

**Narrativas culturales en las películas fronterizas
de México y Estados Unidos**

Cultural Narratives in Mexico-United States Border Film

Michael Dear¹

RESUMEN

En este artículo se examinan las representaciones de la frontera entre México y Estados Unidos a lo largo de un siglo de producción cinematográfica, con el propósito de identificar la emergencia de un nuevo género fílmico fronterizo y las narrativas culturales que configuran la percepción del público sobre sus paisajes y habitantes. Se describe la evolución de las industrias cinematográficas en ambos países y la manera en que distintos cineastas imaginaron y plasmaron en pantalla los espacios fronterizos, hasta consolidar un género propio en México y en Estados Unidos. A partir del análisis de 25 películas consideradas «clásicas», se identifican nueve narrativas recurrentes en este cine: orígenes, modernidad, migración, identidad, sueños, pasajes, narcolandia, ley y corrupción, y resistencia. Finalmente, se muestra cómo las infraestructuras y los códigos lingüísticos asociados constituyen una arquitectura conceptual que los realizadores utilizan para construir representaciones destinadas a influir en la mirada de las audiencias.

Palabras clave: 1. género cinematográfico fronterizo, 2. narrativas culturales, 3. cines nacionales, 4. México-Estados Unidos, 5. zonas fronterizas entre EE. UU. y México.

ABSTRACT

This paper examines representations of the Mexico-U.S. borderlands across a century of filmmaking to identify a new border film genre, as well as the cultural narratives employed in constructing audience perceptions of the border's landscapes and people. It outlines the evolution of the two national film industries and the production of onscreen borderland places as imagined by past filmmakers, to recount the emergence of a new border film genre in both countries. From 25 "classic" films of this genre, the nine cultural narratives typically encompassed in border film are identified: origins, modernity, migration, identity, dreams, passages, *narcolandia*, law and corruption, and resistance. The infrastructures found in the article reveal a conceptual architecture with associated linguistic codes that filmmakers adopt in building screen representations intended to influence the audience.

Keywords: 1. border film genre, 2. cultural narratives, 3. national cinemas, 4. Mexico-United States, 5. U.S.-Mexico borderlands.

Recibido: 27 de abril, 2024

Aceptado: 12 de agosto, 2024

Publicación web: 15 de septiembre, 2025

¹ University of California, Berkeley (<https://ror.org/01an7q238>), m.dear@berkeley.edu



INTRODUCCIÓN

«¿Qué tan lejos está la frontera con México?»
«Nadie lo sabe con exactitud. Nunca se ha decidido».
—Delmer Daves (1957, 14:47).

En este artículo se despliega un nuevo género cinematográfico fronterizo para examinar las convenciones de las estructuras narrativas relacionadas con el lugar y la cultura que han sido empleadas por los cineastas en torno a la frontera México-Estados Unidos desde inicios del siglo XX. El término *cine fronterizo* alude a las representaciones de geografías y personas de ambos lados de la línea binacional a lo largo de 3 152 kilómetros. La noción de lugar resulta fundamental para comprender tanto la historia de las industrias cinematográficas como la producción de contenidos fílmicos específicos y su recepción por parte de las audiencias. La principal distinción que orienta esta investigación radica, por un lado, en la producción cinematográfica *en el* lugar, es decir, en el dónde y el cómo surgen las concentraciones geográficas de las industrias de cine; y por otro, en la producción *de* lugares (o paisajes fílmicos) a través de las representaciones en pantalla de paisajes, culturas y personas fronterizas.

Este trabajo comienza con una breve historia de las industrias cinematográficas en sus lugares de origen, tanto en México como en Estados Unidos, junto con un recuento del surgimiento de geografías y culturas distintivas del cine fronterizo. A continuación, se presenta una síntesis sobre la conformación de este género, elaborada a partir de un extenso catálogo de estrenos cinematográficos en ambos países, desde la primera era del cine mudo hasta la actualidad. Con estas bases, el núcleo analítico del artículo busca revelar la narrativa cultural central empleada por los cineastas de la frontera en ambos lados de la línea. ¿Qué temas específicos eligen los cineastas fronterizos? ¿Cómo interactúan los cines nacionales, de manera independiente, con la frontera como objeto común? ¿Hasta qué punto convergen o divergen los enfoques de México y Estados Unidos en su manera de contar historias? ¿Qué mensajes procuran transmitir?

CINES NACIONALES EN ESTADOS UNIDOS
Y EN MÉXICO

La producción cinematográfica en ambos países se ha desarrollado históricamente como aglomeraciones culturales y geográficas distintas, localizadas en Hollywood y en Ciudad de México (Dear, 2023). Estos polos evolucionaron a partir de tradiciones e instituciones diferentes, pero a lo largo del siglo XX se articularon mediante circuitos superpuestos de producción, distribución y financiamiento. El éxito de estas interacciones explica por qué Ciudad de México, durante su Época de Oro, llegó a ser reconocida como el «Hollywood de América Latina»: en parte por los intercambios profesionales con la industria estadounidense y en parte por el desafío que representó México frente a la hegemonía de Hollywood en los mercados cinematográficos mundiales (Irwin y Castro Ricalde, 2013). En la actualidad, aunque las industrias cinematográficas de ambos países siguen siendo geográficamente distintas, sus operaciones están cada vez más integradas mediante proyectos conjuntos, esquemas de financiamiento, reparto, equipos técnicos, efectos especiales y

acuerdos de distribución. Un impulso adicional a esta dinámica de colaboración y competencia proviene de la consolidación de la programación televisiva mexicana como presencia global, estrechamente vinculada con Los Ángeles (Uribe, 2009). Así mismo, otros países de América Latina han reformado sus industrias nacionales de cine para adaptarse y beneficiarse de circuitos internacionales similares de conexión y coproducción (King, 2000).

Producción en el lugar: Hollywood

Durante los primeros años del siglo XX, la principal base de la industria cinematográfica estadounidense se encontraba en el área metropolitana de Nueva York y Nueva Jersey (Scott, 2005). Su posterior traslado al sur de California suele atribuirse al clima favorable de la región, que permitía filmar durante todo el año; sin embargo, la concentración de personal especializado y de compañías productoras estuvo estrechamente vinculada a las decisiones y preferencias de los líderes de la industria (Jacobson, 2020). Hacia mediados de la década de 1920, el nombre «Hollywood» ya se utilizaba como sinónimo de la industria cinematográfica estadounidense en su conjunto. Las cinco compañías más importantes (Twentieth Century Fox, MGM, Paramount, RKO y Warner Brothers) controlaban entonces todos los aspectos del negocio: producción, distribución y exhibición. En 1937, California concentraba casi el 90 por ciento de la fuerza laboral del sector, mientras que Nueva York apenas alcanzaba un ocho por ciento. Las productoras y sus estudios de grabación se encontraban geográficamente concentrados en Hollywood y sus alrededores, con extensiones en Culver City, Beverly Hills y Burbank. Desde sus inicios, trabajadores mexicanos en Los Ángeles participaron activamente en la industria cinematográfica de Hollywood (Marez, 2004).

El predominio del sistema de estudios comenzó a debilitarse después de 1948, cuando las leyes antimonopolio obligaron a las grandes compañías a desprenderse de sus cadenas de salas de cine. Este control monopólico se vio además desafiado con la aparición de la televisión a principios de la década de 1950, lo que provocó un marcado descenso en la asistencia a las salas. Durante los veinte años siguientes, las grandes compañías comenzaron a fusionarse con conglomerados mediáticos como Disney, Sony y Time-Warner. Se abrieron nuevos mercados para los productos de la industria, mientras que las tecnologías computarizadas desplazaron muchas de las prácticas tradicionales (Scott, 2005). Así mismo, las instalaciones de producción cinematográfica empezaron a establecerse más allá de Hollywood, por ejemplo, en Canadá, atraídas por menores costos de mano de obra y diversos incentivos financieros.

