



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

**LA CONSTRUCCIÓN IDEOLÓGICA DE TIJUANA EN
EL CINE DE MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS**

Tesis presentada por

Juan Alberto Apodaca Peraza

para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México
2012

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis:

Dr. Camilo Contreras Delgado

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

A mis padres por su apoyo incondicional

A Alejandra, ya sabe por qué

*-Las ciudades no cuentan historias. Pueden
contar la historia. Las ciudades pueden mostrar
y exhibir su historia; pueden hacerla visible u ocultarla.
Pueden abrirnos los ojos, como las películas, o cerrarlos.
Pueden maltratarnos o alimentar nuestra imaginación-
Win Wenders*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por haberme brindado el respaldo económico suficiente para llevar a cabo este proyecto. En particular, va un agradecimiento a El Colegio de la Frontera Norte, por haber confiado en mí y por haberme proporcionado herramientas académicas para aterrizar la tesis y poder concluirla.

A mis padres Rubén Manuel Apodaca y Maricela Peraza, quienes siempre han estado ahí, al igual que mis hermanos Rubén y Maricela. Mis agradecimientos de manera especial a Víctor Soto Ferrel quien me inició, sin saberlo, en los estudios de cine y en particular en el cine sobre Tijuana. En este mismo renglón, agradezco a José Juan Camacho, pues sin su vasto conocimiento y pasión por el cine de esta ciudad fronteriza, el presente trabajo no se hubiera llevado a cabo de la misma manera. A Jesús Urías que no pudo ver concretado este proyecto pero cuyo respaldo fue fundamental. Y a Norma Iglesias, pues cuando encontré a *Entre yerba, polvo y plomo* (o me encontró) comprendí que el cine no es sólo entretenimiento.

Al comité de tesis por su guía académica y espiritual. Camilo Contreras quien me apoyó a aterrizar en el plano conceptual lo audiovisual. Lauro Zavala quien me abrió las puertas del vasto mundo del análisis de cine. Norma Iglesias, gurú en cine fronterizo y/o tijuano. Guillermo Alonso, conocedor de la realidad histórica.

A mis compañeros de maestría por acompañarnos mutuamente en este largo recorrido de principio a fin. Por último, y no por eso menos importante, a Alejandra Torres por ser mi soporte en todos los sentidos durante esta travesía.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	1
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	4
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	9
I. MARCO CONCEPTUAL-METODOLÓGICO.....	12
1.1 La hermenéutica cinematográfica.....	12
1.2 Las fases de la hermenéutica cinematográfica.....	13
1.2.1 Primera fase: análisis contextual.....	13
1.2.1.1 La relación cine-geografía.....	14
a) El espacio cinematográfico.....	14
b) La sociología del cine.....	15
1.2.2 Segunda fase: análisis formal. El análisis cinematográfico.....	16
1.2.2.1 Criterios de validez y método del análisis cinematográfico.....	17
1.2.2.2 La película al descubierto. La técnica del análisis cinematográfico.....	18
1.2.3 Tercera fase: (re) interpretación.....	20
1.2.3.1 La construcción formal. Cine clásico, moderno y posmoderno.....	21
1.2.3.2 Ideología. La mirada transparente.....	23
II. CINE Y CONTEXTO SOCIOCULTURAL.....	27
2.1 Definiendo, ¿qué es historia?.....	27
2.2 Un cambio epistemológico necesario. La relación cine-historia.....	29
2.3 Toma panorámica: crónica del cine sobre Tijuana (1916-2011).....	31
2.3.1 Donde todo inició. De 1916 a 1939.....	33
2.3.2 El reforzamiento del estereotipo. De 1941 a 1968.....	36
2.3.3 La incursión de la migración y la mirada chicana. De 1973 a 1987... 38	
2.3.4 El bordo, una herida abierta pero muy fotogénica. De 1991 a 2011... 42	
III. ANÁLISIS DE SECUENCIAS Y (RE) INTERPRETACIÓN.....	49
3.1 Los casos de estudio.....	49
3.1.1 <i>The Champ</i> . Sinopsis (50). Secuencias (51). Análisis estructural (53). Análisis de secuencias (54).....	50
3.1.2 <i>El Jardín del Edén</i> . Sinopsis (58). Secuencias (60). Análisis estructural (62). Análisis de secuencias (63).....	58
3.2 (Re) Interpretación.....	68
CONCLUSIONES.....	76
ANEXOS.....	i
1. Una posible filmografía sobre Tijuana (1916–2011).....	i

2.	<i>Découpage</i> de <i>The Champ</i> y de <i>El jardín del Edén</i>	iii
2.1	<i>The Champ</i> . Director, King Vidor (1931). Ficha técnica. Sinopsis del argumento. <i>Découpage</i>	iii
2.2	<i>El jardín del Edén</i> . Directora, María Novaro (1994). Ficha técnica. Sinopsis del argumento. <i>Découpage</i>	viii
	BIBLIOGRAFÍA.....	xv

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1.1 Proceso del análisis cinematográfico

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Gráfica 3.1 Espacios cinemáticos de Tijuana en *The Champ*

Gráfica 3.2 Espacios cinemáticos de Tijuana en *El jardín del Edén*

Gráfica 3.3 Espacios cinemáticos de Tijuana en 32 películas

RESUMEN

La presente tesis plantea un análisis de películas mexicanas y estadounidenses con el objetivo de identificar los espacios urbanos específicos que han construido una imagen ideológica de la ciudad de Tijuana. En primera instancia, se realiza un análisis contextual a partir de las mismas películas, para determinar si los espacios identificados como parte de la ciudad corresponden a un periodo histórico en específico, y así poder estudiar la manera en cómo es abordado dicho periodo por el cine de ambos países. Para realizar el análisis, se propone el concepto de *espacio cinematográfico* a partir de *espacio urbano* de Milton Santos y de *película urbana* de Manuel Delgado, lo que pone énfasis en espacios públicos y semipúblicos así como en sus dinámicas sociales. Por lo tanto, los elementos a observar son la *puesta en escena* y la *historia contada* de secuencias específicas de las películas estudiadas. La metodología empleada se basa en la *hermenéutica profunda* desarrollada por John B. Thompson. A partir de esta propuesta, se plantea una *hermenéutica cinematográfica* que divide al estudio en tres fases: análisis contextual, formal y (re)interpretación. Los resultados muestran que la construcción de Tijuana en ambos tipos de cine en un periodo de 1916 a 2011 está basada en dos grandes niveles ideológicos: la ciudad atractiva (festiva y permisiva) y la ciudad repelente (hostil y transitiva). Estos niveles se abordan, de distintas maneras, en prácticamente todas las películas seleccionadas para la investigación.

ABSTRACT

This work proposes an analysis of Mexican and U. S. movies aiming to identify specific urban spaces that have construed an ideological image of Tijuana, Mexico. Firstly, a contextual analysis to the movies is made to determine whether the spaces identified as parts of the city correspond to a historic specific period, and thus be able to study the way in which such period is dealt with on movies from both countries. To make such analysis, the concept of *cinematic space*, after Milton Santos's *urban space*, is proposed, as well as Manuel Delgado's *urban movie*, which emphasizes public and semipublic spaces, as well as their social dynamics. Therefore, the observed elements are *staging* and *the told story* of deep sequences of the studied movies. The used methodology is based upon John B. Thompson's *deep hermeneutics*. From such proposal, a *cinematographic hermeneutics* is proposed, dividing the study into three different phases: contextual analysis, formal analysis, and (re)interpretation. The results show that the construction of Tijuana in both types of films, during a period spanning from 1916 to 2011, is based upon two big ideological levels: the attractive (festive, permissive) city, and the repulsive (hostile, transitive) city. Such levels are dealt with in several ways in nearly all the selected movies for this research.

INTRODUCCIÓN

El cine es una importante fuente documental a tomar en cuenta para realizar investigaciones sobre fenómenos socioculturales específicos, pues toda película está “íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época en que se ha producido” (Sorlin, 1985:42). Sin embargo, la relación cine-geografía y cine-ciudad no se ha explorado lo suficiente en nuestro país a pesar que desde su propio nacimiento, el cine ha estado ligado a la ciudad y a los espacios geográficos. De esta manera, las películas aportan registros importantes sobre el desarrollo, cambios y dinámicas de la vida en la ciudad.

Uno de los motivos para realizar este estudio es que la manera en cómo se muestra (representa¹) a la ciudad de Tijuana en el cine ha sido un tema recurrente de discusión y abordaje entre artistas, intelectuales y empresarios, por mencionar algunos actores sociales de esta ciudad fronteriza. Prueba de lo anterior es la realización de un buen número de películas en formato de video, entre documentales y de ficción, desde la década de los 80 obteniendo un repunte particular en la segunda mitad de los 90 y que continúa, de manera más o menos intermitente, hasta hoy en día.

Otro motivo para realizar el presente estudio es la publicación en medios impresos y en blogs electrónicos locales de numerosas reseñas críticas de películas sobre Tijuana en donde se hace hincapié en la imagen estereotipada de la ciudad. Así como la realización de proyectos audiovisuales académicos de corte sociológico realizados por universidades como UABC e instituciones como El Colegio de la Frontera Norte. A estos trabajos pioneros se suman proyectos empresariales, por ejemplo: *Imaginando Tijuana/Imagining Tijuana* (Isaac Artenstein, 2010), largometraje documental para televisión producido por el Comité de Imagen de Tijuana, a través del cual, se buscó mostrar una imagen “positiva” por medio de historias de éxito de importantes personajes en distintos rubros profesionales.

1 “El concepto de *representación*, desde un punto de vista etimológico, tiene una doble acepción: la de *ausencia* (la representación es el objeto que sustituye a lo representado) y la de *presencia* (imagen sustitutiva con sentido simbólico. El cine por definición expresa doblemente ese carácter. En primer lugar, como escenificación filmada. En segundo término, como representación de prácticas y usos sociales externos al film” (Rueda, Chicharro, 2004: 429). De esta manera, estudiar las representaciones de la ciudad cobra importancia en esta empresa pues las mismas representaciones particularmente de *prácticas y usos sociales externos al film* se toman, por cierto tipo de espectadores, como parte de la realidad.

Para este largometraje fueron entrevistados ingenieros, comunicadores, artistas e historiadores, entre otros. Dichos ejemplos dejan ver cómo varios actores sociales radicados en la ciudad se esfuerzan en mostrar “otra cara” de Tijuana utilizando al cine como medio, pues el mismo cine se ha encargado de abonar a la imagen idealizada de esta demarcación geográfica en otras partes del mundo.

A pesar de que es un tema de preocupación o por lo menos de atención por parte de tijuanenses y de no tijuanenses que viven en esta ciudad, la manera en cómo se construye a Tijuana en el cine de ficción, y cómo este tipo de cine en particular produce efectos ideológicos en cierto tipo de espectadores, no se ha estudiado de manera sistemática. Por esto, es importante un trabajo respaldado conceptualmente sobre algunas maneras en las que el séptimo arte muestra diversos espacios urbanos de Tijuana, así como sus dinámicas, para entender un fenómeno socio-histórico mediatizado.

Debido a lo anterior, la presente tesis realiza un acercamiento distinto al papel de las películas en la construcción de imaginarios compartidos de una ciudad como Tijuana a través del tiempo. Además, contribuye a futuros trabajos sobre ciudades en el cine, pues en México únicamente se han realizado estudios desde distintas disciplinas (literatura, antropología, sociología, historia, arquitectura) sobre una ciudad: la Ciudad de México². En lo que se refiere a la geografía cultural y a los estudios de cine, no existen trabajos que aborden específicamente la temática de esta tesis basada de manera exclusiva en películas de larga duración (largometrajes) de ficción, sin embargo, sí hay diversos acercamientos al campo de las representaciones de Tijuana en general y de espacios urbanos de la ciudad en específico que han abonado a la comprensión de dicho fenómeno³. Por tal motivo, este trabajo aporta elementos analítico-metodológicos provenientes de los estudios de cine, de la geografía cultural y de los Estudios Culturales para abordar una problemática actual utilizando películas como un medio propenso al análisis interdisciplinar, además,

2 Si bien, sí existen varios estudios sobre “cine regional”, como por ejemplo: Ramírez, Gabriel. *El cine yucateco*, Filmoteca México, UNAM, 1980. Y, Tuñón, Julia. *Historia de un sueño: El Hollywood tapatío*, U de G y UNAM, México, 1986.

3 Por mencionar algunos ejemplos, se encuentran los artículos: Brégent-Heald, Dominique. “The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960”. *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, vol. 17, n° 1, 2006, p. 179-203. Así como: Suárez Ávila, Paola Virginia. *Más allá de yonkes, fronteras, desechos, narcos y cuerpos femeninos: Una aproximación antropológica a la producción artística de obras visuales en Tijuana (1997-2007)*. Tesis para optar al grado de Maestra en Antropología Social, CIESAS, 2007.

proporciona una interpretación particular que se suma a la amplia gama de investigaciones sobre las representaciones en el cine (y en las artes visuales en general) de una ciudad tan compleja como Tijuana.

En el capítulo I del presente documento se desarrolla el marco conceptual, el cual incluye el marco metodológico que se denomina *hermenéutica cinematográfica*, basado directamente en la “hermenéutica profunda” propuesta por John B. Thompson (2006). Dicha metodología está constituida por tres fases: *análisis sociohistórico* (contexto sociocultural del cine de ficción sobre Tijuana), *análisis formal o discursivo* (el análisis cinematográfico) y *(re) interpretación* (la presentación de resultados). En el mismo capítulo se desarrollan los conceptos analíticos a través de los cuales se abordan las películas objeto de esta tesis: *construcción* (formal cinematográfica), *espacio cinemático* e *ideología*.

En el capítulo II llamado “Cine y contexto sociocultural” se proporciona un panorama de la relación cine-historia así como un breve repaso por la historia del cine de ficción sobre Tijuana a partir de un corpus de 80 películas mexicanas y estadounidenses, de las cuales, se seleccionan dos casos paradigmáticos para llevar a cabo la segunda fase que se trata del análisis formal-cinematográfico, desarrollada en el capítulo III: Análisis de secuencias y *(re) interpretación*.

En el mismo capítulo III, en la parte de *(re) interpretación* se muestran los hallazgos a partir de un proceso creativo de interpretación de los objetos de estudio (películas) en base a las dos fases anteriores de la hermenéutica cinematográfica para dar paso a las conclusiones, anexos y bibliografía.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Desde su nacimiento, el cine ha estado ligado a la ciudad. Las primeras películas en la historia del cine conocidas como “vistas animadas” (Aumont y Marie, 1990:11) dan cuenta de lo anterior. Lo que hacían los hermanos Lumière, los inventores del cinematógrafo, era colocar el artilugio recién nacido en un lugar, estático, y comenzar a filmar todo lo que pasara frente a él, como en la primera vista proyectada en la historia: *La llegada del tren a Ciotat*, en donde por escasos 40 segundos se muestra ante la cámara lo que se deja claro en su título: un tren arribando enmarcado en un paisaje montañoso modificado por relaciones sociales (gente pasando indiferente frente a la cámara), con necesidades de traslado y comerciales (el propio tren). La historia de esta vista es un reflejo del mundo urbanizado, de la vida y las dinámicas en la ciudad.

Históricamente, la ciudad ha sido representada de distintas maneras en el cine. A través de filmes paradigmáticos como *Berlin: symphony of a great city* (Walther Ruttmann, 1927), *The man with the movie camera* (Dziga Vertov, 1929), *Barcelona, ritmo de un día* (Antonio Román, 1940), *Roma, open city* (Roberto Rossellini, 1945) y *Del brazo y por la calle* (Juan Bustillo Oro, 1956). Si bien, todas estas películas son reconstrucciones históricas de grandes ciudades situadas en un contexto específico, son a la vez imaginarios contruidos socio-históricamente por sus directores, influenciados por la situación social, económica, cultural y política de la época. Por tal motivo, estos factores externos a las películas son susceptibles de análisis, pues el cine es una fuente importante para la sociología y la historia social (De la Vega, 1992).

Además de que el cine representa paisajes urbanos, también es un factor que *influye* y a la vez *informa* de la existencia de las ciudades. Así, la relación del cine tanto para representar como para influir e informar sobre las ciudades, pone de manifiesto la importancia del análisis sistemático de películas con imágenes urbanas pues ayuda a entender sus procesos de cambio y la percepción social de estos procesos (Culagovski, s.f). Es decir, de qué manera son recibidos, apropiados y transmitidos estos procesos por parte de los espectadores. A pesar de la importancia de un estudio de recepción desde los espectadores para comprender de manera integral el problema planteado en este trabajo, por cuestiones prácticas no se llevará a cabo pues la materia prima del presente estudio son las

películas como textos audiovisuales que aportan información y crean audiencias¹.

En la relación cine-geografía, a sabiendas de que el cine es un medio importante de divulgación y representación de espacios geográficos, se han realizado varios trabajos de investigación encaminados a analizar esta relación en contextos específicos, derivando de estos estudios conceptos analíticos como *cinematic landscapes*, *cityscapes* y *cinematic spaces*². De manera general, en el campo de la geografía se ha distinguido que las vinculaciones existentes entre cine y espacio geográfico versan en dos direcciones: una se refiere a “la mediación del espacio geográfico en la producción cinematográfica, lo que obliga a entenderlo como un factor que puede intervenir en el producto final”; y la otra va en el sentido de las “consecuencias de la producción cinematográfica en el espacio geográfico y su percepción” (Gámir y Valdés, 2007:158). Sólo en este campo, ambas líneas de investigación aportan bastante material para un mejor entendimiento de los motivos por los cuales se reproducen ciertos espacios geográficos y cómo son mostradas esas imágenes cinematográficas a cierto tipo de espectador. En este sentido, si se acepta que el cine tiene una enorme capacidad de generar imaginarios sobre espacios geográficos, específicamente sobre ciudades, es necesaria una aproximación al cine desde la geografía, el cual es un punto nodal en este estudio.

Ahora bien, las representaciones de ciudades en el cine contemporáneo (de acuerdo a Gérard Imbert, 2010), ya no solamente se limitan a mostrar edificios, calles o parques, como marcos de una historia, sino que esos imaginarios de la ciudad representados en películas inciden en la narrativa misma del filme. Siguiendo esta línea, una de las características de la ciudad en el cine actual³ es su función iniciática: la ciudad prepara a los

1 De acuerdo a Lauro Zavala (2011), las películas construyen “espectadores implícitos” a través de la manipulación de los cinco elementos formales del lenguaje cinematográfico: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración. Así, el interés de este trabajo es identificar los distintos espectadores implícitos construidos por las películas analizadas, es decir, se trata de un trabajo de recepción desde las películas.

2 Para el concepto de *cityscapes* y *cinematic spaces*, revisar: Shiel, Mark and Fitzmaurice, Tony (eds.). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001. Y para *cinematic landscapes*, ver: Harper, Graeme and Rayner, Jonathan (eds.). *Cinema and landscape*. Intellect Ltd., 2010.

3 Imbert adjetiva al cine actual (de 1990 a 2010) como “posmoderno”. Con esto, el autor se refiere “no tanto (a) una periodización como (a) una desestabilización de los modelos heredados de la modernidad –tanto los modos de representación como los modelos narrativos- y eso afecta directamente a la estructura formal del cine” (Imbert, 2010: 16). Aunque es importante el término de “cine posmoderno” de Imbert para colocar el carácter activo de las ciudades en su propia lógica y en una periodización más o menos establecida (películas de 1990 a 2010), la definición de cine posmoderno que se toma para la presente investigación es la delineada por Lauro Zavala, la cual, se revisa de manera detallada en el capítulo I.

personajes de las películas a las experiencias más extremas (Imbert, 2010: 257). Debido a lo anterior, es necesario un análisis del papel activo de la ciudad en los filmes, más allá de su función como decorado, pues los imaginarios de la ciudad mostrados por los directores de cine se integran a las representaciones de lo urbano propuestas desde otras áreas artísticas, como lo es el video y las artes visuales en general. Es en este sentido que el presente estudio aporta elementos para el análisis del papel activo de la ciudad en películas a partir de casos específicos.

En el caso de México, se han dado pocos esfuerzos por estudiar estas dinámicas a través del cine. Si bien, las tres ciudades más importantes del país en distintas cuestiones (economía, población, centralidad de instituciones) son la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey, en el caso de los estudios de cine, únicamente se han hecho trabajos sobre el papel que las películas han tenido en la representación de una ciudad a través del tiempo: la Ciudad de México⁴. Por otro lado, las películas que abordan a Guadalajara y a Monterrey como ciudades que influyen en el argumento del filme no son conocidas en el ámbito comercial, al contrario de la capital del país en donde existe una considerable producción de largometrajes con este objetivo. Esto ha dado pie a estudios como los citados anteriormente, sin embargo, hay otras ciudades que han mantenido una relación muy estrecha con el cine desde su nacimiento.

Un caso excepcional es Tijuana, una ciudad con escasos 122 años de fundación oficial⁵ y que ha sido motivo de películas de distintos géneros cinematográficos al pasar de los años. Según José Juan Camacho (en Félix, 2003: 278) la primera película filmada en Tijuana es *El hombre de Tijuana o Tía Juana* (James W. Horne, 1917)⁶. Cuando se estrenó esta cinta, la ciudad tenía solamente 28 años de fundación y el cinematógrafo 22 años de vida⁷. A partir de ese momento, se ha filmado una cantidad inasequible de películas en donde se hace referencia a Tijuana de distintos modos. De esta manera, se puede afirmar

4 Entre los libros publicados sobre el tema, figuran: Martínez Assad, Carlos, *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. Edit. Océano, México, 2010; Foster, David William, *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin, The University of Texas Press, 2002; y, Lara, Hugo, *Una ciudad inventada por el cine*. México, Cineteca Nacional, 2006.

5 La fundación oficial de Tijuana fue el 11 de julio de 1889 (Almada, 1993: 62).

6 Sin embargo, en la Internet Movie Database (www.imdb.com), se encontraron dos películas anteriores en las cuales se hace referencia a Tijuana: *The Heart of Paula* (Julia Crawford Ivers, William Desmond Taylor) y *The Americano* (John Emerson), ambas con año de producción de 1916. Fuente consultada el 20 de mayo de 2012.

7 La primera proyección de “vistas animadas” de la historia fue el 28 de diciembre de 1895 (Taibo I, 1996:9).

que se han producido películas de los procesos históricos más emblemáticos por los que ha pasado Tijuana y que la ha caracterizado como la conocemos hoy en día. Estos filmes proporcionan un panorama de las distintas caras de la ciudad a través de su historia, en otras palabras, la historia de la ciudad ha sido registrada por el cine casi desde su nacimiento. En contraste, la Ciudad de México ya era una ciudad establecida al momento de la llegada del cinematógrafo en 1896 (De los Reyes, 1987:8), lo que condicionó de cierta manera la forma en la que los espacios de dicha urbe, así como sus dinámicas, han sido captados por el lente del cine. En el caso de Tijuana, las películas son una rica fuente de información socio-histórica sincrónica de esta ciudad fronteriza.

Recapitulando, las primeras películas de la historia del cine fueron reflejos de las dinámicas propias de la vida en la ciudad. Después, el cine comenzó a influir e informar sobre urbes de las cuales no se tenía conocimiento en distintas partes del mundo. Así, las películas han influido en la percepción social de los diversos espacios urbanos representados a través de ellas. Por otro lado, se da el vínculo cine-espacio geográfico de forma contraria, es decir, el espacio geográfico puede intervenir en el producto final de la película.

Hoy en día, la ciudad ha dejado de ser un simple decorado para convertirse en un personaje más de la trama de determinada película, pasando de un papel pasivo a uno activo en las historias contadas. En el caso mexicano, se han estudiado películas que han representado a la Ciudad de México una y otra vez, posicionándola como a la única ciudad mexicana que ha sido motivo de estudios sistemáticos desde distintas disciplinas a partir de películas específicas. Debido a lo anterior, en el presente trabajo se analizan largometrajes de México y Estados Unidos sobre la ciudad de Tijuana, una ciudad joven que ha sido llevada al cine prácticamente desde su nacimiento, en donde estas películas en sí, sus procesos de producción y distribución, así como las maneras de presentar formalmente espacios urbanos específicos y sus dinámicas sociales, aportan información adicional a la ya proporcionada por disciplinas como la historia, la sociología, la demografía, la antropología y la geografía, siendo de esta manera una parte integral en la interpretación de los procesos de cambio social e histórico de la ciudad misma.

Derivado de todo lo anterior, el problema de investigación se plantea en la siguiente pregunta: ¿Cuáles son los elementos internos al cine (imagen, sonido, montaje, puesta en

escena, narración) y externos (políticos, sociales, económicos, culturales) que influyen en la construcción cinematográfica de espacios urbanos de Tijuana así como en la creación de espectadores? Con esta pregunta como eje rector de la presente investigación, se delinea una hipótesis que sirve como guía, teniendo en cuenta elementos internos específicos a las películas que pudieran influir en dicha construcción, así como externos, en el sentido de lo que se puede observar en el corpus fílmico recabado durante para este trabajo.

Así, la hipótesis planteada es: los elementos internos al cine que influyen en la construcción cinematográfica de espacios urbanos de Tijuana son la mezcla de una *puesta en escena* generalizada y *relatos* homogéneos, los cuales están anclados en elementos externos al propio cine que también influyen en dicha construcción espacial así como en la creación de audiencias. Estos elementos extra-cinematográficos son: *hechos históricos* descontextualizados y *referentes culturales* sumamente estereotipados que van más allá del *universo diegético*⁸ propuesto o supuesto por el cine. La hipótesis es susceptible de ser respondida, matizada o refutada al final de la presente investigación.

⁸ La diégesis es “todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción” (Souriau en Gaudreault y Jost, 1995: 42). Con *historia*, el autor se refiere a la serie cronológica de acontecimientos relatados, y el *relato* es la manera de narrar dichos acontecimientos.

I. MARCO CONCEPTUAL-METODOLÓGICO

1.1 La hermenéutica cinematográfica

El objetivo general de esta tesis es señalar los elementos internos y externos al cine que influyen en la construcción cinematográfica de espacios urbanos de Tijuana así como en la creación de espectadores, en donde los elementos internos son los recursos formales que utiliza el cine para producir efectos ideológicos en determinado tipo de espectador, y los externos son las condiciones contextuales que han motivado (o no) a dicho medio de comunicación a mostrar espacios concretos de la ciudad así como dinámicas en específico. Para cumplir el mencionado objetivo, se parte de dos bases analíticas: a) un análisis cinematográfico, en el cual se estudian elementos precisos de las películas objeto de este trabajo y, b) un ejercicio de interpretación sociocultural de dichos filmes. Este marco metodológico está basado en una *hermenéutica cinematográfica*, que a diferencia del análisis cinematográfico como se definirá más adelante, ofrece un balance entre lo que dice la película estudiada, el contexto en el que se realizó y el contexto que representa (si es que representa a algún contexto en particular).

Definiendo en general a la hermenéutica como “el arte de interpretar textos”, la metodología¹ de dicho arte para analizar el cine de Tijuana como un fenómeno sociocultural mediatizado, está basada en la propuesta de John B. Thompson (2006), quien la denomina como *hermenéutica profunda*. Teniendo en cuenta que la presente tesis se trata de un trabajo de interpretación de películas específicas, entendiendo a estos objetos como textos de estudio socio-histórico y cultural, se pone énfasis en que dichos filmes son producidos por sujetos que, a su vez, participan activamente en la interpretación de fenómenos socioculturales, es decir, no se trata de hechos aislados que “están ahí” a la

¹ La idea de utilizar el análisis cinematográfico en un marco más general como lo es el hermenéutico está basada en el modelo desarrollado por Álvaro Fernández en *Crimen y suspenso en el cine mexicano. 1946-1955*, quien propone “en primer lugar un modelo de análisis tácito trazado por la hermenéutica del texto cinematográfico y por la teoría del suspenso, en términos concretos, (propone) una hermenéutica del suspenso” (Fernández, 2007: 210). En este caso, se trata de una *hermenéutica del cine de ficción sobre Tijuana*, llamada por cuestiones de practicidad, una *hermenéutica cinematográfica*.

espera de ser estudiados, como sucede con el campo-objeto de las ciencias naturales. Esto es a lo que llama Thompson, *las condiciones hermenéuticas de la investigación sociohistórica*, en otras palabras, se trata de “reinterpretar un campo preinterpretado” (Thompson, 2006: 35).

Así, la hermenéutica pone en manifiesto estas condiciones (hermenéuticas) para la investigación socio-histórica, y sociocultural, objeto de la presente tesis. Una vez que las condiciones se identifican, se pasa al *marco metodológico de la hermenéutica profunda*, el cual, “permite ver que el proceso de interpretación no se opone necesariamente a los tipos de análisis que se interesan por los rasgos estructurales de las formas simbólicas o por las condiciones socio-históricas de la acción e interacción, sino que, por el contrario, tales tipos de análisis se pueden vincular y construir como escalones necesarios a lo largo del camino de la interpretación” (Ibídem, 36). Así, el análisis cinematográfico pertenece a *los rasgos estructurales de las formas simbólicas*, y la (re) interpretación socio-histórica de los filmes (a partir de las mismas películas) forma parte de *las condiciones socio-históricas de la acción*.

