indefensión, atracción hacia la masa, aversión a la complejidad, apatía con respecto a las marcas, compras compulsivas, celebración del paisaje, apatía cívica, compromiso cívico, participación comunitaria, preocupación por la apariencia, confianza en la publicidad, confianza en las grandes empresas, confianza en las pequeñas empresas, asimilación cultural, probar las distintas culturas (*sampling*), hedonismo que discierne, consumismo que discrimina, deber, preocupación ecológica, fatalismo ecológico, cuidado de la salud, control emocional, entusiasmo por la nueva tecnología, espíritu empresarial, relación igualitaria con la juventud, consumismo ético, ética cotidiana, furia cotidiana, fe en la ciencia, fatalismo, miedo a la violencia, seguridad financiera, familias flexibles, identidad genérica flexible, paridad genérica, conciencia global, heterarquía, salud holística, importancia de la estética, importancia de la marca, importancia de la espontaneidad, interés en lo no explicado, introspección y empatía, intuición e impulso, alegría de consumir, *largesse obligée*, vivir virtualmente, verse bien, sentirse bien, momentos significativos, más poder para las empresas, más poder para los medios, más poder para la política, multiculturalismo, fuerzas misteriosas, orgullo nacional, necesidad de reconocimiento del estatus, construcción de redes, obediencia a la autoridad, consumo ostentoso, provincialismo, patriarcado, gusto por el riesgo, reto personal, control personal, creatividad personal, escape personal, expresión personal, primacía de la familia, propiedad, protección de la privacidad, búsqueda de la intensidad, fusión racial, rechazo de la autoridad, rechazo del orden, religión a la carta, religiosidad, ahorro como principio, búsqueda de las raíces, uso selectivo de los servicios personales, sensualismo, sexismo, permisividad sexual, escepticismo con respecto a la publicidad, intimidad social, responsabilidad social, búsqueda espiritual, ansiedad tecnológica, stress con relación al tiempo, familia tradicional, identidad genérica tradicional, vitalidad, simplicidad voluntaria, ética del trabajo, xenofobia. La traducción es mía. La lista original aparece en orden alfabético en inglés; el orden original de los conceptos se conservó en español (Adams, 2003: 11-12).

lizaciones, la conclusión de *Fire and Ice* es que –y aparece una vez más la paradoja como aspecto importante en la relación entre Canadá y Estados Unidos–, curiosamente, una sociedad que, según Adams, inició del lado de los conservadores<sup>15</sup> se ha convertido en un pueblo autónomo, dirigido al interior (en el nivel de lo personal, de lo individual), flexible, tolerante, socialmente liberal y espiritualmente ecléctico, mientras que la sociedad estadounidense, que comenzó siendo liberal, se ha ido transformando en un pueblo que, en términos generales, es materialista, dirigido hacia el exterior, intolerante, socialmente conservador, y respetuoso de la autoridad institucional tradicional, aunque Adams señala que en apariencia uno esperaría precisamente lo contrario de los estadounidenses.<sup>16</sup>

Se habló anteriormente de los riesgos de la generalización, que ha considerado a la sociedad estadounidense como mucho más abierta que la canadiense. Es cierto, también, que un ejercicio como el de Adams y Environics puede leerse como una idealización de la sociedad canadiense que, aunque tenga como mandato la tolerancia, no puede calificarse en su conjunto de tolerante.<sup>17</sup> Sin embargo, como ya se verá más adelante, el estereotipo es importante para la construcción de los textos irónicos y paródicos –tal como lo son las películas que más adelante se analizarán– y es en ese sentido que resulta interesante rescatar la encuesta de Adams, a pesar de las limitantes que puedan achacársele. Las etiquetas, entonces, sirven para diferenciar. Una vez más identidad y frontera aparecen de la mano en la confrontación.

<sup>15</sup> Con base en el ya clásico texto de Seymour Martin Lipset (*La división continental*), Adams afirma que el Canadá angloparlante se fundó, durante la revolución de independencia estadounidense, con los conservadores (*Loyalists*) que se mudaron al norte, del otro lado de la frontera, pues querían permanecer leales a la corona inglesa. Aunque se trata de un tema de suma importancia, este artículo no pretende profundizar en razones históricas, puesto que su interés fundamental es el análisis de los productos filmicos.

<sup>16</sup> Los resultados son sorprendentes en la medida en que nos hacen descubrir el conservadurismo que se ha ido extendiendo en la sociedad estadounidense. Con base en estadísticas que se presentan en un apéndice del libro, aprendemos que mientras que los canadienses son más feministas, más tolerantes a las diversas preferencias sexuales, menos apegados a una religiosidad institucional, más éticos con respecto a la ecología y al consumo, más abiertos a la diversidad cultural, los estadounidenses han involucionado y creen más en la autoridad tanto patriarcal como gubernamental, son más tradicionales con respecto a la idea de familia y pareja heterosexual, así como más apegados a la religiosidad institucional y a la proliferación de sectas y menos involucrados tanto con la ecología como con el consumo ético, al tiempo que son más tendentes a la xenofobia y a la aceptación de la violencia.

<sup>17</sup> Baste recordar el ensayo del escritor Neil Bissoondath (2004).

