

INTRODUCCIÓN

A lo largo de poco más de un siglo, la frontera entre México y los Estados Unidos ha sido escenario de tres aproximaciones fílmicas que con frecuencia se han entrecruzado: la del cine de Hollywood, la del cine mexicano y la del cine chicano. Como miradas que se cruzan, reconociéndose a veces e ignorándose otras más, estos acercamientos retratan una región en la que las fronteras geográficas y emocionales han perdido su rigidez y se amontonan una sobre la otra, como las piezas sueltas de un caleidoscopio, a la espera de que cada quién las ordene como mejor le parezca.

A partir de esas aproximaciones, el cine ha contribuido a la construcción de un imaginario sobre el espacio fronterizo méxico-estadounidense¹ en el que la representación geográfica ha llegado a poseer tanta importancia como la caracterización de los personajes que habitan y transitan diariamente por esa región de más de 3 000 kilómetros de longitud. Dicha zona fronteriza, “en donde el límite

¹ En español se utilizan al menos seis etnónimos compuestos para referirse a la población de los Estados Unidos de América de ascendencia u origen mexicano: mexicano-americano, mexicano-norteamericano, mexicano-estadounidense, méxico-norteamericano, méxico-americano y méxico-estadounidense. Ninguno de ellos es incluido en el diccionario de la Real Academia Española, el cual únicamente contempla el uso del adjetivo “chicano” para calificar al “ciudadano de los Estados Unidos de América perteneciente a la minoría de origen mexicano allí existente” (Real Academia Española 2001). El término “chicano” fue adoptado durante las décadas de 1960 y 1970 por los estadounidenses de origen mexicano que lucharon por sus derechos civiles en aquellos años, y aún se utiliza para hacer referencia al movimiento y como parte del contexto de esa época; sin embargo, los miembros más jóvenes de ese grupo social “tienden a preferir el término ‘Mexican American’” (Ramírez Berg 2002). Por considerarlo más apropiado, en esta investigación se utiliza “méxico-estadounidense” como etnónimo principal y “méxico-americano” como sinónimo y etnónimo alternativo, aunque este último sea, en sentido estricto, la traducción literal de “Mexican American”.

no marca diferencias, sino que crea su propia, característica zona de influencia” (Gómez Montero 2003, 163) constituye una región en la que los intercambios materiales, simbólicos e imaginarios que se producen en ella generan un ecotono² completamente distinto a los entornos que le dan origen. En este sentido, la frontera puede concebirse no sólo como un espacio físico sino como un espacio de intersección entre dos entidades culturales que, al coexistir y traslaparse, constituyen un nuevo medio ambiente social y cultural (Bhabha 1994).

Durante varias décadas, el cine de Hollywood y el cine mexicano contribuyeron, cada uno a su manera y con escasos momentos de convergencia, a la construcción de un retrato de la frontera entre México y los Estados Unidos caracterizado, entre otros aspectos, por una representación estereotipada de los espacios fronterizos y de sus significados sociales y culturales. Hollywood representó la frontera con México como un espacio propicio para la violencia y la barbarie, incluso desde antes de consolidarse como sede de la industria fílmica de los Estados Unidos (Velázquez García 2008). El *western*, con sus espacios rurales abiertos, paisajes semi-desérticos y caminos empolvados “que encarna[n] el espíritu, la lucha y el fin de la existencia de la nueva frontera” (American Film Institute 2008), fue el género más recurrente del cine de Hollywood sobre la frontera, por lo menos hasta su decadencia a mediados de la década de 1970, cuando aumentó la frecuencia de la representación fílmica de los espacios urbanos asociados con la región fronteriza y con la población estadounidense de ascendencia mexicana.

El papel que ocupa el *western* como género esencial del cine hollywoodense sobre la frontera refleja la importancia del proceso de colonización de los territorios fronterizos en la construcción del discurso ideológico dominante en dicha cinematografía. Al afirmar que “la historia de los Estados Unidos ha sido en gran medida la historia de la colonización del Gran Oeste” Turner (1996) sostiene

² Término creado en 1935 por A. G. Tansley, precisado por G. L. Clarke en 1954, y utilizado luego en los años 1980 por los biogeógrafos para aludir a las zonas de transición entre dos ecosistemas limítrofes (Hugonnie 2004).

que el avance de los asentamientos estadounidenses hacia el oeste no sólo explica el desarrollo de los Estados Unidos como nación, sino que constituye un complejo proceso de evolución que ha forjado el carácter norteamericano. “En este avance, la frontera es la cresta de la ola —el punto de encuentro entre el salvajismo y la civilización” (3). En este sentido, el *western* no sólo constituye la épica de una expansión territorial, sino la exaltación del espíritu progresista y transformador atribuido a los pioneros que colonizaron la frontera norteamericana.