1.2 Las fases de la hermenéutica cinematográfica

Siguiendo a Thompson, la hermenéutica profunda comprende tres fases principales: *análisis socio-histórico*, *análisis formal o discursivo* y *(re)interpretación*. Estas mismas etapas se detallan a continuación como parte de la *hermenéutica cinematográfica* propuesta en este trabajo. Además, conforme se va argumentando cada una de las fases, se desglosan los conceptos que ayudan a responderlas.

1.2.1 Primera fase: análisis contextual

La primera fase, el *análisis socio-histórico* es “esencial porque las formas simbólicas no subsisten en el vacío: son fenómenos sociales contextualizados, se producen, ponen en circulación y reciben en condiciones sociales específicas que se pueden reconstruir con la

ayuda de métodos empíricos, documentales y de observación” (Ibídem). En esta fase, se estudia el contexto específico de producción y distribución de las películas seleccionadas (entendidas como *formas simbólicas*) partiendo de tres ejes analíticos: relación *cine-geografía*, *espacio cinematográfico* y *sociología del cine*.

1.2.1.1 La relación cine-geografía

En primera instancia se encuentra la relación cine-geografía, sus alcances y limitaciones y cuáles han sido los intereses de estudio desde los que se ha abordado a lo geográfico desde el cine (Gámir y Valdés, 2007). En este punto, básicamente son dos las líneas analíticas: una se refiere a “la mediación del espacio geográfico en la producción cinematográfica, lo que obliga a entenderlo como un factor que puede intervenir en el producto final”; y la otra va en el sentido de las “consecuencias de la producción cinematográfica en el espacio geográfico y su percepción” (Ibídem, 158). Para abordar estas líneas de análisis, es necesario explicar las dos subsecuentes: *espacio cinematográfico* y *sociología del cine*.

a) El espacio cinematográfico

Siguiendo en la parte geográfica, la definición de “espacio urbano” que resulta funcional para este trabajo es la siguiente: el espacio urbano es un producto social dinámico y objetivo resultante de diversos hechos históricos que se llega a imponer a la sociedad y viceversa (Santos, 1990). De esta definición se desprenden varios ejes a considerar en el análisis de las películas seleccionadas, por ejemplo, el espacio *funciona según leyes actuales pero el pasado está presente* (Ibídem). Esta acepción es importante pues da cuenta de que las imágenes y secuencias de las películas que se analizan no obedecen a una dimensión puramente estética sino que habrá que entender las dinámicas históricas específicas de los espacios estudiados.

Ahora bien, una definición aún más precisa que no desdeña la anterior, es la tomada de Manuel Delgado (2008), quien tipifica a las películas urbanas como “aquellas no que suceden en la ciudad (...), sino que les conceden un papel protagonista a los encuentros en

espacios públicos o semipúblicos: calles, trenes, metro, bares, aviones, fiestas...”. Esta concepción ayuda a separar a la *ciudad* como sinónimo de *urbano*, pues atendiendo a la definición de Delgado, las dinámicas propias de los “espacios urbanos” mostrados en las películas analizadas, no necesariamente tienen que ocurrir en plena ciudad para considerarse dinámicas urbanas, lo que atañe directamente al propio espacio urbano antes definido.

De esta manera, con la definición de “espacio urbano” de Milton Santos y la de “película urbana” de Manuel Delgado, se propone un concepto que se aplica a los análisis posteriores. Dicho concepto es *espacio cinematográfico*, el cual, se entiende como *un producto social constituido por encuentros, situaciones, dinámicas sucedidas en espacios públicos o semipúblicos*.

b) La sociología del cine

Por otro lado, las aportaciones teóricas de la sociología del cine son herramientas importantes para el análisis socio-histórico. Esta rama de la sociología tiene sus antecedentes en el libro *la Historia económica del cine* (1947), de Paul Bachlin, historiador que analiza la formación y evolución de la industria cinematográfica norteamericana y europea. Estos primeros trabajos dieron la pauta a lo que sería en un inicio una sociología de la industria cultural cinematográfica (De la Vega, 1992). Durante los años 50, 60 e inicios de los 70 se establecen las bases teóricas para una sociología del cine con los trabajos de Edgar Morin, George Huaco, Terry Lovell, Ian C. Jarvie y Andrew Tudor. Pero fue hasta 1977 cuando Pierre Sorlin publica *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. A partir de esta obra es cuando dicho acercamiento especulativo al cine como un producto cultural se convierte en un complejo sistema analítico que podía responder a interrogantes sobre las condiciones sociales y culturales que establecieron la pauta para la realización de un tipo de película en específico.

En lo que respecta a este estudio, basado en la propuesta de Sorlin y en algunos trabajos en el contexto mexicano (Fernández, 2007; Martínez, 2009), se analizan las repercusiones de determinada película en contextos geográficos, sociales, culturales y

políticos situados, así como sus condiciones de producción y exhibición. Se tiene en cuenta que no existe una sola sociología del cine sino sociologías del cine en contextos específicos en donde la película estudiada marca la pauta de los elementos externos propensos al análisis y que ayudan a una mejor (re) interpretación de la obra.

Hasta aquí, se cuenta con tres elementos analíticos relacionados entre sí: la relación cine-geografía, el espacio cinemático y la sociología del cine, pues para entender la mediación del espacio geográfico en determinada película así como las consecuencias de cierta producción cinematográfica en el mismo espacio y su posible recepción por un tipo de espectador en particular (su espectador implícito), es necesario analizar las condiciones políticas del rodaje (facilidades de las autoridades locales para la filmación, permisos, etcétera), condicionamientos topográficos y culturales para el rodaje así como especificidades históricas del espacio urbano que lo caractericen al momento (y después) de la filmación.

Los ejes conceptuales descritos hasta aquí ayudan a responder la primera fase de la hermenéutica cinematográfica: el análisis contextual.

1.2.2 Segunda fase: análisis formal. El análisis cinematográfico

La segunda fase de la hermenéutica profunda thompsoniana se trata del *análisis formal o discursivo*, y su importancia radica en que “las formas simbólicas, además de fenómenos sociales contextualizados, son algo más: construcciones simbólicas que, en virtud de sus rasgos estructurales, pueden, y afirman, representar, significar y decir algo acerca de algo. Es este aspecto adicional e irreductible de las formas simbólicas el que exige un tipo de análisis diferente, una fase analítica que se relacione ante todo con la organización interna de las formas simbólicas, con sus rasgos, patrones y relaciones estructurales” (Ibidem, 37).

El *tipo de análisis diferente* al que se refiere el autor, en este caso, es el *análisis cinematográfico*, entendido como “un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición (...), para saber, por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna, y, por otra, cómo actúa, cuál es su mecanismo” (Cassetti, Di Chio, 1991: 17). En este sentido, “el

análisis se plantea como un verdadero *recorrido*: se parte de un objeto dotado de presencia y de concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y en su mecánica (...). Según esto, el camino conduce a una mejor *inteligibilidad* del objeto estudiado” (Ibídem). En resumen, *el análisis cinematográfico es un recorrido cuyo objetivo es la inteligibilidad*. En este punto cabe preguntar ¿qué hace válido al análisis cinematográfico?, ¿qué método se tiene que seguir para ir en busca del objetivo de esta tesis en particular?

1.2.2.1 Criterios de validez y método del análisis cinematográfico

En primera instancia, se enuncian los criterios que dotan de validez a esta herramienta analítica. El primer criterio de validez es la *coherencia interna*, (no contradecirse durante todo el proceso analítico), el segundo es la *fidelidad empírica* (conservar un enlace efectivo con el objeto investigado –la película-) y por último, la *relevancia cognoscitiva* (decir algo nuevo en relación al fenómeno analizado) (Ibídem, 59). Estos criterios sencillos de enunciar pero complicados de cumplir, son la piedra angular que sostiene a todo análisis formal de películas, y por ende, se siguen al pie de la letra en el desarrollo del análisis de las películas objeto de la presente investigación.

Ahora, es necesario aclarar que “no existe un método universal” para analizar películas, “el análisis cinematográfico es interminable” debido a los distintos enfoques por los que se puede analizar un filme y “es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre (la película seleccionada) para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar” (Aumont y Marie, 1990: 46).

Por tal motivo, el tipo de lectura realizado en este trabajo está enfocado en la manera en la que el cine mediante la manipulación de los componentes del lenguaje cinematográfico (imagen, sonido, puesta en escena, narración y montaje) construye *espacios cinemáticos* de la ciudad de Tijuana, así como los efectos ideológicos que determinada película produce en su espectador implícito. Finalmente, en el ejercicio de abarcar todos los postulados que se deben seguir para un correcto análisis cinematográfico,

en el capítulo II se proporciona una visión general de la *historia del cine* en este caso sobre Tijuana y en los capítulos II y III se proporciona información sobre la *historia* (muy general) *de los discursos de las películas estudiadas*.

1.2.2.2 La película al descubierto. La técnica del análisis cinematográfico

Si bien no existe un método universal para analizar películas, sí existen instrumentos y técnicas más o menos generales e indispensables para una correcta sistematización. Como se vio en un apartado anterior, el análisis de películas comprende dos etapas básicas: descomposición y recomposición. En este caso, para descomponer las películas estudiadas se utiliza el instrumento conocido como *découpage*². Tal instrumento tiene dos nociones generales: la primera es en base al proceso de producción de una película, y se trata básicamente de una etapa más del guión cinematográfico en donde se relaciona con la puesta en escena, es decir, con la manera en la que se ejecutará determinada acción preconcebida en el guión, lo que ayuda a seguir instrucciones de cómo filmar la película de manera más precisa.

La segunda noción (de interés para este trabajo) se trata de la descripción (o transcripción) de la película del lenguaje audiovisual al lenguaje escrito. “Un *découpage* de este tipo es un instrumento prácticamente indispensable si se quiere realizar el análisis de un film en su totalidad (...). Pero también puede (...) revelarse útil para analizar otros aspectos de un film, en la medida en que, incluso en lo que se refiere a las características puramente visuales (...), puede permitir a veces esclarecer las elecciones estilísticas y retóricas” (Ibídem, 57).

Aumont y Marie aseguran que, al igual que con el método de análisis cinematográfico, con el *découpage* tampoco existe un modelo universal, pues su contenido dependerá de lo que se quiera analizar en el filme y sólo los elementos susceptibles de análisis se deberán incluir (Ibídem, 57-58). De esta manera, los elementos que se analizarán

2 “Sólo en francés existe una palabra para designar esta operación. Si el cineasta americano o italiano tiene, forzosamente, una palabra (*shooting sript, copione*) para designar el guión definitivo, hablan simplemente de “escribir” o “establecer” este guión: es una fase como otra en la elaboración de un film. Con mayor razón, pues el tercer sentido de la palabra *découpage*, que deriva del segundo, *corresponde a una noción que sólo existe en francés*. (...) se trata en realidad de la factura más íntima de la obra *acabada*.” (Burch, 2004: 13).

son primordialmente la **puesta en escena** (espacios públicos o semipúblicos) y la **historia contada** (encuentros, situaciones, dinámicas), elementos que construyen el *espacio cinematográfico* antes descrito.

El *découpage* desarrollado en el capítulo III de esta investigación está basado (en parte) en la propuesta del libro *Cómo se escribe un guión*³, de Michel Chion. Dicha propuesta es viable para los fines perseguidos en este trabajo pues se da importancia central a *la historia contada* y a su *puesta en escena*, a la vez que se logra descomponer correctamente la película en fragmentos útiles (escenas y secuencias) para comprender su estructura interna sin caer en el uso irrelevante de tecnicismos propios de la producción de cine, que escapan a la “factura más íntima de la obra acabada”.

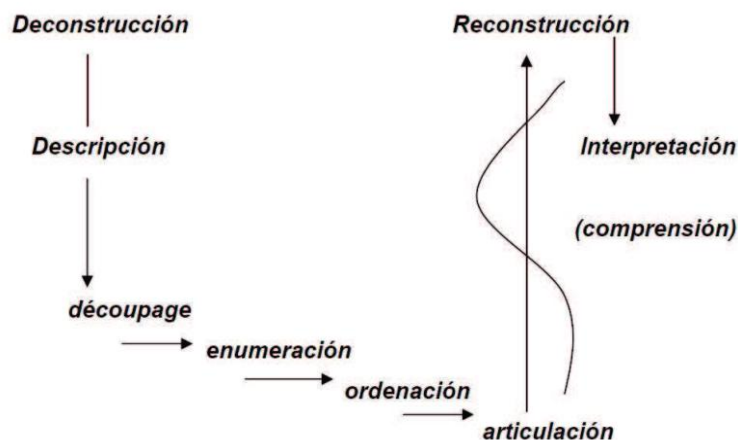
Si bien, el *découpage* como transcripción del lenguaje audiovisual al lenguaje escrito puede ser tan profundo como se requiera, el *découpage* elaborado aquí está comprendido por dos unidades básicas de cualquier película: **escenas** y **secuencias**. Según Eugene Vale, la **escena** se define como “la subdivisión más amplia de cualquier film”, “una sección de la historia en la que se produce un acontecimiento completo” (Vale en Chion, 1989: 126). A su vez, una **secuencia** se define como un *bloque de escenas*: “Una serie de escenas agrupadas según una idea común” (Ibídem, 127). En otras palabras, una secuencia, la cual puede contener una o varias escenas, es la “unidad de memorización y ‘traducción’ del relato fílmico en relato verbal” (Aumont y Marie, 1990: 63). Por tal motivo, las *unidades de traducción del lenguaje audiovisual al escrito son las secuencias de cada película*, a su vez comprendidas por una o varias escenas, lo que nos lleva a construir el *découpage* como descomposición del filme en unidades significantes, analizables.

Aunque el interés recaiga en analizar la puesta en escena y la historia contada de fragmentos específicos donde aparezcan *espacios cinematográficos* de la ciudad de Tijuana, para que el análisis de dichos fragmentos tenga *fidelidad empírica* (enlace efectivo con la película estudiada), se debe tener certeza en que dichos fragmentos contengan unidad narrativa (una idea común). Tarea llevada a cabo durante la elaboración del *découpage*.

Con todo lo anterior, lo que se busca es armar un mapa (el propio *découpage*) por medio del cual queden organizadas y al descubierto las relaciones entre cada una de las partes del filme estudiado para, de esta manera, poder seleccionar los fragmentos más

3 Chion, Michel, *Cómo se escribe un guión*, Cátedra colección Signo e Imagen, 2ª ed., España, 1989.

representativos para su análisis particular y, al final, reconstruir la película, paso que nos lleva directamente a la (re) interpretación (ver cuadro 1).



Cuadro 1.1 Proceso del análisis cinematográfico⁴

1.2.3 Tercera fase: (re) interpretación

La tercera fase de la hermenéutica profunda se trata de la *interpretación* (se entiende aquí como *(re) interpretación*, tomando en cuenta las “condiciones hermenéuticas de la investigación socio-histórica”, descritas anteriormente). Esta fase recurre a las dos anteriores (análisis socio-histórico-contextual y formal o discursivo) “para esclarecer las condiciones sociales y los rasgos estructurales de una forma simbólica, y busca interpretar una forma simbólica en esta luz, explicar y elaborar lo que dice, lo que representa y de lo que se trata” (Thompson, 2006: 37). Así, la última fase del marco metodológico de la hermenéutica cinematográfica es el proceso creativo en donde se cruza la información obtenida en el análisis socio-histórico de las películas estudiadas, con el análisis cinematográfico para presentar una (re) interpretación de un fenómeno sociocultural mediatizado pre-interpretado: el cine de ficción sobre Tijuana.

Cabe hacer una precisión esbozada por Thompson cuando asegura que “al ofrecer una interpretación de las formas simbólicas, reinterpretamos un campo pre-interpretado, y

⁴ Cuadro tomado de Gómez Tarín, Francisco Javier, *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*, España, Shangri-La Ediciones, 2010, p. 38.

de esta manera participamos en un proceso que puede, por su misma naturaleza, originar un conflicto de interpretaciones”. Dicho conflicto es inevitable y maximizado al utilizar al cine como forma simbólica, pues se trata de un medio que genera múltiples interpretaciones incluso en un mismo espectador sobre una misma película vista en diferentes momentos de su vida. Por tal motivo, el marco metodológico descrito en este capítulo, no busca generalizaciones sobre el objeto estudiado, pues por sí mismo resulta de una amplia complejidad y, por ende, conlleva múltiples enfoques de estudio⁵. De esta manera, es necesario proporcionarle un enfoque particular al presente trabajo, pues no se puede entender la manera en la que el cine ha mostrado (construido) espacios urbanos específicos de Tijuana así como sus dinámicas de una manera generalizante, totalizadora.

En este sentido, el interés radica en dilucidar la construcción ideológica de la ciudad (espacios cinemáticos) en las películas estudiadas, lo que nos lleva a: a) señalar los componentes internos y externos al cine que se articulan para proporcionar una visión ideológica de la ciudad, y b) describir de qué manera el cine construye formas concretas de ver determinados espacios de Tijuana y sus dinámicas por cierto tipo de espectador (el espectador implícito). Para una correcta (re) interpretación de los objetivos mencionados, al cruce de la información recabada en las dos primeras fases de la hermenéutica cinematográfica se le suman dos ejes teórico-conceptuales descritos a continuación: *construcción e ideología*.

1.2.3.1 La construcción formal. Cine clásico, moderno y posmoderno

Uno de los conceptos teóricos que define este estudio es el de “construcción” en un sentido formal cinematográfico. De acuerdo a Lauro Zavala (2005), quien retoma la propuesta de Bordwell, Thompson y Staiger (1995, 1997) sobre cine clásico hollywoodense, hay tres paradigmas para un abordaje analítico del cine.

De manera muy general, el primero se refiere al cine clásico (1900-1960), en donde se desarrollaron convenciones genéricas específicas, historias lineales con narrativas

⁵ Francisco Javier Gómez Tarín apunta, “debe entenderse por (re) interpretación la puesta a punto de un mecanismo reflexivo que tiende a la comprensión argumentativa del texto y no la extracción de él de una supuesta e inequívoca verdad interpretativa” (Gómez Tarín, 2010: 69).

epifánicas y que aluden a una *representación* ideológica de una realidad en particular. “El cine clásico es el cine espectacular por antonomasia, es decir, el cine que convierte cualquier experiencia humana en un espectáculo narrativo audiovisual sometido a las convenciones establecidas por la tradición cinematográfica, en la cual se han incorporado los elementos de diversas tradiciones artísticas producidas y probadas con anterioridad al surgimiento del cine”, asegura Zavala⁶. Un ejemplo de cine clásico con todas sus convenciones de género es *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1962).

El segundo paradigma es el del cine moderno, en donde los enigmas no se resuelven, hay una tradición de ruptura con los géneros cinematográficos clásicos lo que conduce a una *anti-representación*. “El cine moderno existe gracias a las formas de experimentación de directores con una perspectiva individual, a la que podríamos llamar su propio idiolecto cinematográfico” (Ibídem). Si bien, el cine moderno no sigue reglas convencionales sino que son películas ideadas por el propio artista que las realiza y que se define por su “novedad contextual”, hay vanguardias que se inscriben en este paradigma, por ejemplo, el movimiento surrealista, la *Nouvelle Vague* o hasta el llamado Nuevo Cine Argentino. Un ejemplo representativo de cine moderno es *El perro andaluz* (Luis Buñuel, 1927).

El tercer paradigma se refiere al cine posmoderno en el cual ya no importa la relación con la realidad externa (representación); lo importante es lo que está en la película. Se da un espacio para los géneros híbridos (mezcla de clásicos y modernos) lo que alude directamente a una *presentación* artística. “El cine posmoderno surge de una integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunos componentes específicos provenientes del proyecto moderno” (Ibídem). Como ejemplo se puede ver a *Zoot Suit* (Luis Valdez, 1981).

De acuerdo a lo anterior, la representación (cine clásico), la anti-representación (cine moderno) y la presentación (cine posmoderno) dan lugar a lo que se denomina en este trabajo como *construcción* en un sentido formal, pues las películas seleccionadas para desarrollar el estudio dan la pauta del modelo analítico a utilizar (como se ha explicado anteriormente), el cual, depende de si el filme es clásico, moderno o posmoderno, y aún más allá, de si el fragmento analizado (escena/secuencia) forma parte de alguno de los

6 Zavala, Lauro, “Cine clásico, moderno y posmoderno”, 2005, *Razón y Palabra*, número 46.

anteriores paradigmas.

Así, como resultado del análisis formal cinematográfico (desarrollado en el capítulo III), en ese mismo capítulo se define el paradigma de los casos de estudio para su correcta interpretación así como para el establecimiento específico del tipo de espectador implícito que construye cada película-secuencia-escena de acuerdo a sus respectivas características formales.

1.2.3.2 Ideología. La mirada transparente

Un concepto medular para esta investigación, la cual, busca (re) interpretar maneras en las que el cine de ficción ha construido espacios cinemáticos de Tijuana, así como la creación de espectadores implícitos, es la ideología. La idea de utilizar a dicho concepto para responder los objetivos de la presente tesis, versa en dos direcciones: *formal* (identificar los componentes del lenguaje cinematográfico que se articulan para proporcionar una representación ideológica de cierto espacio urbano de Tijuana). La segunda vertiente analítica se refiere a la *narrativa* (la historia contada dentro de las películas estudiadas).

Se trata de un concepto que gran parte de la tradición de los Estudios Culturales (desde su nacimiento) se ha centrado en estudiar, por ende, es necesario distinguir las concepciones utilizadas de manera general para poder operacionalizar el término de tal forma que ayude en la comprensión del objeto estudiado.

Básicamente existen dos concepciones generales (más no esencialistas) de ideología: las críticas y las neutrales (Thompson, 2006). En un primer momento, Destutt de Tracy en 1796 utilizó por primera vez el término “ideología” para referirse a una “ciencia de las ideas” (y las sensaciones) que permitiera descubrir el engranaje de la mente humana para liberarla de las mistificaciones (sobre todo las religiosas)” (Faber, 2009: 146). Pero que además, libraría a las ciencias políticas y morales del “prejuicio”. Esta concepción crítica del término pronto daría un vuelco, a partir de que en 1799 Napoleón Bonaparte a través de un golpe de Estado lograra posicionarse como Primer Cónsul de Francia. “Si para De Tracy el vínculo era directo y explícito (la ideología era la ciencia superior que facilitaría el progreso en los asuntos humanos), para Napoleón era implícito y de oposición (la ideología era la filosofía pretenciosa que incitaba a la rebelión al tratar de determinar los

principios políticos y pedagógicos con base en el solo razonamiento abstracto)” (Thompson, 2006: 52).

En el enfoque del concepto de ideología de De Tracy subyace una idea primordial que atraviesa a todas las concepciones posteriores: “La comprensión racional del mundo (incluido el mundo socio-histórico) y la autodeterminación racional de los seres humanos” (Ibídem). Incluso en Marx, quien marcó la pauta en la manera de estudiar a la ideología a partir de sus análisis críticos (junto a Engels) al capitalismo, esta idea de *comprensión racional del mundo* está presente. “Aunque las apariencias confirmaran la noción burguesa de que las relaciones entre capitalistas y obreros eran libres y justas, y aunque ambos grupos obraran bajo esa suposición, la ideología impedía que se percibiera la injusticia y la esclavitud que *en realidad* regían el sistema” (Faber, 2009: 147).

Por su parte, Lenin propone un concepto neutro de ideología, en el sentido de que no sólo hay un tipo de ideología (burguesa) sino varias, en donde el problema radica en que una de ellas se imponga sobre la otra. Gramsci desarrolla un concepto basado en el de Lenin en donde lo importante es su “eficacia política” en lugar de tratar de comprender a la realidad. Por su parte, Althusser deslinda a la ideología de lo subjetivo, asegurando que ya “no son los sujetos sociales y sus prácticas los que configuran las ideologías, sino que es la ideología la que constituye a los sujetos como tales, a través de “aparatos ideológicos del Estado” como el sistema educativo y la religión, que “interpelan” a los individuos como sujetos” (Ibídem, 148).

Estas definiciones del concepto son críticas a partir de postulados marxistas, mismos que dieron pie al abordaje del término por los Estudios Culturales de los años 50 en Inglaterra, los cuales, nacieron a partir de la crítica cultural marxista, específicamente al determinismo materialista, “según el cual la cultura no es sino un reflejo “superestructural” de la “infraestructura” económica, y su postura tradicional ante la alta cultura (a la que se privilegiaba sobre la cultura popular, atribuyéndole una medida de autonomía que se negaba a ésta)” (Ibídem). De ahí, se han realizado diversos acercamientos a la noción de ideología que oscilan entre neutrales y críticas, pero con mayor peso en esta última (Williams, Hall, Foucault, Deleuze) en donde, básicamente se analiza a la ideología como “visión distorsionada del mundo que se hace pasar por natural, por transparente”, la cual, conlleva un desafío inherente: “Su implícita presunción de verdad” (Ibídem, 49). Debido a

que, epistemológicamente, la crítica que devela esa visión del mundo puede caer en una gran arrogancia intelectual desmitificadora, es decir, ¿quién puede ser tan objetivo para develar *la verdad* disfrazada de ideología?

Cabe mencionar que en ambos abordajes analíticos del concepto (neutrales y críticos), se privilegia una ideología dominante, sin embargo, el término ha evolucionado a tal grado que se puede hablar de “ideologías” (en plural), denostando ese sentido peyorativo que le fue inherente por mucho tiempo. Entre los teóricos que han abonado a un análisis novedoso de la ideología se encuentra Göran Therborn (1989), quien coloca a la ideología ligada directamente a la subjetividad humana, y no estrictamente a los “aparatos ideológicos del Estado” propuestos por Althusser. La idea althusseriana de que la ideología “interpela” a los individuos como sujetos se mantiene en Therborn quien aboga por una *dialéctica de la ideología*, proposición ausente (por lo menos de manera explícita y debidamente problematizada) por los teóricos de la ideología hasta ese momento (finales de los ochenta).

De manera muy general, el sociólogo sueco asegura que “la formación de los seres humanos por parte de cualquier ideología (...) comprende un proceso simultáneo de sometimiento y cualificación” (Therborn, 1989: 14). Proceso a través del cual “las ideologías someten y cualifican a los sujetos diciéndoles, haciéndoles reconocer y relacionándolos con: *lo que existe* y *lo que no existe* (dotándolos de un “sentido de identidad”); *lo que es bueno, correcto, justo, hermoso, atractivo, agradable, y todos sus contrarios* (lo que estructura y normaliza los deseos), y, *lo que es posible e imposible*” (Ibíd., 15-16). Sin dejar de lado las posibles relaciones conflictivas de estos *tres modos fundamentales de interpelación ideológica*, el autor asegura que “indagar la estructura del universo ideológico equivale a buscar las dimensiones de la subjetividad humana” (Ibíd., 19).

Así, el autor propone un sofisticado sistema analítico anclado directamente en la *inclusión y posición* tanto *existencial* como *histórica*, relacionando clase e ideología. Esta relación (así como cualquier otra que sea *posicional*) tiene un carácter dual: “En el proceso de sometimiento-cualificación que conlleva una determinada posición, uno se hace consciente de la diferencia que existe entre sí mismo y los otros” (Ibíd., 24). Aquí precisamente radica el sentido no peyorativo de las ideologías (en plural), en su

constitución en relación con el Otro. “La ideología machista-chauvinista debería considerar (se) como una *ego-ideología* de la masculinidad y, al mismo tiempo, como una *alter-ideología* de la femineidad” (Ibídem). Se trata de visibilizar el carácter dual de las ideologías, compuestas intrínsecamente en relación al Otro, lo que deviene en que toda ideología tiene su ego-ideología y su alter-ideología, en un sentido constitutivo no peyorativo.

Ahora bien, ¿cómo analizar la ideología a través del cine sin caer en explicaciones simplistas? En el caso del cine clásico descrito anteriormente, la ideología es transmitida a través de la *transparencia*, es decir: “el intento de borrar las huellas del “trabajo de la película” haciéndola pasar por “natural” y reproduciendo así el mundo vago y no teorizado del sentido común, es decir de la ideología dominante en el sentido de Althusser. (...) Al borrar los signos de su producción, el cine “dominante” persuadió a los espectadores para que tomaran tales simulaciones construidas en tanto que representaciones transparentes de lo real” (Stam, 1999: 215-216).

Por otra parte, esta *transparencia* no funciona de igual manera en el cine moderno, y en el cine posmoderno depende de cada espectador. Debido a lo anterior, una vez realizada la segunda fase de la hermenéutica cinematográfica, se podrá definir el tipo de película analizada (si es transparente o no) y si es posible hablar de un espectador implícito construido o matizado por el propio filme.

