

Juan Alberto Apodaca
Universidad Autónoma de Baja California
Lauro Zavala
Universidad Autónoma Metropolitana y Asociación Mexicana de Ciencias
Camilo Contreras Delgado
Colegio de la Frontera Norte

Tijuana en el cine de México y Estados Unidos (1916-2011). La construcción de espacios ideologizados¹

Tijuana in Mexican and American Cinema (1916-2011).
The construction of ideological spaces

Resumen

El presente artículo desarrolla un breve análisis de películas mexicanas y estadounidenses con el objetivo de identificar espacios urbanos específicos que han construido una imagen ideológica de la ciudad de Tijuana. Para realizar el análisis, se proponen los conceptos de *espacio cinematográfico* a partir de *espacio urbano* de Milton Santos (1990) y de *película urbana* de Manuel Delgado (2008), lo que pone el énfasis en espacios públicos y semipúblicos, así como en sus dinámicas sociales. Se ha logrado identificar una imagen ideologizada y a su vez dicotómica de la ciudad a partir de cuatro *espacios cinematográficos*: espacio permisivo y festivo (ciudad atractiva), espacio hostil y transitorio (ciudad repelente).

Palabras clave

Construcción ideológica
Tijuana
Espacio urbano
Película urbana
Espacio cinematográfico

Abstract

This paper proposes a brief analysis of Mexican and U.S. movies aiming to identify specific urban spaces that have construed an ideological image of Tijuana, Mexico. To make such analysis, the concept of cinematic space, after Milton Santos's urban space (1990), is proposed, as well as Manuel Delgado's urban movie (2008), which emphasizes public and semipublic spaces, as well as their social dynamics. It has successfully identified an ideological and dichotomous image of the city from four cinematic spaces: permissive and festive space (attractive city) and hostile and transitional space (repellent city).

Key words

Ideological construction
Tijuana
Urban space
Urban film
Cinematic space

1. Este texto corresponde a un capítulo de Apodaca Peraza, J. A. (2012). En dicho trabajo se estudia el contexto de un corpus más amplio de películas, así como dos casos específicos analizados en profundidad.

Introducción

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 que abre este trabajo 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, debe tenerse en cuenta que esos “ángeles terribles” formaron parte de toda una maquinaria mercadológica conocida como *Star System*, instaurada en el Hollywood clásico (desde finales de los años veinte hasta 1960); de acuerdo con esta lógica, la importancia se centraba únicamente en el actor o actriz, después de haberle construido una imagen pública de “semidios/a”, independientemente de la calidad de las películas en las que apareciera. 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). Debe señalarse, sin embargo, que esta maquinaria no es exclusiva del Hollywood clásico, pues hoy en día los reflectores del mundo del cine apuntan a la ciudad cuando estrellas como Brad Pitt, Michael Douglas o Benicio Del Toro aparecen en una película en donde se muestran imágenes de esta ciudad fronteriza.

Lo anterior marca la pauta para iniciar un breve recorrido por el cine sobre Tijuana; en este trayecto, se busca poner al descubierto de manera cronológica 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. Por tal motivo, el objetivo del presente artículo está centrado en la manera en que algunas películas de ficción han construido *espacios cinemáticos* de Tijuana. Asimismo, dicha construcción conlleva puntos de vista ideológicos sobre la ciudad aludida, lo cual conforma un entramado de significaciones que se han incorporado a visiones muy particulares de la ciudad desde el cine y que han sido reforzadas por otros medios, como la prensa y la literatura. En consecuencia, se busca responder a la siguiente pregunta: ¿qué tipo de espacios cinemáticos de Tijuana han sido construidos por el cine mexicano y estadounidense de 1916 a 2011, los cuales han aportado a una visión ideológica de la ciudad de manera general?

Para realizar este análisis, se parte de la premisa de que en la historia del cine mexicano y estadounidense de ficción no se han realizado películas de *Tijuana*, sino *sobre Tijuana*; es decir, se entiende que las primeras son películas que cuentan historias filmadas en la ciudad pero que no buscan enfáticamente dejar en claro que se trata de Tijuana, pues sus tramas pueden suceder en cualquier lugar; las segundas (objeto del presente artículo), toman espacios específicos de la ciudad, así como dinámicas casi inherentes a dichos espacios, que han construido visiones ideológicas sobre Tijuana en general. En otras palabras, estos filmes han tomado *algunas partes por el todo*.