Ahora bien: “Existe una frontera [*borderline*] y existe una zona fronteriza [*borderland*]. Una nombra y divide; la otra es psicológica, indeterminada, mcluhanesca” (New, 1998: 4). Y es en este sentido que, tal como lo señala New, Canadá, hacia adentro, puede definirse a partir de una retórica de los límites, donde la nación se construye como un lugar que incluye,<sup>18</sup> un lugar dividido,<sup>19</sup> un lugar que distribuye los recursos y el poder y un lugar que abraza un principio recurrente de negociación de límites. Y, sin embargo, es también indispensable pensarlo hacia afuera:

*Canadá es impensable sin su frontera con Estados Unidos, es cierto. El paralelo 49 –que en sí mismo es una sinécdoque, una parte retórica por el todo retórico– une y divide, a la vez, a dos Estados-nación, permite el contacto, la influencia, la elección, el comercio (hipotéticamente en ambas direcciones), y también la diferencia. [...] Para la geografía política es una línea imaginaria entre dos naciones, que separa, en el imaginario, los derechos de uno de los derechos del otro* (New, 1998: 6).<sup>20</sup>

De entre las diversas formas de expresión cultural, sobre todo el cine ha logrado capturar los dos lados de la frontera y esta incómoda relación entre canadienses y estadounidenses.<sup>21</sup> Veamos dos insólitos ejemplos.

<sup>18</sup> Clara referencia al mosaico multicultural que se ha construido con base en la migración intensísima a partir de la segunda mitad del siglo xx, la cual continúa.

<sup>19</sup> Aquí New –no debemos olvidar que se refiere a la retórica– nos hace pensar en los Canadá de la modernidad: el angloparlante, el quebequense y el de las primeras naciones, aunque actualmente las diferencias políticas y económicas lo han separado de una manera distinta (entre el este y el oeste, o entre el este y las empobrecidas regiones del Atlántico, por ejemplo). Y si bien estas divisiones son fundamentales para comprender el Canadá contemporáneo, lo que resulta esencial para este artículo, en relación con la cita de New, es que el concepto de frontera está presente en la construcción de la identidad canadiense no sólo en relación con su vecino del sur, sino como parte fundamental de su configuración interna, como nación.

<sup>20</sup> Las cursivas son mías.

<sup>21</sup> Para un catálogo de películas fronterizas norteamericanas, véase Martínez-Zalce, 2004.

**UN PARADÓJICO RESULTADO: IRONÍA Y PARODIA  
EN DOS PELÍCULAS DE TEMA FRONTERIZO**

Existen fronteras hechas de una membrana delgadísima, como la que hay entre Canadá y Estados Unidos, que no está vigilada porque ambos lados han llegado a un estancamiento mental (decir que una frontera no es vigilada es un absurdo; la defensa de Canadá es una armada de 25 millones. *We stand on guard for thee*).

CLARK BLAISE

Las formas nacionales de representación, afirma Edensor, articulan las relaciones entre el espacio, las cosas, la gente y sus prácticas, señalando las cualidades que se les han asignado en tanto existe un común denominador que los distingue, el de nación. De esta forma se crea un contexto que une categorías, por medio de la conceptualización y el lenguaje, para constituir una fuente comunitaria de referentes y formaciones discursivas que se comparten:

La identidad nacional se sostiene, en parte, por medio de la circulación de representaciones de elementos culturales espectaculares e inocuos, los cuales incluyen [...] los paisajes, los lugares y objetos cotidianos, hechos famosos y rituales, gestos y hábitos irrelevantes, y ejemplos de la tradición y la modernidad que las muchedumbres tienen en común. [...] A pesar de que ciertas imágenes icónicas se han separado de lo nacional [...], un sinnúmero de imágenes consistentemente reproducidas actúan como un recurso compartido para apuntalar la pertenencia nacional, sin importar que tan re combinadas y reinterpretadas sean (Edensor, 2002: 139).

¿Por qué utilizar como ejemplo para la representación de la frontera Estados Unidos-Canadá dos productos fílmicos estadounidenses? Pues precisamente porque al ironizar sobre las representaciones de ambos lados subvierten la idea tradicional de nacionalismo y reciclan los valores nacionales para desmitificarlos.

Edensor señala que para la construcción de la identidad nacional la representación del paisaje es fundamental. Por su parte, Dear y Leclerc (2003) sostienen que en la creación de obras artísticas y culturales la importancia del lugar radica en que el dónde y el cuándo tendrán un efecto constitutivo en el tipo de trabajo que cada quien

produce. Las zonas fronterizas<sup>22</sup> son, hoy día, espacios privilegiados que han creado una situación a la que los autores han llamado la condición postfronteriza; ésta implica lidiar con la materialidad física de los paisajes fronterizos así como con los mapas mentales de sus habitantes; es decir, los límites duros de la línea entre los países, así como las fantasías relacionadas con lo que existe del otro lado.

Si bien es cierto que la globalización ha favorecido la formación de zonas transnacionales transfronterizas, a las que Dear y Leclerc llaman megalópolis postfronterizas, en las cuales converge una multitud de fuerzas (económicas, culturales, políticas, ecológicas) que operan en los niveles global, nacional y regional y donde las soluciones internacionales son indispensables, también es cierto que la defensa del territorio nacional ha vuelto a consolidarse como parte fundamental del discurso oficial estadounidense. La amenaza ha revivido para ocupar de nuevo un sitio importante en el imaginario colectivo.