Independientemente de lo anterior, la definición de ideología que resulta útil para el presente trabajo es construida, en primer término, por la definición propuesta por Thompson: “Estudiar la ideología es estudiar las maneras en las que el significado sirve para establecer y sostener las relaciones de dominación” (Thompson, 2006: 85). En segunda instancia, se toma en cuenta la noción de *transparencia* ideológica del cine clásico, en donde *las maneras* son las *construcciones formales cinematográficas* a través de las cuales, se *establecen* y *sostienen* las relaciones de dominación. Aquí, se entiende a la ideología como *el conjunto de recursos del cine clásico que logran que el espectador implícito considere que lo que ve es natural, transparente, y por lo tanto, sea interpretado como parte de la realidad.*

II. CINE Y CONTEXTO SOCIOCULTURAL

2.1 Definiendo, ¿qué es historia?

Hablar de historia es hablar de la ciencia (o disciplina) que estudia el actuar de los hombres en el tiempo¹, a lo cual se agregaría: y en el espacio. Pues si bien Marc Bloch, quien desarrolla esta definición, también deja ver (aunque no de manera explícita) la importancia del espacio en el aprehender histórico, “un fenómeno histórico nunca puede ser explicado en su totalidad fuera del estudio de su *momento*” (Bloch, 2004: 39). Con *momento* se refiere evidentemente al tiempo, sin embargo, esos *momentos* suceden en un lugar específico y precisamente ahí radica la importancia del espacio en una definición integral de la ciencia histórica, de la historia.

Así, se puede deducir que la historia estudia el actuar de los hombres en el tiempo y en el espacio; con actuar se refiere a los hechos realizados por los hombres, por el ser humano en general. Ahora, sería ocioso asegurar que existe una definición de historia *per se* y aún más, decir que la anterior es “la definición de historia” o por lo menos la delimitación de su objeto de estudio, más bien, se trata de una aproximación a vislumbrar una definición que pueda ser funcional para el presente trabajo.

Se han detectado cuatro piezas: hombres/ser humano, hechos, tiempo y espacio. Sin embargo, estos elementos son insuficientes. Aquí cabe mencionar lo dicho por Pierre Nora en cuanto a que la historia se interesa por la construcción de los acontecimientos en el tiempo a través de la *memoria*. “La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es portada por grupos de seres vivos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho” (Nora, 2006)². En cuanto a la historia, Nora asegura: “La historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. A partir de esos rastros, controlados,

1 Definición de historia desarrollada en el capítulo “La historia, los hombres y el tiempo”, en Marc Bloch, *Introducción a la historia*, México, FCE, 2004, pp. 25-51.

2 Parte de una entrevista realizada a Pierre Nora y publicada en el *Diario La Nación* el 15 de marzo de 2006. (<http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora>). Enlace consultado el 15 de abril de 2012.

entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstruir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo” (Ibídem).

Con lo anterior, se pisa otro terreno: el de la construcción de los hechos (tarea del historiador) y el de la memoria. Antes de seguir con esta construcción conceptual, es necesario un paréntesis para darle lugar precisamente al término acuñado por el propio Nora: *lugares de la memoria*. Por lugares de la memoria, el autor no solamente se refiere a los testimonios de personas que vivieron un hecho o creyeron haberlo vivido (la memoria como pasado vivo), sino que también se refiere a símbolos, signos, espacios, ritos, personajes; en fin, todo aquello que remita a algo del pasado en el presente: la memoria como materia prima de la historia.

Ahora, se suman dos elementos: memoria y reconstrucción. Por lo tanto, la historia se puede definir ya no como una disciplina sino como *el arte³ de reconstruir hechos (del ser humano) basados en la memoria (fuentes) y relacionados con un tiempo y espacio específicos*. La *memoria* como *fuerza* partiendo de lo detallado en el párrafo anterior (testimonios, personajes, símbolos) hasta visibilizarla y legitimarla en documentos como actas o libros, por ejemplo.

Para concluir con la definición de historia creada a propósito para esta tesis, es necesario agregar un elemento primordial: *representación*. Como se definió en la introducción, la representación tiene una doble acepción: la de ausencia (la representación es el objeto que sustituye a lo representado) y la de presencia (imagen –objeto- sustitutiva con sentido simbólico).

De esta manera, la representación no es un elemento más de esta definición de historia, sino el fin último de la misma. Es decir, si la historia es *el arte de reconstruir hechos (del ser humano) basados en la memoria (fuentes) y relacionados con un tiempo y espacio específicos*, dicha ‘reconstrucción’ se refiere a la ‘representación’ del pasado, o más específicamente, a representaciones múltiples de un mismo pasado cuando se abordan hechos históricos desde distintos puntos de vista. Por ejemplo, el Holocausto visto desde la historia no es el mismo que el abordado desde la economía o la política o desde una experiencia de vida. Aquí no se trata de ver cuál representación es “mejor” (discusión

3 Se entiende por arte al “develamiento del caos por medio de un *dar forma*” (Castoriadis, 2008: 110). Arte histórico es, por lo tanto, un *dar forma* a un caos contextual. Al igual que el cine, como un tipo de arte, es *dar forma* a un caos que puede develarse a través de la manipulación de los componentes de su propio lenguaje.

común entre disciplinas, como por ejemplo en la misma historia, en antropología, economía o sociología) sino que se trata de construir representaciones cada vez más persuasivas, es decir, que induzcan a alguien a creer en algo.

2.2 Un cambio epistemológico necesario. La relación cine-historia.

Aterrizando las ideas descritas en la sección anterior de un solo golpe a los tiempos actuales, es necesario un cambio epistemológico en el quehacer histórico. Este cambio obedece a tomar en cuenta restos (siguiendo a Nora) del pasado acordes a los tiempos acelerados que se están viviendo. En este sentido, “todo cambio profundo de la metodología histórica se acompaña de una transformación importante de la documentación” (Le Goff, 2005: 132).

Así, para crear un conocimiento histórico conforme a la actualidad, se considera imprescindible el uso de un tipo de “documento” relativamente nuevo pero ya incorporado de manera más o menos general por otras disciplinas como la geografía: el cine.

Desde los comienzos del cine, y de manera similar a lo que ocurrió con la fotografía, se percibió la enorme capacidad de este medio para retratar y describir paisajes y sus pobladores. En este sentido, algunas de las primeras realizaciones cinematográficas de finales del siglo XIX y principios del XX tienen una componente descriptiva y documental, creándose proyectos de colecciones de imágenes de todo el mundo desde un enfoque antropológico, con vinculaciones con la Geografía Humana del siglo XIX (Gámir y Valdés, 2007: 160).

De esta manera, se puede aseverar que la historia es el arte de representar hechos basados en la memoria y relacionados con un tiempo y espacio específicos. La memoria comprendida como las fuentes históricas, y el tiempo-espacio como el contexto social, cultural, político y económico. Por otro lado, la historia necesita de una nueva metodología basada (en cierta medida) en medios acordes a los tiempos actuales. En donde el cine es un vehículo que puede aportar elementos valiosos para un mejor entendimiento de algún fenómeno social en particular. Por consiguiente, se puede ver al cine como causa y a la vez como efecto del devenir histórico.

En cine es causa en el sentido de que algún género o vanguardia cinematográfica haya surgido a partir de un momento socio-histórico específico. Por ejemplo, la *Nueva Ola Francesa*, este movimiento de vanguardia que cambió para siempre la manera de hacer cine surgió a causa de un fenómeno social de la época:

El término Nueva Ola nació en la revista L'Express gracias a la pluma de la periodista Françoise Giroud. En un principio sirvió para designar el arribo de una nueva generación de cineastas, pero en ese momento se refería más a un fenómeno social que a un movimiento artístico, y mucho menos a uno que estuviese relacionado con el cine. Sin embargo, los críticos retomaron muy pronto la afortunada expresión y bautizaron con ella al grupo formado, entre otros, por varios antiguos redactores de la revista *Cahiers du cinéma*: Jean-Luc Godard, Jacques Rivette y François Truffaut, quienes en un primer momento negaron con determinación formar parte de un movimiento o una escuela (Bloch Gerschel y Valdés Peña, 2008: 9).

Ahora bien, el cine como efecto de la historia tiene que ver con la producción (o censura) de cierto tipo de cine de acuerdo con el contexto de su realización. Como ejemplo se puede ver la relación del cine con lo que fue una preocupación nacionalista en el México de los años 30: el *cosmopolitismo*.

Se buscaban rostros locales que tuvieran aceptación universal. Quizá se consideró que los rostros auténticos eran demasiado regionales para lucirlos. Precisamente el cosmopolitismo fue (uno) de los estímulos para la repatriación de Dolores del Río: se trataba de “ganar para casa” a una figura de fama internacional. Pero su carrera cinematográfica, aunque satisfizo en los veintes (sic) las inquietudes nacionalistas cinematográficas, no ocurría lo mismo en los treintas (sic), pues la hizo en Hollywood, y si bien era la panacea de quien deseaba ser “estrella”, dicha ciudad no dejaba de estar situada en los Estados Unidos, el más terrible enemigo de los mexicanos, y además, Dolores actuó en películas cuya exhibición fue prohibida en México por considerarlas denigrantes, como *La Paloma* (Herbert Brenon, 1932); la prensa mexicana de los treintas (sic) se expresa con frecuencia despectivamente de ella y de Lupe Vélez, por razones análogas (De los Reyes, 1987: 198-199).

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede asegurar que el cine es reflejo de su historia y la historia es reflejo de su cine. Precisamente a este punto es a donde se quería llegar para justificar la relación cine-historia de un caso específico: Tijuana.

2.3 Toma panorámica: crónica del cine sobre Tijuana (1916-2011)

La imagen conocida internacionalmente de nuestra ciudad (Tijuana) se debe en mucho a que su nombre fuera pronunciado por los labios de las más brillantes estrellas de Hollywood, como James Dean, Marilyn Monroe (...) y tantos otros ángeles terribles que por aquí han pasado (Soto, 1997: 33).

La cita anterior deja entrever la importancia que tuvo el cine de Hollywood en sus primeros años en lo que respecta a la imagen proyectada a nivel mundial de la ciudad de Tijuana. Para comprender lo anterior, se tiene en cuenta que esos “ángeles terribles” formaron parte de toda una maquinaria mercadológica conocida como *Star System* instaurada en el Hollywood clásico (años 30 y 40), en donde la importancia se centraba únicamente en el actor o actriz, después de haberles construido una imagen pública de “semi-dioses”, más allá de la calidad de las películas en las que aparecieran. Por tal motivo, lo que saliera de los labios de las más grandes estrellas cinematográficas de aquellos tiempos cobraba gran importancia en prácticamente todo el orbe. Esto es parte de la historia del cine occidental, liderada por Hollywood, y articulada directamente a la historia de Tijuana (la historia como reflejo de su cine).

Lo anterior marca la pauta para iniciar un breve recorrido por el cine sobre Tijuana, en el cual, de manera cronológica se buscan poner al descubierto algunos contextos específicos por los que ha pasado la ciudad, y que han sido recuperados (directa o indirectamente) por cierto tipo de cine tanto estadounidense como mexicano. Recordando que el objetivo de la presente tesis es la manera en que algunas películas han construido espacios cinemáticos de Tijuana así como espectadores implícitos, precisamente esas películas son las que colocan los elementos externos a analizar. De acuerdo a lo anterior, los criterios de selección del corpus general de filmes en los que está basado este trabajo son tres: a) Películas filmadas en locaciones de Tijuana o que sea evidente que se trata de dicha ciudad fronteriza. Lo que mostrará espacios urbanos específicos de la ciudad. b) Películas mexicanas y estadounidenses. El objetivo de analizar estos dos tipos de cine es para comparar el interés de ambos países por filmar historias sobre Tijuana, así como el

aporte ideológico de cada uno. Se tratan de identificar los cambios y/o permanencias en cuanto a la imagen proyectada por un tipo de cine en particular, en relación con las imágenes de Tijuana mostradas por el otro. c) Películas de larga duración (largometrajes) de ficción. Christian Metz define al relato de ficción como “un discurso cerrado que logra irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos” (Metz en Gaudreault y Jost, 1995: 39). Las películas de ficción como discursos cerrados son de interés para este trabajo pues se pueden objetivar y analizar a partir de sus componentes formales (puesta en escena, imagen, sonido, narración y montaje), los cuales son manipulados deliberadamente para contar algo, a diferencia del cine documental, que tiene (o por lo menos busca) una clara relación con la realidad afílmica (Ibídem, 42)⁴.

Ahora bien, el presente recorrido cinematográfico centra su atención en los espacios cinemáticos de Tijuana, entendidos como *productos sociales constituidos por encuentros, situaciones, dinámicas sucedidas en espacios públicos y semipúblicos*. Por otra parte, se analizan brevemente los elementos externos que puedan apoyar en una mejor comprensión del objeto estudiado, a saber, su contexto de producción, distribución, repercusiones de la película en contextos específicos o cómo el contexto repercutió en la realización de la película, entre otros. Por último, de esta revisión se extraen dos casos paradigmáticos para un análisis más a fondo desarrollado en el siguiente capítulo.

Antes de iniciar, es necesario hacer una aclaración. Los largometrajes de ficción mexicanos y estadounidenses en donde aparecen espacios urbanos específicos de la ciudad de Tijuana⁵, datan del año 1916 hasta nuestros días. Por tal motivo (entre otros⁶), resulta imposible incluirlos todos en este trabajo. Además, tanto se han rodado cintas usando locaciones directas de la ciudad (*Asalto en Tijuana, Traffic*) como otras en donde se recrean esos espacios en sets cinematográficos (*I Witness, Losin It*), lo que dificulta su localización. Teniendo en cuenta lo anterior, se realiza esta vista panorámica con filmes que se han

4 Este punto es discutido ampliamente por Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad*. En este trabajo, el autor asegura que, a diferencia del cine de ficción, el documental “conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es cuestión menor. Es más, conjunta estos otros discursos (de ley, familia, educación, economía, política, Estado y nación) en la *construcción* auténtica de una realidad social” (Nichols, 1997: 40).

5 Las películas incluidas en este capítulo están basadas en una recopilación realizada expresamente para este trabajo, de acuerdo a los “criterios de selección” detallados con anterioridad.

6 Se trata principalmente de limitaciones temporales y de accesibilidad a materiales, por un lado inasequibles en el mercado mexicano, y por otro, debido a algunas trabas institucionales y de particulares que no facilitaron información ni materiales para su análisis.

podido revisar en un formato manipulable⁷ para su posterior análisis, así como de los cuales se pudo conseguir información pertinente para este trabajo.

2.3.1 Donde todo inició. De 1916 a 1939

De acuerdo al corpus fílmico recabado para la presente tesis⁸, en el período de 1916 a 1928 se produjeron 9 películas que aluden de alguna manera a Tijuana, en su totalidad estadounidenses. Entre ellas figura *The Americano* (John Emerson, 1916). Esta película se disputa el puesto en ser la primera obra cinematográfica filmada en locaciones de la ciudad con *The Heart of Paula* (Julia Crawford Ivers, William Desmond Taylor, 1916). Independiente de lo anterior, *The Americano* trata de un conflicto político y armado en un lugar llamado Paragonia. Doug, un estadounidense (El Americano), es contratado por el Presidente de ese lugar para que le ayude a reabrir las minas de su país. Doug acepta solamente porque se ha enamorado de la hija del Presidente Valdez, de nombre Juana. Al regresar a Paragonia, mediante un golpe de Estado, Valdez es depuesto por dos militares, Sánchez y García, quienes le exigen a Doug que trabaje para ellos. El protagonista les hace creer que sí lo hará, mientras prepara un plan para rescatar al presidente Valdez y así poder casarse con Juana.

En *The Americano*, supervisada por D. W. Griffith y que contara con Douglas Fairbanks (primer presidente de la Academia de Hollywood) como protagonista, Tijuana no aparece de manera explícita. Ni siquiera se pueden reconocer espacios específicos en donde se lleven a cabo acciones relativas a la historia. Solamente se muestran algunas fotografías que pudieran pertenecer al Complejo de Agua Caliente.

Sin embargo, la propia historia de la película (conflicto armado) alude directamente a la situación que atravesaba en ese momento la ciudad, y que repercutió hasta en el personal que laboró en el rodaje:

Mientras filmaban en Tijuana, México, Douglas Fairbanks y el equipo de la película

7 Una referencia obligada para cualquier estudioso del cine de esta ciudad en sus primeros años, es el acervo del coleccionista José Juan Camacho. Un médico de profesión y cinéfilo por convicción, especialista en cine de horror y en cine sobre Tijuana, con todo y sus anecdóticos. Su vasto conocimiento sobre el tema fue de vital apoyo para realizar esta crónica, principalmente en el periodo de 1917 a 1950.

8 Ver anexo 1: Una posible filmografía sobre Tijuana (1916-2011).

fueron arrestados por soldados mexicanos, sin decirles el motivo. Resultó que los soldados pertenecían a una de las milicias que luchaban entre sí por el control de México durante la Revolución Mexicana. Con poco dinero, pensaron que la compañía cinematográfica estadounidense tendría que pagar para que su estrella y el equipo de filmación fueran liberados. Después del pago de una adecuada "multa", el equipo empacó y se dirigió al otro lado de la frontera para reanudar el rodaje en San Diego (Fuente: IMDB⁹).

Los filmes sobre Tijuana de este periodo, son explicativos de un momento histórico específico. De las 6 películas que pertenecen a este periodo, 4 de ellas tienen que ver de alguna manera con carreras de caballos y sus respectivas apuestas: *Riders Up* (Irving Cummings, 1924), *Tell It to marines* (George W. Hill, 1926), *The Sunset Derby* (Albert S. Rogell, 1927) y *Golf Widows* (Erle C. Kenton, 1928) (Félix, 2003: 282). Esto se debió a que en 1916 se inaugura el hipódromo de Tijuana y la ciudad comienza a consolidarse como destino turístico específicamente de visitantes de Hollywood:

Tijuana, desde antes de la ley seca de 1919, ya era la ciudad turística por excelencia. En 1915 (...) cuando el coronel Esteban Cantú se hizo cargo del gobierno del Distrito Norte de la Baja California, el comercio tijuanaense aprovechó el gran flujo turístico de la *San Diego-Panama Exposition* para promover su propia Feria Típica Mexicana, y fue entonces cuando apareció el primer publicista profesional de Tijuana (James Wood Coffroth, mejor conocido como Sunny Jim), cuyo propósito fundamental era convertir a esta población en la ciudad más visitada del mundo y hacerla punto de reunión de la exigente comunidad hollywoodense” (Trujillo, 2010: 30).

Una vez inaugurado el hipódromo y pasada la Primera Guerra Mundial (1918), Estados Unidos prohíbe la venta de licores, lo que beneficia a Tijuana. “Como la guerra ha beneficiado a California, las corrientes de turistas a Tijuana se incrementan: 65 mil personas y 12 654 automóviles entraron el 4 de julio de 1920. (...) Todo Hollywood frecuenta el hipódromo, el Sunset Inn y el Casino Monte Carlo. Con las mejores orquestas bailan Gloria Swanson, Harold Lloyd, Buster Keaton, Norma Constante Talmadge, entre otras celebridades del cine que dejaron a los meseros generosas propinas” (Soto, 1997: 30). La década de los 20, además del enorme auge económico que redituó a la ciudad, comenzó a forjarle esa personalidad permisiva, de fiesta interminable, aquí nace su “leyenda negra”:

9 (<http://www.imdb.com/title/tt0006359/>). Enlace consultado el 3 de junio de 2012.

Podríamos decir que la identificación inicial de Tijuana se inscribió dentro del simbolismo de la leyenda negra. No sólo debido a que en su sentido más general la leyenda negra de Tijuana es una prolongación de la antigua leyenda negra sobre los mexicanos (y los españoles), sino porque la imagen de Tijuana también es en sí misma una creación estadounidense. Es parte de un esquema de percepción ya interiorizado (un *habitus*) y que ha condicionado cultural e históricamente la representación estadounidense de México y los mexicanos. El puritanismo estadounidense de los veinte se encuentra, y de manera sobresaliente, entre las causas que originaron la visión estereotipada de Tijuana; esto es, como una representación de todo aquello que resultaba contrario a la recta mentalidad puritana de la época (Félix, 2003: 153).

Durante los años 30 se filmaron 17 películas que aluden a algún espacio específico de Tijuana. 15 de ellas estadounidenses y 2 mexicanas (*Contrabando* (Alberto Mendez Bernal, Raymond Wells, 1932), y *Juan Soldado* (Louis J. Gasnier, 1939)). De acuerdo al contexto descrito en el apartado anterior, no es de extrañarse que 6 de estas películas evoquen de alguna manera a carreras de caballos (*Sweepstakes* (Albert S. Rogell, 1931), *Neck and Neck* (Richard Thorpe, 1931), *The Champ* (King Vidor, 1931), *Fast Companions* (Kurt Neumann, 1932), *Racing Luck* (Sam Newfield, 1935) y *Unwelcome Stranger* (Phil Rosen, 1935). Esto continúa la tradición de los años veinte en donde la ciudad es representada casi de manera exclusiva por su hipódromo, apuestas y vida nocturna.

Además del hipódromo, la inauguración del Complejo de Agua Caliente en 1928 abrió la posibilidad de nuevas historias cinematográficas ambientadas en sus instalaciones.

Este espectacular centro recreativo para el turismo internacional contaba con juegos para adultos, restaurantes, salón de convenciones, hipódromo, aeropuerto a la altura del Boulevard Agua Caliente. Funcionaron perfectamente sus actividades, propias del año 1928 al de 1935. De ahí en adelante siguió operando con muchos problemas sindicales, hasta que el presidente Lázaro Cárdenas del Río (en 1937) cerró por decreto la fuente de empleo y turismo de buen nivel económico para la ciudad (Almada, 1993: 202).

Una película que engloba la fastuosidad de dicho complejo es *In Caliente* (Lloyd Bacon, 1935), cuyo título la delata y que contara con Dolores del Río como protagonista principal. En ella se muestran lujosos salones y albercas. Además de lo anterior, *In Caliente* “constituyó la culminación de las películas producidas dentro y acerca de Tijuana y Agua

Caliente” (Félix, 2003: 282).

En cuanto a la realización de producciones en las que se mostraron espacios urbanos de Tijuana de esta importante década, destaca *The Champ* (King Vidor, 1931) pues en ella convergen distintos sitios relacionados con la ciudad, contextualizados en relación a la época. En *The Champ* se muestra el Hotel Agua Caliente, el hipódromo a tope así como algunas cantinas, la cárcel y calles atiborradas de gente, dotando de esta manera a la ciudad como un lugar idóneo para apuestas de todo tipo así como para ir de vacaciones, pero también para vivir en caso de haberse convertido en un estadounidense fracasado debido a que El Campeón es un ex boxeador profesional convertido en alcohólico y apostador que vive en un cuarto arriba de una taberna con su pequeño hijo. Al respecto, Camacho (2012) asegura:

Para la década de los 30, quizás el film más importante es *The Champ* (...), y que por la excelente actuación de Wallace Beery, le valiera un Oscar de la Academia. En este tesoro para los tijuanaenses podemos observar el Complejo Agua Caliente, así como algunas de las calles de Tijuana y sobre todo el hipódromo, ver las colinas que ahora se encuentran cubiertas de casas, pero entonces los cerros se nos antojan como comúnmente se dice: “pelones”, pero con la ventaja de que en la actualidad, el film lo podemos llevar a un paso lento y valorar escenas que antes por su velocidad nos sería imposible admirar en detalle.

Este primer periodo (1916-1939) fue determinante para la imagen cinematográfica de espacios urbanos específicos de la ciudad de Tijuana que se reprodujo en años posteriores. Aquí se mostró por primera vez el hipódromo, el Complejo de Agua Caliente, calles terregosas, luces de neón, muchas cantinas y por supuesto, el nombre de la ciudad de manera explícita. Así, los atributos anteriores se han tomado, desde entonces, como parte primordial de un imaginario tijuanaense más general, la parte por el todo.

2.3.2 El reforzamiento del estereotipo. De 1941 a 1968

En la década de los 40, solamente dos películas refieren brevemente a Tijuana, sin que esto influya de manera significativa en la construcción del imaginario de la ciudad: *Hold Back*

the Dawn (Mitchell Leisen) y *Citizen Kane* (Orson Wells)¹⁰, ambas de 1941.

Para los años 50, en *Borderline* (William Seiter, 1950), una película sobre “el tráfico fronterizo de droga” (García Riera, 1987: 63), se muestran trayectos carreteros terregosos, calles empedradas y la Línea Internacional, espacios asociados a la ciudad de manera general. En México, en 1953 se estrena *Frontera Norte*. Dirigida por Vicente Oroná, esta película inicia la “tradición de hacer de la frontera norte el lugar ideal para el narcotráfico, aunque lo hace a través del melodrama en lugar (como será más tarde) de la aventura de acción y policiaca” (Iglesias, 1991: 30). Si bien, en el filme de Oroná no queda de manifiesto que se trata de Tijuana sino de “una ciudad fronteriza no determinada” (Ibídem), en películas de años posteriores se ha relacionado directamente a dicha demarcación geográfica como a un escenario importante del cine de narcotráfico tanto en producciones estadounidenses como mexicanas (por ejemplo *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000) y *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011).

Quizá la película más importante de la década de los 50 fue *The Tijuana Story* (László Kardos, 1957), que trata sobre el asesinato del periodista tijuaneño Manuel Acosta Meza, y en la que aparece la Avenida Revolución y la Línea Internacional. Estos espacios no fueron lo importante en cuanto a la imagen de la ciudad mostrada en la cinta, la cual, a pesar de que su historia esté centrada en un asesinato perpetrado por una banda de narcotraficantes, lo que más preocupaba a sus realizadores “era la suerte de cuatro adolescentes norteamericanos que llegaban a la población fronteriza en busca de *whiskey*, drogas y mujeres” (García Riera, 1987: 63). Con esta película, además de su sugerente título, se hizo hincapié en la ciudad como sinónimo del vicio y la prostitución. A decir de Emilio García Riera:

Tijuana crecía enormemente por esos tiempos: de ocho mil y pico de habitantes en 1930, pasó al doble, más o menos, en 1940 y llegó a 65 mil y pico en 1950 y 152 mil y pico en 1960; sin embargo, no perdía a ojos norteamericanos su prestigio de *no man's land* pecaminosa y riesgosa. De eso también dieron fe otras cintas de Hollywood: en *Timetable* (1955), un *thriller* dirigido por Mark Stevens, éste mismo era el héroe norteamericano que rompía con la asfixiante rutina y encontraba en Tijuana (se mostraban sus calles y cabarets) la expansión y el peligro; en *The Wings*

10 En esta joya de la cinematografía, Víctor Soto Ferrel (1997) asegura que aparecen “fotogramas (de) Agua Caliente”. Orson Welles “conocido en (Tijuana) por su afición a los toros” y asiduo visitante de Agua Caliente.

of Eagles (1956), de John Ford, Dan Dailey, como buen amigo del héroe John Wayne, comentaba feliz su propia incursión tequilera en Tijuana; en *The Young Captives* (1959), de Irvin Kershner, una pareja de adolescentes norteamericanos que iba a casarse en Tijuana era obligada por un psicópata a internarse en México, con los peligros consiguientes (Ibídem).

En los años 60, la llamada “ciudad más visitada del mundo” aparece en *Petulia* (1968). Filme dirigido por Richard Lester y protagonizado por Julie Christie y George C. Scott, en donde por escasos minutos se muestra de manera explícita el extinto Toreo de Tijuana en una escena hostil, pues se mezclan montones de carne y sangre de toro que es comida directamente del suelo por perros callejeros, montones de gente y niños acosadores que quieren venderle las banderillas recién utilizadas a los protagonistas que salen del lugar como escapando de un agujero del diablo. Mientras por un lado aparece por unos segundos una radiante Janis Joplin amenizando una fiesta psicodélica *socialité* en San Francisco, por otro, Tijuana es mostrada como un lugar hostil en donde se vive la fiesta brava de una manera bastante macabra.

Con una nula aportación del cine mexicano, las películas estadounidenses de los 50 y 60 reforzaron la imagen de Tijuana asociada a la prostitución, a la permisividad, al narcotráfico, al peligro y al vicio mostrando generalmente espacios urbanos con calles atiborradas de gente y sus respectivos clubs nocturnos.