El espacio cinemático

El presente recorrido cinematográfico centra su atención en *espacios cinemáticos* de Tijuana. Dicho concepto ha sido acuñado a partir de la noción de “espacio urbano”, entendido como 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* (Santos, 1990). Esta acepción es importante, pues señala que las imágenes y secuencias de las películas analizadas no obedecen a una dimensión puramente estética, sino que será necesario comprender dinámicas históricas específicas de los espacios estudiados.

Ahora bien, una definición aún más precisa, que no desdeña a la anterior, es la propuesta por Manuel Delgado (2008: 72), 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 distinguir entre *ciudad* y *urbano*, que ya no serían términos sinónimos; de tal forma, atendiendo a la definición de Delgado, podemos pensar que 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 las definiciones de *espacio urbano* de Milton Santos (1990) y de *película urbana* de Manuel Delgado (2008), se propone un concepto que se aplica a los análisis posteriores: *espacio cinematográfico*. Esta noción puede definirse como un *producto social constituido por encuentros, situaciones, dinámicas sucedidas en espacios públicos o semipúblicos*.

Conviene dedicar algunos párrafos a la introducción de la articulación ideología-espacio-cine. En primer lugar, estamos de acuerdo con Van Dijk en que no es esclarecedor hablar de las ideologías en términos abstractos y generales: “necesitamos ver cómo las ideologías son expresadas o vividas por sus actores y cómo funcionan [...] en prácticas sociales cotidianas” (2006). En este trabajo, se trata de esclarecer cómo se reproducen, funcionan y expresan las ideologías a través del cine apoyándose en espacios específicos. También se anticipa que los espacios no son ideologizados en sí mismos; por el contrario, es indispensable entenderlos en el sistema de significados y el contexto en que se les sitúa en la película en cuestión. En palabras de David Bordwell (citado por Fernández, 2007: 268), el espacio en estos casos se construye a través de la película: “el significado referencial atañe a las alusiones de cosas o lugares ya dotados de significado en la película, un cabaret específico, algunas calles...”.

En términos conceptuales, se comparte la noción de la coexistencia de ideologías, es decir, ya no se entiende a ideología sólo como sistema totalizante. Van Dijk define en plural a las ideologías como: “la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo” (2006: 20). Por lo tanto, este autor, junto con Therborn (1987), explica que las ideologías permiten a los individuos y grupos organizar las creencias sociales sobre lo que acontece: “bueno o malo, correcto o incorrecto, según ellos, y actuar en consecuencia” (2006: 27). Lo anterior nos permitirá comprender posturas moralizantes o, al menos, calificadoras de los lugares que se presentan en las películas. En las cintas revisadas, se identifica claramente la idea del “aquí” (desde quienes hacen las películas, ya sea estadounidenses o nacionales no fronterizos) y del “allá” (Tijuana) a través del discurso hegemónico del tipo “allá se puede hacer lo que aquí no, pero se corren riesgos porque es un lugar malo al que podemos entrar pero no quedarnos”. De ninguna manera se cae en la ingenua idea de la manipulación de las masas por aquellos que ocupan las posiciones hegemónicas; por el contrario, reafirmamos la postura gramsciana de que la ideología no es algo artificial y superpuesto mecánicamente; es algo interiorizado que da sentido de existencia.

Los espacios, aunque ya mejor dicho los lugares o *espacios cinematográficos*, serán recursos para seducir. Los casinos, la calle Coahuila, “el bordo” fronterizo, las calles terregosas o con basura, los centros nocturnos, el desorden vial, son fundamentales para componer y transmitir ambientes emotivos. La atracción no sólo viene de las obscenidades, sino también de las aspiraciones de justicia o, al menos, del “triumfo del bien” en esa “ciudad de perdición”. Siguiendo a Benjamin, entendemos que esos otros tipos de seducción: “son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete del cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar su humanidad ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo” (2003: 68).