El cine mexicano, por su parte, estereotipó a la frontera con los Estados Unidos como un espacio promotor del desarraigo y la pérdida de valores morales y cívicos, con lo cual se contribuyó a generar una imagen oscura, siniestra y peligrosa de las ciudades fronterizas, completamente opuesta al retrato idealizado de los espacios rurales y semi-rurales del territorio nacional que promovió la industria cinematográfica mexicana a través de melodramas rancheros, dramas revolucionarios y otros géneros de exaltación nacionalista y moral conservadora que poblaron las pantallas durante sus años de prosperidad.³ Norma Iglesias (1991) sintetiza la mala imagen fílmica de las ciudades fronterizas en el cine mexicano al afirmar que “la frontera se convirtió en el espacio cinematográfico del mal, obviamente con muchas mujeres y utilizando el nombre de Ciudad Juárez como referencia. Se trataba de espacios cerrados: bares, prostíbulos y casas” (31).

Sin importar que fuesen abiertos (desiertos, caminos, praderas, calles) o cerrados (cantinas, cárceles, prostíbulos, hoteles), los espacios fronterizos presentados por Hollywood y por el cine mexicano fueron imbuidos con rasgos que reforzaron los estereotipos nega-

³ García Riera (1998) señala que, en términos estrictos, la Época de Oro del cine mexicano coincidió con los años de la Segunda Guerra Mundial, gracias al involucramiento directo del gobierno de México en el conflicto armado, del lado de los Aliados. Durante esa época, la industria fílmica mexicana se vio beneficiada con el apoyo financiero, técnico y artístico de la industria del cine de Hollywood. En un sentido más amplio, compartido por el autor de esta obra, los límites de dicha época se pueden localizar entre el 6 de octubre de 1936, fecha del estreno de *Allá en el Rancho Grande* (primer éxito taquillero del cine mexicano) y el 15 de abril de 1957, día en que ocurrió el accidente aéreo que cobró la vida del actor Pedro Infante, máximo ídolo del cine mexicano, cuya muerte se convirtió en símbolo del ocaso del esplendor de esta cinematografía.

tivos asociados tanto con los mexicanos como con la población de ascendencia mexicana de los Estados Unidos. Ésta fue una de las razones que impulsaron a miembros de la comunidad México-americana a desarrollar una expresión cinematográfica propia en la que pudiesen abordar la frontera como un espacio en donde reivindicar su identidad cultural y, al mismo tiempo, contribuir a la construcción de un imaginario alternativo sobre un sector de la población estadounidense que había sido sistemáticamente marginado por el *statu quo* político y cultural de su país. Puesto que los primeros pasos en esa dirección se dieron durante el apogeo del movimiento de lucha a favor de los derechos civiles de la población estadounidense de origen mexicano, cuyos militantes adoptaron el adjetivo “chicano” como denominación de identidad, el cine producido en el seno de esa comunidad comenzó a ser conocido como cine chicano (Maciel 1998).

En sus inicios, el cine chicano representó a la región fronteriza entre México y los Estados Unidos como un territorio en constante disputa entre sus propietarios originales (indígenas, mexicanos o México-americanos) y los estadounidenses anglosajones que comenzaron a asentarse en la región a partir del siglo XIX. Al respecto, Arreaza Camero (1991) señala que el tema de la disputa territorial se relaciona con los distintos sistemas de propiedad de la tierra que existían en la región antes de la llegada de los estadounidenses, especialmente con la propiedad comunal, y que la lucha por recuperar la tierra para uso colectivo por parte de indígenas y campesinos de ascendencia mexicana “continuó latente, y fue parte importante de las propuestas que asumió políticamente El Partido de la Raza⁴ a finales de los años sesenta, así como muchas de las organizaciones comunitarias de esta época” (74). En cuanto a la representación fílmica de ese enfrentamiento, la autora concluye que “[el] mo-

⁴ El Partido Nacional de la Raza Unida, o La Raza Unida Party, fue un partido político fundado en Texas en 1970, que apoyó candidatos para puestos de elección popular en Texas, California, Colorado, Nuevo México, Arizona y otros estados del suroeste y medio oeste norteamericano, hasta su desintegración en 1981. Su formación como partido político se considera como la primera en que “un grupo étnico se organiza para luchar por el control político en las urnas en los Estados Unidos” (Navarro 2000).

vimiento de resistencia cultural por la recuperación de la tierra centenaria perdida a lo largo y ancho de la historia de invasiones y opresiones está presente en toda esta producción filmica, de manera a veces profundamente directa” (85).