Tanto en la realidad tangible como en las discusiones teóricas se plantea que las fronteras contemporáneas han dejado de ser únicamente “la línea física y funcional que emana de un acuerdo internacional que indica dominio jurisdiccional por parte de un país y que es impuesta de manera artificial sobre un determinado territorio”, (Gasca, 2002: 19) para concebirse como un tercer espacio donde las culturas sufren un proceso de hibridación, como la brecha entre dos mundos que permite el cruce literal, los pasajes espirituales, la lucha y la transgresión. Para Dear y Leclerc:

El espacio fronterizo presenta el potencial permanente para cruzar o no cruzar; forma una presencia penetrante en las vidas de los moradores de la frontera. Es aquí donde las cartografías mentales alternativas deben ser continuamente reconstruidas y debatidas. [...] El cosmopolitismo y la hibridación son los elementos constitutivos de la condición postfronteriza (Dear y Leclerc, 2003: 10).

Por su parte, Gasca presenta una tipología de las fronteras donde denomina a la existente entre Canadá y Estados Unidos como una frontera estable y activa. Ésta también ha sido catalogada como la más

<sup>22</sup> Aunque el trabajo de Dear y Leclerc se refiere a una zona fronteriza entre México y Estados Unidos, específicamente la que ellos denominan como la región de Bajalta, su teorización sobre el lugar como categoría y sobre la frontera como espacio transnacional privilegiado en nuestros días parece muy pertinente para este análisis.

extensa con menos vigilancia en el mundo. Y es en esta conceptualización en la que se basa la crítica de la cual parten las dos historias (anteriores a los acontecimientos del 11 de septiembre) que analizaré aquí, a pesar de que hoy en día los hechos han cambiado y se habla de una línea “*undefended but not uncared for*”.<sup>23</sup>

El hoy celeberrimo Michael Moore, gracias a su trabajo como documentalista anti Bush, filmó a mediados de los noventa el largometraje *Canadian Bacon*, y a finales de esta misma década los también famosos –gracias a su serie televisiva– Trey Parker y Matt Stone produjeron *South Park: Bigger, Longer and Uncut*, en un obvio intertexto con la anterior:<sup>24</sup>

[...] Las imágenes y las descripciones pueden disparar la sensación de la pertenencia nacional, sin que ninguna explicación sea necesaria para ello. Las representaciones de “nuestra” identidad nacional se vuelven más incisivas cuando se usan para definir el “nosotros” contra el “ellos” –por lo general, otras naciones que estén en conflicto político o deportivo–, cuando los estereotipos están listos para aparecer en boca de todos [...]. La construcción de los otros no sólo habla de ellos, sino también de los deseos y temores contra los que nosotros nos definimos a nosotros mismos (Edensor, 2002: 140).

Así pues, desde una perspectiva crítica, incluso ácida, ambas películas se basan en este sentido del “nosotros contra ellos” para de-

<sup>23</sup> <http://www.internationalboundarycommission.org/ibcmenup.htm>, consultada el 3 de mayo de 2006. La International Boundary Commission, organismo binacional, señala que aún existen tramos que denominan “oscuros”, es decir, casi intransitados, contra otros con mucho tráfico que por el tipo de cruce se clasifican en: turísticos, comerciales, privados, y aquéllos en los que las comunidades de ambos lados de la frontera comparten organizaciones tales como brigadas contra el fuego. A diferencia de tiempos pasados, donde el cruce en auto podía hacerse mostrando, por ejemplo, tan sólo una licencia de manejo, en la actualidad se avisa a los paseantes que deberán contar con pasaporte y, en caso de no ser ciudadanos canadienses, con visa. Desde tiempos pasados han existido historias de contrabando entre Canadá y Estados Unidos, que continúan en el presente. Los acontecimientos del 11 de septiembre hicieron que se reforzara la vigilancia en los pasos fronterizos y que se creara el programa *Smart Borders*, cuyo nombre parece más una ironía que la realidad.

<sup>24</sup> Sinopsis de *Canadian Bacon*: A raíz de la pérdida de popularidad del presidente de Estados Unidos, sus asesores deciden iniciar una guerra con Canadá. El sheriff de Niágara, para demostrar su patriotismo, decide invadir el país vecino e interrumpir la amenaza nuclear que, según ellos, está instalada en la torre CN (Canadian Network) de Toronto. Al final la guerra no estalla por mera coincidencia.

Sinopsis de *South Park*: A raíz de la exhibición de una película canadiense, los niños de South Park se expresan con groserías. La madre de uno de ellos inicia una campaña contra Canadá, la cual desemboca en una guerra.

finir, de manera ferozmente irónica, el orgullo nacional estadounidense y para cariñosamente burlarse del “respetuoso de la otredad” del orgullo nacional canadiense. Después del estreno de *Canadian Bacon*, Michael Moore fue nombrado ciudadano canadiense honorífico por la revista *McLean's*. Parker no lo fue, aunque su objetivo fuera similar al de Moore.

Tal vez sería exagerado decir que se trata de películas de tesis. Sin embargo, el discurso pacifista subyace en ambas. Las dos desean resaltar el absurdo que significa la guerra y lo hacen mediante la construcción del más obvio de los absurdos: culpar a Canadá, el siempre amigo país del norte (no al gobierno o a las instituciones canadienses) de un hecho ominoso con el fin de no asumir la realidad que, por culpa de su idiosincrasia y de sus instituciones, vive el pueblo estadounidense. Los gobiernos canadiense y estadounidense se han considerado siempre amigos, aunque no siempre aliados. De cualquier forma, la percepción general que unos guardan de los otros es, en lo general, amable. No es entre ellos donde se encuentra el enemigo.