Metodología

Los elementos observables de cada película analizada para llevar a cabo el objetivo del presente artículo son la puesta en escena (espacios públicos o semipúblicos) y la *historia contada*

(encuentros, situaciones, dinámicas) de películas en su totalidad, así como en secuencias particulares desprendidas de los casos de estudio. Como se puede ver, el análisis de las películas pertinentes para este trabajo está centrado a partir de la definición de *espacio cinematográfico*. Además, se describen y analizan brevemente elementos externos que puedan apoyar a una mejor comprensión del objeto estudiado, a saber, el contexto de producción, distribución, repercusiones de la película en contextos específicos o repercusiones del contexto en la realización de la película, entre otros.

2. Las películas incluidas en este artículo están basadas en una recopilación realizada expresamente para Apodaca Peraza, J. A. (2012). Cfr. nota 1.

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 Tijuana² se comprenden en un periodo que abarca desde 1916 hasta nuestros días; por tal motivo (entre otros)³, resulta imposible incluirlos a todos en este trabajo. Además, se han rodado tanto cintas que usan locaciones directas de la ciudad como otras en las que se recrean esos espacios en sets cinematográficos, lo que dificulta su localización. Teniendo en cuenta lo anterior, se realiza esta vista panorámica con films que se han podido revisar en un formato manipulable para su posterior análisis y respecto a los cuales se pudo conseguir información pertinente.

3. Se trata, principalmente, de limitaciones temporales y de accesibilidad a materiales. Por un lado, muchos materiales son inasequibles en el mercado mexicano; por el otro, se presentaron trabas institucionales y de particulares que no facilitaron información ni materiales para su revisión.

Vista panorámica del cine sobre Tijuana de 1916 a 2011

Primer periodo. De 1916 a 1939

De acuerdo con el corpus filmico en el que se basa este artículo⁴, en el periodo de 1916 a 1928 se produjeron 9 películas que aluden de alguna manera a Tijuana, en su totalidad estadounidenses. Entre ellas, figura *The Americano* (Emerson, 1916), que trata acerca de un conflicto político armado en un lugar llamado Paragonia. Aquí, 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 observan algunos espacios 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, la cual repercutió incluso en el personal involucrado en el rodaje, tal como lo ilustra el siguiente relato:

Mientras filmaban en Tijuana, México, Douglas Fairbanks y el equipo de la película fueron arrestados por soldados mexicanos, sin decirseles 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. (IMDB, n.d. Traducción propia)

4. Cfr. Anexo I: "Una posible filmografía sobre Tijuana (1916-2011)", en Apodaca Peraza, J. A. (2012).

Los filmes sobre Tijuana de este periodo son explicativos de un momento histórico específico. De las 6 películas que pertenecen a ese momento, 4 de ellas se relacionan de alguna manera con carreras de caballos y sus respectivas apuestas: *Riders Up* (Cummings, 1924), *Tell It to marines* (Hill, 1926), *The Sunset Derby* (Rogell, 1927) y *Golf Widows* (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. La década de los veinte, además del enorme auge económico que redituó a la ciudad, comenzó a forjarle esa personalidad permissi-

va, de fiesta interminable. Aquí nace su “leyenda negra”:

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 la década de los treinta, se filmaron 17 películas que aluden a algún espacio específico de Tijuana. Quince de ellas eran estadounidenses y dos eran mexicanas: *Contrabando* (Mendez Bernal, Wells, 1932) y *Juan Soldado* (Gasnier, 1939). De acuerdo con el contexto descrito en el apartado anterior, no es de extrañarse que seis de estas películas evoquen de alguna manera a carreras de caballos: *Sweepstakes* (Rogell, 1931), *Neck and Neck* (Thorpe, 1931), *The Champ* (Vidor, 1931), *Fast Companions* (Neumann, 1932), *Racing Luck* (Newfield, 1935) y *Unwelcome Stranger* (Rosen, 1935). Esto continúa la tradición de los años veinte, según la cual la ciudad es representada casi de manera exclusiva por su hipódromo, apuestas y vida nocturna.