No obstante, el poder de Hollywood persistió (Thompson, 2005). Los estudios comprendieron que la televisión podía adaptarse para la comercialización de sus productos cinematográficos. A partir de la década de 1960, las operaciones de producción televisiva y cinematográfica se integraron, lo que provocó un cambio significativo en la producción televisiva de Nueva York (su lugar de origen) hacia Los Ángeles, que se consolidó como el centro dominante de producción de programas de televisión en Estados Unidos. Las mismas multinacionales continuaron dominando tanto la producción cinematográfica como la televisiva, incluso después de que la desregulación

de los medios –a finales de la década de 1970– impulsara un crecimiento notable en la cantidad de canales disponibles para los espectadores (Scott, 2005).

En la década de 1980, Hollywood volvió a enfrentar desafíos, esta vez derivados de las nuevas tecnologías de gráficos por computadora y de la televisión por cable. Para 2002, aproximadamente tres cuartas partes de las empresas de efectos visuales digitales del país se encontraban en Los Ángeles, frecuentemente cerca de antiguos centros de estudios cinematográficos. Así mismo, se establecieron pequeños grupos en el área de la Bahía de San Francisco y en Nueva York, en respuesta a los mercados locales para la producción de comerciales, programas de televisión, largometrajes, videos musicales y videojuegos (Scott, 2005). La producción cinematográfica independiente, a cargo de compañías especializadas, comenzó a ofrecer servicios que antes realizaba la mano de obra de los estudios. Prever la evolución futura de las industrias del entretenimiento resulta ahora más difícil que nunca; Hoberman (2012) y Casetti (2015) presentan especulaciones particularmente interesantes al respecto.

Producción en el lugar: Churubusco

La historia del cine en México presenta características muy distintas. A lo largo de gran parte del siglo XX, la producción cinematográfica floreció en los períodos en que contó con el respaldo del gobierno federal, pero se contrajo cuando ese apoyo se retiró, dando paso a etapas de privación financiera. Solo durante el último cuarto del siglo XX comenzó a debilitarse este arraigado ciclo de abundancia y escasez, a medida que surgían nuevas estructuras y culturas de producción cinematográfica (Mora, 2005; Berg, 2015; Wood, 2021).

En México, las primeras películas mudas surgieron en 1895 y rápidamente consolidaron su popularidad entre el público (Tomadjoglou, 2017). Los productores estadounidenses se apresuraron a distribuir sus obras entre los exhibidores mexicanos. Para 1930, el 80 por ciento de las películas proyectadas en Ciudad de México eran de origen hollywoodense; ese mismo año, únicamente se produjeron cuatro películas en México (Berg, 1992; Schroeder Rodríguez, 2016).

A pesar de estas fluctuaciones, los años 1936-1956 son generalmente considerados la Época de Oro del cine mexicano (Hershfield y Maciel, 1999; Noble, 2005). La industria se consolidó como una forma de arte respetada, además de convertirse en una fuente de entretenimiento popular en toda América Latina. Ciudad de México alcanzó un estatus comparable al de Hollywood en el ámbito hispanohablante, definiendo códigos culturales en toda la región (Berg, 1992). La mayoría de las películas más destacadas de esta época se produjeron en los célebres Estudios Churubusco de Ciudad de México, inaugurados en 1945, adquiridos por el gobierno federal en 1950 y aún en funcionamiento (Serna, 2020). Este prolongado período de prosperidad y respaldo gubernamental fomentó vínculos con la industria cinematográfica estadounidense, formando a cineastas mexicanos que posteriormente regresaron para trabajar en producciones nacionales. Las audiencias tuvieron acceso a películas de calidad con temáticas nacionalistas y actores mexicanos, reconociéndose en los personajes retratados en pantalla (Agrasánchez, 2006). Con el tiempo, la oferta cinematográfica se diversificó, abordando sagas históricas así como cuestiones sociales y políticas (Wood, 2021).

La pérdida del apoyo estatal tras la presidencia de Echeverría (1971-1976) impulsó cambios radicales hacia la producción independiente y el cine comercial (Maciel, 1990; King, 2000). El cine experimental prosperó tanto en México como en otros países de América Latina (González y Lerner, 1998). Estrenos como *Sólo con tu pareja* (Cuarón, 1991), *Amores perros* (González Iñárritu, 2000) y *Y tu mamá también* (Cuarón, 2001) atrajeron la atención mundial hacia el nuevo cine mexicano. En 1997, el director James Cameron se trasladó a los Estudios Fox Baja en Rosarito, Baja California, para filmar *Titanic*. Para 2019, cinco de los seis premios Óscar a mejor director habían sido otorgados a cineastas mexicanos: Alfonso Cuarón (dos veces), Alejandro González Iñárritu (dos veces) y Guillermo del Toro. La calidad y el éxito de estas películas fortalecieron la tendencia hacia coproducciones internacionales, influyendo en las cinematografías nacionales de todo el mundo.

Producción del lugar: creación de paisajes fílmicos fronterizos

El primer análisis de un estilo distintivo de cine fronterizo en México fue realizado por Norma Iglesias Prieto en 1991; desde entonces, la autora ha revisado y actualizado periódicamente su estudio, y publicado sus actualizaciones más completas en español (Iglesias Prieto, 1991, 2003, 2015). Adoptando el término *cine fronterizo*, identificó tres períodos históricos del cine fronterizo mexicano del siglo XX: 1938-1969, un período de gestación; 1970-1979, una etapa de creciente interés público en la migración y de financiamiento gubernamental favorable; y 1980-2000, cuando los estrenos de cine fronterizo comenzaron a penetrar el creciente mercado de películas mexicanas en Estados Unidos. Los primeros filmes fronterizos eran con frecuencia wésterns ambientados en un mundo de bandidos; solo más tarde los cineastas empezaron a centrarse en la frontera como un espacio de encuentro entre dos naciones y en las migraciones transfronterizas derivadas, explorando las fusiones de identidades culturales, economías y sociedades.

La popularidad de estos temas se mantuvo hasta la década de 1970, aunque surgieron cambios temáticos en respuesta a transformaciones sociales, como el auge de los cárteles y la relevancia del movimiento chicano en Estados Unidos, ambos motivados por la percepción de que la identidad nacional mexicana estaba en riesgo. Las películas mexicanas de finales del siglo XX abordaron nociones más complejas de los territorios fronterizos y de sus habitantes, incluyendo los desafíos espirituales y materiales que enfrentaban los migrantes. Producciones de ambos lados, como *Mi familia* (Nava, 1995), reafirmaron las identidades chicanas, representando un ajuste significativo en las narrativas del cine fronterizo. A lo largo de este período, las comedias fueron abundantes y populares, dirigidas con frecuencia a *la migra* (las autoridades de inmigración y control fronterizo de Estados Unidos).

A principios de la década de 1990, David Maciel ofreció un análisis poco frecuente en inglés sobre el cine fronterizo que abarcaba ambos lados de la frontera (Maciel, 1990). Reconoció la prevalencia inicial de películas centradas en el tráfico transfronterizo de drogas y los levantamientos chicanos. Así mismo, examinó películas independientes sensibles a las experiencias de los migrantes al llegar al otro lado. Algunas producciones estadounidenses adoptaban un enfoque humorístico,

mientras que los estrenos más dramáticos comenzaban a retratar a agentes de la Patrulla Fronteriza estadounidenses, a veces corruptos y en otras ocasiones heroicos.