2.3.3 La incursión de la migración y la mirada chicana. De 1973 a 1987

En este periodo se filmaron solamente 10 películas que aluden de alguna manera a Tijuana, de acuerdo a los criterios de selección del presente trabajo. De ellas, sólo dos son mexicanas. Arturo Ripstein dirige *La ilegal* (1979). Un drama de migración en el cual se muestra parte de la garita internacional cuando la protagonista, Claudia (estelarizada por Lucía Méndez) es deportada a Tijuana. Una vez en la ciudad, busca a su amiga Carmen para que la ayude pues su hijo se quedó en Estados Unidos y no la dejan verlo ni hablar con él. Carmen vive en una calle sin pavimento, terregosa. Otro espacio de la ciudad que aparece es la Avenida Revolución en una toma panorámica de una cuadra en donde se observa El Toro Curios así como el restaurante Chiki Jai. La protagonista baja unas

escaleras para entrar a un club nocturno en donde busca al “coyote” que la cruzará de ilegal a Estados Unidos. Además, necesita que el coyote le consiga trabajo en Los Ángeles para poder reunirse con su hijo. Así, en un bar de Tijuana se cierra el trato de un indocumentado que busca llegar al país de las barras y las estrellas, en este caso, para poder trabajar y recuperar a su hijo. La dinámica de cerrar tratos y contar acciones dentro de un bar de la ciudad, ya se había mostrado en filmes anteriores (*The Champ*) y se repetirá en otros (*Born in East LA* (Cheech Marin, 1987), *El jardín del Edén* (María Novaro, 1994), *Los pajarracos* (Héctor Hernández y Horacio Rivera, 2006)). Relaciones intertextuales que van construyendo espacios cinemáticos de Tijuana más o menos identificables.

Durante los años 70 y 80, los filmes fronterizos mexicanos generan un repunte importante a nivel comercial. Como el objetivo de este trabajo no está basado en “películas fronterizas” (como las ha llamado Norma Iglesias), en este periodo solamente se menciona una pues muestra un espacio urbano de Tijuana inexplorado en otras producciones: *Asalto en Tijuana* (Alfredo Gurrola, 1981), protagonizada por Mario Almada y Rosenda Bernal.

El drama del espectacular robo del caballo más caro del mundo, “Excalibur”, en un hipódromo en Tijuana. Para realizar esta hazaña, el poderoso grupo que domina el mundo de las apuestas ha decidido utilizar, a cualquier precio, a Felipe (Mario Almada), hombre valiente que lleva una vida honrada y feliz junto a su hijo (Paquito Cuevas) y su gran amor (Rosenda Bernal). Un día, la mafia lo amenaza y extorsiona, forzándolo a trabajar para ellos. Sin otra alternativa, Felipe lleva a cabo un atrevido plan que lo conduce a apoderarse del famoso caballo y simultáneamente intentar rescatar a su hijo secuestrado¹¹.

La película muestra a la Tijuana de los ochenta, y, a pesar de codearse con espacios y temáticas ya vistas en otras producciones (las apuestas, el hipódromo y las mafias), las imágenes aéreas de la ciudad rescatan un punto de vista distinto. En una de las secuencias, Felipe, como buen héroe de cine de acción, sin tener idea de cómo se maneja un helicóptero, pilotea uno maravillosamente con el objeto de extraer a Excalibur del hipódromo en plena carrera. En su viaje al punto de encuentro en el que entregará el caballo y le regresarán a su hijo, se topa, en el aire, con las Torres Gemelas de Tijuana, en donde se encuentra actualmente el Grand Hotel. Debido a lo anterior, realiza una maniobra (apoyado por la edición de la película), para evitar una catástrofe semejante al 11 de septiembre de

11 Sinopsis extraída del DVD distribuido por Unicine en 2005.

2001 en Nueva York, solo que en este caso se hubiera tratado de Mario Almada impactado en el Grand Hotel Tijuana junto con el caballo más caro del mundo. Aquí se muestra la cara de la ciudad de grandes edificios, los cuales, son unos personajes más de la historia, es decir, la ciudad actúa en esta película de manera activa, como un personaje más de la trama.

En 1983 Curtis Hanson dirige *Losin' It* con un joven Tom Cruise que viaja a Tijuana junto a un grupo de amigos con el objetivo de perder su virginidad y encontrar el *donkey-show*. Esta película muestra a la leyenda negra ficcionalizada en el contexto de los años 60: calles terregosas, policías corruptos, tugurios de mala muerte y muchos norteamericanos en busca de desasosiego. En el mismo año, se estrena la primera película chicana más taquillera de la historia (Maciel, 2000): *El Norte* (Gregory Nava), en donde Tijuana solamente es una “ciudad de paso”, un trampolín para alcanzar el *american dream*. La historia se trata de un par de hermanos que escapan de una muerte segura en Guatemala, y deciden viajar con dirección al Norte (Estados Unidos). Desde Chiapas llegan a Tijuana en camión, y antes de bajarse del transporte, un pasajero los despierta y les dice: “Ya llegamos a Tijuana, indios desgraciados. ¡El cagadero del mundo!”, antes de siquiera ver una imagen de la ciudad. Incluso en las escalerillas del transporte, tres “polleros” les ofrecen sus servicios para “llevarlos al Norte”. Se muestran casas de cartón, ambiente y gente hostiles y calles terregosas. Un pensamiento generalizado se deja ver en esta película (y que más tarde se reproduce en *El jardín del Edén*): *todo aquel que está en Tijuana, lo que busca es irse a Estados Unidos*. Además, la única persona que les tendió la mano intentó robarlos, y como no pudo, huyó, dejándolos a su suerte en manos de “la migra”. Al final, los hermanos logran que los deporten a Tijuana hasta que encuentran al pollero que desde un inicio, buscaban. El pollero “bueno” logra “cruzarlos al otro lado” a través de un túnel de desagüe en desuso.

En 1987 aparecen dos películas chicanas paradigmáticas en cuanto a la manera y al contexto en el que fueron mostrados algunos espacios urbanos de la ciudad: *La Bamba* (Luis Valdez), y *Born in East LA* (Cheech Marin). La primera fue un éxito rotundo de taquilla en donde se muestra solamente el interior de un tugurio ubicado en Tijuana, lugar en el cual, Ritchie Valens escucha la pieza musical que lleva por nombre el mismo filme, y que lo convirtiera en una estrella del rock and roll a nivel mundial, a pesar de que su hermano lo llevó a México (a Tijuana) con el fin de que perdiera su virginidad. Al final,

Valens despierta en una choza con un tatuaje en el brazo y sin recuerdos de la noche anterior. Además, un “viejo sabio” le lee su destino. La Tijuana de *La Bamba* es un lugar en donde cualquiera puede ir en busca de sexo y se puede encontrar con situaciones inesperadas que pueden cambiarle la vida.

Por otro lado, *Born in East LA* resultó un fenómeno mediático particular pues las repeticiones en televisión han sido numerosas en canales para hispanos en Estados Unidos: Univisión y Telemundo. Por otro lado, “esta producción cinematográfica (apuntó) las posibilidades de un nuevo camino: el de utilizar el humor y la sátira para referirse a diversos problemas de la comunidad chicana” (Maciel, 2000: 174). Además de lo anterior, la historia se desarrolla casi en su totalidad en Tijuana, por lo que muestra diversos espacios urbanos así como dinámicas específicas. A pesar de esto, *Born in East LA* repite lugares y situaciones ya vistos en otras películas (clubs nocturnos, hostilidad, la Línea Internacional, el deseo de alcanzar el *american dream*, entre otros)¹².

A pesar de que se trata de una comedia, no se distancia de *El Norte* en el sentido de que toca el tema de la migración “de paso” por Tijuana. La historia: Guadalupe Rodolfo Robles “Rudy” es un mecánico divorciado que vive tranquilamente con su madre, su hermana y sus sobrinos en un barrio del este de Los Ángeles, California. Una mañana, su madre le pide que recoja a su primo Javier en una fábrica ubicada en el centro de la ciudad, en donde laboran inmigrantes indocumentados. Para su mala suerte, Rudy olvida su billetera en casa con todos los documentos de identificación. Al llegar a la fábrica en busca de su primo, le toca una redada por parte del departamento de inmigración de Estados Unidos. En medio de la confusión, Rudy se esconde como todos los demás trabajadores sin siquiera saber qué sucede. La “migra” lo encuentra y ante la imposibilidad de identificarse como ciudadano estadounidense y de desconocer el nombre del Presidente en turno de su país, es deportado a Tijuana. Sin poder comunicarse con su familia, y sin un centavo en la bolsa, Rudy conoce a Jimmy, un “coyote” que le consigue varios trabajos para que pueda juntar dinero y poder “cruzarlo” a Estados Unidos. Sin otra alternativa, Rudy acepta. En el transcurso conoce a Dolores, una migrante salvadoreña que está de paso en Tijuana, pues su idea es cruzar a Estados Unidos para poder trabajar. Al final, después de que Rudy y

12 Sobre este filme, se han realizado estudios desde distintos puntos de vista. Entre ellos figura “Humor as Subversive De-construction in *Born in East LA*”, en Fregoso, Rosa Linda, *The Bronze Screen: Chicana & Chicano Film Culture*, Estados Unidos, 1993, pp. 49-63.

Dolores se enamoran, logran cruzar al país de las barras y las estrellas junto a decenas de migrantes asiáticos y latinoamericanos a través de una montaña, a pesar del intento de la patrulla fronteriza, quienes no pueden detener a, literalmente, una oleada de gente. Tijuana vista como ciudad de paso por los protagonistas pero también por decenas de personajes secundarios.

El cine de este periodo (mexicano y chicano en particular) ha introducido un nuevo tema al imaginario sobre Tijuana: la migración. La cual, según el corpus de películas seleccionadas para este trabajo, ha sido generalmente “de paso”. En cuanto al cine mexicano fronterizo comercial (como lo define Norma Iglesias) de este periodo, Jorge Ayala Blanco acota:

Más que un género, el cine sobre la frontera norte se ha vuelto en pocos años, de 1976 a la fecha (1986), un emporio de películas “piratas” de bajísimo presupuesto y pésima factura, en ocasiones subprofesional y fraudulenta. Más que un género en sí, un vaciadero de todos los géneros (...). Las acciones suceden indistintamente a ambos lados de la frontera, pocas veces se basan en un planteamiento sociológico adulto (*Raíces de sangre* de Jesús Treviño 76 es *rara avis*), y en ellas los productores mercachifles (Raúl Ramírez, Rogelio Agrasánchez, Calderones, Galindos, Güero Castro y demás) se atreven a insertar, sin el menor pudor, inenarrables retorcimientos dramáticos que se ‘adecentarían’ en otras películas situadas en territorios ‘normales’ (Ayala Blanco, 1986: 147-148).

Durante los años 70 y 80, el cine estadounidense siguió en su tarea de reforzar estereotipos sobre Tijuana, revisitando espacios urbanos y temáticas anteriormente abordadas (la leyenda negra y todos sus atributos). Por otro lado, el cine chicano, aun cuando nace “como una herramienta política, como un mecanismo de resistencia al estereotipo y como un instrumento para la reafirmación cultural” (Iglesias, 2010), los espacios urbanos de Tijuana, así como la imagen que ha proyectado sobre la ciudad específicamente en *El Norte*, *La Bamba* y *Born in East LA*, han abonado al estereotipo de peligrosidad, vida nocturna, transitividad y permisividad mostrado en el cine estadounidense comercial, del *mainstream*. Por su parte, el cine mexicano se concentró en realizar *películas fronterizas*, las cuales, quedan fuera del alcance de la presente tesis.

2.3.4 El bordo, una herida abierta pero muy fotogénica. De 1991 a 2011

En la década de los 90, se producen 7 películas sobre Tijuana. Y a diferencia de décadas anteriores, en este caso la mayoría son mexicanas (5 de 7). En pleno auge del Nuevo Cine Mexicano¹³, una importante camada de cineastas nacionales filmaron a la ciudad, entre ellos, Luis Estrada debuta en la dirección con *Camino largo a Tijuana* (1991), al igual que Fernando Sariñana con *Hasta morir* (1994). Alejandro Springall dirige *Santitos* (1999), película que recorre antros de la zona roja de la ciudad, y que repite la hostilidad mostrada en *El Norte*, pues la protagonista de nombre Esperanza (Dolores Heredia) es embaucada por una niña que conoce, precisamente, en el camión en el cual llega a la ciudad. Esta dinámica, identificada como un *espacio cinematográfico* de Tijuana debido a las conexiones intertextuales entre distintas películas, coloca a la ciudad como un ente activo, pues la misma ciudad justo al momento de llegada de los personajes, los prepara para experiencias desconocidas, extremas, hostiles.

Sin lugar a dudas, el filme más importante de la década de los noventa que no nada más incluye espacios urbanos específicos de la ciudad de Tijuana, sino que la misma urbe es una protagonista más de la historia, es *El jardín del Edén* (María Novaro, 1994). Película que ha sido objeto de diversos estudios debido al abordaje novedoso del espacio fronterizo. “En *El jardín del Edén* la frontera se cruza de ida y vuelta, es decir, de sur a norte y viceversa. Desde la secuencia inicial, la frontera se presenta como el escenario principal de muy diversos personajes que pueblan la línea fronteriza. Símbolos de tráfico, símbolos reales: la señalización y la barda, rayoneada por el graffiti: ‘Si el muro de Berlín cayó, ¿por qué éste no?’” (Martínez Zalce en Mercado y Gutiérrez (eds.), 2004: 122-123). Pero este *abordaje novedoso del espacio fronterizo* se dio porque Novaro produjo su película en una coyuntura política de reforzamiento de la frontera por parte de Estados Unidos. En 1993 se levanta el famoso “bordo”, con la justificación de evitar el paso de migrantes al otro lado. Por tal motivo, el bordo aparece tantas veces a cuadro en la obra de Novaro, de hecho, casi todas las historias que se cuentan en la película, están relacionadas con ese espacio.

En 1994, justo el año de su estreno, inicia la Operación Guardián, con la cual se

13 En el sexenio de Salinas de Gortari 1988-1994, se coloca al frente del Instituto de Cine a Ignacio Durán Loera quien inventara, con fines publicitarios, “la entelequia de ‘nuevo cine mexicano’. Esta etiqueta le funcionó mediáticamente lo mismo en el plano local como en el de los festivales internacionales, escaparate global en el que se las arregló para que las películas producidas por Imcine estuvieran siempre presentes” (Sánchez, 2002: 198-199).

aumentan las medidas de seguridad en la frontera entre México y Estados Unidos. Este contexto, repercute en su distribución y exhibición en México de *El jardín del Edén*:

En México prácticamente no se quiso pasar. Se pasó dos semanas en cartelera en un horario ridículo, se exhibió en Cinemark a las dos de la tarde y a las 10 de la noche durante dos semanas y la borraron. Imcine no le dio ningún apoyo, el director de Imcine opinó pestes de la película, diciendo que no era el momento de hablar de la frontera. Claro, sale *El jardín del Edén* en el 94, con el TLC que en sus inicios era un insulto, ya que hablaba de libertad de circulación de bienes y no de personas. A pesar de que no es una película especialmente política y/o dura, salió en un momento políticamente incorrecto para el poder. A mí no me cabe la menor duda: Imcine no dejó que la película se viera en el país (Novaro en Martínez, 2009: 217).

A partir de 1993, la imagen del bordo fronterizo será recurrente en el cine sobre Tijuana en particular y sobre la frontera en general.

Por otro lado, el nuevo siglo inició con una película ganadora de varios premios importantes y que dio la vuelta al mundo, mostrando a una ciudad con un grado mayor de hostilidad que en producciones anteriores gracias al uso de distintos recursos técnicos: *Traffic* (2000). Steven Soderbergh dirige esta historia en donde la primera imagen de la película aparece 32 kilómetros al sureste de Tijuana en un terreno desértico. Dos agentes de la policía judicial local (interpretados por Benicio del Toro y Jacob Vargas) interceptan un cargamento de polvo, supuestamente de cocaína. Filtros ocreos en las cámaras. Aquí, en *Traffic*, Tijuana es ocre, terrosa. Segunda secuencia. Columbus Ohio. Filtro azul en las cámaras. El personaje de Michael Douglas, el juez estadounidense Robert Wakefield, deja su puesto porque es ascendido. Tercera secuencia. A todo color. Sin filtros en las cámaras. San Diego. Dos agentes encubiertos (encarnados por Don Cheadle y Luis Guzmán) buscan detener a un narcotraficante de nombre Eduardo Ruiz, interpretado por Miguel Ferrer. Ahí, en ese lugar del mundo se lleva a cabo la lucha contra las drogas. Ahí sí les importa terminar con el tráfico, con el contrabando. Tres historias. Tres escenarios intercalados. Tres ambientes: uno azul, otro “real” y otro ocre. De esa manera se intercala toda la historia, mostrando a la ciudad como “el escenario de la corrupción policiaca por los cárteles de la droga” (Trujillo, 2002: 188).

Además de *Traffic*, en el periodo de 2000 a 2011, el interés en filmar cintas sobre Tijuana ha sido el más alto en toda la historia. Se han localizado 28 largometrajes, 18 estadounidenses y 10 mexicanos. Las temáticas se han diversificado, aunque la mayor parte

de las películas de este periodo se refieren de alguna manera al tema del narcotráfico y a crímenes en general¹⁴. De manera puntual, 7 refieren a narcotráfico, 7 thrillers (entre asesinatos e intrigas policiacas), 4 comedias, 3 dramas, 2 de horror, 2 sobre migración, 2 de ciencia ficción y 1 sobre carreras de caballos (ambientada en los años 20).

Si bien, desde los años 50 el cine ha relacionado explícitamente a Tijuana (y a la frontera norte) con el narcotráfico, es a inicios del siglo XXI (según la filmografía de este trabajo) donde el tema cobra particular importancia. Hay que recordar que esta investigación no está basada en el “cine de narcos”, debido a que este fenómeno, por su alto grado de complejidad, requiere un estudio aparte¹⁵.

En 2003, se estrena *A Man Apart / Diablo* (F. Gary Gray). En esta cinta, el famoso actor Vin Diesel protagoniza una persecución en alguna calle de la ciudad, donde la DEA hace alardes de su condición “universal” de intervención judicial. En *A Man Apart*, los negocios de envío, traslado y manejo de droga se llevan a cabo en Mexicali, pero los jefes de la mafia, se divierten en Tijuana. Se observan clubs nocturnos y escenas de acción en plena calle.

Un filme que muestra un lado poco explorado de Tijuana es *7 mujeres, un homosexual y Carlos* (2004). La película dirigida por René Bueno habla sobre las “bondades” de la fidelidad en el matrimonio. Carlos (Mauricio Ochmann) embaraza a su novia Camila (Adriana Fonseca). Sin planearlo, y como las “buenas costumbres” dictan, se casan. En resumidas cuentas, Carlos tiene que trabajar a marchas forzadas para mantener el mismo tipo de vida que había llevado Camila hasta antes de casarse. En el transcurso, sus amigos y compañeros de trabajo tratan de convencerlo de que a cada hombre le tocan 7 mujeres y un homosexual, por lo que la fidelidad está pasada de moda. Pero él, fiel a sus convicciones, no cae en la tentación, una tentación de nombre Mónica, interpretada por

14 El mundo del narcotráfico ha sido un factor clave en la conformación de la imagen de Tijuana y de la frontera en general: “La frontera y los fronterizos han sido fuertemente estereotipados en ambos lados de la frontera, situación que ha adquirido nuevos matices y nuevas imágenes desde la expansión de la *condición de frontera* hacia ámbitos que abarcan espacios no fronterizos y una mayor densidad en los procesos transnacionales que hacen posibles nuevas miradas sobre la vida fronteriza. No obstante, también se siguen recreando las miradas estereotipadas de la frontera, especialmente a partir de los procesos migratorios y de las condiciones vinculadas al narcomundo” (Valenzuela, 2003: 44).

15 Yolanda Mercader ha realizado un primer acercamiento al tema, recopilando un corpus de 252 películas “de narcos” en tres etapas: de 1976 a 1983, de 1984 a 1994 y de 1995 a 2012. Mercader, Yolanda (ponencia), 2012, “El narcotraficante: de personaje denostado a personaje protagónico en el México del Siglo XXI”, México, FACINE 2012, sábado 9 de junio.

Ninel Conde. La trama, aparentemente no tiene nada que ver con Tijuana, sin embargo, se filmó enteramente en esta ciudad, y se muestra “su lado cosmopolita”, de acuerdo al propio director. La Tijuana de grandes edificios ejecutivos, de personajes encorbatados que buscan ser el empleado del mes en ventas de productos telefónicos, tiempos compartidos o campañas publicitarias. En ningún momento se menciona el nombre de Tijuana, sólo se muestran referencias visuales de lugares poco explotados en el cine, como por ejemplo: Las Torres del Grand Hotel, el colorido hotel Camino Real frente al monumento a Cuauhtémoc, el Edificio Gallegos, El Centro Cultural Tijuana, mejor conocido como “la bola”, hasta el campo de golf del Club Campestre y el Edificio Centura; así como el complejo Residencial Club Colinas de Chapultepec, conocida como “la chapu”, símbolo de la opulencia tijuana, de las familias “acomodadas”.

Ya en 2006, Alejandro González Iñárritu filma *Babel*, película que recorrió el mundo haciéndose de diversos galardones y en la cual actúan personalidades como Cate Blanchett y Brad Pitt. La Tijuana de *Babel* sólo forma parte de un breve recorrido desde la Línea Internacional, la zona roja, partes de la zona centro y algunas calles. Ni la ciudad ni sus espacios urbanos mostrados forman parte de la trama de la cinta, sin embargo, sirvió para recordarle al público que Tijuana sigue teniendo a sus “burros zebra” para tomarse la foto del recuerdo y a sus “paraditas” a la espera de ávidos clientes. En el mismo año, se estrena *Los pajarracos* (Héctor Hernández y Horacio Rivera) y *Sólo Dios sabe* (Carlos Bolado). La primera es una parodia entre cine de luchadores, uso exacerbado de estereotipos (la matrona del bar, Jesús Malverde, el narco-diputado, el macho) y espacios urbanos mostrados en películas anteriores (el bordo, la zona roja, la Avenida Revolución). En el filme de Bolado, Tijuana sirve de pretexto para que los protagonistas (Alicia Braga y Diego Luna) se conozcan en un club nocturno de clase media alta.

Un caso excepcional de toda la filmografía mencionada en este capítulo es *Sleep Dealer* (2008). Historia futurista de ciencia ficción dirigida por Álex Rivera quien muestra a una ciudad de Tijuana que provee mano de obra a Estados Unidos de manera virtual, es decir, a través de braceros cibernéticos que controlan con la mente a robots que hacen el trabajo duro. Los “conectados” están físicamente en esta ciudad pues las fronteras han sido cerradas. Si bien, el contexto futurista se aleja de las demás cintas, la historia se mantiene dentro del cine en donde aparece Tijuana, pues *Sleep Dealer* trata de un migrante que llega

a la ciudad para poder trabajar “del otro lado” y se encuentra con callejones sucios, calles atiborradas de gente y personas en las que no se puede confiar. En el mismo año se estrena *The Line* (James Cotten), película que aborda el tema del narcotráfico, cuenta con Andy García como protagonista y fue motivo de una secuela sobre la misma base temática: *Across the line: The exodus of Charlie Wright* (R. Ellis Frazier, 2010). *The Line* cuenta un drama criminal basado en los acontecimientos que acompañaron el intento de asesinato de conocido jefe del cártel de los hermanos Arellano Félix. Andy García da vida a Salazar, el capo del cártel de Tijuana en el que su violento lugarteniente, Pelón, interpretado por Esaí Morales, el mismo que en 1987 supuestamente visitara Tijuana para filmar *La Bamba*, en la que aparece como Bob, el hermano de Ritchie Valens; consigue el poder convirtiéndose en un peligro para todos los involucrados.

En 2009, Rigoberto Perezcano dirige *Norteados*. Una historia de migración en donde se muestran de nuevo calles terregosas, cantinas con luces de neón y el bordo. Tres películas son estrenadas en el año de 2011: *Una pared para Cecilia* (Hugo Rodríguez), en la que su protagonista, Cecilia (Ximena Guerra) reflexiona mediante el recurso de *voz en off* sobre una supuesta realidad de la ciudad; *Viernes de ánimas: El camino de las flores* (Raúl Pérez Gámez), historia de horror basada en un cuento de María del Carmen Ceballos en donde brevemente aparecen bares y callejones oscuros; y, *Miss Bala*, de Gerardo Naranjo, una historia de narcotráfico basada en el caso de Laura Zúñiga, Miss Sinaloa presuntamente involucrada con el crimen organizado.

De acuerdo a lo anterior, en este último periodo, el cine mexicano y estadounidense ha seguido reproduciendo estereotipos sobre Tijuana, ya sea de manera implícita como en *Babel*, donde la ciudad sirve como “de paso” pero no en el sentido antes referido (migratorio), sino literalmente de paso, pues los personajes solamente pasan por la ciudad y el director aprovecha para realizar un collage de imágenes reconocibles en todo el mundo. Siguen apareciendo espacios urbanos de Tijuana que denotan peligrosidad, lugares hostiles, tratos ilegales al interior de clubs nocturnos, calles terregosas, callejones oscuros, la zona roja y sus letreros de neón y la Avenida Revolución. Aquí, aparece un nuevo espacio ligado directamente al mundo de la migración: el bordo. En contraste, el cine de ambos países ha diversificado los géneros cinematográficos a través de los cuales representa a Tijuana. Las historias más recientes van desde el thriller, el cine de migración y el drama, hasta la

comedia, la ciencia ficción y el horror, sin dejar de lado las reminiscencias a sus famosas carreras de caballos, aunque haya sido solamente una película al respecto (*Seabiscuit*, Gary Ross 2003) en un periodo de 19 años (desde *Asalto en Tijuana*, Alfredo Gurrola, 1984). Por otro lado, el lado cosmopolita de Tijuana apenas ha sido mostrado, debido a esto, no se puede hablar de largometrajes de ficción (en plural) que hayan abordado a la ciudad desde este punto de vista, lo que no contribuye a la construcción de espacios cinemáticos de la ciudad, pues un requisito para dicha construcción es la reiteración.

A manera de conclusión del presente capítulo, se asume que el quehacer socio-histórico contemporáneo requiere apoyarse en fuentes acordes a los tiempos actuales. El cine resulta un vehículo que puede aportar elementos valiosos para un mejor entendimiento de algún fenómeno social en particular. En este caso, los contextos socioculturales por los que ha pasado Tijuana han sido retratados en películas mexicanas y estadounidenses a partir de visiones muy particulares.

Así, el análisis sistemático de películas concebidas como documentos lo suficientemente fidedignos, como *restos* del pasado, como cualquier otra fuente a tomar en cuenta para una *reconstrucción* de lo que *pudo haber pasado* integrado en un *conjunto explicativo* (el propio quehacer histórico), proporciona componentes en varios niveles (sonoro, semiótico, narrativo, visual, contextual, político, cultural, etcétera), tanto formales como extra-cinematográficos que se integran a las fuentes tradicionales utilizadas por los científicos sociales. Por tal motivo, el análisis de películas ancladas en contextos socio-históricos específicos de Tijuana aporta una luz al vasto conocimiento que se ha producido para tratar de interpretar los motivos por los cuales se ha representado, se representa y, si nos quedamos con la idea de que *la historia se repite*, se seguirá representado a esta ciudad en el cine. Pero más allá de lo anterior, dicho análisis arroja luz sobre las maneras específicas de construcción cinematográfica de espacios urbanos de la ciudad de Tijuana, es decir, ya se identificaron algunos espacios particulares de la ciudad, ahora es necesario conocer de qué manera se representan esos espacios a través del análisis de casos específicos, de casos representativos.

III. ANÁLISIS DE SECUENCIAS Y (RE) INTERPRETACIÓN

3.1 Los casos de estudio

En el capítulo anterior, se realizó un breve recorrido por películas que han mostrado espacios específicos de la ciudad de Tijuana, desde 1916 hasta 2011. Se identificaron cuatro periodos en relación con el tipo de espacios mostrados así como con la imagen de la ciudad construida por el cine. En los dos primeros periodos (1916-1939 y 1941-1968), básicamente el cine de Hollywood acuña y refuerza los atributos ligados a la leyenda negra de la ciudad: apuestas, carreras de caballos, calles terregosas, clubs nocturnos, vicio, prostitución y narcotráfico. En el tercer periodo comprendido de 1973 a 1987 se incorpora una nueva temática: la migración *de paso*. Sin embargo, los espacios de Tijuana (así como sus dinámicas) mostrados por el cine estadounidense, mexicano y chicano de este periodo, refuerzan el estereotipo de hostilidad y vida nocturna asociado a la ciudad por el cine de años anteriores.

En el último periodo, de 1991 a 2011, se registra un incremento importante en la cantidad de películas que aluden de alguna manera a la ciudad. Particularmente, dentro del Nuevo Cine Mexicano. Además, a partir de 1993 se une a los espacios tijuanaenses un nuevo referente simbólico: el bordo. Ya en el siglo XX, se filman varias cintas sobre narcotráfico y crimen ambientadas en Tijuana, y se comienzan a explorar otros géneros (comedia, ciencia ficción, horror).

De esta manera, se pueden englobar dos grandes períodos del cine sobre Tijuana. El primero es el relacionado con su leyenda negra y la extensión de la misma, que atraviesa al cine sobre migración. Es decir, los atributos “oscuros” de Tijuana representados desde los años veinte, se prolongaron hasta el cine de finales de los ochenta. Por tal motivo, es importante analizar una película contextualizada en la época precisa donde todo inició, para interpretar la manera en la que ha construido espacios específicos así como la forma en la que ese cine en particular ha creado audiencias. Por consecuencia, se ha seleccionado a *The Champ* (King Vidor, 1931) como el primer caso de estudio, pues además de la contextualización de la obra, se muestran prácticamente todos los espacios relacionados con

la Tijuana de la época (el hipódromo, Agua Caliente, cantinas, casinos, calles terregosas y atiborradas de gente).