Además del hipódromo, la inauguración del Complejo Agua Caliente en 1928 abrió la posibilidad de nuevas historias cinematográficas ambientadas en sus instalaciones. Una película que engloba la fastuosidad de dicho complejo es *In Caliente* (Bacon, 1935), cuyo título la delata. En ella, se muestran lujosos salones y albercas; aunado a esta característica, cronológicamente *In Caliente* “constituyó la culminación de las películas producidas dentro y acerca de Tijuana y Agua Caliente” (Félix, 2003: 282) pues, dos años después de estrenado el filme, el complejo cierra sus puertas. En cuanto a la realización de producciones en las que se mostraron espacios urbanos de Tijuana de esta importante década, destaca *The Champ* (El Campeón), pues en ella convergen distintos sitios relacionados con la ciudad, contextualizados en relación con la época. En *The Champ*, se muestran el Hotel Agua Caliente y el hipódromo a tope, así como algunas cantinas, la cárcel y calles atiborradas de gente; de esta manera, se caracteriza a la ciudad como un lugar idóneo para apuestas de todo tipo y para ir de vacaciones, pero también para vivir en caso de haberse convertido en un estadounidense fracasado, ya que El Campeón es un ex



Frontera Tijuana – San Diego
 Autor: Sgt. Gordon Hyde
 Dominio Público
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Border_Mexico_USA.jpg

boxeador profesional convertido en alcohólico y apostador que vive en un cuarto arriba de una taberna con su pequeño hijo.

Este primer periodo (1916-1939) fue determinante para la imagen cinematográfica de *espacios cinemáticos* de la ciudad de Tijuana que se reprodujo en años posteriores. Aquí se mostraron por primera vez el hipódromo, el Complejo 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 tijuaneño más general, como una suerte de sinécdoque.

Segundo periodo. De 1941 a 1968

En la década de los cuarenta, sólo una película refiere brevemente a Tijuana, sin que esto influya de manera significativa en la construcción del imaginario de la ciudad: *Hold Back the Dawn* (Leisen, 1941). Hacia los años cincuenta, en *Borderline* (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.

Quizás la película más importante de la década de los cincuenta haya sido *The Tijuana Story* (Kardos, 1957), que trata sobre el asesinato del periodista tijuaneño Manuel Acosta Meza y en la que aparecen 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; a pesar de que su historia se centraba 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. Destacado en el original). 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* pedregosa 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 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. (1987: 63)

Un caso aparte es *Touch of Evil* (Sed de Mal, Welles, 1958), considerado por muchos como el último *film noir* del Hollywood clásico. La trama es desatada por el estallido de una bomba colocada en un auto del lado mexicano que explota en Estados Unidos justo después de cruzar la frontera. Aquí se muestra la Línea Internacional ubicada en un pueblo llamado Los Robles. Esta producción fue protagonizada por un sobremaquillado Charlton Heston que interpreta al policía mexicano Mike Vargas, la actriz Janet Leigh como Susan, la esposa de Mike, y el propio Welles como el corrupto detective estadounidense Hank Quinlan.

Es conocida la intención de Orson Welles de filmar en Tijuana, decisión que la propia Universal le prohibiera. A pesar de lo anterior, el director “sugiere” de varias maneras a la ciudad de Tijuana a lo largo del filme. Entre las referencias que podemos encontrar, se encuentran las calles llenas de gente, de bares y hoteles, callejones oscuros, carretillas con “curios” e, incluso, burros que detienen el tránsito. Todas estas referencias habían sido ya mostradas en filmes precedentes a *Touch of Evil*; sin embargo, hay dos letreros que delatan la inspiración de Welles en la ciudad de Tijuana: un cartel publicitario del ahora extinto Cine Roble y un gran anuncio del que hoy es el centro de espectáculos Jai Alai. De acuerdo con la ambientación que posee *Touch of Evil*, vemos a un pueblo fronterizo peligroso en donde imperan las mafias y en el cual

el “malo” resulta ser el estadounidense (Quinlan), mientras que el “bueno” es el mexicano (Vargas)⁵. Sin embargo, respecto a los *espacios cinematográficos*, que se ubican como centro de interés en el presente artículo, el film de Welles no aporta gran cosa a lo que ya se había mostrado sobre Tijuana en películas anteriores. Básicamente, esta producción logra reafirmar el carácter de peligrosidad de toda ciudad fronteriza que, gracias a la estética propia del género en el que se inscribe la obra (cine negro), sólo se acentúa.