Tras el surgimiento del cine chicano, el cine mexicano experimentó un auge de lo que Iglesias (1985) bautizó como “cine fronterizo”. Originalmente, Iglesias definió a este tipo de cine como un género cinematográfico caracterizado principalmente por las peculiaridades del personaje, más que por su delimitación geográfica. En el cine fronterizo, señala la autora, se exponen las dificultades que los personajes deben superar con el fin de asimilarse a una cultura que no es la suya. Al considerar como fronterizo exclusivamente al cine de producción mexicana, Iglesias afirmaba implícitamente que tal proceso de asimilación cultural se presentaba en una sola dirección, es decir, de México hacia los Estados Unidos. Con respecto a los elementos de carácter geográfico, a pesar de considerarlos como secundarios, Iglesias señalaba que la barrera física y psicológica entre las dos culturas se concretaba, en la mayoría de los casos, en la línea fronteriza: “aún cuando la delimitación geográfica no sea la característica central, la mayoría de las películas fronterizas se desarrolla en las ciudades de la frontera, tanto en México como en los Estados Unidos” (9).

La insistencia de Iglesias en considerar a los aspectos geográficos como secundarios puede atribuirse a su observación de que el cine fronterizo no era un producto hecho en la frontera ni por fronterizos. Sin embargo, esa situación estaba cambiando dramáticamente en la época en que la autora publicó su primera definición, debido al aumento en el número de películas de este género filmadas en la frontera y a la ubicación de compañías productoras y distribuidoras de este tipo de cine en algunas ciudades de la región fronteriza como San Diego, California, y Brownsville, Texas. Las consecuencias de estos cambios fueron incorporadas pocos años después, en una definición más detallada en la que Iglesias (1991) consideraba que el cine fronterizo se caracterizaba por la presencia de uno o más de los siguientes rasgos:

1.- Que la trama, o una parte importante de ella, se desarrolle en una de las ciudades de la frontera entre México y Estados Unidos. 2.- Que se refiera a un personaje fronterizo, sin importar en dónde se desarrolla la trama. 3.- Que se refiera a la población de origen mexicano que vive en Estados Unidos. 4.- Que haya sido filmada en una ciudad fronteriza, aunque no se haga evidente en la trama que se trate de una ciudad fronteriza. 5.- Que una parte importante de su argumento se refiera a la frontera o a problemas de identidad nacional (17).

Así pues, el cine fronterizo dejó de ser únicamente un género basado en los conflictos de sus personajes para convertirse en tema, estilo de personaje, forma de producción y problema de identidad cultural, además de que adquirieron importancia los aspectos de carácter geográfico, como la ubicación de la trama, la locación del rodaje y la trascendencia del concepto de frontera al ámbito de lo simbólico. Tiempo después, al señalar las características distintivas del cine fronterizo de fines del siglo XX, Iglesias (1999) retomó elementos de su definición original y los expandió para incluir no sólo a los personajes de origen mexicano, sino a todos los personajes de las películas fronterizas, independientemente de su nacionalidad, al mismo tiempo que reconceptualizó a la frontera como un espacio geográfico cuya localización posee una fuerte connotación simbólica.

El tipo más reciente de cine fronterizo se caracteriza por una crisis de identidad cultural en la que los personajes se enfrentan a un encuentro de dos culturas nacionales [...] En este nuevo tipo de filme, la frontera funciona más como un símbolo o barrera cultural que como una línea geopolítica (234).

Por otra parte, la reconceptualización de los modos de representación filmica de la región fronteriza entre México y los Estados Unidos ha coincidido con la manifestación de un creciente interés hacia el estudio del espacio y los fenómenos geográficos en el campo de los estudios culturales, evidente en “la creciente popularidad de

términos (geográficos) tales como centro y periferia, fronteras y zonas fronterizas, espacios, lugares y dominios” (Jackson 1999, 46).

Este proceso, denominado “giro espacial” (*spatial turn*) no sólo corresponde al desgaste de una perspectiva dominante centrada casi exclusivamente en la dimensión temporal, sino al reconocimiento de que tanto la ubicación como el contexto en el que tienen lugar los fenómenos culturales constituyen aspectos fundamentales para la construcción del conocimiento acerca de la cultura. Tal como lo señala Foucault (1999a), al reivindicar el papel que juega la dimensión espacial en la cultura contemporánea se enfatiza el cambio de prioridad en la percepción humana del tiempo y del espacio.

La época actual sería más bien quizá la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y de lo lejano, de lo contiguo, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vía que se despliega a través de los tiempos que como una red que enlaza puntos y que entrecruza su madeja (431).

El giro espacial experimentado por los estudios culturales ha traído consecuencias importantes para la investigación sobre los modos de representación fílmica del espacio. Por una parte, el ámbito de los estudios académicos sobre cine (*film studies*), ligado al campo de los estudios literarios, ha desarrollado una conexión cada vez más estrecha con disciplinas como la geografía cultural, cuyos investigadores han comenzado a incluir en sus estudios la conexión entre representación fílmica y espacio geográfico. Por otra, y a pesar de que los modos de representación fílmica de lo real y lo ficticio han sido estudiados a partir de numerosas aproximaciones desde la publicación en 1916 de *The Photoplay: A Psychological Study*⁵ de

⁵ El texto de Münsterberg constituye una de las más antiguas aproximaciones teóricas al estudio de la cinematografía, antecedido apenas por *The Art of the Moving Picture* (1915) del poeta estadounidense Vachel Lindsay y por el artículo “La naissance d’un sixième art. Essai sur le cinématographe” del artista franco-italiano Ricciotto Canudo (1911). Este último texto es considerado como el primero en definir al cine como el séptimo arte.

