



Tijuana imaginada. Cine de intervención y espacios de la otredad

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ

“Pobre de Tijuana. Tan cerca de los Estados Unidos y tan lejos del D.F. Tijuana, la esquina del mundo latinoamericano [...] Tijuana es *outsider* por naturaleza, una ciudad de remezcla y oportunidad, que cuando se vive a su ritmo, te ayuda a romper con todos los mitos y juicios preestablecidos. Ciudad perdición, pozo del mundo [...] Tijuana *mon amie* es más que eso”, dice la voz *over* del documental *Tijuana Remix* (Annika Seiffert, 2002), que forma parte de los productos visuales que acompañan un vanguardista libro titulado *Paso del Nortec. This is Tijuana!* (Valenzuela, 2004), en el que se analiza el trasfondo cultural del fenómeno Nortec, quizá el colectivo más original del México reciente, formado por artistas visuales y músicos que recuperaron y sintetizaron los patrones de la música nortea y el imaginario relegado de la cultura popular fronteriza a finales del siglo xx y principios del xxi.

Este fue parte del contexto de producción cultural de una Tijuana híbrida en la que crecieron algunos cineastas locales independientes con edades entre treinta y cuarenta años, que actualmente comparten y reconstruyen un imaginario de su entorno urbano para dotarlo de identidad. En palabras de Gérard Imbert en su *Cine e imaginarios*

sociales, se trata de un ejemplo de una generación que da forma a “representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de identidad social” (2010: 13).

La idea de este trabajo es partir de una panorámica sobre el cine *en y de* Tijuana, para posteriormente visualizar algunas poéticas personales, temas y estilos de directores locales, con el fin de distinguir cierto imaginario y comprender cómo la práctica fílmica y sus productos dotan de identidad al espacio cinemático que es donde se articula, en la dimensión física y discursiva, la representación, la recreación de lo urbano y lo suburbano, las zonas de fijación del espacio social en el que se producen las imágenes del otro —migrantes, *homeless*, adictos, prostitutas— y sus lugares de otredad —hoteles, El Bordo, zonas marginales o espacios desérticos.

Entre varias líneas paralelas de tendencias que forman parte del panorama audiovisual y la cultura cinematográfica tijuanaense, me interesa la mirada compartida de un grupo de cineastas que considero, para este capítulo, puede ser representada por dos de ellos: Abraham Sánchez que realizó *Devastación* (2016) y *Sanguijuelas* (2011), entre otros trabajos, y Ricardo Silva, director de *Navajazo* (2013) y *William, el nuevo maestro de judo* (2016). Son cineastas que juegan con los estereotipos, los destruyen y reconstruyen mientras dotan de identidad al espacio.

Entradas y salidas del estereotipo

Si hablamos del estereotipo, recordemos que por tradición Tijuana es fábrica de imaginarios negativos formados desde los primeros largometrajes hollywoodenses que crearon la “leyenda negra” durante los años veinte, práctica apoyada por buena parte de la filmografía mexicana. De ahí que muchos funcionarios y residentes hayan creado campañas para erradicar este estereotipo y proyectarla como un lugar de oportunidades y de trabajo (Berumen, 2003). Pero la realidad social no lo permite: simplemente en julio de 2018 los titulares del diario *Zeta* advirtieron que se vivió “el mes más violento de todos los tiempos. Ningún otro mes había registrado tantos homicidios y víctimas en ataques armados,

en promedio 12 personas al día. Un total de 378 víctimas entre ejecutados y lesionados por armas de fuego” (“Tijuana, Estado fallido”, 2018). Aunque también sabemos, no por la prensa mexicana sino por el diario español *El País*, que en todo el territorio nacional tuvo lugar el mes “más violento en 21 años [En julio] se registraron 2.599 homicidios dolosos” por encima de Colombia y Nicaragua en sus peores tiempos (“México registra el nivel más alto de violencia en 21 años”, 2018).

¿Qué es lo que hace, contra todo esfuerzo, que la ciudad resalte como contenedor de violencia frente al resto del país que no visibiliza su escenario dantesco en estados como Tamaulipas, Guerrero, Michoacán, Estado de México, entre otros? Nos atreveríamos a pensar que el imaginario audiovisual y en general mediático funge como principal agente que refuerza los esquemas sociales de una ciudad negativa, por lo que no dejan ver sus cualidades fronterizas positivas: una ciudad cosmopolita, de inversión y desarrollo o de tendencias culturales y artísticas; por el contrario, por tradición o por costumbre resalta más la idea de una tierra de nadie, un espacio simbólico de permisividad y desenfreno, de violencia desmedida y conflictos sociales.