Para el año 2000, los estrenos de cine fronterizo se habían transformado en costosas coproducciones internacionales con grandes estrellas, temáticamente dominadas por el tráfico de drogas, los cárteles y las fuerzas del orden (*Traffic*, *Sicario*). Surgieron muchas más películas de este tipo, muchas de ellas con suficiente popularidad y calidad para captar la atención sostenida de críticos y académicos (Brégent-Heald, 2015). Los territorios fronterizos se consolidaron como uno de los paisajes fílmicos más representados en las cinematografías nacionales de ambos países, aunque los catálogos de cine fronterizo continuaron centrados principalmente en los aspectos negativos de la vida fronteriza (Dell'agnese, 2005; Staudt, 2014).

Académicos mexicanos contemporáneos han centrado su atención crítica en los cambios de las representaciones cinematográficas de los territorios fronterizos en Hollywood, a menudo atribuidos a transformaciones geopolíticas, incluyendo eventos como los ataques del 11 de septiembre. Tales acontecimientos dieron lugar a nuevos tópicos fílmicos, situando a la frontera como eje central de tensión y temor en la imaginación cinematográfica (Quintana Morraja, 2017). Marco Antonio Martín Monforte (2021) observó que, en Estados Unidos, los cineastas posteriores al 11 de septiembre representaban con frecuencia a su nación como aislada frente a las amenazas externas –incluyendo a México–. Este giro hacia el aislamiento en la política exterior del país se refleja, según Martín Monforte, en estereotipos culturales de alteridad dirigidos a dos niveles: el narrativo, en el que México es retratado como enemigo, y el de personaje, en el que el mexicano individual se reduce a un «sicario», cuyo único propósito es matar. El efecto general del nacionalismo reavivado y de estos estereotipos, señaló Martín Monforte, fue reactivar la noción de Estados Unidos como «una cultura superior», denigrando a México como «un grupo social inferior» (Martín Monforte, 2021, pp. 91-94, 99, 113-115).

La nueva ola del cine mexicano también ha captado atención internacional, especialmente por la proliferación de películas que abordan el narcotráfico, el crimen organizado y la violencia, identificadas por Rejón Hernández (2021) como *cine de narcotráfico*. La crítica francesa Marjorie Janer (2017, p. 5) señaló que el «nuevo aliento de vida» de la industria cinematográfica mexicana involucra a guionistas y directores de enorme talento, quienes producían cine de la más alta calidad y obtenían reconocimiento internacional. Por su parte, Pita Alva (2017) siguió a Iglesias Prieto (2003) al identificar un «*genre du cinéma de frontera global*», con una distintiva «*problématique frontalière*», o problemática transfronteriza, prestando especial atención también a la infraestructura física de la seguridad fronteriza, particularmente a las amenazas representadas por un muro fronterizo (Pita Alva, 2017, pp. 128-129).

DEFINICIÓN DE UN NUEVO GÉNERO DE CINE FRONTERIZO

La nueva prominencia adquirida en las dos últimas décadas por producciones vinculadas al narcotráfico constituye una motivación suficiente para emprender una revisión del catálogo de cine fronterizo. Partiendo de la confirmación de que no existe una revisión exhaustiva de la historia del cine fronterizo mexicano realizada por Iglesias Prieto, ni del breve catálogo de filmes fronterizos de México y de Estados Unidos elaborado por Maciel, las pocas aportaciones recientes al estudio del cine fronterizo (Aldama, 2019; Hanna y Sheehan, 2019) rara vez desarrollan la noción de un género específico o se orientan hacia análisis comparativos de las producciones de ambas naciones. Cuarenta años después de los estudios de Iglesias Prieto y de Maciel, un análisis renovado del género binacional de cine fronterizo resultaba largamente necesario. Esta deuda crítica ha comenzado a saldarse con *Border witness* (Dear, 2023), obra que reabre el debate y plantea un marco renovado de análisis. En esta sección, se resumen brevemente los hallazgos de dicha investigación para proporcionar una base destinada a futuras indagaciones sobre las narrativas culturales del cine fronterizo.

El principal desafío metodológico al construir un «género de cine fronterizo» radica en la selección de películas significativas a partir de los archivos de filmes fronterizos acumulados a lo largo de un siglo en los catálogos de ambos países. Se ha definido como «cine fronterizo» aquel que se desarrolla en un entorno fronterizo y centra su temática en las vidas de las personas que habitan la frontera y sus conexiones transfronterizas. Para formar parte del género, una película debe ir más allá de servir simplemente como *telón de fondo* –es decir, que la trama no podría desarrollarse en cualquier lugar–; en cambio, la acción debe revelar el impacto transformador de la frontera sobre la persona y sobre la trama, convirtiéndose, en esencia, en un *personaje* dentro del filme. En su forma más avanzada, la frontera se erige como el *tema central* de la película, permitiendo describirla como una obra *sobre* la frontera.

Para un análisis más profundo, solo se seleccionaron películas centradas en personajes y en temas, las cuales se sometieron a estándares convencionales de evaluación, como creatividad, originalidad, aspectos visuales, guion, música, actuaciones y, primordialmente, su relevancia en la historia del cine fronterizo. En este texto, el cine se considera evidencia empírica, por lo que se prefiere que las películas hablen por sí mismas en vez de imponer convenciones narrativas, teóricas o filosóficas previas. Se incluyeron únicamente largometrajes de ficción provenientes de ambos países, con el fin de mantener un equilibrio entre producciones mexicanas y estadounidenses, aunque las prácticas de coproducción internacional complicaron la atribución de un único país de origen a algunas películas.

La tarea siguiente consistió en reunir y categorizar la muestra seleccionada de películas mediante una síntesis taxonómica en un «género», similar a categorías del western, la comedia o el musical. Dicho término generalmente se aplica a películas que comparten características comunes, ya sea en relación con un tema o con un estilo de realización cinematográfica. En el enfoque empleado para el análisis de géneros se consideró a la película como un producto dentro de un canon específico, con

modas y prácticas de producción cambiantes, así como con raíces en circunstancias sociopolíticas concretas que confieren significados culturales propios. Estas tipologías resultan útiles para categorizar películas de cara a las audiencias, definir estrategias y calendarios de producción y mercadotecnia, y permitir comparaciones y evaluaciones por parte de la crítica cinematográfica. Así mismo, un género facilita la identificación de períodos históricos y de etapas distintas en la producción cinematográfica, las cuales abarcan fases «experimentales» típicas, seguidas de una era «clásica» (a veces una época de oro) hasta un período «tardío» de declive, caracterizado por la proliferación de subgéneros y por versiones agotadas o simplificadas de un catálogo ya establecido. En ocasiones, los cineastas intentan revivir un género enfatizando la novedad, como ocurre con el *neonoir*.

En la construcción de este nuevo género se consideraron más de 200 películas producidas en ambos lados de la frontera. De ellas, 72 fueron seleccionadas para un análisis detallado ya que constituyen la base para definir el denominado género cinematográfico fronterizo. La primera de estas producciones data de 1914 y la más reciente de 2021. Las temáticas predominantes en este corpus son: drama (24 %), migración (18 %), misterio/crimen (18 %) y wésterns, incluidas aquellas centradas en la Patrulla Fronteriza (15 %). En conjunto, estos rubros representan tres cuartas partes de las películas que conforman el género cinematográfico fronterizo. Veinticinco de estas películas, correspondientes al período comprendido entre 1935 y 2021, fueron identificadas como los «clásicos» centrales del género (cuadro 1), debido a su calidad excepcional, su relevancia en la historia del cine, la asistencia de audiencias nacionales e internacionales, y su reconocimiento tanto crítico como popular (Berg, 2015).