Hugo Münsterberg, la reciente reorientación experimentada tanto por el cine como por la geografía ha permitido el surgimiento de campos transdisciplinarios específicos, como la geografía cinematográfica (*cinematic geography*) que estudia las representaciones de los espacios geográficos en el cine y la televisión (Lukinbeal 2004).

Gracias a su naturaleza híbrida, la geografía cinematográfica se ha beneficiado de la utilización de enfoques provenientes de la semiótica, la teoría literaria y la teoría crítica cinematográfica. Asimismo, en su orientación hacia el estudio de la interrelación entre categorías geográficas, sociales y culturales, esta disciplina ha utilizado métodos de investigación que provienen del campo de los estudios culturales (Lukinbeal 2009). En años recientes, los diversos enfoques de la geografía cinematográfica se han orientado hacia el estudio del cine y la ciudad (Lukinbeal 1998), la geografía histórica (Lukinbeal 2002), la movilidad e identidad (Naficy, 2001; Cresswell y Dixon, 2002), el poder (Mains 2004), el paisaje (Lukinbeal y Arreola, 2005), la geografía política (Dell'agnese, 2005; Dixon y Zonn, 2005) y las fronteras de las geografías filmicas (Escher, 2006; Lukinbeal y Zimmermann, 2008), entre otros temas.

Si, en un sentido amplio, el estudio de la interrelación entre cine y geografía apenas rebasa su segunda década de existencia y aún se encuentra explorando nuevos temas, en el ámbito académico especializado en el cine de la frontera entre México y los Estados Unidos dicha conexión ha sido escasamente abordada, y sólo en años muy recientes. En general, el estudio académico de la representación filmica de la frontera México-estadounidense se ha concentrado alrededor de dos grandes temas: la historia de la representación filmica de los personajes, temas y manifestaciones culturales de la región fronteriza (Iglesias 1985, 1991; García Riera 1987; Johansen 1988; Keller 1988; Treviño 1988; Noriega 1996; Bados-Ciria 1997; Maciel y Herrera-Sobek 1998; Maciel 2000; Fojas 2008) y los modos de representación filmica de los personajes mexicanos y México-americanos (Pettit 1980; Fregoso 1990, 1993; Noriega 1992, 1996; Maciel 1998, 2000; Maciel y García Acevedo 1998; Iglesias 1999; Ramírez Berg 2002; Torrains 2002).

En los Estados Unidos, las publicaciones académicas sobre cultura México-estadounidense comenzaron a incluir al cine como área de investigación a principios de la década de 1980. Un referente fundamental en este terreno es la investigación llevada a cabo por Arthur G. Pettit entre 1969 y 1976, y publicada tras su fallecimiento por Dennis E. Showalter con el título de *Images of the Mexican American in Fiction and Film* (1980). Ya han sido mencionados los trabajos de Jesús Salvador Treviño, Jason C. Johansen y Gary D. Keller, pioneros de la investigación académica sobre cine chicano, así como las obras individuales y colectivas de Rosa Linda Fregoso, María Rosa García Acevedo, María Herrera-Sobek, Chon A. Noriega, Charles Ramírez Berg, David R. Maciel y Camilla Fojas, que han contribuido a acrecentar substancialmente la bibliografía disponible sobre la representación fílmica de la frontera México-estadounidense en el cine de ambos países.

En México, las primeras publicaciones académicas sobre la representación fílmica de la frontera norte del país se realizaron a finales de la década de 1980. De esa época datan los seis volúmenes de *México visto por el cine extranjero* de Emilio García Riera (1987), los textos de Treviño y Johansen incorporados en el primer volumen de *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (1988), así como la traducción al español de *Chicano Cinema. Research, Reviews and Resources*, compilación de artículos editada por Gary D. Keller y publicada por la Cineteca Nacional bajo el título de *Cine chicano* (1988). Tres años después, la investigación de Norma Iglesias, publicada por el Colegio de la Frontera Norte en dos volúmenes y titulada *Entre yerba, polvo y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano* (1991), se agregó a las publicaciones mencionadas para constituir el conjunto de obras fundacionales de la investigación sobre cine y frontera en nuestro país. Al tratarse de un tema común para las cinematografías de los dos países, la colaboración entre los investigadores y académicos de ambos lados de la frontera ha sido constante y ha tenido como resultado un considerable número de publicaciones de carácter académico a lo largo de las dos últimas décadas.