Pese a todas las representaciones que refuerzan el estereotipo negativo, se puede decir que Tijuana está en un momento de cambios y tensiones positivas y negativas entre lo global y lo local, gracias a las dinámicas del neoliberalismo con sus juegos de poder y desigualdad pero también de resistencia tanto en el plano de lo social como en lo relacionado con la producción artística, con la representación audiovisual y con la cultura cinematográfica en general.

Líneas paralelas

Más allá de los temas recurrentes de migración y violencia que no han cesado desde los años setenta en contubernio con los imaginarios hollywoodenses y con la más larga tradición y verdadera industria de Tijuana, el *videohome* (Apodaca, 2014, 2017), en el último lustro surgen nuevas miradas de los cineastas de la Ciudad de México o de extranjeros que la encuentran como un set idóneo para realizar *thrillers* o dramas, la mayoría realistas, y renovar la mirada con otros temas y enfoques: pensemos en

Mente revólver (2018) de Alejandro Ramírez, en la minimalista *Workers* del chileno José Luis Valle (2014), en el intento de *road movie* comercial *Camino a Marte* del capitalino Humberto Hinojosa (2017), aunque también aparece el drama prostibulario *Las elegidas* (2015), cuyo director David Pablos se define entre el nativo tijuanaense y el cineasta capitalino.

Si hablamos de un cine que identifique y ofrezca modos de acercarse a la realidad de las producciones audiovisuales desde la mirada local, podríamos decir que el espectro más amplio tiende hacia el documental, regularmente con los clásicos temas del lugar fronterizo o de la problemática laboral, por citar algunos: *Félix. Ficciones de un traficante* (Adriana Trujillo, 2012), sobre un traficante de personas que también es actor de *videohome*, *El hogar al revés* (Itzel Martínez, 2014), que discute el problema de la vivienda de interés social, o *Maquilápoli: City of Factories* (Vicky Funari y Sergio de la Torre, 2006) que articula la explotación laboral y la contaminación de las industrias maquiladoras (González Reynoso, 2018).

Por su parte, el *grosso* de la ficción recae en largometrajes regularmente independientes o de bajo y mediano presupuesto que se inclinan un poco hacia la comedia y más hacia el drama realista, lejanos no solo de las concepciones de La Meca del cine, sino de las del centro del país. Por ejemplo *Pares y Nones* de Goyo Carrillo (2014) sobre conflictos sociales; *Buenos tiempos* y *Amir*, ambos dramas juveniles de José Paredes (2013 y 2016); los *thrillers* *El vecino* de Giancarlo Ruiz (2017) y *Regresión* (2018) de Sergio Valdez, la comedia *Marcelo* de Omar Ynigo (2012), comedia de superhéroes; o el híbrido de comedia y drama familiar *Los Hámsters* de Gil González donde retrata a la familia clasemediera. El director Gil González rechaza abiertamente el centralismo, y manifiesta que “Tijuana tiene su propia voz. Hay muchas tijuanas. La Tijuana que retrato no tiene nada que ver con la Tijuana de *Navajazo*. Hay muchas formas de aproximarse a la ciudad. No tiene nada que ver con las películas que vienen a filmar aquí en la frontera” (*Cine-Secuencias*, 2014). El comentario vale para hablar tanto de la pluralidad y el paralelismo cinematográfico que se vive, como el hecho de que todos estos filmes tienen en común, más que el mediano, bajo o bajísimo presupuesto, una mirada diversa y nueva sobre Tijuana como contenedor social.

El cambio de percepción sobre el mundo audiovisual y la práctica fílmica en la ciudad —es decir, sobre las líneas cinematográficas que

corren paralelas: la gran industria, el cine independiente de ficción, el documental, el de mediano¹ y bajo presupuesto, el de tipos de realismos y la variedad temática— se debe también a la transformación del contexto cinematográfico impulsado desde los años ochenta con la creación de instituciones culturales y educativas y más tarde con colectivos, festivales y foros de análisis.²

Pero podríamos decir que el ecosistema cambió drásticamente desde la fundación de los Baja Studios pertenecientes a la Fox —quizá la segunda versión de los Baja Films de los años setenta que actualmente hace *videohome* (Apodaca, 2018; Trujillo, 1997)— que ha permitido filmar *blockbusters* como *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), *Tomorrow Never Dies* (Roger Spottiswoode, 1997) de la saga 007, o *Titanic* (James Cameron, 1997), que intervino en la cultura de producción y generó una planta laboral de técnicos y creativos llamada “generación *Titanic*”, según el documental *Donde el tiempo se detiene* (Octavio Maya, 2014). Asimismo sus escenarios naturales de mar y desierto, incluso urbanos,

¹ Sobre todo en televisión, el cual es un tema pendiente de abordar, como en el caso de la serie *Tijuana* exhibida en Netflix en 2019.