Cuadro 1. Clásicos del género de cine fronterizo

Era	Año	Título	Director/a	Subgénero
Surgimiento	1936	<i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i>	Fernando de Fuentes	Drama
	1949	<i>Border incident</i>	Anthony Mann	Migración
	1955	<i>Espaldas mojadas</i>	Alejandro Galindo	Migración
	1958	<i>Touch of evil</i>	Orson Welles	Crimen
	1969	<i>The wild bunch</i>	Sam Peckinpah	Wéstern
	1983	<i>El norte</i>	Gregory Nava	Migración
Consolidación y crecimiento	1987	<i>Born in East L.A.</i>	Cheech Marin	Comedia
	1992	<i>Como agua para chocolate</i>	Alfonso Arau	Drama
	1991	<i>Cabeza de Vaca</i>	Nicolás Echeverría	Drama
	1994	<i>El jardín del edén</i>	María Novaro*	Migración
	1995	<i>Lone star</i>	John Sayles	Wéstern
	1998	<i>La otra conquista</i>	Salvador Carrasco	Drama/Historia
	1998	<i>Bajo California</i>	Carlos Bolado Muñoz	Fantasia
	2000	<i>Traffic</i>	Steven Soderbergh	Crimen

(continúa)

Era	Año	Título	Director/a	Subgénero
<i>(continuación)</i>				
Época de Oro	2003	<i>Yo, la peor de todas</i>	María Luisa Bemberg*	Drama
	2003	<i>And starring Pancho Villa as himself</i>	Bruce Beresford	Wéstern
	2008	<i>Sleep Dealer</i>	Alex Rivera	Fantasía
	2008	<i>Purgatorio</i>	Roberto Rochín	Migración
	2009	<i>Sin nombre</i>	Cary Joji Fukunaga	Crimen
	2010	<i>Machete</i>	Robert Rodríguez y Ethan Maniquis	Fantasía
	2015	<i>Sicario</i>	Denis Villeneuve	Crimen
	2015	<i>600 millas</i>	Gabriel Ripstein	Crimen
	2016	<i>Transpecos</i>	Greg Kwedar	Wéstern
	2019	<i>Ya no estoy aquí</i>	Frías De La Parra	Migración
	2021	<i>Sin señas particulares</i>	Fernanda Valadez*	Drama

* Los asteriscos en la lista identifican a directoras –todavía muy pocas en número– (Rashkin, 2001).

Fuente: Dear (2023, p. 219).

Aproximadamente la mitad de las películas de esta lista se originaron en México y la otra mitad en Estados Unidos. Ordenadas cronológicamente, las películas permiten identificar tres etapas en la evolución del cine fronterizo: surgimiento y orígenes; consolidación y crecimiento del tema fronterizo; y el auge de una Época de Oro a principios del siglo XXI, impulsada principalmente por la popularidad de las temáticas relacionadas con el narcotráfico.

NARRATIVAS CULTURALES DEL CINE FRONTERIZO

En esta sección, las 25 películas incluidas en el género de cine fronterizo proporcionan la base para explorar la evolución de las narrativas culturales adoptadas por los cineastas de la frontera. Los estudios narrativos se centran en el proceso de contar historias en el cine, diferente de otros medios como la literatura, con un énfasis particular en el desarrollo de la trama y en los códigos semióticos, es decir, las convenciones cinematográficas empleadas para construir significado y transmitir un mensaje.² Los marcos narrativos constituyen la arquitectura e infraestructura de la narración fílmica, incluyendo escenarios, diálogos, paisajes e imágenes visuales, todos los cuales contribuyen a establecer el tono de la película y a guiarla hacia su resolución. Las nueve narrativas culturales expuestas en esta sección trascienden la mera taxonomía para proponer nuevas formas de comprender el cine, al ofrecer una mirada sobre la elección temática de los cineastas y los tipos de comentario o crítica que articulan. En ocasiones, es posible evaluar la autenticidad y fidelidad del

² Para discusiones concisas sobre narrativa, neoformalismo y alternativas epistemológicas en la teoría cinematográfica, véase a Elsaesser y Hagener (2010).

relato en relación con la realidad, así como el grado en que la realización cinematográfica puede influir en la percepción de la audiencia. Este enfoque permite identificar innovaciones significativas en el cine y cómo ciertos momentos históricos persisten o desaparecen, y cómo nuevos temas evolucionan.

1. Orígenes

Las películas relacionadas con la historia antigua hacen referencia, como es natural, a tiempos anteriores a la existencia de una frontera entre México y Estados Unidos. Sin embargo, algunas revelan orígenes antiguos y legados actuales de conflictos existenciales, materiales y espirituales que persisten. El antropólogo Guillermo Bonfil Batalla propuso un marco conceptual para vincular lo antiguo con lo contemporáneo, distinguiendo entre un *México profundo*, una cosmovisión arraigada en las culturas y tradiciones de los pueblos indígenas, y un *México imaginario*, basado en sensibilidades españolas y de otras tradiciones europeas. Bonfil Batalla describió la historia reciente de México como una confrontación prolongada entre la civilización occidental y sus predecesores indígenas, y sugirió que el futuro del país depende de recuperar las tradiciones del *México profundo* en lugar de venerar reliquias obsoletas de la España colonial (Bonfil Batalla, 1996).

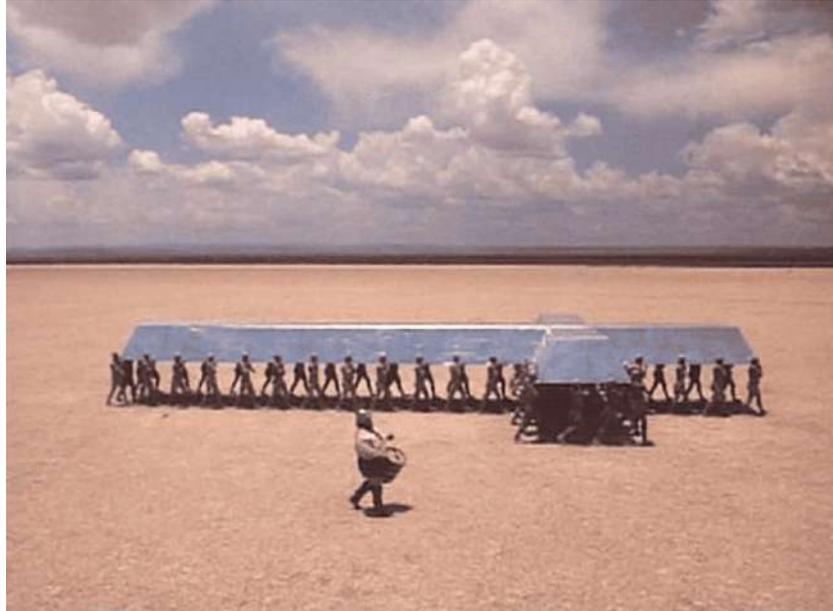
Dicho esto, el enfoque cinematográfico de Hollywood sobre la Conquista resultó, lamentablemente, poco inspirado. En 1992, con motivo del quingentésimo aniversario de la *entrada* española, Ridley Scott estrenó *1492: The conquest of paradise*. Aunque sus títulos de apertura se superponen a imágenes contemporáneas de genocidio, la película en realidad prioriza el descubrimiento heroico del «nuevo mundo» por don Cristóbal, mostrando viajes de prueba, traiciones y batallas, todo acompañado de música grandilocuente y diálogos poco convincentes, como «¡Nadie dijo que esto iba a ser fácil, Cristóbal!» (Scott, 1992). Un segundo filme con un reparto estelar, *Christopher Columbus: The discovery* (Glen, 1992), ha sido descrito como una de las peores películas jamás realizadas y prácticamente ha desaparecido de los catálogos cinematográficos de Estados Unidos.