Moore parte de la crisis de la industria y del desempleo como detonadores y luego construye su trama con base en los políticos corruptos, el discurso político falaz, el poder de los medios de comunicación y la ignorancia de los espectadores como hilos de la acción. Parker, paródico y posmoderno, toma como punto de fuga el conservadurismo y teje su entramado con *leitmotivs* como los prejuicios, la superficialidad, la falta de compromiso familiar, que redundan en el poder de los medios de comunicación y en la inopia de los espectadores y los miembros del gobierno que pueden ser manipulados hasta el absurdo. Con el fin de criticar el belicismo como una de las características principales de la identidad estadounidense, tanto Moore como Parker construyen una estereotipada identidad canadiense un tanto idílica, por liberal y pacífica, y se pasan al otro lado de su frontera, convirtiendo al enemigo en héroe involuntario y al héroe en enemigo voluntario.

Norma Iglesias (2003) nos dice que la representación implica siempre una interpretación de la realidad, una manera de mirar el mundo; provee a la realidad de significado. Las representaciones funcionan como un sistema de códigos, marcos de interpretación, valores, lógica de clasificación, principios de interpretación y guías para actuar. Como tales, concluye Iglesias, definen la conciencia colectiva, la cual funciona como una fuerza normativa en tanto propone los

límites y las posibilidades de la acción social. De tal modo, las representaciones nos son útiles para clasificar, explicar y evaluar la realidad:

Las representaciones son una versión simbólica de la relación entre el objeto (en este caso la frontera y sus productos culturales) y el sujeto que lo interpreta. [...] La frontera representa cosas diferentes para diferentes grupos sociales. La posición social, económica, política y geográfica de cada grupo determinará lo que sus miembros perciben o no perciben. Así, las representaciones de la frontera varían entre los distintos grupos, que otorgan significados diferentes al espacio fronterizo. La “realidad” no puede tomarse en cuenta aislada de la representación. La representación es un indicador de la conciencia social (Iglesias, 2003: 186).

La condición fronteriza, acentuada por la fuerza de la caída del agua, aparece desde el inicio de *Canadian Bacon*: en la secuencia de créditos una toma panorámica de las cataratas del Niágara, frontera natural entre Estados Unidos y Canadá, acompañada de una pista musical irónica que dice: “Dios bendiga a América de nuevo/ han de saber que se encuentra en problemas”, y en la que el cantante afirma que América es como una madre para él y que no logra entender qué es lo que anda mal con ella, nos sitúa en el espacio donde se desarrollará la trama.

¿Qué es lo que desata el conflicto? La pérdida de empleos, los cierres de plantas de producción gracias a la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN).<sup>25</sup> En una de las escenas iniciales un desempleado “graffitea” un espectacular donde se lee “Bienvenidos a Niagara Falls, hogar de Hacker Dynamics” –la planta que cerró–; en el retrato del dueño ha puesto un globo de diálogo de cómic que reza: “¡Nos vemos en México, tarugos!”

¿Cómo se transforma una situación tan lamentable en una comedia? Convirtiendo la fábrica en una planta de armamento cuya utilidad es nula debido al fin de la guerra fría; también aprovechando la fascinación de los estadounidenses por las armas como tema que sub-

<sup>25</sup> Recordemos que el primer documental de Moore, *Roger and Me*, se refiere al cierre de una planta automotriz en el pueblo de origen del director y de cómo la pérdida de empleos afectó a las familias, sin que los empresarios sintieran ninguna responsabilidad social al respecto.



raya el absurdo: la fábrica organiza una venta de liquidación donde el mejor postor puede llevarse desde armas ligeras hasta misiles en su cajuela. Así, en *Canadian Bacon* la población de Niagara Falls se convierte en ejército.<sup>26</sup>

*South Park* también sitúa al espectador de inicio en un pueblo fronterizo de Estados Unidos “tranquilo, pequeño, palurdo, y hogar de la basura blanca”, tranquilo y montañoso, donde la nieve pura y blanca refleja tan sólo la factura de sus niños perfectos, parecidos a Jesús, de mente pura y abierta, niños frágiles que pueden ser contaminados por el mundo citadino, corrupto. Por tratarse de dibujos animados planos, de entrada sabemos que la interpretación de la realidad no tiene aquí ninguna aspiración mimética. *South Park* es una parodia de comedia musical y, también, un intertexto de *Canadian Bacon*, como lo iremos viendo durante el análisis.

Explica New que:

Un límite no es una línea donde algo se detiene, sino una línea donde algo empieza para hacerse presente; por supuesto, tiende a ser ambas cosas. Sin embargo, la perspectiva que considera al límite sólo como un margen defensivo es creativamente distinta de aquella que encuentra en las relaciones sociales particulares la oportunidad de una expresión alternativa. Una identifica la cultura con la uniformidad del comportamiento, a veces a nombre del individualismo, mientras que la otra lo hace desde el punto de vista del acceso compartido a la expresión, a veces a nombre de la comunidad, y ninguna es un sistema “puro”, pues la diferenciación binaria en la cual reside la distinción tiende, por sí misma, a falsificar [al delimitar las opciones] la complejidad del intercambio social (New, 1998: 39-40).