² En 1982 tuvo lugar el Primer Encuentro de Cine y Video en la Frontera que veía la frontera como una cultura o tema “saqueado por todos sin que la versión de los propios bajacalifornianos fuera tomada en cuenta”. En su siguiente versión se evidenció el mapa de producción orientado por el documental turístico, el sociológico y el video de ficción que rompía con la estrechez temática fronteriza y tenía como fin explotar la creatividad de sus autores locales. También en 1982 se fundaron El Colegio de la Frontera Norte y la Universidad Autónoma de Baja California. Ambas son instituciones pioneras de producción documental. De la última surgirían algunos inquietos del mundo audiovisual que formaron el colectivo de producción Bola 8 —de donde saltaron creadores al Colectivo Nortec— y que desde hace diez años organizan un Foro de Cine Documental. En ese año nació el Centro Cultural Tijuana (CECUT) que fundó la Cineteca y constituyó un geosímbolo que concentra las artes performativas, visuales y audiovisuales; ahí se celebran el reciente Festival Fotofilm Tijuana y desde hace varios años el Foro de Análisis de Cine (FACINE). De la misma manera cobra relevancia el BorDocs, Foro Documental en la región Tijuana-San Diego, y el Baja California International Film Festival. En las últimas dos décadas ha habido una serie de cineclubes especializados que contribuyen a reforzar el culto al cine de género o de arte como Vampiriscopio, actualmente transformado en Muestra de Cine Fantástico y Terror, que han dado espacio a la proyección de cine local en el recién fundado cine Tonalá, que además funciona como centro cultural y recreativo. De igual manera se cuentan colectivos, como el caso del Observatorio, que surge de la productora Specola y que organiza talleres y conferencias a las que asisten directores como Reygadas o Amat Escalante, cuyo propósito es motivar un cine local con otra estructura. Finalmente dos escuelas de cine: el Centro de Estudios Cinematográficos de Baja California que ofrece diplomados, y la carrera de Cine (UDC) de la Universidad de las Californias Internacional, y la Licenciatura en Cine de la Universidad de Tijuana (CUT) enfocada en capacitar técnicamente. Para ampliar el panorama véase González Reynoso, 2018, y Trujillo, 1997.

invitan a rodar series como *The Walking Dead*, donde se involucran nuevas generaciones surgidas sobre todo de la Licenciatura en Cine (CUT) que quizá después alguien llame “generación *The Walking Dead*”. En todo caso, el espacio geográfico y la “mano de obra barata” son atractivos para la producción sobre todo norteamericana pero también de otras nacionalidades como la inglesa; pensemos en la BBC y sus documentales televisivos, lo que otorga la posibilidad de ejercer el oficio de cineasta a los locales en grandes producciones globales.

Bajo la línea de producción industrial, se creó entonces la concepción del oficio de cineasta como parte de una gran maquinaria que se emplea y se interesa más en la técnica para tener un oficio y participar como parte del equipo de producción en macro proyectos industriales que en formarse como artistas y crear sus propios proyectos. A esto el pequeño gremio de autores —si se le puede llamar así a los formados paradójicamente más en la práctica que en la academia—, lo designa “trabajo de maquila gringa”, mano de obra barata que produce imaginarios ajenos a la identidad de este mexicano que vive en la esquina de Latinoamérica, metáfora que atiende a una ciudad llena de maquilas donde principalmente mujeres trabajan largas jornadas en condiciones inhumanas para elaborar productos de los grandes corporativos. La maquila es lo que para Ricardo Silva forma “la identidad más grande de Tijuana”. Aunque el panorama identitario cambia por la migración y movilidad de cineastas, pues “los pocos [autores] inmigran al centro. El cine en Tijuana es muy joven. También los directores. Tijuana se está consolidando como una identidad de gente que viene de todas partes [...] Por eso el cine es tan variado” (Fernández, comunicación personal, 19 de julio de 2018).

Poéticas personales

En ese sentido no existe pues una gran identidad en la cinematografía local, tampoco movimientos, sino poéticas personales que son pocas, son totalmente independientes y artesanales y atienden a una visión donde se cruzan los géneros: fantástico, drama, comedia y documental. Hay realismos como el realismo minimalista, el de la sintaxis convencional o el post-realismo documental. Si no hay una identidad

definida, podríamos encontrar *tendencias identitarias* que definen paralelismos cinematográficos de géneros, estilos, temas y formas de producir, aunque en ocasiones mantienen ciertos diálogos con el espacio urbano y rasgos que dotan de identidad a lo representado y a las formas de reproducirlo. Abraham Sánchez comentó que los proyectos tienen en común el hecho de irrumpir en los espacios, que

ya son caóticos por lo que son, pero que vamos y metemos en una ficción [...] Todos son intervenciones de locaciones reales que nos inspiran en las historias que queremos contar, y aprovechamos que sí se puede filmar ahí [...] Todos partimos de lo mismo, de intervenirlos y mostrar lo que pensamos y lo que sentimos por medio de esos espacios que son como el lienzo donde podemos pintar. (Fernández, comunicación personal, 31 de julio de 2018)³