En *La otra conquista* (Carrasco, 1998) se narra la conquista y sus secuelas desde la perspectiva de los vencidos. Topiltzin, el único príncipe azteca sobreviviente, se ve obligado a convertirse al catolicismo bajo la tutela del padre Diego. Ahora llamado Tomás, el príncipe venera tanto a la Virgen María como a la Madre Tierra azteca, y ambos hombres avanzan hacia un sincretismo incierto. Finalmente, un Tomás desesperado se suicida, dejando a Diego contemplando las últimas brasas de la unidad. Arrodillado sobre el cadáver del príncipe, mira al cielo mientras pronuncia la frase *Unum deum* («Un solo dios»), aunque su rostro refleja un alma incierta y angustiada.

Otras películas posteriores a la conquista exponen distintos aspectos de los tres siglos de dominio colonial en la Nueva España. *Cabeza de Vaca* (Echeverría, 1991) representa cinematográficamente a un explorador español real y a sus compañeros, quienes quedaron varados a lo largo de la actual costa de Texas en 1527 (Picod, 2017). Ocho años después, los pocos sobrevivientes eran aquellos que se habían adaptado a las costumbres locales y habían desarrollado una fe híbrida basada en el catolicismo y el misticismo indígena. Sin embargo, al retomar contacto con tropas españolas, los sobrevivientes se vieron obligados a volver al catolicismo para evitar la muerte a manos de sus

compatriotas (figura 1).³ Tanto en la ficción cinematográfica como en la historia, Cabeza de Vaca fue testigo de cómo los invasores y misioneros españoles esclavizaban a los pueblos conquistados.

Figura 1. Llevando las cargas de la Iglesia y la Conquista



Fuente: Fotograma de *Cabeza de Vaca* (Echeverría, 1991).

El papel de la Iglesia católica en la pacificación se refleja en un relato conmovedor sobre la persecución y la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz a manos del temido tribunal de la Inquisición, retratado en la película *Yo, la peor de todas* (Bemberg, 2003). Cultivada e inteligente, Sor Juana fue perseguida por la Iglesia hasta caer en la pobreza extrema y fallecer durante una epidemia. Hoy en día, es ampliamente reconocida como una mente brillante y escritora profeminista del siglo XVII en México, y algunos la reimaginan incluso como una figura lesbiana prominente (figura 2).⁴

³ Aviso legal: Las imágenes incluidas en este artículo se utilizan en cumplimiento del artículo 148 de la Ley Federal de Derechos de Autor de México, respetando su integridad, siempre citando la fuente de la que fueron obtenidas y sin afectar su uso normal con fines de crítica e investigación académica. Los derechos continúan siendo propiedad exclusiva de sus respectivos titulares. Si el lector está interesado en alguna de ellas, se recomienda contactar a sus legítimos propietarios para obtener la autorización correspondiente para su uso.

⁴ Para relatos sobre su vida, véase a Paz (1988) y a De la Cruz (1997).

Figura 2. Virreina se encuentra con la monja mexicana en la Nueva España



Fuente: Fotograma de *Yo, la peor de todas* (Bemberg, 2003).

2. Modernidad, modernización y revolución

En las narrativas cinematográficas sobre la modernidad convulsa de mediados del siglo XIX y principios del XX, la modernización y la revolución se entrelazan profundamente con estereotipos de raza y etnicidad, la subordinación de la mujer y la reevaluación de los héroes revolucionarios. La magnitud de las rupturas sociales y generacionales durante y después de la Revolución mexicana se reconstruye a través de la vida de cuatro mujeres en *Como agua para chocolate* (Arau, 1992). La matriarca, doña Elena, representa la sociedad pre-revolucionaria y el orden autoritario de la dictadura porfirista, falleciendo al final de la Revolución. Su hija mayor, Rosaura, es una figura de transición cuyas expectativas permanecen arraigadas en el privilegio, aunque también está destinada a perecer en el tránsito hacia lo nuevo. Tita, la menor, se ve condenada por la obligación de abandonar sus ambiciones personales para cuidar a su madre enferma, mientras que Gertrudis, la tercera hija, encarna verdaderamente lo nuevo, rompiendo con las tradiciones familiares al huir para casarse con un soldado y convertirse en general del ejército del norte de Pancho Villa.

Los mitos y recuerdos de la Revolución y sus héroes han sido temas perdurables en el cine mexicano, especialmente en el caso de Emiliano Zapata y Pancho Villa (Berthier, 2011; Noble, 2011). La colaboración de Villa con la Mutual Film Corporation of America para filmar sus batallas reales es legendaria, y fue conmemorada en la película *And starring Pancho Villa as himself* (De Orellana, 2009; Beresford, 2003). Cabe señalar que *La venganza del general Villa* (Padilla y Padilla, 1937) ha sido descrita como precursora del cine fronterizo, en parte debido al escenario fronterizo en el que se desarrolla la historia.

¡Vámonos con Pancho Villa! (De Fuentes, 1936) narra la historia de seis amigos que se unen al ejército del general Villa. Solo uno sobrevive, Tiburcio, quien, disgustado por la guerra, renuncia tanto a la Revolución como a Villa. Sin embargo, en un sorprendente final alternativo, la condena hacia Villa se intensifica: Villa busca a Tiburcio e intenta persuadirlo para que se reincorpore a la

lucha. Tiburcio se niega, señalando a su esposa e hija, y Villa dispara de inmediato a ambas, indicando que ahora está libre para reincorporarse a su ejército. En la lucha subsiguiente, Tiburcio es asesinado y su hijo recién huérfano es arrastrado a la guerra por Villa. En 1931, Elías L. Torres, contemporáneo de Villa, registró que el general no era ni un genio ni un monstruo, sino simplemente una de las figuras más prominentes de la Revolución, alguien que pasaría a la historia «auroleado en grandeza» (Torres, 1973, p. xi).

La causa revolucionaria fue generalmente vista de manera favorable por los cineastas de Hollywood, incluso cuando los sentimientos políticos en Estados Unidos estaban divididos. *The wild bunch* (Peckinpah, 1969) se ambienta en las tierras fronterizas del norte durante la Revolución. La película está repleta de referencias a la obsolescencia y al cambio, representadas por redes ferroviarias, nuevas armas de guerra y automóviles. Sin embargo, la narrativa se centra en las contradicciones morales y las alianzas temporales de conveniencia que surgen entre forajidos y hombres de la ley, así como entre rebeldes mexicanos y federales. Irónicamente, estas preocupaciones se reflejaron también durante la producción de la película, cuando Peckinpah descubrió que los actores mexicanos y anglos eran dirigidos a comedores separados; inmediatamente canceló esta práctica (Stratton, 2019).

3. Migración, pertenencia; travesías y prohibición

El tema más persistente en el cine fronterizo ha sido la migración. A lo largo del siglo XX, la política migratoria de Estados Unidos osciló entre esfuerzos por importar trabajadores mexicanos durante períodos de escasez de mano de obra y deportarlos cuando la demanda disminuía. Por su parte, México entendía que incluso los ciudadanos más patriotas abandonarían comunidades empobrecidas en busca de mejores oportunidades en otros lugares. A medida que aumentaba el número de personas cruzando la frontera, las películas de ambos países advertían sobre los peligros de los cruces fronterizos indocumentados y promovían la protección de los migrantes que se aventuraban en un viaje peligroso, como se muestra en la figura 3.