Ahora bien, una película contextualizada en el segundo gran periodo del cine de ficción sobre Tijuana, es *El jardín del Edén* (María Novaro, 1994). Como se vio en el capítulo anterior, este filme goza de un alto grado de complejidad narrativa, además, muestra espacios urbanos específicos de la ciudad debido a que la intención de la directora fue *construir historias alrededor del bordo* (Novaro, 2004), recién erigido por el gobierno estadounidense en el momento del rodaje. De todas las películas de este periodo (1991-2001) no hay otra con tan rico mosaico de imágenes sobre Tijuana. Por tal motivo, el filme de Novaro es el segundo caso de estudio.

A parte de las características descritas anteriormente, se suma un criterio de selección para los casos de estudio: se trata de una película norteamericana y una mexicana, esto para darle continuidad a la coherencia del trabajo en general, el cual, está basado en ambos tipos de cine. De esta manera, se busca contrastar tanto el paradigma narrativo de un caso representativo del cine de Estados Unidos con uno del lado mexicano, así como la manera en la que se muestran espacios cinemáticos representativos de Tijuana en ambas cinematografías.

Para responder a lo anterior, en primera instancia se realiza un análisis estructural de la totalidad del filme, a partir del *découpage*. El objetivo de este primer nivel de análisis es identificar el tipo de película (clásica, moderna o posmoderna). A partir de esto, se podrá determinar su espectador implícito, es decir, la manera en cómo se construye una imagen en particular de la ciudad mediante recursos formales cinematográficos. El segundo nivel de análisis se centra en secuencias específicas que contengan espacios urbanos de Tijuana. El interés radica en *la puesta en escena* y en *la historia contada*, para identificar los tipos de espacios cinemáticos construidos a partir de la manipulación de los componentes del lenguaje de cine. Por último, se presentan los resultados de los análisis y sus interpretaciones.

3.1.1 *The Champ*

Sinopsis

The Champ es una película dramática enmarcada en la tradición de relatos ambientados en la Tijuana del periodo histórico de 1916 hasta culminar la década de los 30. La historia se centra en Andy Purcell, El Campeón. Un alcohólico apostador que vive en Tijuana con su pequeño hijo Dink. Sus entrenadores le consiguen una pelea y él arruina la oportunidad pues se emborracha justo el día de la entrevista con los promotores. En un día de suerte, gana mucho dinero en las apuestas y compra un caballo para su hijo, el cual, es entrenado para que corra en el hipódromo de la ciudad. En su primera carrera, Dink conoce a Linda, quien en realidad es su verdadera madre, la cual hará todo lo posible por ver de nuevo a su hijo. Dink bautiza a su caballo como Pequeño Campeón en honor a su padre, pero éste, pierde el caballo en una apuesta. En un acto de desesperación, le pide dinero a Linda para recuperar al equino. Linda aprovecha la oportunidad para pedirle a Andy que le pregunte a Dink si quiere irse a vivir con ella, pues le preocupa el ambiente en el que vive y además, ella junto a su nuevo esposo, Tony, le pueden dar una mejor vida que la que lleva con su padre. Al respecto, El Campeón le asegura a su ex esposa que hablará con el niño. Andy apuesta el dinero destinado para recuperar el caballo, lo pierde y es encarcelado. Esta situación lo hace enviar a Dink con su madre, pero el niño se escapa y regresa a su lado. Andy tiene arreglada una pelea que además de que puede ser la última, lo hará ganar mucho dinero, por lo que entrena muy duro para ganarla y poder enviar a su hijo a la escuela, recuperar el caballo, irse de viaje y evitar que Dink se vaya con su madre. Pero la salud de Andy no es buena. A pesar de la advertencia del médico, Andy boxea y gana la pelea pero los golpes de su contrincante resultan letales. Andy muere en el vestidor ante la presencia de Dink, quien devastado, encuentra consuelo únicamente en los brazos de Linda, su madre.

Filme estrenado en 1931, justo en la época del cine clásico de Hollywood. Para comprobar que, efectivamente, la narrativa de esta película corresponde a ese tipo específico de cine, se realizó el *découpage*. A continuación se describe de manera general¹.

Secuencias

1. Créditos iniciales.

¹ Para mayor detalle, ver Anexo 2.1.

2. Andy entrena para una pelea y le promete a Dink que si gana le comprará un caballo.
3. El Campeón se emborracha y echa a perder la oportunidad con los promotores. Dink se decepciona.
4. Andy gana dinero apostando y compra el caballo para su hijo. Dink está feliz.
5. Pequeño Campeón está listo para su primera carrera en el hipódromo. Linda y Dink se conocen pero no saben que son madre e hijo. Andy se entera de la presencia de Linda.
6. Al tropezarse, Pequeño Campeón pierde la carrera. Andy le confiesa a Tony que Dink es el hijo de Linda. Por cien dólares, Tony convence al ex boxeador para que lleve a Dink al hotel donde está hospedada Linda.
7. Linda le confiesa a Dink que es su madre. Tony le promete que le ayudará a alejar al niño de Andy.
8. Andy y Dink regresan a casa después de la visita al hotel donde se hospeda Linda. Andy deja ver que apostará el dinero que le dio Tony por llevar al niño con su madre.
9. En un casino, Andy juega a los dados mientras Dink lo espera. Tony observa el ambiente en el que vive el niño y amenaza a Andy con quitárselo. Tony se retira y Andy continúa apostando.
10. Por la mañana en el casino, Andy despierta a Dink para irse a casa después de haber perdido todo el dinero y hasta el caballo en las apuestas. Andy no se atreve a decirle lo del caballo a Dink.
11. Dink se entera que su padre perdió al caballo. Ante la tristeza del niño, Andy decide pedirle dinero a Linda para recuperar a Pequeño Campeón. Linda le da el dinero pero le pide que reconsidere la custodia de Dink.
12. Andy recupera el caballo de su hijo.
13. Dink, junto a sus amigos y a una multitud de gente, presencia la detención y encarcelamiento de su padre.
14. Dink visita a su padre en la cárcel quien trata de convencerlo para que se vaya a vivir con Linda. Ante la negativa de Dink, Andy lo golpea a través de la celda y lo convence.
15. En un tren rumbo a Nueva York, Tony le comenta a Dink que ha logrado que dejen en libertad a su padre. En lugar de dormirse, Dink escapa del tren.
16. Andy tiene una pelea en puerta pero sus ánimos están por los suelos. Dink llega a la casa de su padre, y ante el reencuentro, Andy recobra fuerza para entrenar.
17. Dink se entera que el contrincante de su padre es más fuerte que él. Trata de convencerlo para que no pelee pero Andy continúa entrenando.
18. Antes de la pelea, un médico le advierte a Andy que no debería pelear, pues su salud está en riesgo. Lo mismo le dice Tony, pero Andy está seguro de que ganará la pelea. Después de varios viajes a la lona, Andy logra noquear a su contrincante.

19. Camino al vestidor, Andy se desmaya. Dink no sabe qué sucede. El Campeón muere. Dink no puede ser consolado por nadie hasta que aparece su madre, quien se lo lleva cargando como si fuera un bebé.

Fin

Análisis estructural

La estructura narrativa de la película dirigida por Vidor, cumple con las características básicas del cine clásico de Hollywood. De acuerdo a Lauro Zavala (2005), el cine clásico tiene un inicio narrativo con lo que Roland Barthes llamó *intriga de predestinación*. Esto quiere decir que la conclusión se anuncia implícitamente. En *The Champ*, el inicio anuncia el desenlace: Andy entrenará y ganará su última pelea para darle una mejor vida a su hijo.

La edición en el cine clásico es causal, sigue una lógica de causa-efecto. Dicha edición es metonímica: “el sentido de cada imagen se confirma al establecer la relación que ocupa con las demás” (Ibídem). Y sigue un orden *hipotáctico*, es decir, si se fragmenta ese orden, la narración pierde unidad. Siguiendo el *découpage*, se puede constatar la relación causa-efecto de toda la película, así como la secuenciación de la narración, en donde la historia (lo que se dice) y el discurso (cómo se dice) coincidan. Para ejemplificar lo anterior, se analizan las secuencias 2 a la 6.

(Sec. 2) Andy entrena para una pelea y le promete a Dink que si gana le comprará un caballo. (Sec. 3) El Campeón se emborracha y echa a perder la oportunidad con los promotores. Dink se decepciona. (Sec. 4) Andy gana dinero apostando y compra el caballo para su hijo. Dink está feliz. (Sec. 5) Pequeño Campeón está listo para su primera carrera en el hipódromo. Linda y Dink se conocen pero no saben que son madre e hijo. Andy se entera de la presencia de Linda. (Sec. 6) Al tropezarse, Pequeño Campeón pierde la carrera. Andy le confiesa a Tony que Dink es el hijo de Linda. Por cien dólares, Tony convence al ex boxeador para que lleve a Dink al hotel donde está hospedada Linda.

Estas cinco secuencias tienen una clara relación causa-efecto pues cada una de ellas está directamente relacionada con la anterior. Si se elimina la promesa del caballo de la

secuencia 2, no hubiera existido la manera para que Dink se contentara con su padre en la secuencia 4. Esto, a su vez, explica el por qué acuden ambos al hipódromo, hecho que los acerca a Linda (sec. 5), es decir, se genera una causa más que desencadena otro efecto (sec. 6).

Otra característica de la narración clásica de Hollywood es el *final epifánico* (Ibídem). Siguiendo a Zavala, dicho final es concluyente y “relativamente sorprendente”, según la estructura del cuento clásico que consiste en la co-presencia de dos historias, una de ellas implícita y la otra explícita. Aquí, “la revelación del sentido se encuentra en la historia implícita, que se hará explícita al final de la película” (Ibídem). En otras palabras, dicha relación de la verdad narrativa es una *epifanía*. La cual, está apoyada en el principio de *inevitabilidad en retrospectiva*, es decir, el final epifánico de la narración clásica es *inevitable* y *necesario*. En *The Champ*, la historia explícita es la relación de Andy y Dink, en la cual existe mucho cariño de por medio. Por lo tanto, la historia implícita es la de Dink y Linda, en donde no hay cariño recíproco pero de acuerdo a un punto de vista moral, parece ser la mejor opción para el niño pues ella le puede dar “una mejor vida” que la que lleva con su padre. Por tal motivo, el final de la película resulta *inevitable* y *necesario*, ya que Dink no abandonaría a su padre por nada, pero ante su muerte sucedió “lo mejor”, pues Dink termina aceptando a Linda.

Estas características básicas del cine clásico de Hollywood (intriga de predestinación, causalidad y final epifánico), aplicadas al caso concreto de *The Champ*, permiten colocarla dentro de tal paradigma narrativo. Ahora bien, lo anterior es en relación a toda la película, por lo que es necesario un breve análisis de secuencias específicas seleccionadas de acuerdo a los elementos de interés para la presente tesis. Tales elementos son espacios cinemáticos de Tijuana. Por tal motivo, las secuencias seleccionadas muestran dichos espacios en los que se analizan tanto su *puesta en escena* como *la historia contada* para determinar la relación entre ambos, y así llegar a la ideología del filme.

Análisis de secuencias

En la segunda secuencia (de acuerdo al *découpage*), se menciona a la ciudad de Tijuana cuando Dink le pregunta a su padre: “-¿Cuánto falta para llegar a Tijuana? –Como 5 kilómetros”. Esta pregunta nos advierte que se dirigen a la ciudad. Si bien dicha línea

dialógica no tiene repercusión en lo que se cuenta (el entrenamiento de un boxeador, relación padre-hijo) pone de manifiesto que la película se desarrollará en la ciudad, lo que permite estudiar los espacios urbanos mostrados en la misma así como su papel activo en la historia. Siguiendo en el planteamiento contextual de la película, en la secuencia 6 se realiza una representación del hipódromo de la ciudad en el contexto de la época, lleno de gente y con sus respectivas diferencias de clase. Lo anterior se deduce en la misma secuencia pues Tony y Linda disfrutaban de la carrera sentados cómodamente en mesas debidamente espaciadas, disfrutando de sus bebidas; mientras Andy y Dink están de pie, apretados entre un montón de gente. Así mismo, en la secuencia 8 se muestra la torre del hotel Agua Caliente, ubicado en las afueras de la ciudad a donde sólo se podía acudir en automóvil, tal como lo hacen los personajes. En la misma secuencia, mediante el diálogo entre Andy y Dink específicamente cuando le pregunta sobre el lugar en el que vive Linda, se hace referencia a lo lujoso del hotel. Lo anterior es en relación al contexto en donde se desarrolla la historia en general y algunas referencias espaciales debidamente contextualizadas.

Por otro lado, hay tres secuencias que muestran de manera más amplia y específica algunos espacios relacionados con Tijuana, en donde se articula una serie de elementos internos al cine que proporcionan una visión ideológica de esos espacios.

La primera secuencia es la número 3, la cual, está dividida en 3 partes (escenas):

1. Dos promotores de Los Ángeles esperan a Andy en su casa mientras sus entrenadores los entretienen mostrándoles algunas fotografías.
2. Dink junto a sus amigos busca a su padre en la calle hasta que lo encuentra muy borracho en una cantina. Dink y Jonah tratan de bajarle la borrachera a Andy. Entre todos los niños lo cargan hasta su casa.
3. Andy sube las escaleras de su casa con ayuda de Dink y se encuentra con los promotores, quienes al percatarse de su mal estado, se burlan de él y deciden no contratarlo. Dink desviste a su padre y se duermen en la misma cama.

La primera y última escenas no muestran espacios específicos de la ciudad de Tijuana debido a que se desarrollan al interior de una casa, al contrario de la segunda, en donde se

muestra una calle, seguramente del primer cuadro de la ciudad. La primera imagen de esta escena es la de Andy, sentado solo en una cantina visiblemente borracho, en donde se escucha una canción de la época. La imagen siguiente muestra en un plano cerrado a Dink y a sus amigos. La toma se abre poco a poco hasta colocarlos en un plano abierto para hacerlos parte de una calle abarrotada de gente enmarcada en anuncios luminosos. Los personajes forman parte de la gente que transita en ese momento la calle, sin embargo, lo que los hace sobresalir es que son los únicos niños, todos los demás son adultos. Esta situación cobra relevancia pues esa parte de la historia se lleva a cabo de noche y en un lugar rodeado de cantinas. También es significativo que tanto Dink como su amigo Jonah puedan entrar a la cantina sin ningún contratiempo, lugar en donde hay solamente adultos apostando y bebiendo.

En la misma escena, la cámara sigue a los niños hasta que Dink y Jonah entran a la cantina. Lo que da concreción a esta escena es la continuidad de la música. La cámara puesta atrás de los personajes coloca al espectador como si acompañara a los niños a buscar a Andy, pues la cámara literalmente los sigue y además está posicionada de manera “normal”, es decir, a la altura de los ojos de los niños. Aquí subyace la *doble identificación* en el cine, desarrollada a partir de estudios de Jean-Louis Baudry sobre psicoanálisis en la década de los 70. Por un lado, la identificación primaria se refiere a la relación del espectador con la cámara, y la identificación secundaria es con el personaje. Por lo tanto, *el espacio cinemático construido en esta secuencia es una calle llena de gente, rodeada de cantinas, con música y mucho bullicio, eminentemente nocturna en donde niños pobres transitan con naturalidad.*

La segunda secuencia a analizar es la número 9, la cual, corresponde a una sola escena:

Andy se encuentra en buena racha apostando a los dados. Dink le pide que se vayan pues está cansado, pero como no le hace caso, el niño se acuesta en una de las mesas del casino y se queda dormido. Llega Tony y le dice que le dé (a él y a Linda) al niño por seis meses para enviarlo a la escuela y mostrarle otro ambiente. Andy se niega y para no golpearlo, le pide que se vaya, que no entregará al niño pues tiene casi 3,000 dólares en la mesa de apuestas y él será quien lo envíe a la escuela y lo

lleve de viaje. Tony le dice a Andy que si quisieran le quitarían al niño porque no es un buen padre. Tony se retira y Andy continúa apostando.

Si bien esta secuencia se lleva a cabo en un espacio interior, se trata de un espacio público, lo que corresponde a la definición de espacio cinematográfico propuesta en este trabajo. La imagen en la secuencia no repercute en la construcción del espacio cinematográfico, pues si bien corresponde a un casino en el contexto de la Tijuana de los 30, el ambiente resulta similar al que se puede vivir en cualquier casino de cualquier parte del mundo. Sin embargo, el diálogo (que corresponde al sonido) y la narración explicitan la relación con la ciudad. Al inicio de la secuencia, se puede escuchar el siguiente diálogo:

Tim -¿Qué haremos con todo ese dinero?

Andy -Primero, Dink y yo iremos a otro cuarto. Ese cuarto de la taberna griega no huele muy bien. Quizá nos vayamos de Tijuana.

Tim -¿De viaje?

Andy -Bueno, quizá. Nunca se sabe.

El diálogo muestra la relación de Tijuana con la pobreza, en donde la única manera de salir de ahí es consiguiendo dinero. Es decir, el que Andy gane en las apuestas es un *deseo* de éxito que no está asociado a la ciudad pues el irse de viaje resulta menos atractivo que el irse de la ciudad. Por lo tanto, el verdadero *deseo* de Andy es salir de Tijuana, pues sólo así podrá darle una mejor vida a su hijo.

Después del diálogo anterior, aparece Tony en escena, quien llega a interrumpir la racha de Andy para proponerle que le preste al niño por seis meses para enviarlo a la escuela y que conozca otro ambiente. El Campeón se niega asegurando que “ahí” tienen el ambiente suficiente, a lo que Tony responde: “-*Sé que lo adoras, Andy, y Dink a ti también. Pero este tipo de...* (señala el lugar). *¡Dale una oportunidad al muchacho! Dásela a Linda*”. Este diálogo se puede relacionar con la “buena” intención de Tony de querer sacar a Dink de ese horrible lugar. Si esta “buena intención de Tony” se articula con “el deseo de Andy” se deduce que el único camino para que las cosas mejoren es saliendo de “ahí”. Por tal motivo, esta situación nos lleva a la construcción de un espacio particular (el casino)

relacionado directamente a uno más general (Tijuana), un lugar nada propicio para vivir.

La tercera y última secuencia de *The Champ* pertinente para analizar de acuerdo al objetivo del presente estudio, es la número 13 de su respectivo *découpage*. Esta secuencia corresponde a dos escenas.

1. Dink y sus amigos regresan de ver a Pequeño Campeón cuando una multitud se reúne para ver una pelea. Los niños corren a ver pero no alcanzan pues una patrulla pasa junto a ellos y deciden ir a la cárcel para ver a quién arrestaron.
2. La patrulla llega a la cárcel, una multitud la espera y llegan los niños. En eso, tres policías bajan a la fuerza a Sponge y a Andy. Jonah le dice a Dink: “Parece que tu padre lo ha vuelto a hacer”.

Similar a la secuencia 3 analizada anteriormente, el espacio urbano que se muestra está conformado de una calle atiborrada de gente, de noche, con bullicio, luces de neón, marquesinas de un hotel, grandes letreros con anuncios de cerveza y bares. El punto de vista, una vez más, es el de los niños debido a la posición de la cámara. Nuevamente la cámara sigue a los niños quienes corren a la cárcel para burlarse de los detenidos. Esta secuencia trata de que un acto de detención policial es todo un acontecimiento pues la gente se reúne para ver lo que sucede y luego se dirigen expresamente a la cárcel a presenciar el desenlace del arresto, en donde el espacio en sí, solamente sirve como telón de fondo, acompaña a los personajes.

Como conclusión, en *The Champ* queda claro desde el inicio que la historia se desarrolla en Tijuana, espacio que los prepara para todo tipo de experiencias. Muestra el hipódromo con sus respectivas diferencias de clase, el Hotel Agua Caliente (y su torre) haciendo hincapié en que es un lugar lujoso. Se construyen dos espacios cinemáticos: *espacio exterior* (calles llenas de gente, rodeadas de cantinas con música de fondo) y *club nocturno* (asociado a las apuestas, al vicio y a la ciudad en general como un lugar nada propicio para vivir). Además, de acuerdo a la totalidad del filme, la historia se centra en estadounidenses pobres viviendo en Tijuana. En esta película, no se explota la imagen del mexicano, pues el personaje “bueno” es El Campeón, y el villano es el mexicano, quien resulta ser el boxeador que mata al protagonista durante la pelea.

3.1.2 *El jardín del Edén*

Sinopsis

Felipe quiere cruzar a los Estados Unidos para poder trabajar y ayudar a su familia. Después de un intento fallido, logra cruzar con la ayuda de Jane, una soñadora norteamericana fascinada con la cultura mexicana. Al final, Felipe es deportado por “la migra”. Liz, amiga de Jane, es una chicana en busca de sus raíces a través del arte y de ver y escuchar testimonios y performances grabados en video. Frank, hermano de Jane, se alejó de su familia, trabajo y amistades para estudiar los cantos de la ballena gris que año con año visita Baja California para tener a sus crías. Serena, quien se hace amiga de Liz pues comparten como niñera a la tía Juana, es una viuda con tres hijos que busca comenzar una nueva vida. El lugar en el que todos estos personajes buscan sus sueños, en el que buscan su identidad es la frontera México-Estados Unidos, es Tijuana, una clara protagonista de la historia.

El jardín del Edén es una película enmarcada en el llamado Nuevo Cine Mexicano. A decir de Norma Iglesias, esta propuesta tiene un alto grado de complejidad en cuanto al “desarrollo de las tramas, de la psicología de los personajes y de la calidad técnica”. A su vez, se puede encontrar “una mezcla de elementos del cine de autor, ciertos aspectos del cine comercial, así como una perspectiva crítica de la realidad mexicana presentadas de una manera accesible a amplios públicos, y vinculando los temas con situaciones universales” (Iglesias, 2010). Es considerable el interés en la frontera en general y en Tijuana en particular de los directores pertenecientes a este tipo de cine. De acuerdo a la filmografía elaborada para este trabajo, se identificaron 15 películas del Nuevo Cine Mexicano que aluden de alguna manera a la ciudad en un periodo de 20 años (de 1991 a 2011), en comparación con 18 películas estadounidenses del mismo periodo.

Por otro lado, el filme de María Novaro, debido a su *alto grado de complejidad* ha sido objeto de acercamientos analíticos desde distintos enfoques². Uno de los primeros

² Por ejemplo, Raciél Martínez ha publicado dos libros acerca de esta película, como resultado de su tesis doctoral. Martínez, Raciél, *Arráncame la iguana*, México, IVEC, 2009. Y, Martínez, Raciél, *Cine mexicano y multiculturalismo*, México, Gob. Edo. Ver., 2009.

trabajos es el artículo de 1997 de Concepción Bados-Ciria: “La frontera en el cine mexicano más actual. *El jardín del Edén*: culturales locales contra cultura global”. La autora realiza un análisis feminista, en donde básicamente plantea:

María Novaro, evitando idealizar lo peculiar y lo local mexicano, propone de manera franca el cuestionamiento directo de la afirmación en el escenario fronterizo de Tijuana, de algunos aspectos culturales, especialmente los que provienen y se plantean en torno a la mujer. En este sentido, *El jardín del Edén* (...) revisa y cuestiona el influjo globalizador dado que la película expone la problemática fronteriza y, especialmente Tijuana, a través de las experiencias y vivencias de sus tres protagonistas femeninas, lo cual supone una innovación en la diseminación y la afirmación del mundo de la mujer por cuanto la directora le da a ésta un papel decisivo y concluyente: la saca de los márgenes que implican el género, la raza y la clase social, y la coloca como “centro”, paradójicamente en lo que se considera un espacio periférico. En este punto es, precisamente, donde la cultura fronteriza, vista desde un ángulo feminista, se entrecruza e intersecciona con el fenómeno de la globalización (Bados-Ciria, 1997: 45).

En relación a Tijuana, la autora asegura que con el uso de imágenes iluminadas y llenas de color, Novaro “rompe con la asociación negativa y malévolas de esta ciudad y sus habitantes”. *El jardín del Edén* “recrea una geografía citadina en la que los efectos globalizantes se hacen notar visiblemente. Pero frente a la fuerza homogeneizante de este fenómeno universalizador, Novaro propone narrativas fragmentadas y entremezcladas entre sí, lo que hace que el poder dictador de la cámara (...) se atenúe de gran manera” (Ibíd., 57). Este *poder dictador de la cámara* se entiende como la narrativa del cine clásico, desarrollada en el análisis de *The Champ*, la cual, muestra una visión del mundo de manera lineal y susceptible de interpretar por casi cualquier tipo de espectador. Al contrario del filme de Novaro, el cual, a simple vista se inscribe en el paradigma narrativo de la posmodernidad, no sólo por su enclave cronológico (filmada en 1993 y estrenada en 1994) sino por su estructura interna. Para determinar lo anterior, se describe el *découpage* de manera general, para su posterior análisis³.

Secuencias

1. Un grupo de personas se burla de la patrulla fronteriza estadounidense, mientras

³ Para ver el *découpage* de manera detallada, revisar Anexo 2.2.

- otro grupo observa la acción a distancia con unos binoculares.
2. Créditos iniciales. Llegada de Jane y Serena (con sus hijos) a Tijuana.
 3. Encuentro de Jane con Liz en la galería donde esta última prepara una exposición.
 4. Jane le platica a Liz sobre sus planes de quedarse en Tijuana por un tiempo.
 5. Frank recibe una llamada de Jane, su hermana. Pero no la responde.
 6. La tía Juana ayuda a su sobrina Serena con algunas cosas para su nueva casa.
 7. Mientras juega al póker con los niños, la tía Juana corrige a Liz en su pronunciación de Guadalupe.
 8. Serena recuerda a su difunto esposo mediante una fotografía.
 9. Frank y Jane platican sobre sus ocupaciones.
 10. Los hijos de Serena se molestan con su mamá por la fotografía de su padre.
 11. Julián fotografía una exposición de *Low Riders*.
 12. Encuentro de Jane con indígenas mixtecas que laboran en un restaurante. Luego, en su casa, Jane busca la definición de *Paradise* en un diccionario.
 13. Liz se conmueve con unos testimonios de chicanos en video. La tía Juana la critica nuevamente por la pronunciación del nombre de su hija.
 14. Jane y Margarita Luna. Frank le consigue empleo a la amiga de Jane.
 15. Frank cura al pequeño Sergio de una caída. El niño lo cuestiona sobre las ballenas que estudia. Frank le dice a Sergio que las ballenas no conocen de fronteras.
 16. La tía Juana le dice a Serena que su hijo Sergio quiere volver a jugar beisbol, mientras el niño dibuja una ballena.
 17. Encuentro en la carretera y coqueteo en un restaurante entre Jane y Felipe.
 18. Julián conoce a Felipe, quien le pide que le tome algunas fotografías en el bordo, para enviárselas a su hermano menor.
 19. Sergio juega beisbol mientras su mamá, la tía Juana, Frank y un par de agentes de la *border patrol* observan el partido.
 20. Jane le presenta a su amiga del restaurante a Elizabeth. Un cholo se fotografía con la plaza monumental de Playas de Tijuana como fondo. Elizabeth se identifica con una mujer indígena con iguanas en la cabeza que aparece en un álbum fotográfico.
 21. El bordo de Playas de Tijuana. Felipe y Jane buscan a un “coyote”. Un cruce ilegal por la playa es frustrado por la patrulla fronteriza.

22. En un salón de baile, Felipe cierra el trato con el coyote que lo cruzará la frontera.
23. El intento fallido de Felipe por cruzar la frontera.
24. Julián y Serena discuten. Julián sale de casa, se encuentra a Felipe convaleciente y lo lleva con Jane.
25. Serena busca a Julián en la zona roja de Tijuana. Felipe se recupera en la casa de Jane y le pide a Julián que cruce la frontera con él.
26. Felipe le pide a Juan Soldado, el santo de los migrantes, que lo ayude a cruzar la frontera.
27. La fantasía de un cuadro de Frida Kahlo por Liz.
28. Felipe y Julián se esconden en la cajuela de un automóvil que maneja Jane. Logran cruzar la frontera de manera ilegal.
29. Serena busca a Julián con ayuda de Liz. Hablan con Frank pero éste no sabe nada de su hermana Jane, quien está con Felipe y Julián.
30. En un hotel de Estados Unidos, Julián se nota preocupado.
31. Serena visita brevemente a Frank para que le ayude a encontrar a Julián.
32. En Estados Unidos Julián desaparece. Felipe y Jane se separan.
33. Encuentro de Serena y Julián. La familia juega beisbol afuera de su casa. Frank no le responde el teléfono a Serena.
34. Felipe es detenido por “la migra”.
35. En la terminal de autobuses, a punto de abordar un autobús a Oaxaca, Jane tiene otra visión mágica: una mujer indígena que carga varias pajareras.
36. Felipe y su hermano en el bordo de Playas de Tijuana observan unos delfines.
37. Créditos finales.