Desde su punto de vista la ciudad, con “sus escenarios, su cotidianidad y sus problemáticas”, se convierte en un detonante, en una “chispa” de inspiración que los lleva a hacer un cine de intervención —influencia que viene, sugiere Abraham Sánchez, de la plástica y de las artes escénicas locales—, sea con cine de género y metáforas de monstruos o con documentales o ficciones disfrazadas de documentales. De cualquier manera en la línea independiente sus métodos de producción mantienen vasos comunicantes en el tratamiento de los espacios. Este director asegura que “*Navajazo* no es muy distinto a tirar *Devastación*. Aunque necesita más planeación por el rigor que requieren los efectos especiales [...] Pero igual íbamos a un basurero y a poner la cámara ahí, a irrumpir esos espacios” (Fernández, comunicación personal, 31 de julio de 2018).

³ Al parecer existe una libertad para filmar que la Ciudad de México no ofrece. René Castillo escribe al respecto: “Durante septiembre, en Tijuana, un grupo de jóvenes cineastas salió a la calle a filmar sin necesidad de permisos. Un par de días antes, se había aprobado la Ley de Cine de Baja California, que los protege lo mismo que a todo el gremio cinematográfico, pues busca fomentar e impulsar la creación audiovisual en el estado” (2010: 85).



Imagen 1. Cine de intervención: *Devastación*.

A estas dos grandes tendencias de intervención González Reynoso, analista tijuanaense, las ha llamado “frontera documental” y “frontera especulativa”, unidas por la hipótesis de que “a pesar de ser tan aparentemente disímiles, han conformado un imaginario cultural compartido de la vida fronteriza en la era neoliberal” (2018: 2).

Sabemos que la producción documental ya forma una tradición, mientras que la ficción especulativa, que es una forma de renombrar a la ciencia ficción para reconocer su carácter hipotético (Heinlein, 2001, citado por González Reynoso, 2018), va creada de la mano de nuevas generaciones principalmente de cortometrajistas —algunos amateurs otros profesionales— influenciadas en un inicio por el pionero Aarón Soto (*Omega Shell*, 2000; *¿Conoces a tu padre?*, 2009) que ahora colabora en festivales de terror y que encontró un grupo que alimenta el género como Salvador Ricalde (*Sector T*, 2001), Giancarlo Ruiz (*The Zetas*, 2010; *El vecino*, 2016), Jorge Sanders (*Zilema*, 2010), Joseph Pérez (*Rendezvous*, 2015), Álvaro Zendejas (*L’Instant Avant*, 2004; *Sheep Poem*, 2006) que ya trabaja en Hollywood, Abraham Sánchez (*Sanguijuelas*; *Devastación*) becado por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) para realizar un guion de largometraje, entre otros muy jóvenes, cuya mayoría ha ganado premios en la academia o festivales especializados y no especializados de talla nacional e internacional. Algunos incluso colaboran en la antología del terror *México Bárbaro I y II* (2014 y 2017) que proyecta a los mejores exponentes del género en el país. Son los cuadros que alimentan el cine

de terror, pero también el *thriller* o la ciencia ficción o en un espacio urbano que les interpela y les interroga.

Viene al caso el comentario de un artista local que aparece en el testimonial *Frontier Life* (Hans Fjellestad) de 2002 también incluido en el anteriormente citado *Paso del Nortec*: “Tijuana tiene más que ver con las novelas de ciencia ficción que con los libros de historia de México [...] Es un laboratorio gigante”. La idea es sugerente, pues el testimonio coincide con la posterior producción de ficciones especulativas que juegan con estos planos de la realidad en los que Tijuana se convierte a la vez en personaje y en fuente de historias sin futuro, en una ciudad apocalíptica y postapocalíptica.

Cine de intervención: espacio cinematográfico y lugares de la otredad

El laboratorio gigante permitió a Abraham Sánchez realizar ucronías y distopías de una Tijuana invadida por metáforas de la otredad. De igual manera el laboratorio postmoderno —como le llamaría García Canclini— permitió a Ricardo Silva experimentar con distopías en clave documental influenciadas, según él, más por películas como *Mad Max* que por estrictos códigos del cine de lo real. Son dos prácticas regidas por un imaginario cinematográfico y urbano común creado en el seno de la supuesta no ficción y del aparente no realismo que contrasta con las otras dos grandes tendencias mencionadas del cine de mirada local: el documental convencional y la ficción realista.