En cuanto a la relación entre imagen fílmica y espacio geográfico en el contexto del cine mexicano, las escasas investigaciones que existen se han concentrado en el análisis de la representación de los espacios rurales (Aviña 1999) y la ciudad de México como espacio fílmico en las películas mexicanas (Lara Chávez 2006). Más escasas y recientes son las investigaciones que examinan la relación entre cine y espacio geográfico en el contexto de la frontera entre México y los Estados Unidos (Mains 2004; Dell’agnese 2005; Velázquez García 2008). Por estas razones se considera que, al abordar los modos de representación fílmica de la frontera entre México y los Estados Unidos desde la perspectiva de la geografía cinematográfica, la presente investigación puede ayudar a comprender la naturaleza y magnitud del impacto de las imágenes cinematográficas en la construcción del imaginario sobre el espacio fronterizo México-estadounidense.

Al expandir sus horizontes geográficos y reorientar la mirada de sus realizadores, el cine sobre los personajes y espacios de la frontera México-estadounidense también ha experimentado su propio giro espacial. Esta expansión de los límites tradicionales de la cinematografía fronteriza ha hecho evidente que las denominaciones utilizadas hasta ahora para designar a los diferentes tipos de cine que sitúan sus historias en esa región se han quedado limitadas y que su reconceptualización es necesaria, de modo que sea posible constituir un concepto integral, capaz de incorporar las transformaciones experimentadas por este cine en las últimas dos décadas.

¿Cómo denominar a esta nueva cinematografía fronteriza? ¿Cuáles son sus características? ¿De qué manera se representan los elementos que constituyen el cine fronterizo contemporáneo en las recientes producciones fílmicas sobre la frontera México-estadounidense? Bennett y Tyler (2007) señalan que al ubicarse como tema central de una amplia variedad de películas internacionales, las fronteras se han convertido en un género en sí mismas y que el retrato que estas películas hacen de las regiones fronterizas, lejos de mostrar al mundo como una aldea global sin fronteras, se caracteriza por enfatizar “el otro lado del cosmopolitismo, un mundo de barreras,

vallas, puntos de revisión, explotación y muerte” (21). En este nuevo cine sobre la frontera entre México y los Estados Unidos ¿siguen siendo mostrados los lugares fronterizos como espacios excluyentes e inhabitables, propicios únicamente para la violencia, la barbarie y el desarraigo? ¿De qué manera han contribuido las nuevas miradas y las nuevas ubicaciones desde donde se mira hacia la frontera en el cine a reivindicar la identidad cultural de esa región? Al expandir los límites territoriales del cine sobre la frontera entre México y los Estados Unidos ¿en qué medida es posible localizar indicadores de tipo geográfico que apunten hacia las nuevas direcciones en que se desarrolla esta cinematografía?

A partir de las consideraciones y cuestionamientos hasta aquí expuestos, el presente estudio se propone explorar y caracterizar los modos de representación fílmica de los espacios rurales y urbanos de la frontera entre México y los Estados Unidos, en un conjunto de películas con temática y ubicación geográfica fronterizas producidas en años recientes. Asimismo, a partir de la caracterización de los modos de representación fílmica de la región fronteriza en dichas películas, se analizarán los elementos que constituyen esta nueva cinematografía fronteriza, en particular aquellos de carácter espacial y geográfico que contribuyen a que el concepto contemporáneo de frontera trascienda el ámbito de lo tangible para insertarse en la esfera de lo simbólico.

Con base en los objetivos antes mencionados, y a partir de la revisión de 98 cintas con temática y ambiente fronterizos filmadas entre 1992 y 2009, se seleccionaron las siguientes películas para integrar el corpus de la presente investigación:

- *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (*The Three Burials of Melquiades Estrada*, 2005). Producción de The Javelina Film Company (Estados Unidos) y EuropaCorp (Francia). Dirigida por el actor y director estadounidense Tommy Lee Jones y distribuida internacionalmente por EuropaCorp (Francia) y Sony Pictures Classics (Estados Unidos).
- *La misma luna* (*Under the Same Moon*, 2007). Producción de Creando Films y Fidecine (México); Potomac Pictures y

The Weinstein Company (Estados Unidos). Dirigida por la mexicana Patricia Riggen y distribuida internacionalmente por Twentieth Century Fox Film Corporation (Estados Unidos).

- *Babel* (2006). Producción de Paramount Pictures, Paramount Vantage, Anonymous Content y Media Rights Capital (Estados Unidos); Central Films (Francia) y Zeta Film (México). Dirigida por el mexicano Alejandro González Iñárritu y distribuida internacionalmente por Paramount Vantage (Estados Unidos).
- *Traficantes de sueños* (*Sleep Dealer*, 2008). Producción de Likely Story y This Is That Productions (Estados Unidos) en asociación con los productores independientes Sandra Solares y Álvaro Curiel (México). Dirigida por Alex Rivera, cineasta estadounidense de ascendencia peruana, y con distribución internacional limitada a través de Maya Entertainment (Estados Unidos).