5. Cfr. análisis realizado al respecto en Iglesias (2010).

En la década de los años sesenta, la llamada “ciudad más visitada del mundo” aparece en *Petulia* (Lester, 1968). En este film, protagonizado por Julie Christie y George C. Scott, se muestra durante escasos minutos el extinto Toreo de Tijuana de manera explícita en una escena hostil, pues se mezclan montones de carne y sangre de toro que es comida directamente del suelo por perros callejeros, marejadas 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 el 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 años cincuenta y sesenta reforzaron la imagen de Tijuana asociada a la prostitución, la permisividad, el narcotráfico, el peligro y el vicio mostrando generalmente espacios urbanos con calles atiborradas de gente, sus respectivos clubes nocturnos y, en numerosas ocasiones, la Línea Internacional como un espacio inherente a la ciudad.

Tercer periodo. De 1973 a 1987

En este periodo, se filmaron solamente 10 películas que aluden de alguna manera a Tijuana. De ellas, sólo dos son mexicanas. En primer lugar, podemos mencionar a *La ilegal* (1979), dirigida por Arturo Ripstein. Este film se encuadra como un drama de migración en el cual se muestra parte de la garita internacional cuando Claudia (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 en esta producción es la Avenida Revolución. La protagonista baja unas escaleras para entrar a un club nocturno en donde busca al “coyote”, que la cruzará de manera ilegal a Estados Unidos. Así, en un bar de Tijuana se cierra el trato de una indocumentada 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 como *Born in East LA* (Marin, 1987), *El jardín del Edén* (Novaro, 1994) y *Los Pajarracos* (Hernández y Rivera, 2006). Estas relaciones intertextuales van construyendo *espacios cinematográficos* de Tijuana más o menos identificables.

Durante las décadas de los setenta y los ochenta, los filmes fronterizos mexicanos generan un repunte importante a nivel comercial. Sin embargo, el objetivo de este trabajo no está basado en “películas fronterizas” (como las ha llamado Norma Iglesias)⁶. En 1983, Curtis Hanson dirige *Losin’ It (Ir a perderlo... y perderse)* 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 mítico *donkey-show*. Esta película muestra a la leyenda negra ficcionalizada en el contexto de los años sesenta: calles terregosas, policías corruptos, tugurios de mala muerte y muchos norteamericanos en busca de desasosiego.

6. Para mayor referencia al cine fronterizo (tipología y periodizaciones), cfr.: Iglesias (1991).

En el mismo año, se estrena la primera película chicana más taquillera de la historia (Maciel, 2000): *El Norte* (Nava, 1983), en la que 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”. En este film, se muestran casas de cartón, ambiente y gente hostiles, y calles terregosas. Un pensamiento generalizado se deja ver en esta película (que más tarde se reproduce en *El jardín del Edén*): *todo aquel que está en Tijuana, lo que busca es irse a Estados Unidos.*

7. Sobre este filme, se han realizado estudios desde distintos puntos de vista. Entre ellos, figura Fregoso, R. L. (1993).

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* (Valdez) y *Born in East LA (Un pícaro de Los Ángeles)*, Marin). La primera fue un éxito de taquilla en el que se muestran calles de la ciudad llenas de turistas, de bares y de hoteles, así como el interior de un tugurio, 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 llevara a México (a Tijuana) con el fin de que perdiera su virginidad. 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*, cuya historia se desarrolla casi en su totalidad en Tijuana, repite lugares y situaciones ya vistos en otras películas (clubes nocturnos, hostilidad, la Línea Internacional, el deseo de alcanzar el *american dream*, entre otros)⁷. La comedia dirigida por Cheech Marin no se distancia de El Norte en el sentido de que toca el tema de la migración “de paso” por Tijuana, pues el protagonista es deportado a dicha ciudad fronteriza por equivocación siendo ciudadano estadounidense. La película trata de las peripecias de Rudy, un angloparlante sin papeles, con rasgos y nombre mexicanos que busca cruzar (regresarse) a como dé lugar a su país de origen.

El cine de este periodo (mexicano y chicano en particular) ha introducido un nuevo tema al imaginario sobre Tijuana: la migración. Esta temática, 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, 2010) 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 vaciado 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 Atrasánchez, Calderones, Galindos, Güero Castro y demás) se atreven a insertar, sin el menor pudor, inenarrables retorcimientos dramáticos que se “adecentarian” en otras películas situadas en territorios “normales”. (1986: 147-148)

Durante las décadas de los setenta y ochenta, el cine estadounidense continuó reforzando estereotipos sobre Tijuana, revisitando espacios urbanos y temáticas anteriormente abordadas (la leyenda negra y todos sus atributos). Por otro lado, aun cuando el cine chicano 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 y la imagen sobre la ciudad proyectados específicamente en *El Norte*, *La Bamba* y *Born in East LA* han abonado el estereotipo de peligrosidad, vida nocturna, transitoriedad 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 del presente texto.