Figura 3. Fumigación de braceros antes de permitirles la entrada al Sueño Americano



Fuente: Fotograma de *Purgatorio* (Rochín, 2008).

Un hito en la historia del cine fronterizo estadounidense fue el estreno de *Border incident* (Mann, 1949), que imaginaba colaboraciones optimistas entre las fuerzas de seguridad de ambos lados de la frontera para facilitar la reconstrucción de sociedades devastadas por la guerra. Sobre un telón de fondo de imponentes obras de infraestructura, la película mostraba verdades incómodas sobre los peligros de cruzar la frontera: la resistencia física y mental requerida para el viaje, la violencia ejercida por traficantes de personas y agentes de la ley, y el racismo abusivo de empleadores sin escrúpulos. No obstante, el filme culmina celebrando los esfuerzos binacionales exitosos para proteger a los trabajadores migrantes (figura 4).

Figura 4. Celebración por la victoria de la colaboración policial transfronteriza



Fuente: Fotograma de *Border incident* (Mann, 1949).

Cuatro años después de *Border incident*, se estrenó *Espaldas mojadas*, que pronto fue reconocida como un clásico del cine fronterizo mexicano (Galindo, 1955). Ambas películas, cercanas en tiempo y temática, ofrecen una oportunidad poco común para una comparación directa entre naciones. *Espaldas mojadas* presenta una visión persistentemente negativa de Estados Unidos: su población es obsesivamente materialista, racista y violenta, y se erigen torres de vigilancia a lo largo de una frontera custodiada por guardias con órdenes de disparar y matar; los créditos de apertura incluyen una advertencia enérgica de no intentar cruces ilegales. Sin embargo, la preocupación principal del filme es el heroísmo ordinario, la nobleza y el estoicismo de los trabajadores migrantes, quienes encuentran fuerza y consuelo en los valores y tradiciones culturales de sus lugares de origen, especialmente la religión y la familia. Al mismo tiempo, *Espaldas mojadas* establece la frontera como un espacio de fusión que involucra las vidas de los habitantes fronterizos y de los criminales de ambos lados, creando una ecología híbrida de identidades cambiantes. Al final de la película, una pareja exiliada decide regresar a México en lugar de languidecer al norte de la frontera, sintiéndose no deseada y rechazada.

4. Identidades, mestizaje, hibridación

A finales del siglo XX, a medida que el cine fronterizo consolidaba su lugar en la cultura cinematográfica de ambos países, comenzaron a emerger narrativas poderosas sobre la colisión de identidades, la integración social y el consecuente *mestizaje* (hibridación). El escenario geográfico de las películas fronterizas se extendió más allá de la línea fronteriza hacia localidades distantes, aunque aún conectadas con la frontera, especialmente Los Ángeles y Nueva York. Las narrativas culturales en evolución imaginaron «neo-wésterns», en los que los agentes de la Patrulla Fronteriza de Estados Unidos asumieron los roles que anteriormente desempeñaban los sheriffs y mariscales. Esta expansión temática también incluyó retratos de la vida en pequeños pueblos, su aislamiento y las «fronteras» internalizadas, como se observa en películas como *How the Garcia girls spent their summer* (Garcia Riedel, 2005). Al final del siglo, todos los habitantes fronterizos parecían poseer un cálculo moral sensible a la diferencia, para bien o para mal.

El norte (Nava, 1983) adquirió rápidamente un estatus canónico como relato de partida forzada, migración y tragedia. Los hermanos Rosa y Enrique abandonan Guatemala tras el asesinato de su padre y la desaparición de su madre. Al prepararse para entrar a México, Rosa deja de lado su huipil en favor de una vestimenta menos *india*. Ambos aprenden jerga vulgar para poder pasar como mexicanos, y finalmente llegan a Los Ángeles, donde la historia alcanza su punto culminante: Enrique regresa a casa orgulloso con su «uniforme» de empleado de restaurante, y Rosa lo recibe vestida al estilo gringa típico de las trabajadoras domésticas. Ambos experimentan emoción pero también incomodidad ante estas evidencias tan claras de identidades transformadas. Más tarde, cuando Rosa enferma, se da cuenta de que ya no pertenecen a ninguno de los dos lados de la frontera. Tras su trágica muerte, Enrique vuelve a ponerse la vestimenta de jornalero, comprendiendo que fue un peón en Guatemala y que sigue siéndolo en esta tierra extraña.

Los cambios en las identidades intergeneracionales también son notables en *Lone star* (Sayles, 1995), que revela una profunda arqueología de pasados enterrados, legados distorsionados y odios arraigados. Su narrativa ambiciosa aborda la vida de tres generaciones de personas blancas, negras y mestizas en un pequeño pueblo fronterizo de Texas, con un guion denso que trata temas como el racismo, el incesto y la mezcla de razas, la corrupción y el asesinato, la memoria y la culpa, así como los migrantes indocumentados (figura 5). Sam y Pilar habían cultivado un afecto infantil mutuo sin saber que compartían el mismo padre; aunque sus padres los mantuvieron separados, más adelante en la vida pueden afirmar su amor. Para asegurarse de la disposición de Sam a enfrentar el estigma asociado con el «gran pecado» del incesto, ya que ella ya no puede tener hijos, Pilar se muestra desafiante: «Todo eso demás, toda esa historia. Al diablo con ello, ¿verdad? Olvida el Álamo» (Sayles, 1995, 02:11:13).

Figura 5. En un pequeño café, se mezcla una pareja interracial,
«sal y azúcar en el mismo frasco»



Fuente: Fotograma de *Lone star* (Sayles, 1995).

5. Sueños, aspiraciones, peregrinaje

Otro eje fundamental en el cine fronterizo es el *Sueño Americano*. Este término posee múltiples significados, aunque se refiere comúnmente a las aspiraciones de los migrantes de llegar a Estados Unidos (Churchwell, 2018). Así lo expresó una familia mexicana: «Nuestro sueño es cruzar la frontera. Trabajar y ganar dinero para poder vivir bien con la familia que vamos a tener» (Weber, 2018, p. 111). Sin embargo, un migrante haitiano que también buscaba cruzar a Estados Unidos encontró trabajo en Tijuana y señaló: «[la gente] tiene la mente puesta en el «Sueño Americano», pero me he dado cuenta de que también existe un «Sueño Mexicano» (Pascal Dubouisson, 2019).

Una cosmología densa, basada en la aspiración y el peregrinaje, sustenta las narrativas de muchas películas de esta categoría. En *El norte* (Nava, 1983), el director elevó su película al ámbito universal al recurrir a leyendas y tradiciones, enfatizando la naturaleza épica del viaje de Rosa y Enrique. La película invoca un relato clásico de la creación quiché maya, titulado *Popol Vuh* (o «Libro del pueblo»), en el que los *Hero Twins* son hijos de dioses que viajan al Inframundo y perecen tras un largo viaje y múltiples pruebas, solo para resurgir mágicamente y derrotar a los señores del Inframundo (Recinos *et al.*, 1950).