La selección del corpus está basada, en primera instancia, en la determinación de los parámetros temporales del concepto de cine fronterizo contemporáneo. El límite inicial se localizó en 1992, un año después de que Iglesias publicara su definición detallada de cine fronterizo, mientras que el límite final se fijó en 2009, al inicio de la presente investigación. La primera exhibición pública de *El mariachi*, película del director Robert Rodriguez, estrenada el 4 de septiembre de 1992 en el Festival de Cine de Telluride, Colorado, constituye un límite inicial más preciso puesto que, como se discutirá ampliamente en la sección final del capítulo 1, *El mariachi* es considerada un parteaguas en la historia de la representación filmica del espacio fronterizo entre México y los Estados Unidos.

Un segundo criterio de selección lo constituye la propia clasificación genérica de cine fronterizo. Aunque, de acuerdo con Stam (2001) cualquier taxonomía basada en el género de una obra cinematográfica tiende a ser notablemente imprecisa y heterotópica,

una de las categorías genéricas menos cuestionadas es aquella que, como el *western*, se basa en la localización geográfica de la historia, en parte porque es un tipo de categoría taxonómica esencialmente descriptiva. Así, a pesar de que las sucesivas definiciones de cine fronterizo de Iglesias (1985, 1991, 1999) toman en cuenta aspectos distintos a los estrictamente geográficos, resulta evidente que la propia denominación de “fronterizo” posee un significado eminentemente espacial, por lo que un planteamiento inicial de la presente investigación es que el cine fronterizo debe ser considerado como un género cinematográfico basado en la localización geográfica de la historia. Esta consideración se sustenta en la discusión teórica desarrollada en el capítulo 2 del presente trabajo.

El tercer criterio general para la selección del corpus filmico de la presente investigación se relaciona con la consideración del filme como un discurso articulado por un emisor, destinado a ser interpretado por uno o más receptores. En este sentido, resulta pertinente remitirnos al concepto de autor enunciado por el académico iraní Hamid Naficy (2001), el cual sirve como base para su teoría del cine acentuado.

Mi proyecto [...] es, precisamente, poner la localidad (*locatedness*) e historicidad de los autores de nuevo en la autoría. En esa medida, la teoría del cine acentuado es una extensión de la teoría de autor, y va en contra de mucha de la teoría postmoderna que intenta ya sea negar por completo la autoría o multiplicar la paternidad autoral al punto de “des-originar la enunciación” (34).

A diferencia del concepto clásico de cine de autor (Truffaut 1999), que privilegia la visión personal del director incluso por encima del discurso fílmico y de sus receptores, la teoría del cine acentuado es, ante todo, una teoría de la intersubjetividad basada en el propósito explícito de compartir significados con la audiencia, de ahí la importancia de que Naficy considere al cine fronterizo como una manifestación del cine acentuado. De esta forma, considerar al cine fronterizo contemporáneo como producto de

una enunciación que se origina a partir de un emisor-autor, nos permite afirmar la existencia de una intencionalidad comunicativa en los filmes que forman parte de esta cinematografía y favorece el análisis de las películas del cine fronterizo contemporáneo desde una perspectiva transdisciplinaria del análisis del discurso. Una discusión más amplia acerca de estas consideraciones se lleva a cabo en el capítulo 3, a través de la construcción de un método de análisis descriptivo que pueda ser aplicado en la investigación sobre los modos de representación fílmica del espacio en el cine fronterizo contemporáneo.

A partir de estos criterios generales, el proceso de selección del corpus de la investigación se concentró en localizar aquellos largometrajes de ficción exhibidos públicamente en salas cinematográficas durante el período establecido, cuya descripción genérica coincidiera con los parámetros establecidos para el cine fronterizo. La decisión de considerar exclusivamente películas de ficción de largometraje responde a la intención de respetar los criterios planteados por Norma Iglesias en sus definiciones de cine fronterizo. Las sucesivas definiciones de Iglesias descartan dos grupos importantes de películas: las de corta duración y los documentales. Por otro lado, la exhibición pública de la película en una sala de cine es un criterio de selección particular a la presente investigación que permitió delimitar con mayor precisión el universo al que pertenece el corpus fílmico. Al considerar sólo aquellos filmes que tuvieron un estreno público en salas comerciales o en festivales cinematográficos, el corpus no incluye ninguna producción destinada a ser exhibida por televisión o internet, ni aquellas distribuidas directamente en el mercado de video casero.