Cuarto periodo. De 1991 a 2011

8. En el sexenio de Salinas de Gortari (1988-1994), se coloca al frente del Instituto de Cine a Ignacio Durán Loera,

En la década de los noventa, se producen siete películas sobre Tijuana. A diferencia de décadas anteriores, en este caso la mayoría son mexicanas (5 sobre 2 del país vecino). En pleno auge del Nuevo Cine Mexicano⁸, una importante camada de cineastas nacionales filmaron la ciudad; entre ellos, Fernando Sariñana debuta en la dirección con *Hasta morir* (1994), en la cual se muestran el Río Tijuana, el hipódromo, cholos peligrosos, mafias y, una vez más, calles terregosas. Alejandro Springall dirige *Santitos* (1999), película que recorre antros de la zona roja de la

ciudad y 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 (Imbert, 2010: 257).

Sin lugar a dudas, el filme más importante de la década de los noventa, que ya no simplemente incluye espacios urbanos específicos de la ciudad de Tijuana, sino que convierte a la misma urbe en una protagonista más de la historia, es *El jardín del Edén* (María Novaro, 1994). Esta película ha sido objeto de diversos estudios debido al *abordaje novedoso del espacio fronterizo*; sin embargo, este abordaje novedoso tuvo lugar 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”. Este es el motivo por el cual el bordo aparece tantas veces a cuadro en la obra de Novaro; de hecho, todas las historias que se cuentan en la película están relacionadas con ese espacio. Además, en 1994, justo el año de su estreno, inicia la Operación Guardián, con la cual se aumentan las medidas de seguridad en la frontera entre México y Estados Unidos. A partir de 1993, la imagen del bordo fronterizo será recurrente en el cine sobre Tijuana en particular y sobre la frontera norte en general.

Por otro lado, el nuevo siglo inició con una película ganadora de varios premios importantes que dio la vuelta al mundo, en la que se mostraba a una ciudad con un mayor grado de hostilidad que en producciones anteriores gracias al uso de distintos recursos técnicos: *Traffic* (Tráfico, Soderbergh, 2000). Tres historias. Tres escenarios intercalados. Tres ambientes: uno azul (Columbus, Ohio), otro “real” (San Diego, Washington) y otro ocre (Tijuana-México). 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*, el interés en filmar cintas sobre Tijuana durante el periodo comprendido entre 2000 y 2011 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 general.⁹ De manera puntual, 7 films refieren a narcotráfico, 7 son *thrillers* (entre asesinatos e intrigas policiacas), 4 son comedias, 3 son dramas, 2 son películas de horror, 2 son producciones sobre migración, 2 son títulos de ciencia ficción y 1 film trata sobre carreras de caballos (ambientada en los años veinte).

Si bien el cine ha relacionado explícitamente a Tijuana (y a la frontera norte) con el narcotráfico desde la década de los cincuenta, es a inicios del siglo XXI cuando el tema cobra particular importancia. Hay que recordar que esta investigación no está basada en el “narco-cine”, ya que este fenómeno requiere un estudio aparte por su alto grado de complejidad¹⁰.

En 2006, Alejandro González Iñárritu filma *Babel*, película que recorrió el mundo y ganó 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, el film sirvió para recordarle al público que Tijuana sigue teniendo sus “burros zebra” para tomarse la foto del recuerdo y a sus “paraditas” la espera de ávidos clientes.

Un caso excepcional de toda la filmografía mencionada en este artículo es *Sleep Dealer* (Álex Rivera, 2008). Esta obra presenta una historia futurista de ciencia ficción que 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 dicha ciudad, pues las fronteras han sido cerradas. Si

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).

9. 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).