Las aspiraciones materiales vinculadas a la migración constituyen la base de *El Jardín del edén*, en la que seis personas recién llegadas a Tijuana intentan forjar nuevas vidas. Jane, procedente de Estados Unidos, espera reconectarse con su hermano exiliado y vivir aventuras que nutran sus ambiciones como escritora (Novaro, 1994). Serena, viuda mexicana, busca establecer a su familia con tres hijos, mientras que Liz, artista chicana, desea reconectar con sus raíces mexicanas. También hay tres hombres en busca de su destino: Frank, el hermano de Jane, ya ha cumplido su Sueño Mexicano de soledad; Julián, hijo casi adolescente de Serena, aún llora la pérdida de su padre; y Felipe, un joven mexicano, busca prosperar cruzando la frontera. La película recapitula sus destinos: Jane se dirige a Oaxaca, adentrándose más en México; Serena logra establecer a su familia; Liz descubre y abraza sus raíces mexicanas y permanece en Tijuana; y Felipe se une a Julián para cruzar la frontera en busca de su ahora compartido Sueño Americano.

En *Bajo California* (Bolado Muñoz, 1998), se emprende un peregrinaje más místico a través de Damián, quien abandona a su esposa embarazada y huye de Los Ángeles, atormentado por la culpa tras un misterioso accidente automovilístico. Busca renovación entre las antiguas pinturas rupestres de las montañas del centro de Baja. En el camino, Damián intercambia sombreros con otro peregrino, simbolizando su compromiso con nuevas formas de ver. Destruye sus pertenencias y se postra ante los acantilados y murales ancestrales, aparentemente los únicos paisajes físicos y espirituales capaces de albergar la magnitud de su desesperación. Nunca se presencia el regreso de Damián a Los Ángeles; la narrativa de *Bajo California* se centra menos en la llegada que en el propio viaje a través de las fronteras del tiempo y del espacio fronterizo.

6. Pasajes, fronteras

En el primer filme mudo *Shorty's trip to Mexico* (Ford, 1914), la frontera se indica mediante un único monumento de piedra. Shorty introduce armas desde Estados Unidos para los rebeldes durante la Revolución. En un momento culminante, conduce de manera temeraria un automóvil robado de regreso a Estados Unidos junto a su enamorada mexicana, y dos guardias fronterizos a caballo permiten que la pareja fugitiva cruce con seguridad. Minutos después, los mismos oficiales encuentran sorprendentemente fácil disuadir a una partida del ejército mexicano de simplemente pasar junto al monumento en su persecución.

A lo largo del resto del siglo, los cineastas de ambos lados documentaron con detalle los mecanismos de los pasajes migratorios sobre, bajo, a través, por encima y alrededor de las imponentes fortificaciones fronterizas, como muros, cercas y otras obstrucciones (Dear, 2015). Las perspectivas mexicanas sobre los muros fronterizos incluyen a Córdova y De la Parra (2012) y a Bustamante Redondo (1999), quienes recuerdan que no todos los migrantes que llegan a la frontera norte de México tienen la intención de cruzar hacia Estados Unidos. En *Aventurera* (Gout, 1952), por ejemplo, una cantante y bailarina viaja hacia Ciudad Juárez, donde es forzada a la prostitución. La ciudad también funciona como un lugar de refugio, permitiéndole recuperarse y alcanzar su Sueño Mexicano sin cruzar la frontera.

A mediados de siglo, en *Touch of evil* (Welles, 1958), el cruce fronterizo consistía apenas en un pequeño quiosco en medio de la calle que conectaba dos pueblos adyacentes. En cambio, los cruces por agua implicaban mayores riesgos, como se muestra en *Border incident* o en *Espaldas mojadas*. En la comedia *Born in East L.A.* (Marin, 1987), Rudy, ciudadano estadounidense, es deportado accidentalmente a Tijuana sin identificación. En esa época no existían cercas en la ciudad, y Rudy se une a una multitud de migrantes alegres que atraviesan el cruce, abrumando a los desprevenidos guardias; este tipo de cruces no autorizados ocurrían con frecuencia durante la década de 1990 (figura 6).

Figura 6. Un chicano exiliado en Tijuana enseña a migrantes asiáticos cómo actuar como mexicanos



Fuente: Fotograma de *Born in East L.A.* (Marín, 1987).

Por otra parte, *Sin nombre* (Fukunaga, 2009) muestra el largo viaje de los migrantes desde la frontera sur de México hasta Texas, encaramados precariamente sobre el tren en movimiento (conocido como «La Bestia»). Tanto en la vida real como en la película, el trayecto desde Guatemala dura varios días, y los pasajeros enfrentan peligros físicos y ataques constantes de pandillas, los cuales constituyen el núcleo de la narrativa. En contraste, un cruce nocturno inusual y dramático ocurre en *Julia* (Zonka, 2008), cuando una mujer estadounidense conduce fuera de carretera por el desierto intentando evadir un helicóptero de la patrulla fronteriza. Desorientada por nubes de polvo y el ruido del motor, choca accidentalmente de frente contra la cerca fronteriza. El helicóptero abandona la persecución y, en el silencio que sigue, Julia arranca de nuevo el auto y avanza lentamente sobre la línea hacia México. A partir de allí, su vida se desarrolla en lo que parece un universo alternativo (Tijuana).

7. *Narcolandia, nuevo orden*

A partir del año 2000 se produjo una avalancha de estrenos cinematográficos centrados en los cárteles de drogas mexicanos (Wood, 2021). El tropo dominante fue el de *narcolandia*, una cultura y economía del crimen organizado que abarcaba el tráfico de narcóticos, armas y personas a ambos lados de la frontera. Los roles masculinos protagónicos quedaron atrapados en estereotipos de machismo y violencia extrema, mientras que los femeninos comenzaron a orientarse hacia formas ambiguas de empoderamiento. Surgían así nuevos órdenes narrativos.

El estreno de *Traffic* (Soderbergh, 2000) marcó el surgimiento de lo que se conoce como la Época de Oro del cine fronterizo, caracterizada por películas taquilleras de gran presupuesto que evocan una metástasis global de las culturas de los cárteles. En esta narrativa, la frontera cinematográfica se presenta como un espacio poroso, donde los cruces legales e ilegales en ambas direcciones forman parte de la rutina diaria (Payan, 2016). Este enorme flujo de conexiones transfronterizas lleva a uno

de los personajes a observar: «La frontera está desapareciendo» (Soderbergh, 2000, 51:54). Quince años después, *Sicario* (Villeneuve, 2015) mostró un mundo ultraviolento en el que la guerra contra las drogas había sido ganada por los cárteles (Hernández, 2010; Astorga, 2007). El estancamiento resultante, capturado en la figura 7, se refleja en la explicación de una operativa estadounidense por parte de su compañero mexicano: «Nada tendrá sentido para tus oídos americanos. Y dudarás de todo lo que hagamos. Y al final, no entenderás nada» (Villeneuve, 2015, 22:52).

Figura 7. Reclutando a la policía estatal (y vehículos) para transportar productos del cártel



Fuente: Fotograma de *Sicario* (Villeneuve, 2015).

La transición de los roles femeninos en el cine fronterizo se ejemplifica en las diferencias entre la película mexicana *Miss Bala* (Naranjo, 2011) y su posterior versión estadounidense con el mismo título. En el original, Laura se encuentra con un narcotraficante que la coacciona para ayudar a asesinar a un general poderoso. Temiendo por su vida, advierte al general sobre la conspiración, pero en lugar de ser recompensada, es golpeada y exhibida como criminal ante los medios. Una vez cumplido su propósito, es abandonada en una calle cualquiera de Tijuana. En contraste, la versión estadounidense *Miss Bala* (Hardwicke, 2019) contó con una directora, una protagonista latina, un elenco mayoritariamente latino y una reducción de la violencia en pantalla para obtener clasificación PG-13 (el original era R). Ahora llamada Gloria, la protagonista vuelve a ser secuestrada para ayudar en el asesinato de un jefe policial. Sin embargo, el encuentro con su captor narco se reconfigura como un coqueteo a través de diversas situaciones románticas. En el clímax de la película, Gloria toma un arma, dispara al jefe policial y mata a su captor. Finalmente, es recompensada en un lujoso apartamento, donde operativos de la CIA la reclutan entusiastamente para unirse a la guerra contra las drogas.