Abraham Sánchez realizó *Sanguijuelas* luego de observar a los migrantes en El Bordo que es el canal de desagüe del Río Tijuana previo a la frontera, donde deambulan migrantes, en buena parte drogadictos, que viven bajo lonas enterradas en la tierra para ocultarse de la patrulla de migración; muchos salen por la noche. De ahí nació la idea de verlos como vampiros relacionados con la desaparición de personas que ocurre día a día y crear la trama de un cazavampiros vengativo al que le han matado a su hijo y los extermina en la zona centro de la ciudad.

Esta manera de percibir al contenedor urbano y sus dinámicas nos habla de las inercias del *espacio cinematográfico* que crea y sobre el que se recrea la ciudad. Para Juan Apodaca, que estudia el cine en Tijuana, este tipo de espacio es:

Un producto social constituido por encuentros, situaciones, dinámicas sucedidas en espacios públicos o semipúblicos, que se articula con elementos externos al cine (contextos de producción, distribución, exhibición) para identificar espacios específicos de la ciudad que pertenecen a algún contexto sociohistórico reconocible. (Apodaca, 2014: 105)

Devastación surgió de la misma práctica y tendencia hacia el espacio cinematográfico y el espacio urbano para problematizar la zona del muro y su división física y simbólica. El director atiende a acontecimientos sociales inmersos en las dinámicas de lo local y lo global, en terrenos de la ucronía y derivados del “¿qué pasaría si...?”. Entonces unió la pandemia del H1N1 con los desaparecidos, el descubrimiento de fosas clandestinas y la contaminación de las maquiladoras para crear una historia de zombies, de un virus que se expande en Tijuana mientras los gobiernos de México y Estados Unidos la aíslan del resto del mundo, pese a saber que hay personas sanas y otras inmunes al virus que conviven con los muertos vivientes.



Imagen 2. *Devastación*: entre la ciencia ficción y la realidad social.

Amén de las convenciones del género, la novedad en el argumento radica en que a los gobiernos les conviene mantenerla aislada,

y que grupos de personas inmunes al virus suben grabaciones de “mascotas-zombies” que comen humanos para viralizarlos en los medios y satisfacer el voyerismo perverso del ciudadano global. Atrás del tratamiento postapocalíptico surge una visión política del espacio que representa el sentir de una ciudad suspendida entre zonas geopolíticas divididas por barreras simbólicas, físicas, sociales y económicas. La obra habla además de un lugar azotado por el crimen organizado y la violencia cotidiana, de la discriminación por el racismo y de un nuevo clasismo por la gentrificación y las políticas neoliberales.

Con la metáfora de la otredad y sus heterotopías, Abraham Sánchez dialoga con el espacio cinemático. Si bien como mencionamos este espacio articula la creación de lo visual en el dispositivo fílmico con el espacio de producción social y cinematográfico, el espacio heterotópico se trata de “ese espacio otro” (o el lugar de los otros) que Foucault designa para los lugares de la otredad que “están ligados a cortes singulares del tiempo [...] tienen siempre un sistema de apertura y cierre que los aísla del espacio que los rodea” (2018). En otras palabras, son “contraespacios” (García, 2018) que deberían ser incompatibles con los espacios hegemónicos, como los burdeles o lugares de fiesta donde se vive de distinta manera el tiempo y el contrato social, donde se sitúan las utopías como los cementerios o las distopías como *El Bordo*.

Si con *Sanguijuelas* el director filma en los paisajes urbanos y céntricos, con *Devastación* interviene con sus personajes también en las zonas suburbanas de la periferia. No acude a la zona oeste residencial de Playas o a complejos departamentales que fungen como dormitorios de lujo de trabajadores con *green card* que pagan barato en este lado de la frontera y que en la ficción son los privilegiados que salen de la zona devastada; por el contrario, para mostrar la zona infectada ofrece tomas aéreas del centro, irrumpe espacios del norte y del este y va al paisaje desértico rumbo a la ciudad de Tecate, a las zonas llamadas Alamar/Gato Bronco, a espacios habitacionales abandonados. No son sets, el único set creado fue un “yonque” que emula también la iconografía de la saga de *Mad Max*.



Imagen 3. El “yonque”: set de *Devastación*.