Análisis estructural

Siguiendo a Lauro Zavala (2005) el cine posmoderno contiene elementos del cine clásico y del cine moderno, es decir, aparecen convenciones narrativas de género así como rupturas estilísticas al interior de la misma película, lo que dificulta su interpretación por algún tipo de espectador en específico. Si bien, una de las características del cine clásico es la *intriga de predestinación* (el inicio anuncia implícitamente la conclusión), en el cine posmoderno dicho recurso narrativo se convierte en un *simulacro*, pues el inicio mantiene una relación

con el resto de la película dependiendo de la interpretación que cada espectador le otorgue.

En *El jardín del Edén*, la secuencia 2 del *découpage*, solamente se relaciona con el resto de la película en el sentido de que se deja en claro que la historia se desarrolla en Tijuana, pues se muestra un letrero de bienvenida a la ciudad, Jane carga unas maletas y sube a un taxi y Serena junto a sus hijos se dirigen a su nueva casa. Además de los letreros de bienvenida a la ciudad, en esta secuencia se hace hincapié en la condición de frontera mediante la imagen de una tienda llamada, precisamente, Segunda La Frontera. Así, la segunda secuencia (que además contiene los créditos iniciales) coloca a la película en un contexto tijuanaense en particular y fronterizo en general, lo que prepara a sus protagonistas para cierto tipo de experiencias.

Por otro lado, la manipulación de imágenes que no buscan representar una realidad específica (al contrario del cine clásico) se pone en manifiesto desde la secuencia 2, debido a que el encuadre en primer plano de la palabra La Frontera, no tiene una referencia hacia la realidad que se está contando en ese fragmento, de hecho, el taxi donde viaja Serena con sus hijos solamente pasa por ese lugar. Esta *autonomía referencial* de la imagen, meramente cinematográfica, es otra característica del cine posmoderno.

La estructura narrativa de este tipo de cine “está organizada como un sistema de simulacros de narrativa y metanarrativa, de tal manera que cada secuencia tiene no sólo un sentido literal, sino que también puede ser leída como una reflexión acerca de la película misma” (Zavala, 2005). Esta acepción de autonomía de cada secuencia en relación a un *sistema de simulacros*, ayuda a analizar la película de manera fragmentaria, en donde cada secuencia, dependiendo de su estructura (clásica, moderna o posmoderna) puede o no construir espectadores implícitos. Como ya se describió, una película posmoderna como *El jardín del Edén*, contiene segmentos alternados (secuencias, escenas) tanto clásicas (representación) como modernas (anti-representación⁴). Por tal motivo, las secuencias seleccionadas para analizar en este trabajo, proporcionan una visión particular de espacios cinemáticos de la ciudad, así como una carga ideológica en relación al resto de la película.

Así, *El jardín del Edén* contiene un simulacro de intriga de predestinación en su inicio, una autonomía referencial en sus imágenes y una estructura narrativa como un sistema de simulacros de narrativa y metanarrativa, características que permiten colocarla

4 La secuencia 27, “La fantasía de un cuadro de Frida Khalo por Liz”, es un ejemplo de anti-representación.

dentro del paradigma del cine posmoderno. Lo anterior, como ya se comentó, es en relación a toda la película, por lo que es necesario un breve análisis de secuencias específicas seleccionadas de acuerdo a los elementos de interés para la presente tesis.

Análisis de secuencias

Como se mencionó, desde la secuencia 2 queda claro que la historia se lleva a cabo en Tijuana debido al encuadre de letreros de bienvenida a la ciudad y la llegada explícita de Jane y Serena. En cuanto a la repetición de espacios urbanos específicos de la ciudad, vistos en otras películas, se encuentra la zona roja de Tijuana, mostrada en la secuencia 25. La secuencia está compuesta de cinco escenas, la primera de ellas se trata de un recorrido de Serena (Gabriela Roel) por dicha zona de la ciudad, en automóvil, para buscar a su hijo Julián, quien se ha escapado de su casa. En la puesta en escena que dura menos de un minuto, se pueden observar varias cantinas con sus respectivos letreros luminosos. Estas imágenes ponen de manifiesto la importante relación de Tijuana con su zona de tolerancia. Aunque las historias contadas en el filme de Novaro no se desarrollan en dicho espacio de la ciudad, la directora no pudo resistir a la tentación de mostrar ese espacio a cuadro aunque sea por unos escasos segundos, lo que da continuidad a la tradición de películas sobre Tijuana en las que forzosamente tiene que incluirse su zona roja.

En el mismo sentido, uno de los espacios urbanos mostrados en películas anteriores y que se repite en *El jardín del Edén* es una situación o encuentro que tiene lugar al interior de un club nocturno. En la secuencia 22, aparecen Felipe y Julián tomando cerveza en un salón de baile. Esperan al “coyote” que ayudará a Felipe a cruzar la frontera. Esta escena tiene varias semejanzas con otras películas. En *La ilegal* (Arturo Ripstein, 1979), Claudia (Lucía Méndez) se reúne con un “coyote” al interior de un club nocturno de la Avenida Revolución, al igual que en *Born in East LA* (Cheech Marin, 1987), donde Rudy (Marin) al interior de unos billares hace el trato con el coyote que lo cruzará la frontera. Además de lo anterior, esta escena del filme de Novaro se asemeja a *The Champ* (King Vidor, 1931) en cuanto a la permisividad de los clubes nocturnos para que cualquier menor de edad pueda entrar. En la película de Vidor, Dink entra a una cantina y a un casino sin ningún problema, de hecho, en una ocasión se queda dormido encima de una mesa de apuestas. En *El jardín del Edén*, Julián logra entrar al salón de baile solamente porque se puso el sombrero de

Felipe. De esta manera, las situaciones ocurridas al interior de un club nocturno en Tijuana muestran una carga simbólica de ilegalidad y permisividad, lo que se traslada al imaginario de la ciudad en general.

Durante el desarrollo de *El jardín del Edén*, se muestran distintos referentes urbanos de Tijuana, reconocibles por sus habitantes y asociados a tomas panorámicas, el bordo, casas enclavadas en los cerros, escaleras hechas de llantas, así como calles terregosas. Muchos de estas imágenes no se relacionan con la narración, simplemente se tratan de *tomas de establecimiento* para situar la acción (la Mona de la Liber, el Minarete), así como espacios de encuentro público (la carretera donde Jane y Felipe se conocen, la central de autobuses). Sin embargo, María Novaro dramatiza un espacio no explorado en producciones anteriores: la playa. A continuación, se realiza un breve análisis sobre dos secuencias en donde aparece dicho espacio. La primera de ellas es la secuencia 21, la cual, comprende tres escenas:

1. Jane llega a su hotel mientras la observa Felipe desde su propio cuarto.
2. Al día siguiente, ambos están en el bordo junto a la playa. Jane le pregunta a Felipe por la gente que está en la playa del lado mexicano, y él le contesta que “esperan su momento” para cruzar al otro lado.
3. Felipe pregunta por “un tal Maleno”. En eso, un grupo de personas intenta cruzar por la playa pero es detenido por una patrulla de inmigración estadounidense.

En la segunda escena, Jane observa una patrulla fronteriza a través de un agujero de la barda. Un letrero reza “Cuidado. Peligro. Piensa en tu familia. Gobierno del Estado.” Panorámica de la playa que está ubicada justo en el límite geopolítico entre Estados Unidos y México, a la derecha del encuadre se aprecia el bordo que no llega hasta la playa, al fondo se ven personas solamente del lado mexicano, un par de músicos tocando y en primer plano, Jane y Felipe observando el paisaje. En un plano medio aparecen los personajes que caminan hacia la playa, la cámara los sigue en un travelling. Las voces de los personajes están siempre en primer plano. En un segundo plano está el sonido ambiental (las olas del mar, risas, gaviotas) y música de acordeón, que acompaña buena parte de la escena.

Aparece un anuncio de Coca Cola que dice “Siempre de vacaciones”. La cámara se

va con Felipe quien se acerca con unas personas, Jane se sale de cuadro. El punto de atención de las personas que platican con Felipe es hacia el lado estadounidense, uno de ellos apunta con una mano hacia Estados Unidos y en una panorámica de la playa se ven cinco personas caminando, las cuales están “cruzando” al país vecino, la toma panorámica se abre hacia el interior de la playa que está “del otro lado”. Un helicóptero sobrevuela el lugar, Jane lo observa preocupada. En una toma panorámica hacia la playa del lado estadounidense aparece una camioneta de la *border patrol* e intercepta a los inmigrantes. La cámara toma en un medio plano tanto a Jane como a Felipe, en encuadres por separado, quienes se notan preocupados por la acción ocurrida.

La acción dramática de esta secuencia llega al punto álgido al momento en que los inmigrantes son atrapados por la migra, situación construida desde que Felipe pregunta por un “coyote” pues quiere cruzar la frontera de manera ilegal. Las personas a las que pregunta, hacen visible el cruce de los inmigrantes y además, narran la forma de operar tanto de los coyotes como de la patrulla fronteriza. También el sonido del helicóptero le inyecta dramatismo a la situación, pues cuando el grupo de inmigrantes cruza la frontera, la música de acordeón que se escuchaba, desaparece, para dar paso al sonido del helicóptero en *fade in* hasta quedar en primer plano. Luego, este sonido baja lentamente (*fade out*) hasta que se deja de escuchar para dejar al sonido del ambiente en primer plano. Así, culmina la secuencia con el arribo de la camioneta que intercepta a “los pollos” y los rostros preocupados de Jane y Felipe.

En esta secuencia, la identificación primaria (del espectador con la cámara) se da desde el principio hasta antes de iniciar la acción de “los pollos”. Los puntos de vista (POV) cambian conforme avanza la secuencia: al inicio el POV es del espectador (de la cámara que sigue a los protagonistas en tomas panorámicas y paneos), luego el POV se rota entre Felipe y Jane (identificación secundaria, con los personajes), quienes observan la acción dramática de los inmigrantes. A pesar de que la película en su conjunto es posmoderna, esta secuencia tiene una estructura clásica, condición también del propio cine posmoderno, pues incluye segmentos de cine clásico y moderno. Esto es relevante en lo que respecta a la construcción de espacios cinemáticos de Tijuana, independientemente de la estructura general de cualquier película. En otras palabras, *El jardín del Edén* es una película posmoderna que construye espacios cinemáticos de Tijuana a través de secuencias

de corte clásico⁵. Para determinar cómo está construido el espacio simbólico de la playa, se analiza a continuación la secuencia número 36 (dos escenas).

1. Del lado estadounidense, un helicóptero sobrevuela y dos patrullas de la *border patrol* están estacionadas.
2. Del lado mexicano, unos músicos tocan. Mucha gente mira la playa y el bordo. Felipe y su hermano observan unos delfines que se asoman justo frente a ellos.

En esta secuencia se observa el mismo espacio de la secuencia 21, sin embargo, aquí adquiere otra connotación. En primera instancia (escena 1), la imagen que se muestra es la de un helicóptero que sobrevuela el lado estadounidense, además, se observan dos patrullas de “la migra” estacionadas. La playa, de aquel lado, está desierta. El sonido es ambiental. La segunda escena inicia con la imagen de unos músicos tocando, el letrero de Coca Cola (“Siempre de vacaciones”), familias comiendo, niños jugando, mucha gente sentada observando la playa, una fogata; hasta que la cámara en un travelling hacia el lado derecho, encuentra a Felipe y a su hermano. Éste último, señala la playa del lado mexicano, mientras Felipe señala hacia “el otro lado”. En toda la escena, se escucha música de acordeón en primer plano y el sonido del mar en segundo. Por último, Felipe y su hermano observan unos delfines que se asoman en el mar del lado mexicano.

La combinación de imagen y sonido en la primera escena le imprime una importante carga simbólica, ligada a la identificación primaria, la cual, se puede interpretar como la presencia de un peligro permanente, o como señala el letrero de la secuencia anterior: “Cuidado. Peligro. Piensa en tu familia”. En contraste, en la segunda escena solamente aparece el letrero de “Siempre de vacaciones”, acompañado por dinámicas de esparcimiento así como la música en primer plano, lo que proporciona un ambiente festivo. Es decir, la playa en Tijuana es un lugar familiar, de recreo, donde se pueden observar delfines pero sin olvidar la presencia de la frontera con Estados Unidos a sólo unos pasos, y

5 Una característica de la estructura clásica es el uso de *raccords*. “Situado en un determinado marco espacial (en este caso, la playa de Tijuana), el espectador retiene esa dimensión en su mente y requiere de una coherencia organizativa que le será suministrada por el proceso de fragmentación de la secuencia en diversos planos cuyo nexos necesario estará en las direcciones de mirada y de movimiento, *raccords*. (...) La ruptura, la disgregación en múltiples planos, sitúa en la omnisciencia la visión y abre la puerta a los procesos de identificación, más allá de los puramente perceptivos” (Gómez Tarín, 2000: 7).

todos los simbolismos con los que carga esa presencia.

El espacio cinemático de la playa, construido en *El jardín del Edén*, se interpreta por un lado como un lugar donde se puede contactar a un “coyote”, por donde se puede hacer el intento de cruzar a los Estados Unidos, un lugar de espera a que “llegue tu momento”. Por otro lado, es un espacio de descanso, festivo, donde se puede ir con la familia a pasar un buen rato y, si se tiene suerte, observar algunos delfines.

A manera de conclusión, en *El jardín del Edén* se repite la condición de Tijuana como un *espacio de llegada*, de preparación. Donde al inicio de la película (como en *The Champ*) se deja claro que la historia se desarrolla en esta ciudad fronteriza. Se muestra la zona roja, así como el espacio del *club nocturno* asociado a la ilegalidad. Además, se muestra un espacio cinemático distinto: la playa. El cual, carga con distintas connotaciones: como lugar propenso a la ilegalidad (cargado de un peligro inminente), un espacio de espera a que “llegue el momento” y como espacio festivo.

3.2 (Re) Interpretación

El objetivo general del estudio se plantea señalar los elementos internos y externos al cine de México y Estados Unidos que influyen en la construcción cinematográfica de espacios urbanos de Tijuana así como en la creación de espectadores implícitos, en donde los elementos internos son los recursos formales que utiliza el cine para producir efectos ideológicos en determinado tipo de espectador, y los externos son las condiciones contextuales que han motivado (o no) a dicho medio de comunicación a mostrar espacios concretos de la ciudad así como dinámicas en específico. Los elementos observables que se analizan para llevar a cabo el objetivo son *la puesta en escena* y *la historia contada* de películas en su totalidad así como en secuencias particulares desprendidas de los casos de estudio.

Para cumplir con dicho objetivo, se propone el concepto de *espacio cinemático*, entendido como un *producto social constituido por encuentros, situaciones, dinámicas sucedidas en espacios públicos o semipúblicos*, el cual, se articula con elementos externos al cine (contexto de producción, distribución y exhibición) para identificar espacios

específicos de la ciudad que pertenecieran a algún contexto socio-histórico reconocible a partir de literatura especializada.

La base de toda la investigación es un corpus de 80 películas recopilado durante el trabajo de campo de acuerdo a tres criterios de selección: películas filmadas en locaciones de Tijuana o que sea evidente que se trata de dicha ciudad fronteriza, películas mexicanas y estadounidenses y películas de larga duración (largometrajes) de ficción. A partir de este corpus, en el primer nivel de análisis correspondiente al contextual, se identifican cuatro periodos históricos del cine sobre Tijuana:

1. De 1916 a 1939. Aquí se muestra por primera vez el hipódromo, el Complejo de Agua Caliente, calles terregosas, luces de neón, muchas cantinas y el nombre de la ciudad de manera explícita desde una visión estadounidense.
2. De 1941 a 1968. Con una nula aportación del cine mexicano, las películas estadounidenses de los 50 y 60 refuerzan la imagen de Tijuana asociada a la prostitución, al narcotráfico, al peligro y al vicio mostrando generalmente espacios urbanos con calles atiborradas de gente y sus respectivos clubs nocturnos.
3. De 1973 a 1987. El cine estadounidense continúa en su tarea de reforzar estereotipos sobre Tijuana, revisitando espacios urbanos y temáticas anteriormente abordadas (la leyenda negra y todos sus atributos). Por otro lado, el cine chicano abona al estereotipo de peligrosidad, vida nocturna y hostilidad mostrado en el cine estadounidense comercial. México aporta una vasta producción de *cine fronterizo*, tipo de cine fuera del alcance de este trabajo.
4. De 1991 a 2011. Se muestran espacios urbanos de Tijuana que denotan peligrosidad, lugares hostiles, tratos ilegales al interior de clubs nocturnos, calles terregosas, callejones oscuros, la zona roja y sus letreros de neón y la Avenida Revolución. Aquí, aparece un nuevo espacio ligado directamente al mundo de la migración: el bordo. En contraste, el cine de ambos países ha diversificado los géneros cinematográficos a través de los cuales representa a Tijuana. Las historias más recientes van desde el thriller, el cine de migración y el drama, hasta la comedia, la ciencia ficción y el horror, sin dejar de lado las reminiscencias a sus famosas carreras de caballos.

De este recorrido contextual se toman dos casos representativos para un análisis formal, es decir, para desarrollar la segunda fase analítica de la hermenéutica cinematográfica. El objetivo de abordar estos dos casos de estudio es identificar la manera en cómo el cine construye espacios cinemáticos de Tijuana así como la ideología proporcionada mediante la manipulación de los componentes del lenguaje de cine, lo que lleva a confirmar si se puede hablar, o no, de un espectador implícito.

El criterio de selección de los casos representativos pone énfasis en que se muestre la mayor parte de los espacios urbanos asociados a dos grandes periodos del cine sobre Tijuana. El primer periodo es el relacionado con su leyenda negra y la extensión de la misma, que atraviesa al cine sobre migración (1916-1987). Para este periodo se selecciona a *The Champ* (King Vidor, 1931).

Para el segundo gran periodo del cine sobre dicha ciudad fronteriza (1991-2011) se selecciona a *El jardín del Edén* (María Novaro, 1994) como caso de estudio. Así, el análisis de cada película se divide en dos niveles:

1. Análisis estructural. Para determinar el paradigma narrativo del filme (clásico, moderno o posmoderno). Lo que lleva a poner en relieve al tipo de espectador implícito de la obra en general.
2. Análisis de secuencias. Para identificar espacios cinemáticos de Tijuana y la manera en cómo se construyen, así como el tipo de ideología mostrada.

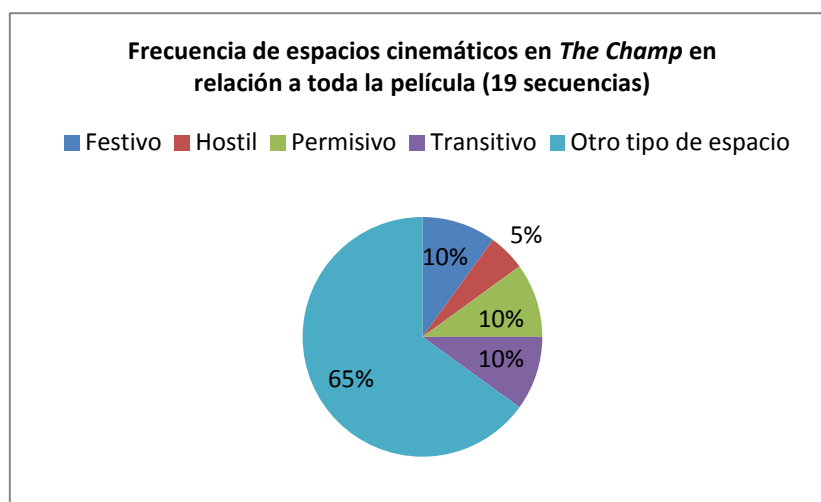
De estos análisis particulares, se identifican 4 tipos de espacios cinemáticos, vistos como atributos esenciales de la ciudad de Tijuana:

1. *Espacio permisivo*. En *The Champ*, Dink y sus amigos transitan con naturalidad por la noche y entran a cantinas y casinos sin ningún problema. En *El jardín del Edén*, Julián logra entrar sin problema a un club nocturno siendo menor edad.
2. *Espacio hostil*. En *The Champ*, tanto Andy como Linda quieren darle una mejor vida a Dink, y el único camino es saliendo de Tijuana. En *El jardín del Edén*, unos “pollos” son detenidos a unos pasos de la frontera entre México y Estados Unidos mientras Jane y Felipe observan desde el lado mexicano, desde Tijuana.

3. *Espacio de tránsito*. En *The Champ*, Dink termina yéndose de Tijuana con su madre. En *El Jardín del Edén*, todos los que están en Tijuana, esperan su momento para cruzar al otro lado.

4. *Espacio festivo*. En *The Champ*, las carreras de caballos reúnen a todas las clases sociales. En *El jardín del Edén*, la playa del lado mexicano, junto al bordo fronterizo, es un lugar para el esparcimiento en familia, hasta para el avistamiento de delfines.

Ante estos hallazgos, se puede deducir que Tijuana es a la vez *atractiva* (permissiva y festiva) así como *repelente* (hostil y transitoria). Para interpretar de mejor manera estos resultados, se presentan dos gráficas relacionadas con cada uno de los dos casos de estudio a partir de los 4 espacios cinemáticos identificados.



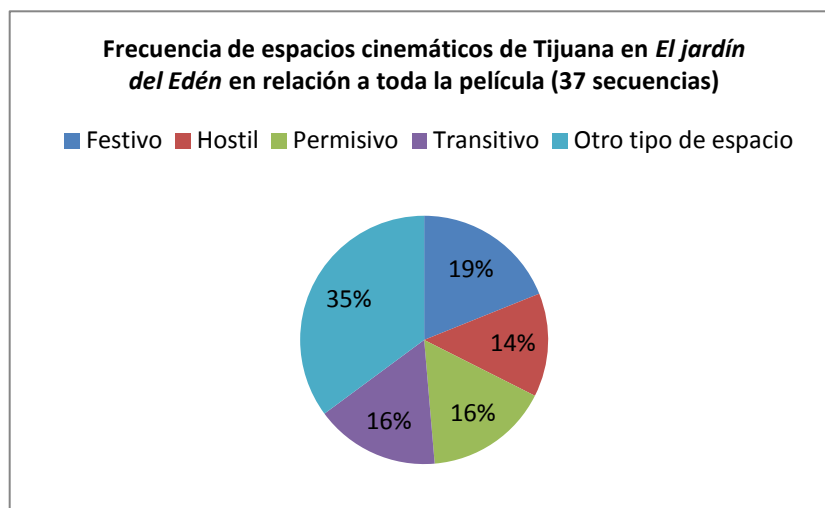
Gráfica 1. Espacios cinemáticos de Tijuana en *The Champ*⁶

Para realizar la gráfica, se toma el total de las secuencias de toda la película a partir del *découpage*. Posteriormente, después de un análisis detallado de cada secuencia en su puesta en escena y en la historia contada, se identifican las que muestran cada uno de los 4 espacios ya sea de manera individual o combinada. Como resultado, se identifican las secuencias 2 y 10 como permisivas, la 6 y 13 como festivas, la 9 como hostil y transitiva y la 19 como transitiva. Estos datos arrojan que el espacio hostil es el menos frecuente a diferencia de un tipo de espacio festivo-permisivo-transitivo, el cual es el más recurrente en

⁶ Elaboración propia.

toda la película. De esta forma, se puede interpretar a *The Champ* como un filme que muestra a una Tijuana mayormente festiva, transitiva y permisiva, al fin de cuentas, Dink y su padre se divierten en la ciudad pero al mismo tiempo, Andy quiere sacar a su hijo de ahí para darle una vida mejor.

Ahora, se presenta la gráfica que corresponde a *El jardín del Edén*.



Gráfica 2. Espacios cinemáticos de Tijuana en *El jardín del Edén*⁷

Esta gráfica se realizó, al igual que la anterior, tomando todas las secuencias de la película de acuerdo al *découpage* y llevando a cabo el mismo proceso analítico. Se identifican las secuencias 7, 12, 14, 17, 22 y 35 como permisivas; la 1, 11, 18, 19, 20, 33 y 36 como festivas; la 2, 19, 21, 23 y 25 como hostiles, y la 4, 18, 21, 23, 26 y 28 como transitivas. Aquí, hay varias secuencias que no se refieren a un solo tipo de espacio cinemático sino a una relación dicotómica. La número 18 tiene elementos de un espacio festivo y a la vez transitivo; la 19 es festiva y hostil, y la 21 y 23 muestran un espacio hostil-transitivo.

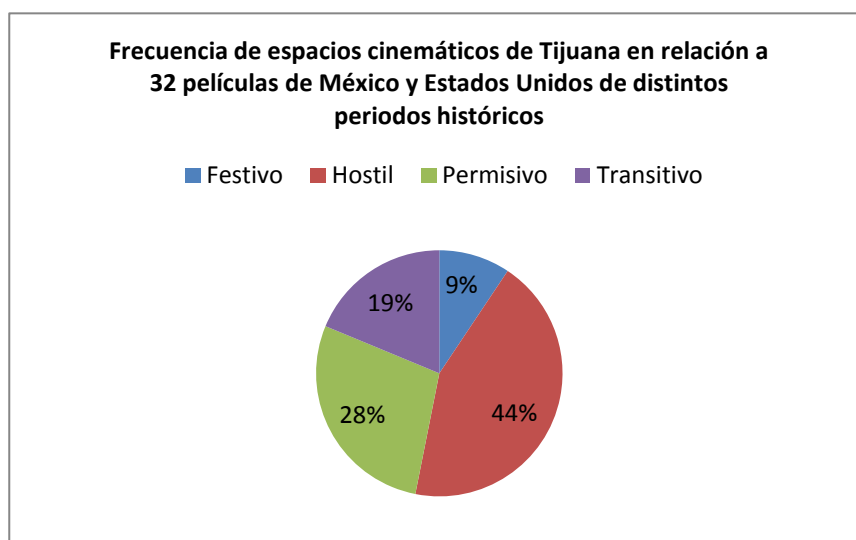
La gráfica muestra que el espacio hostil (al igual que en *The Champ*) es el menos frecuente, y el festivo es el más recurrente. De tal manera que se puede interpretar a *El jardín del Edén* como una película que muestra a Tijuana mayormente festiva, en contraste con el drama en el que circunscribe la historia, al igual que en la película de King Vidor.

Comparando ambos resultados, se observa una continuidad importante en la poca recurrencia del espacio hostil en ambas películas, así como al festivo visto como el

⁷ Elaboración propia.

principal espacio relacionado con la ciudad de Tijuana. Esto cobra relevancia puesto que una película es mexicana y la otra estadounidense, producidas en contextos socio-históricos totalmente distantes cuyos directores pertenecen a generaciones lejanas así como a estilos contrapuestos, ya que *The Champ* es una película con narración clásica, y *El jardín del Edén*, posmoderna.

Lo anterior es en relación a los dos casos representativos, ahora conviene analizar con fines heurísticos que esos cuatro espacios cinematográficos sean o no una constante en todas las películas sobre Tijuana, en distintos niveles, repercutiendo a situaciones y a personajes variados de acuerdo al género del filme, a las dinámicas mostradas, a la estructura narrativa, etcétera. Sin ninguna pretensión de exhaustividad, a continuación se presenta una gráfica basada en un corpus de 32 películas que forman parte del capítulo dos de esta tesis.



Gráfica 3. Espacios cinematográficos de Tijuana en 32 películas⁸

La gráfica 3 se realiza a partir de 32 largometrajes de México y Estados Unidos de distintos periodos históricos. De esta manera, se toma como secuencia articuladora, la primera de cada filme en donde se muestra un espacio particular de Tijuana con dinámicas claramente identificables como parte de uno de los 4 espacios cinematográficos establecidos anteriormente, o bien, que en la totalidad del filme se haga referencia a algún espacio específico. Como resultado, se identifican las películas *Time Table* (Mark Stevens, 1956), *The Tijuana Story*

⁸ Elaboración propia.

(László Kardos, 1957), *The Wings of Eagle* (John Ford, 1957), *Losin' It* (Curtis Hanson, 1983), *La Bamba* (Luis Valdez, 1987), *A Man Apart / Diablo* (F. Gary Gray, 2003), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Sólo Dios sabe* (Carlos Bolado, 2006) y *Una pared para Cecilia* (Hugo Rodríguez, 2011) con espacios cinemáticos de Tijuana con atributos permisivos.