Estas dos visiones opuestas del límite son las que se utilizan para contraponer la identidad estadounidense a la canadiense en las películas. Las dos explotan el estereotipo para subrayar su crítica al belicismo como irracional y como el peor rasgo de la sociedad y el

<sup>26</sup> La fascinación de los estadounidenses por las armas está también presente, aunque de manera más directa y referencial, en la obra posterior de Moore pues, aunque de manera muy distinta a la que se presenta en *Canadian Bacon*, las armas, su posesión y su impacto en la vida cotidiana de los ciudadanos se convierten en el tema fundamental de *Bowling for Columbine*, el documental que llevó a Moore a la fama mundial.

gobierno de Estados Unidos. En el glosario de la tabla de valores base de la encuesta Adams se refiere a los tintes nacionalistas estadounidenses de la siguiente manera: “Definir la propia identidad a través del orgullo nacional y creer que Estados Unidos debería tener una posición de fortaleza en el mundo” (Adams, 2003: 163). Esta definición sirve de soporte a la idea de límite como una línea defensiva para mantener la uniformidad de los individuos que pertenecen a una comunidad y que, por tanto, se identifican entre sí diferenciándose de los otros, en el caso de las películas analizadas, de los canadienses.

El punto nodal en *Canadian Bacon* es, precisamente, el orgullo nacional que, como es irracional y no tiene fundamento, permite la manipulación de las masas. Los asesores del presidente (interpretado por Alan Alda) descubren que, a raíz del fin de la guerra fría su popularidad decrece constante y fatalmente, y al verse amenazado continuamente por el fantasma de la reelección entienden que las guerras le dan a la autoridad un aura de poder y, por tanto, el respeto de la gente. Se trata, entonces, de conseguir un enemigo peligroso del cual hay que defenderse.

En *South Park*, el nudo del conflicto es también el orgullo nacional, pero en un sentido distinto: el que tiene que ver con la uniformidad, con la pretensión de que existe una sola manera correcta de pensar y de actuar, lo cual convierte de inmediato al otro en el enemigo.

Este estereotipo sirve perfectamente para desarrollar, con ironía, el absurdo que implica considerar como una amenaza a cualquiera que nos parezca diferente, más aún porque en el imaginario popular los canadienses y los estadounidenses comparten tantas características similares que los primeros podrían ser absorbidos culturalmente por los segundos:

[...] la presencia del paradigma estadounidense al lado es en sí una constante en la cultura canadiense. Los Estados Unidos son una fuente de algunos modelos sociales (continentalismo, individualismo, productividad comercial) y el punto de fuga para ciertos ciudadanos verdaderos (por lo general aquellos que buscan una alternativa política: los leales al Imperio Unido durante la Revolución, los sobrevivientes de las vías subterráneas durante la Guerra Civil, los indígenas que cruzaban la línea, o quienes se resistían al reclutamiento de la guerra de Vietnam en los setenta). Estados Unidos es, también, destino para muchos canadienses (en cierto sistema de medición, Los Ángeles es la segunda ciudad cana-

diense más grande) y es la fuente de muchos productos (tanto ideas como bienes). Estados Unidos es, por supuesto, una sociedad que fluye, que atrae algunos de los iconos culturales de otros lados –inclusive de Canadá, tal como lo atestigua, por ejemplo, [...] el baloncesto. Para los canadienses Estados Unidos es también un generador constante, aunque poco confiable, del principio de *elección*. Sin las opciones estadounidenses –algunas aceptadas, otras combatidas– la sociedad canadiense podría ser menos abierta y más jerárquica. Como las opciones estadounidenses son tan accesibles, frecuentemente los canadienses confunden las prioridades estadounidenses con las suyas, y (por lo menos temporalmente) borran las diferencias culturales en nombre de la atracción por el cambio dinámico, el poder, la moda o la fama. Sin embargo, la aceptación tal cual de las opciones estadounidenses, aun en nombre de la apertura, significaría invocar una cerrazón social de un tipo distinto (New, 1998: 40-41).

La acidez de ambas comedias se basa, pues, en lo inverosímil que es pensar que Canadá pudiera resultar una amenaza bélica para los Estados Unidos. La construcción del enemigo como figura al mismo tiempo abstracta y concreta es uno de los puntos de análisis más interesantes en las dos películas.

En *Canadian Bacon* sabemos lo que los estadounidenses piensan de los canadienses por medio de los diálogos entre los personajes y por las situaciones que se presentan. Todas las críticas radican en la buena educación de los canadienses, la cual resulta molesta a los estadounidenses.

Varias escenas son emblemáticas en este sentido: Los dos sheriffs de Niágara van a un juego de hockey del otro lado de la frontera (por supuesto el hockey, considerado el deporte y la pasión nacional canadiense, forma parte de la construcción del estereotipo de su identidad) y se preguntan si lo que hay en el centro de la bandera es una hoja de marihuana, mientras se refieren al himno como “esa canción” y en el sonido local se escucha una recomendación al público presente en que “se prohíbe ensuciar e insultar”. Cuando los frustrados héroes americanos (John Candy y Rhea Perlman) desembarcan, saben que han cruzado la frontera porque está limpio y su primera agresión contra el país, su primera acción de guerra, es contaminar vaciando bolsas de basura en una ribera. Ni siquiera en instalaciones de importancia fundamental hay cerrojos en las puertas y los

vigilantes siempre se muestran azorados por la violencia de sus visitantes extranjeros.<sup>27</sup>

Para los personajes, que siempre han tenido prejuicios contra sus vecinos, es muy fácil reaccionar ante el embate de los medios. Moore reproduce la insistencia de los noticieros en un tema y la paranoia que logran producir de manera muy inteligente: “El pueblo de EU se va a creer todo lo que le digamos”, afirma el asesor del presidente frente al video que se divulga a nivel nacional en el noticiero nocturno, el de mayor rating: primero hay que difundir datos que parezcan amenazantes (Canadá es la segunda potencia mundial; los canadienses pueden cruzar la frontera, caminar entre los estadounidenses y pasar inadvertidos); luego, ensamblar un reportaje que logre producir simultáneamente odio y temor (lo cual parece imposible dado que “¡son más blancos que nosotros!”). Moore crea una parodia de lo que es el periodismo contemporáneo:

Voz en off: Canadá, un país conocido por su limpieza y buena educación, ha decidido, con su mayoría socialista, construir una concentración militar en la frontera con Estados Unidos/ Niña: no me gusta Canadá. Hace demasiado frío./ Voz en off: Tiene más propiedades en Estados Unidos que ningún otro país.