10. Yolanda Mercader ha realizado un primer acercamiento al tema y ha recopilado un corpus de 252 películas "de narcos" en tres etapas: de 1976 a 1983, de 1984 a 1994 y de 1995 a 2012. Cfr. Mercader (2012, junio).

bien el contexto futurista se aleja de las demás cintas, la historia se mantiene dentro del tipo de cine en que 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 2009, Rigoberto Pérezcano dirige *Norteados*. Esta obra desarrolla una historia de migración en la que se muestra el letrero de "Bienvenido a Tijuana" de manera explícita; la ciudad, una vez más, se erige como un espacio de llegada que prepara a sus personajes para las situaciones más extremas. Nuevamente, observamos calles terregosas, cantinas con luces de neón, la garita internacional y el bordo, muchas veces, el bordo.

De acuerdo a lo anterior, en este último periodo los cines mexicano y estadounidense han seguido reproduciendo estereotipos sobre Tijuana, ya sea de manera implícita, como en *Babel*, film en que la ciudad sirve como punto "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. También siguen apareciendo espacios urbanos de Tijuana que denotan peligrosidad, lugares hostiles, tratos ilegales en el interior de clubes nocturnos, calles terregosas, callejones oscuros, la Línea Internacional, 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 se 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 se haya producido solamente una película al respecto (*Seabiscuit*, Ross, 2003) en un periodo de 19 años (desde *Asalto en Tijuana*, Gurrola, 1981).

Conclusiones

Como se ha esbozado en el desarrollo del texto, se pudieron identificar cuatro periodos históricos del cine sobre Tijuana a partir del análisis de los filmes ya mencionados:

1. De 1916 a 1939. 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. Las películas estadounidenses de las décadas de los cincuenta y sesenta despliegan una 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 clubes nocturnos.

3. De 1973 a 1987. El cine de Estados Unidos 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 el estereotipo de peligrosidad, vida nocturna y hostilidad mostrado en el cine estadounidense comercial. México aporta una vasta producción de *cine fronterizo*.

4. De 1991 a 2011. Se muestran espacios urbanos de Tijuana que denotan peligrosidad, lugares hostiles, tratos ilegales al interior de clubes nocturnos, calles terregosas, callejones oscuros, la zona roja y sus letreros de neón, y la Avenida Revolución. Aquí aparece el bordo. El cine de ambos países ha diversificado los géneros cinematográficos a través de los cuales muestra a Tijuana.

De estos periodos, queda al descubierto una visión ideológica de la ciudad claramente construida por el cine de ambos países: Tijuana es a la vez *atractiva* (permisiva y festiva) y *repelente* (hostil y transitoria). Es decir, la parte festiva de la ciudad se complementa con la permisiva, lo que corresponde a la *ego-ideología* de la *ciudad atractiva*. Ésta, a su vez, se constituye como 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 de Estados Unidos tiene un carácter dual: atrae y repele. Por tal motivo, los cuatro *espacios cinemáticos* identificados son: espacio permisivo, festivo, hostil y transitivo. Dichos espacios se repiten de manera constante, en distintas dosis, en prácticamente todas las películas analizadas; es decir, esas relaciones intertextuales han construido una visión particular de la ciudad de Tijuana a través de los años.

BIBLIOGRAFÍA

- APODACA PERAZA, J. A. (2012). *La construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos*. Tesis para optar al grado de Maestro en Estudios Culturales, México, El Colegio de la Frontera Norte.
- AYALA BLANCO, J. (1986). *La aventura del cine mexicano*. México: Editorial Posada.
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [URTEXT]. México: Ítaca.
- DELGADO, M. (2008). *El animal público*. España, Anagrama.
- FÉLIX Berumen, H. (2003). *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito*. México: El Colegio de la Frontera Norte/Librería el Día.
- FERNÁNDEZ R. A. (2007). *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. México: El Colegio de Michoacán.
- FREGOSO, R. L. (1993). *The Bronze Screen: Chicana & Chicano Film Culture*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- GARCÍA RIERA, E. (1987). *México visto por el cine extranjero*. México: Era.
- IGLESIAS, N. (1991). *Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el cine mexicano*, volumen 1 y 2. México: El Colef.
- IGLESIAS, N. (2010). Trascendiendo límites: La frontera México-Estados Unidos en el cine. FIAR: *Forum for Inter-American Research*, 3.2. Recuperado el 26 de agosto de 2014, de: <http://interamericaonline.org/volume-3-2/iglesias-prieto/>
- IMBERT, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. España: Cátedra.
- IMBD (n.d.) *The Americano. Did you know?* Recuperado el 1 de octubre de 2012, de <http://www.imdb.com/title/tt0006359/>
- MACIEL, D. R. (2000). *El bandolero, el pocho y la raza*. México: Siglo XXI y Conaculta.
- MERCADER, Y. (2012, junio). El narcotraficante: de personaje denostado a personaje protagonista en el México del Siglo XXI. Ponencia presentada en FACINE, México.
- SÁNCHEZ, F. (2002). *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*. México: Cineteca Nacional/Juan Pablos.
- SANTOS, M. (1990). Una tentativa de definición de espacio. En *Por una nueva geografía* (pp. 129- 138). Madrid: Espasa-Calpe.
- SOTO FERREL, V. (1997). *Imágenes de Tijuana a través del cine*. México: Tierra Adentro.