La película fue realizada con “un *crew* joven, en su mayoría, en vías de profesionalización”, como ocurre con la mayoría de estas producciones (Ruelas, 2016: 17), con el modelo de cooperativa que aprovecha a jóvenes con inquietudes artísticas o técnicas. Se filmó en blanco y negro, quizá con mucha influencia de los cortos *cyberpunk* locales que la anteceden. La decisión técnica de Abraham Sánchez fue utilizar los siguiente recursos: tres tipos de cámara, casera, de circuito cerrado y profesional, a veces en mano y otras estable; un montaje intensificado en momentos de acción y durante los antecedentes del Apocalipsis, en el que introduce material de archivo de noticieros; un estilo de planos que hace contrapunto con largas y lentas panorámicas del desierto, donde aparecen muros custodiados o construcciones abandonadas en la era postapocalíptica; y un argumento tejido con testimonios, las voces narrativas que hilan el relato fantástico de zombies con técnicas del testimonial donde aparecen los privilegiados para otorgar verosimilitud al relato.

Una de las intervenciones más interesantes del espacio cinematográfico de Tijuana la hace Ricardo Silva con *Navajazo*, donde realiza un ensayo que pretende a toda costa dotar a los sujetos de un escenario específico y de una carga política, que según el director, son los padres de los *dreamers* y los hijos de los braceros que quedan suspendidos en el espacio heterotópico.

Es difícil plantear una sinopsis de la historia de *Navajazo*. Podría decirse que es más un ensayo sobre las heterotopías. Como en el caso de *William, el nuevo maestro de judo*, se trata de una serie de viñetas

que articulan personajes en el contexto. Con una narración polifónica que inicia con la frase escrita “Nadie pensó que el fin del mundo sería así”, rompe las barreras del género con un estilo que muestra el artificio, hace desfilas a una galería de voces diegéticas y extradiegéticas en inglés y en español, echa mano de fuentes orales y escritas y de personajes que pertenecen a los lugares de la otredad: El Sally y Happy Face, ambos exconvictos deportados; El Honduras, un pollero asesino; otros son hombres enfermos y alcohólicos de El Bordo; la pareja estadounidense adicta a la heroína; El Muerto, músico gótico de letras apocalípticas; la prostituta estadounidense que cree en el amor y la mexicana que también acude al *casting* para filmar una porno; la otra que vio a la Virgen; el actor de *videohome* y el anciano cuya casa está forrada de juguetes y muñecos por medio de los cuales se comunicaba su fallecida esposa. Casi todos son adictos a la droga. Las situaciones contienen peleas, rituales de drogadicción, sexo explícito, metraje encontrado y escenas de una supuesta producción de *videohome*.

El director, como sus colegas, parte de la observación pero interviene el espacio a través de un método que llama “etnoficción”. La categoría ha sido propuesta por antropólogos y filólogos como Martin Lienhard, que estudian literaturas indígenas, y que consiste “en la estrategia de inventar estructuras narrativas inéditas, por la adaptación o el traslado a la escritura de núcleos de (supuesto) discurso indígena” (1987: 550). A diferencia del discurso testimonial que reproduce el discurso del sujeto, la etnoficción imita o inventa un discurso ficticio, pero “no admite en ningún caso que el autor invente libremente todos los elementos de la narración [...] el lector exige verosimilitud de los aspectos” (1987: 564).

Entonces el director —que creció observando esos lugares— ve “el navajazo” en los espacios heterotópicos de la Tijuana real y le otorga una dosis de verdad y otra de mentira a través del “registro etnográfico y el artificio ficcional” (González Reynoso, 2014: 42). Define el navajazo como la herida que sangra, se hace costra y es rascada, por lo que nunca cicatriza, y también como instrumento de defensa de los sujetos en estos espacios (Fernández, 2018).

Pero el juego de la realidad no solo es ficcionalizado por los cineastas sino por los mismos informantes que recrean sus propios personajes y los ponen a prueba. Podríamos hablar entonces de una

coproducción del espacio cinematográfico no solo por la intervención de los cineastas sino de los sujetos de la otredad. Ricardo Silva lo explica con una anécdota ocurrida a sus 26 años:

¡Un día en un pasillo de un hotel grabamos una escena con un tipo que se llama Happy Face. Era una imagen cinematográfica [...] Y el güey se levanta y camina hacia nosotros y se desmaya. El fotógrafo para la cámara, yo el sonido, corremos hacia él, séptimo piso en la zona norte, yo dije: “ya nos cargó” [...] Entonces se levanta y dice: “¿Por qué dejaron de grabar? Pensé que era bueno que en la escena yo me desmayara”. Entonces nos dimos cuenta de que son bastante conscientes de lo que está pasando, de las películas que estamos haciendo... y es ahí donde les di la libertad de hacer la película conmigo. (Fernández, 2018)

La práctica continuó años después: en *Navajazo* ocurrió la intervención con la pelea entre Sally y El Chapo, que no se sabe si fue motivada por el director o por “una posición de poder del informante”, que se recrea frente a la cámara, también con la pareja del viejo adicto y la bailarina que hace felación por supuesta iniciativa propia, así como en el *casting* del pornógrafo que quiere filmar parejas reales que proyecten amor, mientras el espectador no sabe que es un actor contratado que interpreta al productor de pornografía, como tampoco lo saben los sujetos que se presentan al *casting*.