Con mayúsculas, sobre una toma de una anónima multitud que camina en una agitada avenida aparece la leyenda: LOS CANADIENSES CAMINAN ENTRE NOSOTROS, y luego un montaje de fotografías (William Shatner, Michael J. Fox, Mike Myers, Alex Trebek) y una lista de nombres (Peter Jennings, Morley Safer, Leslie Nielsen, Lorne Green, John Kenneth Galbraith, Leonard Cohen, Mary Pickford, Paul Anka, Joni Mitchell, Rick Moranis y K. D. Lang, entre otros).

Además del refuerzo a través de *talk-shows* y mesas redondas en donde políticos e intelectuales elaboran un discurso defensivo en el que hablan de las implicaciones de ser invadidos por Canadá, se muestran imágenes en las que se rinde honores a una hoja de maple,

<sup>27</sup> Recordemos la secuencia en *Bowling for Columbine* donde Moore recorre varias colonias de Toronto abriendo las puertas de las casas, que no están cerradas con llave (aunque se presenta como grabado en el instante, podría tratarse de una exageración de Moore, favorecida por sus entrevistados canadienses), con el fin de probar que los medios han inducido el miedo en los ciudadanos estadounidenses, incrementando la compra de armas y fomentando, como consecuencia, la violencia.

se unta mayonesa a todo, se vive en invierno durante once meses del año, y se escucha todo el día a Anne Murray.

Y, como vivir en la frontera implica convertirse en la primera línea de defensa, las iniciativas ciudadanas no se hacen esperar en forma de carteles (¡bombardeemos a Canadá!) y moños amarillos en los portales de las casas. Repartir armas gratis; destruir los señalamientos de camino que indican las rutas rumbo a Canadá; impedir que se beba cerveza Molson, todo ello en escenas cortas donde se ve a los ciudadanos preparándose para la guerra en planos generales, ciudadanos que desean defenderse –sin saber que todo es un mero simulacro– de los temibles canadienses, porque verdaderamente sienten sus vidas amenazadas.

En *South Park* el cine, medio de aprendizaje para niños cuyos padres no tienen tiempo de atenderlos, es el vehículo de la perversión. Terrance y Philip, a su vez reflejo y parodia de los propios personajes de la serie animada en que se inspira la película, con boca de albañal, son héroes discutibles que van en contra del ideal del comportamiento infantil. Aquí también la influencia del cine en los espectadores es capaz de modificar conductas e inducir al mal. Por ser un texto paródico, *South Park* le da la vuelta a los estereotipos: se supone que la cultura estadounidense sería la que terminaría, con la fuerza incontenible de su difusión, por anular la identidad canadiense; sin embargo, aquí la niñez estadounidense es dañada por el ramplón sentido del humor canadiense: escatológico y lleno de “malas palabras”, debido a las cuales, según el sentido común de las asociaciones de padres de familia, uno se vería destinado a compartir el infierno con Hitler, Gandhi, George Burns y Saddam Hussein (el amante del diablo, quien resulta ser un personaje feminizado, romántico soñador solitario, exilado por ser fiel a sus creencias, curioso por la vida del mundo y esclavizado sexualmente por Saddam, que hasta en la cama es un tirano). En el infierno, por supuesto, también hay noticieros nocturnos.

Sin embargo, aquí no es el gobierno, sino la autoridad familiar, la que inicia el conflicto. Adams señala que los valores estadounidenses han involucionado al grado de creer que sólo el modelo tradicional de familia es válido.<sup>28</sup> Así, las madres se convierten en vigilantes de

<sup>28</sup> Al respecto de este concepto de familia tradicional en contraposición con el de familia flexible, Adams la concibe como aquella integrada por un hombre y una mujer casados y con hijos (2003: 167).

la moral comunitaria, promoviendo la defensa de la inocencia infantil a costa de la muerte de soldados y ciudadanos. “Matemos a esos malditos australianos”, “estamos matando canadienses”, “australianos, canadienses, ¿cuál es la diferencia?”

La ironía radica en una paradoja: las madres que defienden la decencia no tienen ninguna reserva en torturar física y psicológicamente a sus hijos para limpiarles el léxico, tampoco están contra la pena de muerte de actores cuya única culpa es la escatología, ni contra el absurdo de la guerra, siempre y cuando puedan limitar la libertad de expresión y demostrar que están en lo correcto, que son las poseedoras de la verdad.

Parodiando la parodia, homenajearo a su predecesora (la de la otra guerra canadiense), *South Park* se burla de sí misma por la horrible y elemental animación, y por basarse, a su vez, en un humor escatológico en sus situaciones y lenguaje.