THERBORN, G. (1987). *La ideología del poder y el poder de la ideología*, 2ª ed. México: Siglo XXI.

TRUJILLO MUÑOZ, G. (2010). *Tan cerca de Hollywood. Cine, televisión y video en Baja California*. México: UABC.

VALENZUELA ARCE, J. M. (coord.) (2003). *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: Conaculta/FCE.

VAN DIJK, T. A. (2006). Discurso de las élites y racismo institucional. En Lario Bastida, M. (coord.): *Medios de comunicación e inmigración* (15-36). Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo y Convivir sin Racismo.

FILMOGRAFÍA

7 mujeres, un homosexual y Carlos (2004). René Bueno.
Asalto en Tijuana (1981). Alfredo Gurrola.
Babel (2006). Alejandro González Iñárritu.
Borderline (1950). William Seiter.
Born in East LA (1987). Cheech Marin.
Contrabando (1932). Alberto Mendez Bernal y Raymond Wells.
El jardín del Edén (1994). María Novaro.
El Norte (1983). Gregory Nava.
Fast Companions (1932). Kurt Neumann.
Golf Widows (1928). Erle C. Kenton.
Hasta morir (1994). Fernando Sariñana.
Hold Back the Dawn (1941). Mitchell Leisen.
In Caliente (1935). Lloyd Bacon
Juan Soldado (1939). Louis J. Gasnier.
La Bamba (1987). Luis Valdez.
La ilegal (1979). Arturo Ripstein.
Losin'it (1983). Curtis Hanson.
Neck and Neck (1931). Richard Thorpe.
Norteados (2009). Rigoberto Pérezcano.
Petulia (1968). Richard Lester.
Racing Luck (1935). Sam Newfield.
Raíces de sangre (1976). Jesús Treviño
Riders Up (1924). Irving Cummings.
Santitos (1999). Alejandro Springall.
Seabiscuit (2003). Gary Ross.
Sleep Dealer (2008). Álex Rivera.
Sweepstakes (1931). Albert S. Rogell.
Tell It to marines (1926). George W. Hill.
The Americano (1916). John Emerson.
The Champ (1931). King Vidor.
The Sunset Derby (1927). Albert S. Rogell.
The Tijuana Story (1957). László Kardos.
The Wings of Eagles (1956). John Ford
The Young Captives (1959). Irvin Kershner.
Timetable (1955). Mark Stevens
Touch of Evil (1958). Orson Welles.
Traffic (2000). Steven Soderbergh.
Unwelcome Stranger (1935). Phil Rosen.

AUTORES

Juan Alberto Apodaca

Es Licenciado en Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California, México y Maestro en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte. Se desempeña como docente en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de UABC; también es crítico de cine y Coordinador General del Foro de Análisis Cinematográfico (FACINE), que se realiza en la ciudad de Tijuana, Baja California, México.

Contacto: j.alberto.apodaca@gmail.com

Lauro Zavala

Es Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Actualmente, es Profesor-Investigador titular en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (Ciudad de México). Pertenece a la Asociación Mexicana de Ciencias (AMC) y al Sistema Nacional de Investigadores (SNI), Nivel II. También es presidente de SEPANCINE (Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico).

Contacto: zavala38@hotmail.com

Camilo Contreras Delgado

Es Doctor en Ciencias Sociales con Especialidad en Estudios Regionales por El Colegio de la Frontera Norte. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI), Nivel I. Es Profesor-Investigador titular del Departamento de Estudios Culturales de El Colef. Sus líneas temáticas de investigación son procesos culturales e identidad en la frontera norte de México.

Contacto: camilo@colef.mx