



Bienvenidos a Razón y Palabra.

Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación

www.razonypalabra.org.mx

[Sobre la Revista](#)

[Contribuciones](#)

[Directorio](#)

[Buzón](#)

[Búsqueda](#)

Agosto - Septiembre
2005

Michael Moore y Trey Parker: Dos Interpretaciones de la Frontera EU-Canadá*



Número Actual

Números

Editorial

Sitios de Interés

Novedad

Ediciones Especiales



Carr. Lago de
Guadalupe Km. 3.5,
Atizapán de Zaragoza
Estado de México.

Tels. (52)(55) 58645613
Fax. (52)(55) 58645613

Por *Graciela Martínez-Zalce*
Número 46

¿Por qué utilizar como ejemplo para la representación de la frontera EU-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.

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 anterior¹.

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 EU y Canadá, acompañada de una pista musical irónica, "God bless America, again/ you must know the trouble that she is in", donde 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 TLCAN. En una de las escenas iniciales un desempleado graffitea un espectacular donde se lee *Welcome to Niagara Falls, Home of Hacker dynamics* –la planta que cerró--; en el retrato del dueño ha puesto un globo de diálogo de cómic que reza: *See ya in Mexico, suckers!*

¿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 y aprovechando la fascinación de los estadounidenses por las armas² como tema que subraya el absurdo: la fábrica organiza una venta de liquidación donde el mejor postor puede llevarse desde armas ligeras hasta misiles en su cajuela.

South Park también sitúa al espectador de inicio en el pueblo fronterizo, "quiete, little, redneck, podunk, white trash USA", tranquilo, 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 ciudadano, 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 homenaje a *Canadian Bacon*.

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 gobierno de los Estados Unidos. En el glosario de la tabla de valores base de su encuesta, realizada tanto a ciudadanos estadounidenses como a canadienses, Michael Adams define el orgullo nacional de la siguiente manera: "Defining one's identity through national pride and believing that America should hold a strong position in the world." (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 este caso, los canadienses.

El nudo del conflicto 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 (Alan Alda) descubren que, a raíz del fin de la guerra fría, su popularidad decrece constante y fatalmente; lo amenazan constantemente con el fantasma de la reelección. 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.

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

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

La acidez de ambas comedias se basa, pues, en lo inverosímil que resulta pensar en que Canadá pudiera resultar una amenaza bélica para los Estados Unidos. Y, a causa de lo anterior, 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, que le 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 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 con 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 extranjeros³.

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 desapercibidos); luego, ensamblar un reportaje que logre

producir simultáneamente odio y temor (lo cual parece imposible dado que "they are whiter than us"). Moore crea una parodia de lo que es el periodismo contemporáneo:

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

Con mayúsculas, sobre una toma de una anónima multitud que camina en una agitada avenida: LOS CANADIENSES, CAMINAN ENTRE NOSOTROS, y luego, en 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: rendir honores a una hoja de arce, ponerle mayonesas a todo, vivir en invierno durante once meses de año, escuchar 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 señalan 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. Además señala que los valores estadounidenses han involucionado al grado de creer que sólo el modelo tradicional de familia es válido⁴. Así, las madres se convierten en vigilantes de 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 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.

Parodizando la parodia, homenajeando 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:

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 assault, it's Canada's fault/ .../ 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 [...]

¿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 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.

The American government thinks he has the right to police the world; your government will kill two Canadians, an action condemned by the UN; home of the free, indeed. This is about freedom of speech, about censorship –dice el embajador canadiense ante las Naciones Unidas en *South Park*.

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 engullendo 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 "No Canadians were harmed during this production". Pero resulta imposible dejar de

preguntarse cuántos estadounidenses no habrán sentido que ellos sí lo fueron.

Notas:

* La autora desea agradecer al programa PAPIIT de la UNAM por su apoyo económico al proyecto colectivo del cual ella es corresponsable.

1 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. 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.

2 Este es el tema fundamental de *Bowling for Columbine*, el documental que llevó a Moore a la fama mundial.

3 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, para probar que los medios han inducido el miedo en los ciudadanos estadounidenses, incrementando la compra de armas y fomentando, como consecuencia, la violencia.

4 Traditional family (reverse of flexible family) Defining "family" in traditional terms as a man and a woman who are married with children. (Adams, 2003: 167)

Referencias:

- ADAMS, M. (2003) *Fire and Ice. The United States, Canada and the Myth of Converging Values*, Toronto, Penguin Canada.
- BLAISE, C. (1990) *The Border as Fiction*, USA, Borderlands Project.
- DEAR, M. y G. Leclerc, eds. (2003) *Postborder City: Cultural Spaces of Baja* California, NY, Routledge.
- EDENSOR, T. (2002) *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Oxford, Berg.
- IGLESIAS, N. (2003) "Border representations. Border cinema and independent video", en Dear y Leclerc (2003), 183-213.
- MARTÍNEZ-ZALCE, G. (2004) "Instrucciones para vivir en el limbo. Arbitrario de películas sobre las fronteras en Norteamérica", en Mercado y Gutiérrez (2004), 117-131.
- NEW, W.H. (1998) *Borderlands. How we talk about Canada*. Vancouver, UBC Press.
- PEVERE, G. y G. Dymond. (1996) *Mondo Canuck, a Canadian Pop Culture Odyssey*, Scarborough, Prentice-Hall.

Filmografía:

Canadian Bacon (1995) dir., prod. y guión Michael Moore, coprod. Kathleen Glynn, edición Wendy Stanzler y Michael Berenbaum, fotografía Haskell Wexler ASC, con John Candy, Alan Alda, Bill Nunn, Kevin J. O'Connor, Rhea Perlman, 1 hr. 35 mins., MGM DVD

Dra. Graciela Martínez-Zalce

*Investigadora titular del Centro de Investigaciones sobre América del Norte,
Universidad Nacional Autónoma de México, México.*