El proceso de localización de las películas se llevó a cabo a través de la consulta de recursos electrónicos de información, particularmente la base de datos de información cinematográfica denominada *The Internet Movie Database (IMDb)*.⁶ El criterio principal de bús-

⁶ De acuerdo con Weible (2001) “The Internet Movie Database (IMDb) es un sitio web establecido que permite el fácil acceso a materiales relacionados con películas, series de televisión, actores y actrices con una mínima cantidad de información de parte de

queda fue la palabra o frase clave (*keyword*), término complementario al género de una película que se utiliza para describirla con mayor especificidad. De acuerdo con la guía de presentación de palabras o frases claves (2005) de *IMDb*, una palabra o frase clave “debe ser lo más descriptiva posible para crear una base de datos eficaz y fácil de buscar en ella”. En el caso de películas que tienen asignadas más de una palabra o frase clave, *IMDb* utiliza una herramienta denominada *Movie Keyword Analyzer (MoKA)* la cual, una vez localizados los títulos de películas que coinciden con el criterio de búsqueda inicial, presenta un listado de palabras y frases claves relacionadas. Las frases claves que se utilizaron en el proceso de localización de las películas fueron todas las que se refieren a la frontera entre México y los Estados Unidos: *Mexican Border*, *Mexican-American Border* y *U. S.-Mexico Border* (frontera mexicana, frontera México-americana y frontera Estados Unidos-México). Las películas debían tener asignada al menos una de las tres frases clave para formar parte de la selección. Una vez obtenidos, los resultados preliminares se refinaron por tipo de título (sólo películas de ficción de largometraje), género (todos, excepto documentales) y se compararon con el criterio de fecha de estreno (*release date*). Como se mencionó anteriormente, el número total de películas localizadas con base en estos criterios fue de 98 largometrajes de ficción de género fronterizo exhibidos públicamente entre 1992 y 2009.

Una vez localizado el total de películas fronterizas contemporáneas, se procedió a revisar la distribución de sus estrenos a lo largo del período establecido en el primer criterio. El período amplio de 18 años (1992-2009) se dividió en un período breve integrado por los tres primeros años (1992-1994) y tres períodos consecutivos de cinco años cada uno. La Tabla 1 muestra la distribución de estrenos de las películas en cada período. Como puede notarse, el mayor número de películas se estrenó durante el quinquenio 2005-2009, por

quien realiza la búsqueda”. Desde su lanzamiento el 17 de octubre de 1990, esta base de datos se ha convertido en uno de los sitios de información y entretenimiento más consultados en internet, con un número de usuarios únicos mensuales superior a los 110 millones de personas (Needham 2012).

lo que la selección final del corpus fílmico se llevó a cabo a partir de las 51 cintas estrenadas durante esos años. Las cuatro películas que integran el corpus de análisis de la presente investigación fueron estrenadas entre 2005 y 2008.

Tabla 1: Largometrajes de ficción de género fronterizo estrenados entre 1992 y 2009

Período	Estrenos	Estrenos por año
1992-1994	9	1992 (4), 1993 (3), 1994 (2)
1995-1999	16	1995 (5), 1996 (3), 1997 (4), 1998 (2), 1999 (2)
2000-2004	22	2000 (9), 2001 (1), 2002 (3), 2003 (2), 2004 (7)
2005-2009	51	2005 (9), 2006 (9), 2007 (13), 2008 (11), 2009 (9)
Total	98	

Las películas seleccionadas presentan varios de los rasgos atribuidos por Iglesias (1999) al cine fronterizo contemporáneo, tanto en su estilo, forma y trama, como en las circunstancias alrededor de su realización. Un criterio específico para su selección fue que todas presentaran características que expandieran la definición original de este tipo de cine, como la internacionalidad de su producción, la multiculturalidad de sus personajes y el énfasis en la frontera como un símbolo o barrera cultural, más que como una línea divisoria entre dos naciones vecinas. En cuanto a la internacionalidad de la producción, las cuatro películas seleccionadas son coproducciones entre empresas filmicas de ambas naciones fronterizas (*Los tres entierros de Melquiades Estrada* y *Babel*, incluyen además a empresas francesas); las cuatro cintas fueron realizadas por personal técnico y artístico mexicano y estadounidense, así como de algunos otros países. Con respecto a la multiculturalidad de sus personajes, se consideró que las películas presentasen personajes originarios de

ambos lados de la frontera, que su participación fuese importante en la trama y que los diálogos fuesen bilingües o multilingües. Finalmente, para enfatizar a la frontera como símbolo o barrera cultural, se seleccionaron películas en las que la mirada de sus directores se ha desplazado, parcial o totalmente, hacia el lado opuesto de la frontera de su país natal, de modo que la representación de la región y de sus personajes no se limitara a un solo lado de la línea divisoria entre ambas naciones.