En relación a los espacios cinemáticos *festivos* se identifican las siguientes películas: *In Caliente* (Lloyd Bacon, 1935), *El Jardín del Edén* (María Novaro, 1994) y *The Journey* (Scott Marcano, 2007). Por otro lado, espacios cinemáticos *hostiles* de Tijuana se muestran en *Touch of Evil* (Orson Wells, 1958), *The Young Captives* (Irvin Kershner, 1959), *Petulia* (Richard Lester, 1968), *Asalto en Tijuana* (Alfredo Gurrola, 1984), *Hasta Morir* (Fernando Sariñana, 1994), *Santitos* (Alejandro Springall, 1999), *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000), *I Witness* (Rowdy Herrington, 2003), *Borderland* (Zev Berman, 2007), *Sleep Dealer* (Álex Rivera, 2008), *Morenita. El Escándalo* (Alan Jonsson, 2008), *The Line* (James Cotten, 2008), *Across The Line: The Exodus of Charlie Wright* (R. Ellis Frazier, 2010) y *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011).

Por último, las películas identificadas con espacios *transitivos* de la ciudad son *The Champ* (King Vidor, 1931), *La Ilegal* (Arturo Ripstein, 1979), *El Norte* (Gregory Nava, 1983), *Born in East LA* (Cheech Marin, 1987), *Los Pajarracos* (Héctor Hernández y Horacio Rivera, 2006) y *Norteado* (Rigoberto Perezcano, 2009).

Esta gráfica arroja como resultado que el espacio de Tijuana menos mostrado es el relacionado con lo festivo, y el más representado es el espacio hostil. El resultado de la gráfica 3 es totalmente opuesto al mostrado en el análisis de los casos representativos. Pero, ¿eso qué significa? Significa que mediante un análisis superficial de películas, se pueden llegar a conclusiones menos sólidas que si se realiza un análisis sistemático, deconstruyendo el objeto de estudio (el filme) para saber cómo funciona, identificando de manera puntual los fragmentos representativos de acuerdo al interés analítico para su posterior reconstrucción y debida interpretación. En este caso en particular, el análisis sistemático de *The Champ* y de *El jardín del Edén* como casos representativos de dos grandes periodos del cine sobre Tijuana, mostraron a una ciudad mayormente festiva. Siendo que el análisis de una sola secuencia o a partir de la valoración de películas en su totalidad, en un corpus de 32 películas muestra a una Tijuana hostil. Lo relevante de este

breve análisis es que los cuatro espacios cinemáticos de Tijuana, aparecen en distintas dosis en cada una de las 32 películas mencionadas.

Ahora bien. La construcción ideológica de Tijuana mediante los 4 espacios cinemáticos identificados en esta tesis, se interpreta como una ideología transparente en el sentido de que los recursos utilizados con mayor frecuencia en la representación de espacios de la ciudad, son de corte clásico, como se pudo observar en el análisis de las secuencias tanto en *The Champ* como en *El jardín del Edén*. Debido a lo anterior, se puede pensar que la ideología althusseriana ha tenido continuidad, pues desde las películas de los años 30 se ha ido construyendo una imagen de Tijuana consistente, matizada de acuerdo al contexto específico, pero sobre la misma base primigenia.

Sin embargo, la imagen ideológica de Tijuana se puede leer desde un punto de vista constitutivo no peyorativo. Es decir, la parte festiva de la ciudad se complementa con la permisiva lo que corresponde a la *ego-ideología* de la *ciudad atractiva*. Esta, a su vez, se constituye de una *alter-ideología* compuesta por la ciudad de tránsito y hostil, no precisamente en ese orden. En otras palabras, la construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos tiene un carácter dual: atrae y repele. Además, el espectador implícito de películas en donde aparecen claramente espacios cinemáticos de Tijuana, toma esa ideología como parte de la realidad, como transparente, gracias a una construcción de corte clásico, interpretable por casi cualquier tipo de espectador.

CONCLUSIONES

El presente trabajo contribuye al campo de los estudios sobre representaciones de Tijuana desde un punto de vista del análisis sistemático de películas, aportando herramientas metodológicas extraídas de los estudios culturales, de la geografía cultural y de los estudios de cine. Así mismo, aporta a los trabajos sobre la frontera México-Estados Unidos debido a que la ciudad estudiada es una parte fundamental de la cultura fronteriza.

Por otro lado, la hipótesis planteada en relación al objetivo general de la tesis es la siguiente: los elementos internos al cine que influyen en la construcción cinematográfica de espacios urbanos de Tijuana son la mezcla de una *puesta en escena* generalizada y *relatos* homogéneos, los cuales están anclados en elementos externos al propio cine que también influyen en dicha construcción espacial así como en la creación de audiencias. Estos elementos extra-cinematográficos son: *hechos históricos* descontextualizados y *referentes culturales* sumamente estereotipados que van más allá del universo diegético propuesto o supuesto por el cine.

De acuerdo a los resultados de la investigación, la hipótesis no ha sido rechazada ni comprobada de manera general, sino que se ha respondido de manera matizada. Es decir, en la tesis se partió de observar la *puesta en escena* y la *historia contada* de cada película y de cada secuencia, sin embargo, se pudo comprobar que la puesta en escena contiene características similares en cada película (calles terregosas, mucha gente, cantinas) pero no de manera general. Además, las historias contadas no son homogéneas, van cambiando de acuerdo al contexto.

Así, los elementos contextuales, externos al cine, sí influyen en la debida ambientación de la película, pero lo que construye la imagen ideológica es la repetición de los cuatro espacios cinemáticos representativos de la ciudad (permisivo-festivo, hostil-transitivo). Los contextos han cambiado pero la imagen de Tijuana permanece, es decir, los referentes históricos mostrados en las películas sí están contextualizados, a diferencia de lo supuesto en la hipótesis.

Cabe señalar que este trabajo no pretende ser concluyente. Su intención es dar un primer acercamiento a la problemática específica de la ciudad de Tijuana como una construcción ideológica a partir del cine. No puede ser concluyente debido a que el corpus

recabado para la tesis queda lejos del número real de películas que aluden de alguna manera a la ciudad, incluso dentro de los criterios señalados en este trabajo. Tan no puede ser concluyente pues los espacios cinemáticos identificados aquí, están anclados en su mayoría en el primer cuadro de la ciudad: zona roja, zona centro, Línea Internacional y colonias con calles terregosas, las cuales, pueden ser de cualquier parte de Tijuana, sin importar si se rodó la película en la ciudad o en otra parte. Por ende, para hablar de la imagen de Tijuana en el cine, es necesario incluir otros formatos cinematográficos (video, cortometrajes) que muestren una mayor diversidad de espacios de la ciudad, es decir, ya no anclados en un contexto específico, sino que sean historias que puedan suceder en cualquier parte, como en el caso de *7 mujeres, un homosexual* y *Carlos* (René Bueno, 2004).

Ahora, para poder cubrir todos los frentes interpretativos es necesario además del análisis contextual, además del análisis cinematográfico y de su (re) interpretación, un trabajo de recepción sociológica. Observar las formas de apropiación de películas específicas por espectadores de carne y hueso. Si bien, este trabajo tiene muy clara su línea basada íntegramente en películas, se reconoce que un estudio de recepción de este tipo es necesario cuando se aborda una temática ideológica.

Por último, este primer acercamiento pone en manifiesto cuatro espacios cinemáticos relacionados a la imagen de la ciudad de Tijuana en el cine mexicano y estadounidense. Sin embargo, queda pendiente realizar un análisis más profundo de un mayor número de películas, para poder determinar de manera más precisa, los tipos de espacios que operan al interior de cada uno de los filmes estudiados para poder llegar a conclusiones más sólidas al respecto. Tarea pendiente.

BIBLIOGRAFÍA

Almada Díaz, Manuel, 1993, *Historia contemporánea de Tijuana siglo XX*, México, Ed. El Labrador.

Aumont, Jacques y Marie, Michel, 1990, *Análisis del film*, España, Paidós.

Ayala Blanco, Jorge, 1986, México, *La aventura del cine mexicano*. Editorial Posada.

Bados-Ciria, Concepción, 1997, “La frontera en el cine mexicano más actual. *El jardín del Edén: culturales locales contra cultura global*”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Volumen 1.

Bloch Gerschel, Catherine y José Antonio Valdés Peña, 2008, *Nouvelle Vague: una visión mexicana*, México, Cineteca Nacional/Embajada de Francia en México.

Bloch, Marc, 2004, *Introducción a la historia*, México, FCE.

Bordwell, David y Thompson, Kristin, 1995, *El arte cinematográfico. Una introducción*, España, Paidós.

Bordwell, David y Thompson, Kristin, 1996, *La narración en el cine de ficción*, España, Paidós.

Bordwell, David y Thompson, Kristin, 1997, *El cine clásico de Hollywood*, España, Paidós.

Brégent-Heald, Dominique, 2006, “The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960”, *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, vol. 17, n° 1.

Burch, Noël, 2004, *Praxis del cine*, 8ª ed., España, Editorial Fundamentos.

Camacho, José Juan (ponencia), 2012, “La música en el cine de Tijuana”, México, FACINE 2012, sábado 9 de junio.

Cassetti, Francesco y Di Chio, Federico, 1991, *Cómo analizar un film*, España, Paidós.

Castoriadis, Cornelius, 2008, *Ventana al caos*, Argentina, FCE.

Chion, Michel, 1989, *Cómo se escribe un guión*, 2ª ed., España, Cátedra colección Signo e Imagen.

De la Vega Alfaro, Eduardo, 1992, “Cine e industria cultural en México: ¿hacia un nuevo enfoque sociológico?” En *Comunicación y Sociedad*, México, núm. 14-15, enero-agosto.

- De los Reyes, Aurelio, 1987, *Medio siglo de cine mexicano*, México, Trillas.
- Delgado, Manuel, 2008, *El animal público*, España, Anagrama.
- Félix Berumen, Humberto, 2003, *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito*, México, El Colegio de la Frontera Norte/Librería el Día.
- Fernández Reyes, Álvaro A., 2007, *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*, México, El Colegio de Michoacán.
- Fregoso, Rosa Linda, 1993, *The Bronze Screen: Chicana & Chicano Film Culture*, Estados Unidos, University of Minnesota Press.
- Galeana, Patricia, (comp.), et al, 1999, *Nuestra Frontera Norte*, México, Archivo General de la Nación.
- Gámir Orueta, Agustín y Carlos Manuel Valdés, 2007, “Cine y geografía: Espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas”, España. Boletín de la A.G.E. No. 45.
- García Riera, Emilio, 1987, *México visto por el cine extranjero*, México, Era.
- Gaudreault, André y Francois Jost, 1995, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, España, Paidós.
- Gómez Tarín, Francisco Javier, 2010, *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*, España, Shangri-La Ediciones.
- Gómez Tarín, Francisco Javier, 2000, “El espectador frente a la pantalla: percepción, identificación y mirada”, *Biblioteca on-line de ciencias de la comunicación*, Brasil.
- Harper, Graeme y Rayner, Jonathan (eds.), 2010, *Cinema and Landscape*, Intellect Ltd.
- Iglesias, Norma, 1991, *Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el cine mexicano, volumen 1 y 2*, México, El Colef.
- Iglesias, Norma, 2010, “Trascendiendo límites: La frontera México-Estados Unidos en el cine”, *FIAR: Forum for Inter-American Research*, Alemania, Volumen 3.2.
- Iglesias, Norma, 2006, “Frontera a cuadro. Representaciones y autorepresentaciones de la frontera México-Estados Unidos en el cine”, en *TodaVía. Pensamiento y Cultura en América Latina*. Num. 15, diciembre, Argentina, Fundación OSDE.
- Imbert, Gérard, 2010, *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, España, Cátedra.

- Lara, Hugo, 2006, *Una ciudad inventada por el cine*, México, Cineteca Nacional.
- Le Goff, Jacques, 2005, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, España, Paidós.
- Maciel, David R, 2000, *El bandolero, el pocho y la raza*, México, Siglo XXI editores y Conaculta.
- Maciel, David R, 1990, *El norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema*, Estados Unidos, San Diego State University.
- Martínez Assad, Carlos, 2010, *La Ciudad de México que el cine nos dejó*, México, Océano.
- Martínez, Raciél, 2009, *Arráncame la iguana*, México, IVEC.
- Martínez, Raciél, 2009, *Cine mexicano y multiculturalismo*, México, Gob. Edo. Ver.
- Mercader, Yolanda (ponencia), 2012, “El narcotraficante: de personaje denostado a personaje protagónico en el México del Siglo XXI”, México, FACINE 2012, sábado 9 de junio.
- Mercado Celis, Alejandro y Elizabeth Gutiérrez Romero (eds.), 2004, *Fronteras en América del Norte. Estudios multidisciplinares*, CISAN, UNAM, México.
- Nichols, Bill, 1997, *La representación de la realidad*, México, Paidós.
- Nora, Pierre, 2006, “No hay que confundir memoria con historia, dijo Pierre Nora”, *La Nación*, Cultura, París, 15 de marzo, en (<http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora>), consultado el 15 de abril de 2012.
- Ramírez, Gabriel, 1980, *El cine yucateco*, Filmoteca México, UNAM.
- Rueda Laffond y M^a del Mar Chicharro Merayo, 2004, “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico”, *Ámbitos*, No 11-12, 1 y 2 semestres, España.
- Sánchez, Francisco, 2002, *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*, México, Cineteca Nacional/Juan Pablos.
- Santos, Milton, 1990, “Una tentativa de definición de espacio”, *Por una nueva geografía*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Shiel, Mark y Tony Fitzmaurice (eds.), 2001, *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Estados Unidos, Oxford: Blackwell Publishing.
- Sorlin, Pierre, 1992, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE.
- Soto Ferrel, Víctor, 1997, “Imágenes de Tijuana a través del cine”, *Tierra Adentro*, México.

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, 1999, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, España, Paidós.

Suárez Ávila, Paola Virginia (tesis para optar al grado de Maestra en Antropología Social), 2007, *Más allá de yonkes, fronteras, desechos, narcos y cuerpos femeninos: Una aproximación antropológica a la producción artística de obras visuales en Tijuana (1997-2007)*, México, CIESAS.

Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin, 2009, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México, Instituto Mora/Siglo XXI Editores.

Taibo I, Paco Ignacio, 1996, *Historia popular del cine. Desde sus inicios hasta que comenzó a hablar*, México, Conaculta.

Therborn, Göran, 1987, *La ideología del poder y el poder de la ideología*, 2ª ed., México, Siglo XXI Editores.

Thompson, John B., 2006, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-X.

Trujillo Muñoz, Gabriel, 1999, *Baja California. Ritos y mitos cinematográficos*, México, UABC.

Trujillo Muñoz, Gabriel, 2002, *Entrecruzamientos. La cultura baja californiana, sus autores y sus obras*, México, UABC/Plaza y Valdés.

Trujillo Muñoz, Gabriel, 2005, *La cultura bajacalifornina y otros ensayos afines*, México, Conaculta.

Trujillo Muñoz, Gabriel, 2010, *Tan cerca de Hollywood. Cine, televisión y video en Baja California*, México, UABC.

Tuñón, Julia, 1986, *Historia de un sueño: El Hollywood tapatío*, México, U de G/UNAM.

Urban Vision Entertainment, (DVD), *El jardín del Edén*, sin país, 2005.

Valenzuela Arce, José Manuel, (coordinador), 2003, *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, México, Conaculta/FCE.

Vanderwood, Paul J. *Juan Soldado*, 2008, *Violador, asesino, mártir y santo*, México, El Colef/El Colsan.

Vanderwood, Paul J., 2010, *Satan's Playground. Mobsters and movie stars at America's Greatest Gaming Resort*, Duke University Press.

Warner Home Video Inc. (DVD), *The Champ*, Estados Unidos/Canadá, 2006.

Zavala, Lauro, 2005, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM-X.

Zavala, Lauro, 2005, “Cine clásico, moderno y posmoderno”, *Razón y palabra*, número 46, agosto-septiembre, México.

ANEXOS

1. Una posible filmografía sobre Tijuana (1916-2011)

1. *The Heart of Paula* (Julia Crawford Ivers, William Desmond Taylor, 1916)
2. *The Americano* (John Emerson, 1916)
3. *The Man from Tia Juana* (James W. Horne, 1917)
4. *Riders Up* (Irving Cummings, 1924)
5. *A Day in Tijuana* (Director desconocido, 1925)
6. *Tell It to marines* (George W. Hill, 1926)
7. *The Sunset Derby* (Albert S. Rogell, 1927)
8. *Golf Widows* (Erle C. Kenton, 1928)
9. *The Speed Classic* (Bruce M. Mitchell, 1928)
10. *True to the Navy* (Frank Tuttle, 1930)
11. *Sweepstakes* (Albert S. Rogell, 1931)
12. *Neck and Neck* (Richard Thorpe, 1931)
13. *The Champ* (King Vidor, 1931)
14. *The Sky Riders* (Christy Cabanne, 1931)
15. *Fast Companions* (Kurt Neumann, 1932)
16. *Contrabando* (Alberto Mendez Bernal, Raymond Wells, 1932)
17. *The Marines are Coming* (David Howard, 1934)
18. *In Caliente* (Lloyd Bacon, 1935)
19. *Coronado* (Norman Z. McLeod, 1935)
20. *Pursuit* (Edwin L. Marin, 1935)
21. *Bordertown* (Archie Mayo, 1935)
22. *Racing Luck* (Sam Newfield, 1935)
23. *Unwelcome Stranger* (Phil Rosen, 1935)
24. *Forget Passport* (John H. Auer, 1939)
25. *Winner Take All* (Otto Brower, 1939)
26. *Juan Soldado* (Louis J. Gasnier, 1939)
27. *Hold Back the Dawn* (Mitchell Leisen, 1941)
28. *Citizen Kane* (Orson Wells, 1941)
29. *Borderline* (William Seiter, 1950)
30. *Time Table* (Mark Stevens, 1956)
31. *The Tijuana Story* (László Kardos, 1957)
32. *The Wings of Eagle* (John Ford, 1957)
33. *Touch of Evil* (Orson Wells, 1958)
34. *The Young Captives* (Irvin Kershner, 1959)
35. *Petulia* (Richard Lester, 1968)
36. *The Long Goodbye* (Robert Altman, 1973)
37. *California Split* (Robert Altman, 1974)
38. *Up in Smoke* (Lou Adler, 1978)
39. *La Ilegal* (Arturo Ripstein, 1979)
40. *Borderline* (Jerrold Freedman, 1980)
41. *Losin´ It* (Curtis Hanson, 1983)

42. *El Norte* (Gregory Nava, 1983)
43. *Asalto en Tijuana* (Alfredo Gurrola, 1984)
44. *La Bamba* (Luis Valdez, 1987)
45. *Born in East LA* (Cheech Marin, 1987)
46. *Camino Largo a Tijuana* (Luis Estrada, 1991)
47. *El Jardín del Edén* (María Novaro, 1994)
48. *Hasta Morir* (Fernando Sariñana, 1994)
49. *Por si no te vuelvo a ver* (Juan Pablo Villaseñor, 1997)
50. *Santitos* (Alejandro Springall, 1999)
51. *Night Train* (Les Bernstein, 1999)
52. *If... Dog... Rabbit* (Matthew Modine, 1999)
53. *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000)
54. *Purpose* (Alan Ari Lazar, 2002)
55. *A Man Apart / Diablo* (F. Gary Gray, 2003)
56. *I Witness* (Rowdy Herrington, 2003)
57. *Seabiscuit* (Gary Ross, 2003)
58. *7 mujeres, 1 homosexual y Carlos* (René Bueno, 2004)
59. *Between* (David Ocañas, 2005)
60. *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006)
61. *Los Pajarracos* (Héctor Hernández y Horacio Rivera, 2006)
62. *Sólo Dios sabe* (Carlos Bolado, 2006)
63. *Padre Nuestro / Blood of my Blood* (Christopher Zalla, 2007)
64. *Borderland* (Zev Berman, 2007)
65. *The Journey* (Scott Marcano, 2007)
66. *Tijuana Makes Me Happy* (Dylan Verrechia, 2007)
67. *Sleep Dealer* (Álex Rivera, 2008)
68. *Morenita. El Escándalo* (Alan Jonsson, 2008)
69. *The Line* (James Cotten, 2008)
70. *Julia* (Erick Zonca, 2008)
71. *Jumper* (Doug Liman, 2008)
72. *Traitor* (Jeffrey Nachmanoff, 2008)
73. *40 días* (Juan Carlos Martín, 2008)
74. *Norteados* (Rigoberto Perezcano, 2009)
75. *Sin retorno* (Guillermo Iván, 2009)
76. *My son my son, what have ye done* (Werner Herzog, 2009)
77. *Across the line: The exodus of Charlie Wright* (R. Ellis Frazier, 2010)
78. *Una pared para Cecilia* (Hugo Rodríguez, 2011)
79. *Viernes de ánimas: El camino de las flores* (Raúl Pérez Gámez, 2011)
80. *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011)

2. Découpage de *The Champ* y de *El Jardín del Edén*

2.1. *The Champ*. Director, King Vidor (1931)

Ficha técnica

Producción, King Vidor, Metro-Goldwyn-Mayer; historia, Frances Marion; continuista de diálogos, Leonard Praskins; diálogo adicional, Wanda Tuchock; dirección de fotografía, Gordon Avil; edición, Hugh Wynn; casting, Benjamin Thau; dirección de arte, Cedric Gibbons; dirección de grabación de sonido, Douglas Shearer. Elenco: Wallace Beery (Andy “Campeón” Purcell), Jackie Cooper (Dink Purcell), Irene Rich (Linda), Roscoe Ates (Sponge), Edward Brophy (Tim), Hale Hamilton (Tony), Jesse Scott (Jonah), Marcia Mae Jones (Mary Lou), Dannie Mac Grant (niño que se burla de Dink), Frank Hagney (Manuel Quiroga, campeón mexicano), Dell Henderson (el doctor), Tom McGuire (promotor de Los Ángeles), Bob Perry (referee), Lee Phelps (Louie, el cantinero), Andy Shuford (niño en el hipódromo), Dan Tobey (anunciador del cuadrilátero).

Sinopsis del argumento

Andy Purcell “El Campeón” es un alcohólico apostador que vive en Tijuana con su pequeño hijo Dink. Sus entrenadores le consiguen una pelea y él arruina la oportunidad pues prefiere emborracharse. En un día de suerte, gana mucho dinero en las apuestas y le compra un caballo a su hijo, el cual, es entrenado para que corra en el hipódromo de la ciudad. En su primera carrera, Dink conoce a Linda, quien en realidad es su verdadera madre, la cual hará todo lo posible por ver de nuevo a su hijo. Dink bautizó a su caballo como Pequeño Campeón en honor a su padre, pero éste, apuesta el caballo y lo pierde. En un acto de desesperación, le pide dinero a Linda para recuperar al equino. Linda aprovecha la oportunidad para pedirle a Andy que le pregunte a Dink si quiere irse a vivir con ella, pues le preocupa el ambiente en el que vive y además, ella junto a su nuevo esposo, Tony, le pueden dar una mejor vida que la que lleva con su padre. El Campeón le asegura a su ex esposa que hablará de su propuesta con el niño. Andy apuesta el dinero destinado para recuperar el caballo, lo pierde y es encarcelado. Esta situación lo hace enviar a Dink con su madre, pero el niño se escapa y regresa con El Campeón. Andy tiene arreglada una pelea que además de que puede ser la última, lo hará ganar mucho dinero, por lo que entrena muy duro para ganarla y poder enviar a su hijo a la escuela, recuperar el caballo, viajar juntos y evitar que se vaya con su madre. Pero la salud de Andy no es buena. A pesar de la advertencia del médico, Andy boxea y gana la pelea pero los golpes de su contrincante resultan letales. Andy muere en el vestidor ante la presencia de Dink, quien devastado, encuentra consuelo únicamente en los brazos de Linda, su madre.

*Découpage*¹

En total son 114 escenas englobadas en 19 secuencias.

Secuencias

1. Créditos iniciales (una escena). Noche, calle, vecindario, exterior.
2. Día, camino terregoso, gimnasio al aire libre, calle, exterior (tres escenas). Andy se ejercita junto a su hijo Dink corriendo a las afueras de Tijuana, mientras sus entrenadores y Jonah, amigo de Dink, los siguen en un auto. Andy le promete a su

¹ Realizado a partir del DVD distribuido por Warner Home Video Inc., *The Champ*, Estados Unidos/Canadá, 2006.

- hijo que si los promotores le consiguen la pelea, le comprará un caballo de verdad. Ya en el gimnasio, el cual está al aire libre, Andy termina de entrenar y le pide a Dink que juegue con su amigo mientras él se relaja jugando al pool. Dink no le cree y lo vigila para que no se emborrache en esa noche tan importante.
3. Noche, casa de Andy, interior; cantina, interior; calle, escaleras, exterior (tres escenas). Dos promotores de Los Ángeles esperan a Andy en su casa mientras sus entrenadores los entretienen mostrándoles unas fotografías. Dink junto a sus amigos buscan a su padre en la calle hasta que lo encuentran muy borracho en una cantina. Dink y Jonah tratan de bajarle la borrachera a Andy. Entre todos los niños lo cargan hasta su casa. Sube las escaleras con ayuda de Dink y se encuentra con los promotores, quienes al ver el mal estado en que se encuentra, se burlan de él y deciden no contratarlo. Dink desviste a su padre y se duermen en la misma cama.
 4. Día, casa de Andy, interior; calle, exterior (tres escenas). Entra el sol por la ventana. Andy despierta, se levanta de la cama, se lava la cara y mientras se viste encuentra una moneda en el suelo y escucha a Dink quien, entre sueños, menciona que si su padre gana esa pelea dijo que le compraría un caballo. Andy despierta a su hijo y le pide que escupa la moneda para la buena suerte y sale de casa. Al regresar, el “campeón” está de buen humor y le pregunta a Dink si recuerda la moneda que escupió pues le hizo ganar dinero. Dink no le responde y sigue limpiando el cuarto. Al ver la reacción, Andy le regala un reloj y un sombrero pero no logra que su hijo se alegre hasta que le pide que mire por la ventana el caballo que ganó en una apuesta para él. Dink se pone feliz y ambos corren a encontrarse con el caballo el cual es bautizado por Dink como “pequeño campeón” en honor a su padre. Andy le pide a Tim que lo prepare para hacerlo correr en competencia.
 5. Día, pista y cuadrillas de hipódromo, interior (siete escenas). “Pequeño campeón” está listo para correr en el hipódromo de Tijuana. Dink, Jonah y Sponge llegan a las cuadrillas con el caballo. A un lado se encuentra Niño Azul, un caballo que pertenece a Linda y a Tony quienes arriban a las cuadrillas. Mientras la pareja es fotografiada por un reportero, Dink le dice a Linda que mejor le apueste a su caballo pues ganará la carrera. Tony decide apostarle a Pequeño Campeón. Dink y Linda se presentan con sus nombres y se saludan de mano, pero Sponge ve algo raro y se va a buscar a Andy. Dink le presenta a Jonah a Linda y hace una broma de su color de piel. Llega el jockey y Dink le da instrucciones de cómo montar a su caballo para que gane la carrera. Afuera de las cuadrillas, Sponge le advierte a Andy que “el tipo” (refiriéndose a Tony) estaba a su lado, y que estaba también Linda. Andy encuentra a Tony y éste le dice que estarán e vacaciones en California, él y Linda. Andy solamente responde con un “ok” y se retira junto a sus amigos.
 6. Día, pista, gradas y mesas de hipódromo, interior (dieciocho escenas). Los caballos llegan a la pista. La voz del hipódromo anuncia el orden de los corredores. Andy y Dink están expectantes en las gradas, de pie, y Dink está sentado en los hombros de su padre mientras Linda y Tony están cómodamente sentados en una mesa con

sombrilla y usando binoculares. Linda ve muy serio a Tony y le dice que parece que vio un fantasma, Tony le responde que así fue. Inicia la carrera. Pequeño campeón se pone a la cabeza pero se tropieza y cae casi al terminar la carrera. Gana Niño Azul. Dink, Andy, Tim y Sponge corren en medio de la pista para ver si su caballo está bien. Éste se levanta sin problemas. Linda se da cuenta que Andy está con Dink. Tony irá a averiguar si el niño es el que ella piensa. Dink y sus amigos llevan al caballo al establo, Andy y sus entrenadores caminan por la pista y se encuentra con Tony, quien le pide a Andy que hablen a solas. Siguen caminando y Tony le pide que deje que Linda vea a Dink, pues es su hijo. Mientras Tony le explica por qué Linda lo dejó y que ha pasado mucho tiempo de esa situación, Andy se rehusa a dejar que Linda vea a Dink pero cuando Tony le ofrece dinero, éste acepta. Tony le pide que lleve al niño al hotel donde están hospedados, por la mañana.