Imagen 4. ¿Casting?

En ese sentido *Navajazo* no solo rompe con los dispositivos del cine de lo real, sino con los estatutos éticos del discurso y la producción de la verdad. El director indica que la construcción de las secuencias depende de “un trabajo orgánico de ocurrencias de los mismos individuos”. Pero ¿en qué medida se puede hablar de un discurso de la verdad a través de la cámara cuando el espectador sabe que se ofrecen 20 dólares antes de la pelea? ¿Quién la motiva: Sally o los cineastas? ¿En qué medida confiamos en una ética de la mirada cuando no solo se contrata a un actor que rechaza filmar a una pareja que no proyecta amor, sino que, cuando el intérprete se va, aun así los cineastas filman explícitamente la relación sexual que han pagado? ¿Hasta qué punto hay una colaboración entre cineastas e informantes, o hasta qué punto solo explotan la miseria?



Imagen 5. Personajes que intervienen en la acción.

Independientemente de que algunos vean en esta etnoficción más un *exploitation film* que un documental, podemos rescatar la manera en que, con base en contradicciones en el discurso de lo real —como su colega Abraham Sánchez desde otra trinchera— Silva actualiza el imaginario de la otredad fronteriza con un cine de especulación a la vez que de intervención. Aterricemos la idea en la secuencia de los heroinómanos estadounidenses, en la que la mujer “espontáneamente” comienza hacer sexo oral en el miserable refugio de El Bordo; en un momento en que hincada tapa el encuadre y obstruye la acción,

entra a cuadro la mano del realizador, toca su cadera y le da indicaciones, ella voltea evitando mirar a la cámara y se reacomoda en el espacio. De pronto aparece sobre la imagen el título “Crack Whore Confessions” (que en realidad es un sitio web porno) seguido de los créditos falsos con albures que preceden a una secuencia montaje de escenas de *videohome*.



Imagen 6. Cineastas que intervienen en la acción.

Quiero resaltar con esta escena, más que la intención experimental del filme, la tensión en el discurso de la verdad y la ruptura de la sintaxis fílmica realista, la no transparencia que evidencia el artificio. La mano del cineasta se integra al espacio cinematográfico cuya presencia se vuelve diegética. Con el acto pone en duda la objetividad del documental y del tipo de realismo que se espera, aunque en realidad no le interesa, lo que de verdad le importa es mostrar y explotar las posibilidades de los espacios y los personajes que, según esto, hacen sus propias especulaciones, “improvisan a partir de su propia imaginación” (Fernández, 2018).

La posición ética del director está en los terrenos de la post-verdad donde la objetividad pierde autoridad y se puede asumir una mentira como verdad, o también como mentira pero logrando una emoción o creencia; aquí importa más la interpretación y los mecanismos narrativos que el hecho, lo que se relaciona con la posición estilística y formal que la documentalista Jill Godmillow ha llama-

do post-realismo, para hablar de películas que cuestionan la relativa verdad, que levantan la capa que cubre al documental convencional, lo cual implica una planeación previa de planos y de insertos a veces radicales en una narración: “[Es] una crítica implícita a los sistemas de representación tradicionales [para] generar una experiencia inimaginable y posiblemente radical” (Cátedra Ingmar Berman, 2016).

Es así que ante la ambigüedad formal y ética, el espectador debe tomar una posición en la construcción de esa verdad, pues como bien sentencia Alfredo González, “la herida del navajazo está abierta y el espectador es interpelado para que vea en su mano la navaja sangrante, para que asuma su lugar en este conflicto” (2014: 56).

Palabras finales

Esta es una (re)visión sobre la producción de cine de Tijuana y del espacio cinematográfico que la construye y que edifica los imaginarios, así como sobre algunos puntos de encuentro entre los cineastas, los sujetos y los espacios públicos o semipúblicos que derivan en lo que hemos llamado un cine de intervención. Intervención, en un sentido no generador de la acción y el cambio social que pretende solucionar problemas, sino con fines de expresión estética: es más un acto efímero productor de un discurso que devela cualidades de la ciudad y sus paisajes, el caos, los bajos mundos y los sujetos que los habitan.

Se trata también de un tipo de cine de mirada local que dialoga con las inercias globales de la política y del campo cinematográfico, que deambula por ciertos circuitos de distribución y exhibición sobre todo en muestras y festivales, que tiene ciertas peculiaridades de producción, no solo independientes, sino artesanales y de colaboración entre el gremio local que se resiste al centralismo, a la hegemonía de las miradas externas y que por el contrario dialoga con el régimen de la visualidad local y global.

