

Maximiliano Maza Pérez

Miradas que se cruzan:

El espacio geográfico de la frontera
entre México y los Estados Unidos
en el cine fronterizo contemporáneo



C O N T E N I D O

INTRODUCCIÓN	9
--------------------	---

DESARROLLO HISTÓRICO DE LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA DEL ESPACIO FRONTERIZO ENTRE MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS

Espacio de barbarie: la frontera en el cine estadounidense	29
Espacio de desarraigo: el cine fronterizo mexicano	38
Espacio de identidad: lo fronterizo en el cine chicano	43
Espacio de hibridación: el cine fronterizo contemporáneo	47

LA DIMENSIÓN ESPACIAL EN EL CAMPO DE LOS ESTUDIOS CULTURALES

Espacio y frontera en los estudios culturales	61
El espacio de la semiósfera y la frontera semiótica	63
El concepto de frontera en los estudios postcoloniales y fronterizos	66
El espacio en la geografía posmoderna	68
El giro espacial de los estudios culturales	74
La geografía cultural y la representación del espacio geográfico en el cine	76
La perspectiva desde la geografía cinematográfica	78
Los modos de representación fílmica de la realidad y del espacio	80

EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO	
Y LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA DEL ESPACIO	91
El análisis descriptivo.....	94
La descripción fílmica.....	97
Niveles de representación del espacio cinematográfico.....	101
Primer nivel de representación: puesta en escena y paisaje cinematográfico.....	107
Segundo nivel de representación: puesta en cuadro y espacio fílmico.....	115
Tercer nivel de representación: puesta en serie y segmentos fílmicos.....	120
Primer eje de articulación: cronotopos de emplazamiento, desplazamiento y transición.....	123
Segundo eje de articulación: espacio fílmico como territorio.....	127
Esquema operativo de la descripción fílmica del espacio cinematográfico.....	132
FUNCIONES DEL PAISAJE CINEMATOGRAFICO Y DEL ESPACIO	
FÍLMICO EN EL CINE FRONTERIZO CONTEMPORÁNEO	135
La frontera reversible: replanteamiento del espacio dramático en <i>Los tres entierros de Melquiades Estrada</i> (2005).....	137
Metáforas espaciales de la frontera en <i>La misma luna</i> (2007).....	157
Dentro y fuera de cuadro: territorio, poder y control del espacio fílmico en <i>Babel</i> (2006).....	176
Espacios diferentes: Espectáculo y significado del paisaje fronterizo en <i>Traficantes de sueños</i> (2008).....	193
CONCLUSIONES	219
BIBLIOGRAFÍA	231

INTRODUCCIÓN

A lo largo de poco más de un siglo, la frontera entre México y los Estados Unidos ha sido escenario de tres aproximaciones filmicas 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 mexicano-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 “tenden 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 filmica 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 filmica 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 filmica 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 filmica 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.