Otros dos aspectos que operaron de manera importante en la selección del corpus de análisis del presente trabajo fueron la unidad geográfica y temática de las historias. A pesar de que uno de los rasgos del cine fronterizo contemporáneo es que la trama puede suceder en cualquier lugar mientras el personaje sea fronterizo, la presente investigación tiene como objetivo principal la exploración y caracterización de los modos de representación filmica del espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos, razón por la que en todas las películas seleccionadas la acción principal se desarrolla en esa región. Así, en *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, un vaquero tejano atraviesa el desierto con dirección al noreste de México, cargando el cadáver de su amigo mexicano para cumplir la promesa de enterrarlo en su pueblo natal; en *La misma luna*, un niño emprende un viaje desde una ciudad mexicana no identificada hacia Los Ángeles, en busca de su madre a quien no ve desde hace años; *Babel*, filme que entreteje cuatro tramas distintas unidas por un elemento común, presenta la historia de una mujer mexicana, residente ilegal en San Diego, quien se ve obligada a tomar una decisión desesperada con tal de asistir a la boda de su hijo, en un poblado cerca de Tijuana; por su parte, *Traficantes de sueños* ubica su historia en un futuro distópico, en el que un joven *hacker* se ve obligado a huir de su pueblo natal en Oaxaca con rumbo a Tijuana, para tratar de “cruzar” la infranqueable frontera virtual entre México y los Estados Unidos y convertirse en un *ciberbracero*.

En cuanto a la unidad temática, tanto *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, como *La misma luna*, *Babel* y *Traficantes de sueños* abordan el tema de la emigración de mexicanos hacia los Estados Unidos

y su impacto en las vidas de sus protagonistas. Aunque la unidad temática deja a un lado el abordaje de otros asuntos igualmente importantes, un corpus temáticamente homogéneo facilita la comparación y el establecimiento de puntos de contacto y divergencia entre las películas seleccionadas; de igual forma, la unificación del corpus alrededor del tema de la emigración favorece la exploración y caracterización de los modos de representación fílmica de los espacios de la frontera entre México y los Estados Unidos, ya que el cine sobre emigrantes presenta, por lo general, recorridos que se llevan a cabo a lo largo de espacios de considerable extensión, en los que es posible localizar indicadores de tipo geográfico que apunten hacia las direcciones a las que se dirige el cine fronterizo contemporáneo.

La estructura de este trabajo consta de cuatro capítulos. En el capítulo 1 se desarrolla un recuento detallado de los antecedentes históricos de la representación fílmica del espacio fronterizo entre México y los Estados Unidos, sus momentos de convergencia y de reciente hibridación. El objetivo de ese capítulo es profundizar en los orígenes y circunstancias alrededor del proceso de desarrollo, convergencia y posterior hibridación de las tres principales cinematografías fronterizas, con el fin de ampliar el contexto de análisis de las cuatro películas que constituyen el corpus de la presente investigación.

El capítulo 2 destaca la nueva ubicación central de la dimensión espacial en el campo de los estudios culturales, la cual forma parte esencial de las tres aproximaciones teóricas consideradas para la presente investigación sobre los modos de representación fílmica de la frontera entre México y los Estados Unidos. Dichas aproximaciones analizan la dimensión espacial a partir de la semiótica de la cultura (Lotman 1996), los estudios postcoloniales y fronterizos (Anzaldúa 1987; Bhabha 1994) y la geografía postmoderna (Lefebvre 1991; Soja 1994, 1996). A su vez, en el capítulo se revisa con detalle el giro espacial experimentado por los estudios culturales en años recientes a partir del surgimiento de la geografía cinematográfica y el papel que ha jugado esta nueva disciplina en la exploración de la interconexión entre cine, espacio y significado. Finalmente, en dicho capí-

tulo se exponen algunos de los conceptos fundamentales de la teoría fílmica que se relacionan con la representación cinematográfica de la realidad y del espacio.

El capítulo 3 presenta la fundamentación epistemológica del método de análisis utilizado en el presente trabajo. Ese capítulo tiene como objetivo presentar una propuesta metodológica de análisis descriptivo de los modos de representación fílmica del espacio fronterizo entre México y los Estados Unidos en el cine contemporáneo, a partir de un proceso de esquematización de los conceptos de paisaje cinematográfico y espacio fílmico, que constituyen las unidades de análisis de la presente investigación. Estas unidades de análisis se articulan a partir de dos ejes: los cronotopos de emplazamiento, desplazamiento y transición (Naficy 2001), los cuales vinculan las distintas espacialidades fronterizas con sus respectivas representaciones en la pantalla; y la noción del espacio fílmico como territorio, enunciada a partir de las consideraciones hechas originalmente por Giannetti (2007), la cual constituye en sí misma un nuevo tipo de cronotopo fílmico que transforma la espacialidad inmaterial, temporal y plana de la pantalla cinematográfica en la topografía de un cierto espacio geográfico delimitado.

El análisis descriptivo de los modos de representación del espacio geográfico fronterizo en las películas que integran el corpus de la presente investigación se lleva a cabo en el capítulo 4. El análisis destaca, de manera especial, aquellos elementos de carácter cinematográfico que contribuyen a la construcción del concepto contemporáneo de frontera. A partir del análisis de los tres niveles de representación fílmica en las películas seleccionadas, en dicho capítulo se abordan los modos de representación del paisaje cinematográfico en el cine fronterizo contemporáneo y su articulación con el espacio fílmico a partir de los cronotopos de emplazamiento, desplazamiento, transición y territorio.