No es extraño que atienda a los lugares heterotópicos, creadores de emociones y concepciones, a los lugares de la otredad que acompañaron la observación cotidiana y mutante de esta generación hija de las políticas neoliberales, heredera del estereotipo negativo de la

ciudad fronteriza. Tampoco es extraño que se inclinen por el sesgo especulativo y fantástico para burlar los límites del cine de lo real y adaptar las convenciones de los géneros al mundo urbano y suburbano; y en ese sentido *William, el nuevo maestro de judo* —como se menciona—, no está tan alejada de *Sanguijuelas* o *Devastación* en los métodos de producción y de intervención del espacio, aunque por otra parte también está plagada de seres fantásticos y discursos no realistas o postrealistas que sacuden las estructuras tradicionales del documental y exponen otras dimensiones de la ciudad. A ellos, como a otros, no les interesa tanto contribuir al lugar común de la “leyenda negra” como indagarlo, explotarlo y romperlo para reinventarlo y comprender su entorno a la vez ajeno y familiar.

Pero también este laboratorio ofrece mucho más para experimentar. Y habría que atender otras líneas o paralelismos cinematográficos, las otras miradas locales que tienen distinta sintonía para aprehender la ciudad en el documental convencional, en la comedia o en el drama realista, que utilizan otros métodos de acercamiento a la realidad, que acuden a otros lugares, desarrollan otros géneros y estilos que también filtran su imaginario, construyen de otra manera la imagen del otro y del yo y dotan de identidad al espacio cinemático de Tijuana.

Referencias

- APODACA, J. A. (2017, 10 de julio). El videohome contemporáneo: Un modelo para armar. *Icónica. Pensamiento filmico*. <http://revistaiconica.com/videohome-mexicano/>
- APODACA PERAZA, J. A. (2014). *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine*. Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California.
- BERUMEN, H. F. (2003). *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte / Cultura.
- CASTILLO, R. (2010). Una línea común de entendimiento. *Cine Toma*, año 3, núm. 13, 84-85. https://issuu.com/galdiuyu/docs/cine_toma_13
- Cátedra Ingmar Berman UNAM (2016, 6 de abril). Jill Godmillow conversa con Daniela Alatorre [video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=kjNauYyanuA>

- El País* (2018, 22 de agosto). México registra el nivel más alto de violencia en 21 años. https://elpais.com/internacional/2018/08/21/mexico/1534871332_672002.html
- El País* (2014, 25 de octubre). Entrevista a: Gilberto González Penilla (Director). <https://www.youtube.com/watch?v=duUo1D-3AzU>
- FERNÁNDEZ, Á. (2018, 19 de julio). Comunicación personal con Ricardo Silva.
- FERNÁNDEZ, Á. (2018, 31 de julio). Comunicación personal con Abraham Sánchez.
- FOUCAULT, M. (2018). Topologías (Dos conferencias radiofónicas). *Fractal*, 48, enero-marzo, año XII, vol. XIII, 39-62. www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html
- GONZÁLEZ REYNOSO, A. (2014). *Choques, rupturas, espectros: Avatares de la frontera en el arte tijuanense*. Tijuana: Conaculta.
- GONZÁLEZ REYNOSO, A. (2018). Frontera documental y frontera especulativa: Genealogías del audiovisual tijuanense tras el TLCAN. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 17, julio/diciembre. <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx>
- HEINLEIN, R. (2001). On the Writing of Speculative Fiction. En O. Scott Card (ed.), *How to Write Science Fiction & Fantasy: 20 Dynamic Essays by Today's Top Professionals*. Estados Unidos: Writer's Digest Books.
- IMBERT, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- LIENHARD, M. (1987). Los callejones de la etnoficción ladina en el área maya (Yucatán, Guatemala, Chiapas). *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35(2), 549-570.
- RUELAS, C. (2016). *Tijuana. La esquina del cine. Entrevistas, reportajes y reseñas sobre el acontecer cinematográfico en la ciudad fronteriza*. Tijuana: Divulgación Cultural.
- TRUJILLO, G. (1997). *Imágenes de plata. El cine de Baja California*. Tijuana: Instituto de Cultura de Baja California / Ayuntamiento de Tijuana / Universidad Autónoma de Baja California / Editorial Larva.
- VALENZUELA, J. M. (coord.) (2004). *Paso del Nortec. This is Tijuana!* México: Tricle Ediciones.
- ZETA (2018, 6 de agosto). Tijuana, Estado fallido. *Zeta*. <https://zetatijuana.com/2018/08/tijuana-estado-fallido/>