El clímax, aquí, llega con una declaración de guerra cantada, en la cual también se construye al enemigo, de manera inteligente, pero mucho más directa que en la película de Moore, pues la letra de la canción está formada por todos los estereotipos que los estadounidenses achacan a los canadienses:

Los tiempos han cambiado, nuestros hijos empeoran, no obedecen a sus padres, sólo quieren pederrearse y maldecir.../ ¿Culparemos al gobierno?, ¿a la sociedad?, ¿o a las imágenes en la tele?/ ¡No! Culpemos a Canadá/ Culpemos a Canadá, con sus ojillos maliciosos y sus cabezotas llenas de mentiras/ Culpemos a Canadá, culpemos a Canadá/ Necesitamos organizar una invasión, es culpa de Canadá/ No me culpen por mi hijo Stan, vio la caricatura y se unió al Klan/ Entonces, culpemos a Canadá, culpemos a Canadá, todo parece haber ido mal desde que Canadá apareció/ Culpemos a Canadá, culpemos a Canadá, ni siquiera son un país de verdad [...] / Culpemos a Canadá, culpemos a Canadá/ con sus babosadas del hockey y su perra Anne Murray también/ Culpemos a Canadá, culpemos a Canadá/ la obscenidad y la basura debemos destruir a golpes, la risa y la diversión deben desaparecer/ debemos lamentarnos y alborotar, antes de que alguien piense en culparnos a nosotros [...]<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Times have changed, our kids are getting worst, they won't obey their parents, they just want to fart and curse.../Should we blame the government? Or blame society? Or should we blame the images on tv?/No, blame Canada!/Blame Canada with all their beady little eyes and flappin' heads so full of lies/Blame Canada, blame Canada/We need to form a full

En esta tónica, uno de los valores que Adams descubrió que era favorecido por los encuestados en Estados Unidos era la aceptación de la violencia: “La gente que salió más alta en esta tendencia cree que la violencia es un hecho de la vida inevitable, y que debe aceptárselo con cierto grado de indiferencia” (Adams, 2003: 157).<sup>30</sup>

Ello es obvio en diferentes niveles en las dos películas. En *Canadian Bacon*, la fuerza Omega corre por el campo; un miembro se tuerce un dedo del pie y se tropieza, quedándose rezagado; otro regresa y como ayuda le da el tiro de gracia. En *South Park*, Conan O’Brian se suicida cuando la policía llega a detener a Terrance y Philip en su programa; se tira por la ventana y cae muerto en el toldo de un carro; el dueño del auto regresa a apagar la alarma que se activa con la muerte.

En el nivel del discurso de gobierno, la violencia también aparece como la solución lógica para detener una conflagración que él mismo ha propiciado. *Canadian Bacon* habla de imágenes nunca vistas en la televisión porque cuando el ejército estadounidense bombardeó una supuesta planta nuclear descubrió demasiado tarde que se trataba de un hospital. En *South Park*, un general afirma: “[...] necesitamos más y más tropas para invadir la frontera canadiense. El gobierno canadiense ruega una resolución pacífica pero, por supuesto, nosotros ni siquiera lo escuchamos”.

¿Por qué invadir al vecino? La frontera debe cruzarse para salvar a los canadienses, salvarlos, por supuesto, de sí mismos. Un país que ha eliminado el concurso nacional rumbo a “Miss Universo” es una amenaza; esas actitudes pueden ser contagiosas.

Entonces, ¿para qué sirven las líneas fronterizas? Según las irónicas versiones de Moore y Parker, para defenderse de los embates de

---

assault, it’s Canada’s fault/Don’t blame me for my son Stan, he saw the darn cartoon and now he’s off to join the Klan/Well, blame Canada, blame Canada, it seems that everything’s gone wrong since Canada came along/Blame Canada, blame Canada, they’re not even a real country anyway [...]/Blame Canada, blame Canada/with all their hockey hullabaloo and that bitch Anne Murray too/Blame Canada, blame Canada,/the smut and trash we must bash, the laughs and fun must be undone/we must lament and cause a fuss, before somebody thinks of blaming us [...]. Me parece importante incluir la versión original de la canción por el ritmo y la rima que se pierden en la traducción.

<sup>30</sup> De nuevo hay que hacer notar el peligro de las generalizaciones que, he de admitir, sirven perfectamente para subrayar los temas sobresalientes de las películas y, por tanto, mi análisis e interpretación de ellas; sin embargo, debemos recordar que todos somos víctimas susceptibles de estas percepciones; como ejemplo están los anuncios que se ponen en Internet con advertencias para los turistas que viajan a México y, por tanto, según estas páginas, son sujetos de cualquier posible agresión por parte de una sociedad violenta y dominada por el crimen organizado.

los izquierdistas, de los que creen en la libertad de expresión, de los que piensan distinto. La incorrección política es el vehículo para la ironía. Y burlarse de la identidad canadiense es el medio para magnificar los defectos de la idea de perfección que la sociedad estadounidense tiene de sí misma: “El gobierno ‘americano’ cree que tiene el derecho de ser la policía del mundo; su gobierno matará a dos canadienses, un acto condenado por las Naciones Unidas; el hogar de los libres, por cierto. Esto es acerca de la libertad de expresión, acerca de la censura”, dice el embajador canadiense ante las Naciones Unidas en *South Park*.<sup>31</sup>

En cuestiones de seguridad nacional, real o ficticia, verdadera o en simulacro, la condición postfronteriza es imposible, el tercer espacio pierde sentido. Si tomamos en cuenta que estos dos productos culturales fueron creados y difundidos antes de los ataques terroristas del 11 de septiembre, que engendraron al “eje del mal” como parte central del discurso presidencial estadounidense, resulta sorprendente que dicho “eje del mal” pueda aplicarse a la lectura irónica que Moore y Parker hacen de la identidad nacional de su país frente a la de su pacifista vecino. “Ahora usted está a cargo del mundo, no sea un mal ganador”, dice el premier ruso mientras engulle una cubeta de pollo Kentucky al presidente de Estados Unidos. “¿De dónde saco un enemigo?”, se pregunta el líder del mundo libre, cuyo deber es guiar a una sociedad que, aparentemente, no sabe cómo vivir sin enemigos visibles. ¿Cómo dirigir a una nación que sólo se siente poderosa cuando tiene alguien a quien confrontar?