7. Día, hotel, exterior; cuarto de hotel, exterior e interior (catorce escenas). Andy lleva a Dink con su madre tal como lo prometió. Le pide a Sponge que lo acompañe para que lo cuide y cobre el dinero restante. Afuera del cuarto del hotel donde se hospedan Linda, Tony y su pequeña hija, Dink espera a Sponge quien entra para cobrar lo acordado. Mientras, Dink hace algunas travesuras y conoce a su media hermana, quien le coquetea pero él la rechaza. Sale Sponge y le pide a Dink que entre al cuarto. Ya adentro, Dink le platica a Linda sobre la forma de vida que lleva con su padre. Linda le confiesa que es su madre pero Dink le dice que como no está casada con “el campeón” que entonces no es su madre. Linda se pone triste y Dink le pide que no llore porque le cae bien. Dink le da un beso de despedida a su mamá y sale del cuarto. Dink y Sponge se despiden de Tony y la niña, en eso, sale Linda del cuarto preocupada por el ambiente en el que vive Dink y le pide a Tony que le ayude a alejarlo de Andy. Tony le dice que él se encargará.
8. Día, calle, exterior (una escena). Andy, Dink, Sponge y Jonah salen del hotel en auto. Mientras Dink maneja, Andy le pregunta si Linda dijo algo malo de él, Dink le responde que no. También compara la casa donde ellos viven con la de Linda, pero para Dink eso no es importante. El Campeón le pide el dinero a Sponge y le dice a Dink que lo escupa para la buena suerte, pues “crecerá hasta ser un millón”.
9. Noche, casino, interior (una escena). Andy se encuentra en buena racha apostando a los dados. Dink le pide que se vayan pues está cansado, pero como no le hace caso, el niño se acuesta en una de las mesas del casino y se queda dormido. Llega Tony y le dice que les dé (a él y a Linda) al niño por seis meses para enviarlo a la escuela y mostrarle otro ambiente pero Andy se niega y para no golpearlo, le pide que se vaya, que no les dará al niño pues tiene casi 3,000 dólares en la mesa de apuestas y él será quien lo enviará a la escuela y lo llevará de viaje. Tony le dice a Andy que si quisieran le quitarían al niño pues no es un buen padre. Tony se retira y Andy continúa apostando.
10. Día, casino, interior; casa de Andy, interior (dos escenas). Andy escribe una carta en donde vende el caballo de Dink a Whitey por la suma de 300 dólares pues lo apostó

y lo perdió. Está muy triste por el error que cometió por lo que Whitey le da dos días para que le pague, en caso contrario, se quedará con el caballo. Andy va a la mesa donde está Dink dormido para llevarlo a casa. Dink le pregunta a su padre si tuvo mala suerte y él le responde que sí, el niño le dice que no se preocupe que “mañana será otro día”. Llegan a su casa y Dink quiere desvestirse a su padre pero él no lo deja y es Andy quien desviste a Dink. El niño le dice al Campeón que por la mañana irá a ver a su caballo pues hace días que no lo ve, pero Andy le dice que debe dormir hasta tarde. Una vez que Dink está listo para dormir, le pregunta a su padre que si se va a acostar, Andy le responde que “en un rato” y se queda sentado en una silla.

11. Día, cuadrillas de hipódromo, interior; hipódromo, exterior; habitación de hotel, interior (tres escenas). Dink y sus amigos llegan al establo a ver a Pequeño Campeón pero no está en su lugar. Uno de los niños mira que se lo están llevando y todos corren para alcanzarlo sin lograrlo. En eso, llega Andy. Dink le dice que se llevaron a su caballo y Andy le comenta que sí lo vio, pero que él fue quien lo perdió anoche. Dink se molesta y se aleja de su padre, quien lo sigue para disculparse con él y asegurarle que lo van a recuperar. Andy logra animar a Dink y mientras le dice que conseguirá mucho dinero aparece la mano de Andy recibiendo algunos billetes. Es Linda quien le dio el dinero y aprovecha para pedirle a El Campeón que reconsidere darles al niño, por lo que le pide que le pregunte al propio Dink si quiere vivir con ella. Andy acepta preguntarle y se retira.
12. Noche, restaurante, interior y exterior (dos escenas). Mientras cenan, Andy trata de convencer a Dink de que las casas grandes y las escuelas militares no le van a gustar y que junto a él tiene “buen ambiente”. Llega Whitey con la noticia de que ha recuperado a Pequeño Campeón, Dink deja la comida y sale apresurado en busca de su caballo. Afuera del restaurante están sus amigos quienes lo acompañan al establo. Whitey le cobra los 300 dólares a Andy pero éste antes de darle el dinero quiere que adivine si es “par o impar”. En eso llega Sponge bastante borracho. Salen los tres del restaurante.
13. Noche, calle, exterior (dos escenas). Dink y sus amigos regresan de ver a Pequeño Campeón cuando una multitud se reúne para ver una pelea. Los niños corren a ver pero no alcanzan pues una patrulla pasa junto a ellos y deciden ir a la cárcel para ver a quién arrestaron. La patrulla llega a la cárcel, una multitud la espera y llegan los niños. En eso, tres policías bajan a la fuerza a Sponge y a Andy. Jonah le dice a Dink “parece que tu padre lo ha vuelto a hacer”.
14. Día, cárcel, interior (tres escenas). Sponge y Andy están en la cárcel. Sponge se despierta, se queja de la celda y recuerda que Andy inició la pelea al perder en las apuestas el dinero del caballo de Dink. Por tal motivo, acusó a Whitey de hacer trampa con los dados y como éste se ofendió, Andy lo golpeó y ahí inició todo. Andy le confiesa a su amigo que ha decidido enviar a su hijo con Linda porque “no sirve para nada” y estará mejor con ella. En eso llegan Tim y Dink, quien le lleva

comida a su padre pero la rechaza. Le pide a Tim que se lleve al niño, que empaque su ropa y lo lleve al hotel con su madre. Dink quiere quedarse con su padre. Andy trata de hacer enojar a su hijo para que se vaya. Después de dar sus motivos para que se vaya, Dink está convencido de quedarse con Andy, por tal motivo, El Campeón golpea a su hijo a través de la reja de la celda. Finalmente, Tim se lleva al niño. Andy se queda golpeando una pared de la celda.

15. Noche, tren, exterior e interior (nueve escenas). Dink está en el tren con su nueva familia rumbo a Nueva York, sin embargo, no para de llorar la separación de su padre. Tony le dice que ya es hora de dormir. Mientras caminan a su camarote, Tony le comenta a Dink que utilizó sus influencias para sacar de la cárcel a su padre. El niño se lo agradece y le pregunta si Andy preguntó por él. Tony le dice que sí y que le dijo que su hijo estaba muy bien. Dink se pone más triste. El niño se despide de Tony y de Mary Lou, su hermanastra. En su camarote, Linda le prepara la cama. Dink se desviste solo a pesar de la insistencia de su madre y le pide que se vaya cuando está por quitarse el pantalón corto. Linda lo deja pero le dice que regresará para acostarlo. Cuando regresa, Dink no le abre la puerta pues le dice que ya se acostó cuando en realidad se está vistiendo. Mientras todos están acostados el tren llega a San Diego y Dink, totalmente vestido, sale de su camarote.
16. Día, casa de Andy, interior (dos escenas). Andy está abatido en su cama. Tim le dice que debe entrenar pues le han conseguido una pelea que pudiera ser la última. Al “campeón” lo único que le interesa es dormir. Se escuchan unos pasos en la escalera, se abre la puerta y llega Dink. Andy se levanta de la cama inmediatamente para ver a su hijo. Le revisa su nueva ropa y sus manos pues le han hecho manicura. Dink se da cuenta de la venta que tiene su padre en la mano, pero él le dice que solamente es un rasguño. El humor de ambos cambia inmediatamente cuando Andy le dice a su hijo que no ha bebido ni judago a los dados y que entrenará pues tiene una pelea. Tim y Sponge los miran muy contentos mientras padre e hijo platican de lo que comprarán y los viajes que harán cuando gane la pelea. Andy golpea la pera de boxeo tan fuerte que rompe un vidrio.
17. Día, gimnasio, interior; ring de boxeo, exterior (ocho escenas). Aparece el anuncio de la pelea en el periódico. Andy está entrenando en el gimnasio. Luego, Dink y sus amigos están mirando a través de una barda, el entrenamiento del contrincante. Dink se da cuenta de que su padre no tiene oportunidad de ganar el combate. Dink busca a El Campeón en el gimnasio y le dice que no le gusta que boxee, que era más divertido cuando tomaba y apostaba. Después de que Andy le da varios motivos por los cuales es necesario el dinero de esa pelea, le pregunta si lo que está tratando es que abandone la pelea, pero Dink le dice que no. Andy se va a comer y Dink se queda en el gimnasio preocupado.
18. Noche, arena de boxeo, exterior; vestidor, pasillo, interior (veinticinco escenas). La arena de boxeo luce al tope, se escucha a la multitud aplaudir. En el vestidor, Andy es revisado por el doctor quien le advierte que no se esfuerce demasiado pues su

corazón ya no es tan fuerte, pero Andy no lo toma en serio. Tocan a la puerta y entra Tony quien es bien recibido por El Campeón. Éste le pregunta si insistirá en quererle quitar al niño pero Tony responde que no pueden separarlo de Dink y que no insistirán. Sin embargo, Tony le dice que platicó con Linda sobre que no debe arriesgarse. Andy le asegura que su hijo no lo verá perder la pelea y todo saldrá bien. Llega Dink y saluda a Tony. Tim y Sponge se llevan a Andy al ring pues la pelea está por iniciar. En el pasillo, Andy le pregunta a un hombre por el caballo, éste le responde que está afuera. Ya en el ring, se anuncia la pelea y da inicio. El entrenador del contrincante llamado Mario “el campeón mexicano” Quiroga, le dice que deje a Andy que se canse y que él le dirá cuándo debe comenzar a golpearlo. En el tercer round, Andy se muestra agotado. Para el cuarto, El Campeón Mexicano recibe la instrucción de golpearlo con todo. Andy es enviado a la lona por tres ocasiones en el mismo round hasta que suena la campana de término del mismo. Mientras, Dink sufre al ver a su padre bastante mal. En su esquina, le piden a Andy que abandone la pelea. Dink intenta tirar la toalla pero su padre no lo deja. En cambio, le pide que escupa su guante para la buena suerte. Inicia otro round. Andy logra golpear a su contrincante y lo noquea, ganando así la pelea. Padre e hijo festejan con el público.

19. Noche, pasillo de la arena de boxeo, vestidor, interior (siete escenas). Bajan del ring y se dirigen al vestidor. En el pasillo, Andy bromea con el doctor y le muestra a Pequeño Campeón a Dink, pues lo estaba esperando a un lado del pasillo. Mientras Dink se acerca a su caballo, Andy se siente mal y le pide a sus entrenadores que vayan al vestidor pero se desploma en el camino. Lo levantan y lo llevan al vestidor. Llega Dink y se acerca a su padre. El doctor mira a Tim y mueve la cabeza como diciendo que no hay nada por hacer. Dink le pregunta a su padre que si qué sucedió. Andy le dice que todo está bien, que sólo se desmayó pero que ganó la pelea. Le pregunta si está orgulloso de su padre y el niño le responde que siempre lo ha estado. Dink empieza a llorar y Andy le pide que no lo haga, que mantenga su mentón en alto, que sonría y mantenga esa sonrisa. En eso, Andy muere. Tanto el doctor como su amigo Jonah, unos de los entrenadores y Tony tratan de calmar a Dink pero no pueden y no deja de gritar entre sollozos: “Quiero al Campeón”. La puerta se abre y aparece Linda. Dink la mira y corre a sus brazos. Le dice que El Campeón ha muerto. Linda se lo lleva entre sus brazos y le dice que estará bien. La gente que está fuera del vestidor, les abre paso.

Fin

2. *El Jardín del Edén*. Directora, María Novaro (1994)

Ficha técnica

Producción, Jorge Sánchez; producción ejecutiva, Thomas Garvin, Dulce Kuri; co-

producción, Lyse Lafontaine; producción asociada, Richard Magnien; dirección, María Novaro; guión, Beatriz Novaro, María Novaro; música original, José Stephens; dirección de fotografía, Eric Alan Edwards; edición, Sigfrido Barjau, María Novaro. Elenco: Renée Coleman (Jane), Bruno Bichir (Felipe), Gabriela Roel (Serena), Jerónimo Berruecos (Sergio), Denisse Bravo (Lupita), Alan Ciangherotti (Julián), Ángeles Cruz (Margarita Luna), Joseph Culp (Frank), Dan Holsenback (agente de la patrulla fronteriza), Ana Ofelia Murguía (Juana), Yano Rubinstein (“la migra”), Rosario Sagray (Elizabeth), Lucero Sánchez (Paloma).

Sinopsis del argumento

Felipe quiere cruzar a los Estados Unidos para poder trabajar y ayudar a su familia. Después de un intento fallido, logra cruzar con la ayuda de Jane, una soñadora norteamericana fascinada con la cultura mexicana. Al final, Felipe es deportado por la “migra”. Elizabeth, amiga de Jane, es una chicana en busca de sus raíces a través del arte y de ver y escuchar testimonios y performances grabados en video. Frank, hermano de Jane, se alejó de su familia, trabajo y amistades para escuchar los cantos de la ballena gris que año con año visita Baja California para tener a sus crías. Serena, quien se hace amiga de Elizabeth pues comparten como niñera a la tía Juana, es una viuda con tres hijos que busca comenzar una nueva vida. El lugar en el que todos estos personajes buscan sus sueños, en el que buscan su identidad es la frontera México-Estados Unidos, es Tijuana, una clara protagonista de la historia.

Découpage²

En total son 119 escenas englobadas en 37 secuencias.

Secuencias

1. Noche, barda fronteriza, exterior (dos escenas). Ubicados justo en una parte del muro que divide México de Estados Unidos, un grupo de personas se burlan de la patrulla fronteriza norteamericana (*border patrol*). Mientras otro grupo de personas observa la acción a distancia con unos binoculares. Al final de la secuencia, una persona que está del lado mexicano, se resbala y cae, lo que provoca risas por esa situación en particular.
2. Créditos iniciales. Día, calle, exterior; casa, interior (siete escenas). Una mujer rubia (Jane) atraviesa una calle cargando algunas maletas hasta abordar un taxi amarillo. Con las tomas de los letreros de las calles y del arco de bienvenida a la ciudad, se deja en claro que la acción se lleva a cabo en Tijuana. Paredes grafitiadas, música de banda como fondo. En la escena siguiente, aparece la segunda protagonista (Serena) en el interior de un taxi rojo que transita por alguna calle de una colonia popular. Al igual que Jane, Serena lleva consigo maletas, así como a sus tres hijos. Llegan a una casa deshabitada la cual será su nueva casa, muy sucia pero con vista hacia la división fronteriza.

² Realizado a partir del DVD distribuido por Urban Vision Entertainment, *El jardín del Edén*, 2005.

3. Día, galería, interior (una escena). Jane y Elizabeth se encuentran en la galería donde ésta última prepara una exposición mientras observa y escucha testimonios video-grabados.
4. Día, calle, exterior (dos escenas). Elizabeth observa unas fotografías junto a su hija al interior de su camioneta, mientras Jane compra frutas. Jane se sube a la camioneta y le explica a su amiga que se quedará en Tijuana por un tiempo.
5. Día, casa de Frank, interior y exterior (una escena). Frank recibe una llamada telefónica de su hermana, la cual no contesta. Mientras escucha el mensaje, sale de su casa para ver a las ballenas en la playa.
6. Día, interior, bodega (una escena). Al interior de una tienda de segunda mano, la tía Juana le fía algunas cosas a su sobrina Serena para la nueva casa. Y el hijo mayor de Serena, Julián, le pide a su tía una cámara fotográfica.
7. Día, casa de Juana, interior (dos escenas). La tía Juana enseña a los hijos de Serena cómo jugar al póker mientras los cuida. Elizabeth le lleva a su hija y le pregunta si tiene un departamento en renta para una amiga suya pero solamente tiene para venta. Elizabeth le dice que le pagará su renta de alquiler cuando a ella le paguen y le deja un papel con los teléfonos en los que la puede localizar. La tía Juana la corrige en su pronunciación de Guadalupe.
8. Noche, casa de Serena, interior (una escena). Serena cuelga una foto de su finado esposo en su nueva casa y arroja a sus hijos para que duerman mientras hace cuentas con una calculadora.
9. Noche, casa de Frank, interior (dos escenas). Mientras se escuchan cantos de ballena en una grabación, Jane le confiesa a su hermano que quiere ser escritora. Frank se burla de su decisión. Jane, en respuesta, lo cuestiona por su extraña afición a los sonidos de ballena.
10. Día, casa de Serena, interior; escuela, exterior; tienda de segunda mano, interior (cinco escenas). La Mona de la Libertad observa el amanecer en la ciudad. Serena les da de desayunar a sus hijos y los recrimina porque su hija, Paloma, quitó la foto de su esposo de la pared. Al dejarla en la escuela, se entristece por haber regañado a su hija, por lo que Julián se molesta porque, según él, su papá no es la foto, su papá ya está muerto. Se baja del auto y lo golpea. Una vez en la tienda de Juana, Julián está muy molesto y casi se pelea con su hermano, si no fuera porque la tía Juana llega justo a tiempo para impedirlo. La tía busca a las niñas entre un pilar de ropa.
11. Día, hipódromo, exterior (cuatro escenas). Julián aparece tomando fotografías en un evento de *low riders*. Después de ver los autos se queda pensativo y se retira del evento mientras más autos “arreglados” arriban al lugar.
12. Día, fonda de comida oaxaqueña, exterior e interior; cuarto de Jane, interior (tres escenas). Jane llega a la fonda oaxaqueña llamada el Pescado Mojado. Cuando entra, se fascina con el ambiente casi mágico del lugar. Ya en su casa, Jane está escribiendo y busca la definición de *Paradise* en un diccionario.

13. Noche y día, casa de Elizabeth, interior y exterior (cuatro escenas). Elizabeth observa el testimonio video-grabado de una mujer que habla sobre su identidad chicana. La mujer del video rompe en llanto y Elizabeth no puede aguantarse y también llora. En eso, llega su hija y se pone a jugar pero la tía Juana se lleva a la niña para que no interrumpa a su mamá, no sin antes, lanzar nuevamente una crítica sobre la pronunciación de Guadalupe. Afuera, ya de día, Serena y Lupita platican sobre los padres de sus respectivas hijas.
14. Día, fonda oaxaqueña, interior; casa de Frank, exterior e interior; casa de vecinos de Frank, exterior (cuatro escenas). Jane se hace amiga de una cocinera de la fonda, Margarita Luna, y le pide a su hermano que la ayude a conseguirle un empleo para su nueva amiga, pues a Jane le interesa escribir sobre ella y su pueblo natal. Frank se molesta pero termina consiguiéndole un empleo con unos vecinos estadounidenses.
15. Día, playa, exterior; casa de Frank, interior (dos escenas). Frank se encuentra al hijo menor de Serena, Sergio, en la playa, quien sufrió un accidente. Ya en casa de Frank, éste cura la raspadura del niño y le explica sobre las ballenas que está estudiando. Sergio le pregunta si las ballenas que nacen en Baja California son mexicanas, pero Frank le responde que para ellas, afortunadamente, nadie ha puesto línea a su territorio.
16. Noche, estudio fotográfico, exterior; casa de Juana, interior (tres escenas). Serena está por cerrar su estudio cuando se detiene una pareja justo afuera, por lo que Serena sostiene el letrero de Abierto para que los supuestos clientes se acerquen, pero terminan siguiendo su camino. Serena cierra el estudio. Ya en casa de Juana, Serena y la tía hacen cuentas de lo que sus hijos le deben mientras las niñas juegan. La tía Juana le da la noticia a Serena de que Sergio, su hijo, quiere volver a jugar beisbol. Mientras, el niño dibuja una ballena.
17. Día, calle, exterior; restaurante, interior (dos escenas). Jane le está tomando una fotografía a una flor ubicada al costado de una carretera, cuando aparece Felipe. Jane le pide su ayuda para cambiar una llanta ponchada. En el restaurante, mientras comen langosta, beben cerveza y escuchan un grupo norteco en vivo, Jane, Lupita y Felipe platican sobre sus lugares de procedencia, comida y sus ocupaciones. Jane le coquetea a Felipe.
18. Día y noche, bordo, exterior (cuatro escenas). Un grupo de personas conversa y observa una *border patrol* en el Río Tijuana. Julián toma fotografías de un grafiti sobre el bordo que dice: “si el Muro de Berlín cayó, este porque no” (sic). De noche, en el mismo lugar, un par de niños se burlan de los agentes de migración mientras Julián les toma una fotografía. Felipe le pide una foto a Julián mientras imagina unas vacas escuchando música. Luego, Felipe le pide a una persona que está en el lugar, que le tome una foto junto a Julián pues se la quiere enviar a su hermano menor.

19. Día, campo de beisbol, exterior (cinco escenas). Frank acude al juego de beisbol de Sergio para apoyarlo. Serena le pregunta a Juana que si quién es, y le responde que es un gringo que vive por donde apuesta en el Jai Alai. Sergio batea un cuadrangular y todo el público lo aplaude, hasta un par de agentes de migración que están observando el juego al otro lado de la barda.
20. Día, fonda oaxaqueña, interior; playa, exterior (tres escenas). Jane le presenta a Elizabeth a su amiga de la fonda. Un señor tatuado estilo cholo, se toma una fotografía junto a dos niñas y a un auto convertible tipo *low rider* justo frente a la Plaza de Toros de Playas de Tijuana. En eso, Jane le enseña un libro fotográfico de mujeres mexicanas a Elizabeth.
21. Noche, hotel, exterior; día, bordo y playa, exterior (tres escenas). Jane llega a su hotel mientras la observa Felipe desde su propio cuarto. Al día siguiente, ambos están en el bordo junto a la playa. Jane le pregunta a Felipe por la gente que está en la playa, y él le contesta que “esperan su momento” para cruzar al “otro lado”. Felipe pregunta por “un tal Maleno”. En eso, un grupo de personas intenta cruzar por la playa pero es detenida por una patrulla de inmigración estadounidense.
22. Noche, cuarto oscuro, interior; salón de baile, interior (cuatro escenas). Julián revela una fotografía donde aparece Felipe. En un salón de baile, Felipe y Julián (quien logró entrar al lugar porque se puso el sombrero de Felipe) beben cerveza y charlan en lo que llega el “coyote” que lo cruzará la frontera. El coyote le cobra \$500 dólares a Felipe por cruzarlo. Felipe no responde. Ya en el estudio fotográfico de Serena, llega Julián quien trata de esconderse de su mama, pero ésta le pide que lo ayude con un trabajo urgente de fotografía.
23. Día, hotel, exterior; día y noche, bordo, exterior; cerro, exterior (siete escenas). Felipe sale de su cuarto de hotel con una maleta al hombro y se persigna antes de irse. Llega a un lugar a un costado del bordo donde hay mucha gente. La migra expectante del otro lado. Una patrulla arranca levantando polvo justo a un lado de una cruz de madera clavada en el suelo. Se hace de noche y el coyote del salón de baile guía, por la maleza, a un grupo de migrantes entre los que se encuentra Felipe. Se intentan esconder entre la maleza pero son encontrados por unos maleantes que roban a Felipe y lo golpean. Al día siguiente, Felipe aparece tirado en el suelo con la camisa ensangrentada.
24. Día, casa de Serena, interior y exterior; noche, calle, exterior; cuarto de Jane, exterior e interior; casa de Serena, interior y exterior (ocho escenas). Julián revela unas fotografías mientras platica con su mamá, la cual, le pregunta por esas fotografías. Julián no le responde, forcejean y rompen las fotos. Julián se molesta y prende la luz del cuarto oscuro para que se velen las fotografías de su mamá. Julián sale de su casa apresurado con una mochila al hombro mientras se muestra una imagen panorámica de la ciudad. De noche, Julián se encuentra con Felipe quien no puede caminar por la golpiza que recibió. Julián lo carga y lo lleva al cuarto de hotel de Jane. Serena observa la fotografía de su esposo mientras toma una copa de

alcohol. Escucha un helicóptero y se asoma a la ventana visiblemente preocupada. Por su parte, Jane le pide a Julián que no le abra la puerta a nadie pues tiene que salir. Felipe reposa acostado en la cama de Jane, respira muy profundo, lo que hace a Julián recordar el lecho de muerte de su padre y el rostro de su madre cuando muere.

25. Noche, calle, exterior; cuarto de Jane, interior; día, casa de Elizabeth, interior; cuarto de Jane, exterior e interior (cinco escenas). Serena sale en su auto a buscar a Julián en la zona roja de Tijuana. En casa de Jane, ella le da de comer en la boca a Felipe quien apenas puede hablar. Julián también come con ellos. En casa de Elizabeth, Jane le platica sobre Felipe y su situación. Elizabeth cree que su amiga está enamorada de Felipe. Elizabeth se molesta con Jane pero al final le ayuda a conseguir algo de ropa para Felipe. En el cuarto de hotel de Jane, Felipe se prueba su ropa nueva. Felipe le pide a Julián que se cruce con él al “otro lado”.
26. Día, capilla de Juan Soldado en panteón, interior y exterior (dos escenas). Felipe le pide a Juan Soldado, el llamado santo patrón de los inmigrantes mexicanos, que lo ayude a cruzar la frontera hacia Estados Unidos. Mientras Felipe reza, se observan varios exvotos, fotografías, dólares, cartas de agradecimiento entre otros objetos al interior de la capilla. Fuera de la capilla, Julián y Jane esperan a Felipe.
27. Día, casa de Elizabeth, interior; estudio fotográfico, interior (dos escenas). Mientras Elizabeth escucha un video performance chicano, llega su hija Lupita y le dice algunas palabras en español. Elizabeth la abraza muy contenta. En el estudio fotográfico, Elizabeth se toma una fotografía simulando un cuadro de Frida Kahlo.
28. Día, lote de autos, exterior; noche, cuarto de Jane, interior; garita, exterior (cinco escenas). Jane, Felipe y Julián van a comprar un auto en el cual, ambos quepan en la cajuela. En el cuarto de Jane, beben un poco y bailan antes de irse. En la garita, Jane es cuestionada por una agente de inmigración antes de dejarla cruzar a Estados Unidos.
29. Día, casa de Juana, interior; hotel, recepción, interior y exterior; casa de Frank, interior (tres escenas). Elizabeth observa algunas fotografías que tomó Julián y en dos de ellas aparece Felipe. Elizabeth y Serena van a buscar a Julián al hotel donde se hospedaba Jane, pero ya no están ahí, por lo que también la buscan con su hermano Frank, el cual, no sabe nada de su hermana. Mientras Elizabeth charla con Frank, Serena observa un dibujo dedicado a Frank hecho por su hijo Sergio.
30. Noche, cuarto de hotel en Estados Unidos, exterior e interior (dos escenas). Felipe le pide a Julián que le tome una fotografía viendo la televisión acostado con Jane. Julián se nota preocupado.
31. Noche, casa de Frank, interior y exterior (dos escenas). Serena visita a Frank. Él la invita a entrar pero Serena se retira no sin antes pedirle que la ayude a encontrar a su hijo Julián.
32. Día, cuarto de hotel en Estados Unidos, interior y exterior; carretera, calle, exterior; capilla de pueblo, exterior (nueve escenas). Jane despierta y se da cuenta que Julián

no está en su cama. Felipe le confiesa que no es su hermano de verdad, sino que a los amigos se les dice *brother*. Jane se molesta y ambos salen del hotel a buscar a la supuesta familia de Julián. Jane detiene el auto a un costado de una carretera para que Felipe se baje a orinar. Llegan a un pequeño pueblo mixteco en Vista California. Les toca presenciar un funeral. Jane se acerca a una mujer para darle dinero. Felipe la saca del lugar y se molesta con ella porque su acción pudo haber herido el orgullo de la gente que sólo quiere enterrar a su muerto en su lugar de origen, Oaxaca. Al atardecer, Jane se queda dormida en el auto y Felipe aprovecha para irse.

33. Día, oficina de inmigración, exterior e interior; casa de Elizabeth, exterior; casa de Frank, interior (tres escenas). Julián está detenido en la oficina de inmigración. Serena lo encuentra y se dan un abrazo, lo que pone muy contenta a Serena. Afuera de la casa de Elizabeth, toda la familia juega beisbol y se divierte. Frank está sentado frente a la pantalla en blanco de su computadora cuando suena el teléfono. Es Serena quien llama para avisarle que Julián ha regresado a casa, que está bien y para comentarle que su hermana, Jane, se encuentra muy bien. Serena le da las gracias aunque Frank no responde el teléfono y prefiere salirse de su casa.
34. Día, campo de cultivo, exterior (una escena). Felipe está trabajando cuando llega “la migra” a hacer una redada y al único que detiene es a Felipe.
35. Día, central de autobuses, exterior (dos escenas). Jane se despide de Elizabeth pues está a punto de abordar un autobús a Oaxaca, pero en eso, aparece una mujer cargando varias pajareras. Jane queda impactada por aquella imagen, lo que tal vez la haga cambiar de destino.
36. Día, playa, exterior (dos escenas). Del lado estadounidense, un helicóptero sobrevuela y dos patrullas de la *border patrol* están estacionadas. Del lado mexicano, unos músicos tocan. Mucha gente mira la playa y el bordo. Felipe y su hermano observan unos delfines que se asoman justo frente a ellos.
37. Créditos finales.