Es cierto: incrustada en la vida cotidiana la cultura popular ayuda a comprender cómo se percibe una nación; estos dos filmes son un excelente ejemplo que lo prueba. Moore, en su secuencia final de créditos termina con la afirmación de que “durante esta producción no lastimamos a ningún canadiense”. No obstante, resulta imposible dejar de preguntarse cuántos estadounidenses no habrán sentido que ellos sí lo hicieron.

<sup>31</sup> Con respecto a la libertad de expresión y sus absurdos, imposible dejar de pensar en la invitación que se hizo, después del 11 de septiembre, a llamar de otra forma a las papas a la francesa.



**FILMOGRAFÍA DIRECTA***Canadian Bacon*

- 1995 dirección, producción. y guión de Michael Moore; coproducción de Kathleen Glynn; edición de Wendy Stanzler y Michael Berenbaum; fotografía de Haskell Wexler ASC, con la actuación de John Candy, Alan Alda, Bill Nunn, Kevin J. O'Connor, Rhea Perlman; 1 hr. 35 mins., MGM, DVD.

*South Park, Bigger, Longer and Uncut*

- 1999 dirección de Trey Parker; producción de Scott Rudin, Trey Parker, Matt Stone; escrita por Trey Parker, Matt Stone y Pam Brady; dirección de animación de Eric Stough; 78 mins., Warner Brothers, DVD.

**BIBLIOGRAFÍA**

## Adams, Michael

- 2003 *Fire and Ice. The United States, Canada and the Myth of Converging Values*, Penguin Canada, Toronto.

## Anderson, Benedict

- 1997 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., col. "Popular", núm. 498.

## Appadurai, Arjun

- 2001 *La modernidad desbordada, dimensiones culturales de la globalización*, Trilce-Fondo de Cultura Económica, Argentina.
- 1997 "Disjuncture and Difference in the Global Culture Economy", en Mike Featherstone (ed.), *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, Sage, Londres.

## Augé, Marc

- 1994 *Los "no lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.

## Bisoondath, Neil

- 2004 *Selling Ilusions: the Cult of Multiculturalism in Canada*, Penguin, Canadá.

## Blaise, Clark

- 1990 *The Border as Fiction*, Borderlands Project, Estados Unidos.

Dear, Michael y Gustavo Leclerc, editores

- 2003 *Postborder City: Cultural Spaces of Bajaalta, California*, Routledge, Nueva York.

Edensor, Tim

- 2002 *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Berg, Oxford.

Featherstone, Mike

- 1991 *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage, Londres.

Gasca Zamora, José

- 2002 *Espacios transnacionales. Interacción, integración y fragmentación en la frontera México-Estados Unidos*, Miguel Ángel Porrúa-Instituto de Investigaciones Económicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.

Hall, Stuart

- 2003 “¿Quién necesita ‘identidad’?”, en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 13-39.

Hobsbawm, Eric, editor

- 1983 *The Invention of Tradition*, Blackwell, Oxford.

Iglesias, Norma

- 2003 “Border Representations. Border Cinema and Independent Video”, en Michael Dear y Gustavo Leclerc, *Postborder City: Cultural Spaces of Bajaalta, California*, Routledge, Nueva York, pp. 183-213.

Martínez-Zalce, Graciela

- 2004 “Instrucciones para vivir en el limbo. Arbitrario de películas sobre las fronteras en Norteamérica”, en Alejandro Mercado y Elizabeth Gutiérrez, *Fronteras en América del Norte, estudios multidisciplinarios*, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., pp. 117-131.

Mercado, Alejandro y Elizabeth Gutiérrez

- 2004 *Fronteras en América del Norte, estudios multidisciplinarios*, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.

Monk, Catherine

- 2001 *Weird Sex and Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena*, Raincoast, Vancouver.

New, W. H.

1998 *Borderlands. How We Talk about Canada*, University of British Columbia Press, Vancouver.

Pevere, Geoffrey y Greig Dymond

1996 *Mondo Canuck. A Canadian Pop Culture Odyssey*, Prentice-Hall, Scarborough.

Sadowski-Smith, Claudia

2002 "Introduction: Border Studies, Diaspora, and Theories of Globalization", en Claudia Sadowski-Smith (ed.), *Globalization on the Line. Culture, Capital, and Citizenship at U. S. Borders*, Palgrave, Nueva York, pp. 1-27.

Sontag, Susan

2004 *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, México D. F.

Spener, David y Kathleen Staudt

1998 "The View from the Frontier: Theoretical Perspectives Undisciplined", en Spener y Staudt (eds.), *The U. S.-Mexico Border. Transcending Divisions, Contesting Identities*, Lynne Rienner, Colorado, pp. 3-35.

Vila, Pablo

2000 *Crossing Borders, Reinforcing Borders*, University of Texas Press, Austin.