8. Ley, corrupción y domesticación

La *colisión de culturas* evocada por las películas fronterizas contemporáneas se refiere con frecuencia a los cambios catastróficos derivados de las transformaciones globales en migración, seguridad nacional e internacional, tráfico de armas, y tráfico de drogas y personas. Sin embargo, los cambios a pequeña escala y más granulares son cada vez más evidentes en los guiones centrados en la Patrulla Fronteriza de Estados Unidos (renombrada como Customs and Border Protection [CBP]).

Un ejemplo notable de la domesticación a microescala de la violencia y de la consecuente erosión de la comunidad es *600 millas* (Ripstein, 2015), que retrata directamente la penetración de los cárteles en la vida cotidiana. La película se centra en la compra ilegal de armas en Estados Unidos para su traslado a cárteles mexicanos a través de la frontera, donde, en ocasiones, agentes de la Patrulla Fronteriza y capos del narcotráfico actúan en complicidad (similar a lo reportado en Grillo, 2012). Un día, el agente Hank es secuestrado por Arnulfo, un soldado raso que espera ganarse el favor de su tío Martín, un jefe local del cártel. Sin embargo, su tío se enfurece y, mientras recoge los platos del desayuno, ordena a su sobrino matar a Hank. En el pánico que sigue, Arnulfo mata a su tío y escapa con Hank, quien, al acercarse a la frontera, abandona a Arnulfo en el desierto, una sentencia de muerte efectiva. De regreso en su hogar, Hank participa en conversaciones triviales con su esposa, mientras el ruido de los platos resuena como eco del sangriento desayuno en casa del tío Martín, amplificando la magnitud del engaño de Hank.

Un análisis aún más agudo de la vida moral de los agentes de la Patrulla Fronteriza de Estados Unidos se observa en *Transpecos* (Kwedat, 2016), que narra la historia de tres oficiales reunidos una mañana para vigilar un puesto remoto. Flores es el encargado; Hobbs, un veterano experto en detectar contrabandistas; y Davis, un novato con un secreto. Cuando un conductor intenta atravesar por la fuerza el puesto de control, Hobbs le dispara. Flores descubre drogas en el vehículo, pero Davis se niega a informar del hallazgo, pues su familia sería asesinada si el cargamento no llegaba a destino. Flores decide ayudar a Davis a entregar la droga al cártel, y el peligroso trayecto culmina con la muerte de Hobbs y Davis. Posteriormente, Flores recibe la advertencia de permanecer en silencio sobre el incidente y se le ofrece un traslado lejos de la frontera, el cual rechaza, regresando para entrenar a nuevos reclutas y advirtiéndoles que presten atención al paisaje: «Este es el desierto. Esto te va a matar» (Kwedat, 2016, 01:20:04).

9. Resistencia

La infraestructura material de muros, cercas, barreras y sistemas de vigilancia, junto con los destacamentos de agentes de la ley y personal de la Guardia Nacional, se ha convertido en un símbolo de vidas fronterizas agraviadas, interrumpidas y frustradas. La oposición a estas condiciones de ocupación a veces se transforma en resistencia y los cineastas suelen responder con sátira y humor. En *Cheech & Chong's up in smoke* (Chong y Adler, 1978), por ejemplo, una pequeña furgoneta hecha de marihuana logra pasar por los oficiales de aduanas, quienes quizás han probado su carga. En *From dusk till dawn* (Rodríguez, 1996), las vacaciones de una familia estadounidense son secuestradas y desviadas hacia un salón remoto en México, infestado de vampiros, gánsteres, moteros y *strippers* con

pitones. Finalmente, en *Machete* (Rodríguez y Maniquis, 2010, 01:23:36), los trabajadores migrantes se unen a enfermeras, trabajadoras domésticas y lavaplatos en una revolución armada, gritando: «¡No cruzamos la frontera, la frontera nos cruzó a nosotros!» (figura 8).

Figura 8. Levantamiento de los desposeídos



Fuente: Fotograma de *Machete* (Rodríguez y Maniquis, 2010).

También se observan ingeniosos giros del orden establecido. En *The day after tomorrow* (Emmerich, 2004), el cambio climático obliga a legiones de estadounidenses congelados a cruzar la frontera hacia México en busca de climas más cálidos. En *A day without a Mexican* (Arau, 2004), una niebla maléfica envuelve la frontera, haciendo desaparecer a todos los mexicanos en California. La economía del estado se detiene rápidamente, provocando disturbios que exigen el regreso de los mexicanos.

Por su parte, *Sleep dealer* (Rivera, 2008) imagina un nuevo mundo de fronteras de alta tecnología, en el que Estados Unidos ha cerrado por completo su frontera sur, y la vigilancia remota desde el interior del país ha reemplazado a los patrullajes fronterizos y a los cruces físicos. El trabajo que antes realizaban los migrantes mexicanos (braceros) ahora lo realizan los «cybraceros» que residen en México pero están conectados a operativos robotizados. El muro fronterizo, denominado «el borde de todo» (Rivera, 2008, 01:23:20), aún alberga semillas de resistencia (figura 9).

Figura 9. La solución final

Fuente: Fotograma de *Sleep dealer* (Rivera, 2008).

Un tipo diferente de resistencia se imagina en películas mexicanas más recientes sobre la devastación causada por la toma de control de las comunidades por los cárteles. La película *Sin señas particulares* (Valadez, 2020) está dirigida, producida y escrita por dos mujeres, con un equipo compuesto casi en su totalidad por mujeres y actores mayormente no profesionales. La película vincula el ascenso del dominio de los cárteles con la migración hacia Estados Unidos. Después de que un joven cruza hacia ese país, su madre descubre que fue secuestrado por sicarios y, mientras busca entre los paisajes devastados bajo el control del cártel, ella es capturada y entregada a un líder del cártel que resulta ser su hijo, obligado a unirse a la organización pero arriesgando su vida para proteger la seguridad de su madre.

PRÓXIMOS PASOS

Las fronteras internacionales son lugares de gran complejidad, tensión, creatividad y, en ocasiones, amistad (Konrad, 2015). Muchas comunidades a lo largo de la línea México-Estados Unidos compartían identidades y lealtades transfronterizas mucho antes de la división oficial por la frontera internacional. Estas comunidades estaban conectadas por formas materiales, como el comercio, las compras, la educación y los vínculos familiares, todas respaldadas por sentidos cognitivos de pertenencia, identidades compartidas, idiomas e historia (Dear, 2013). Estas conexiones se arraigan en el lugar y se encarnan en las «ciudades gemelas» urbanizadas, así como en las comunidades rurales a lo largo de la línea, funcionando como un espacio vital para la representación y el desarrollo del cine fronterizo (Sohn, 2022; Dear, 2023). Entre las fuentes que establecen las bases materiales de las regiones urbanas fronterizas se incluyen Alegría Olazábal y Ordóñez Barba (2005), Piñera

(2006), Piñera y Rivera (2007), Lucero Velasco (2002), Staudt *et al.* (2010), Alarcón Cantú (2000) y Gasca Zamora (2002).⁵

Este ensayo se centró en el cine como fuente independiente para un registro histórico de un siglo, revelando los retratos que los cineastas hacen de la vida, los paisajes culturales y los comportamientos en las regiones fronterizas, más allá de las formas materiales de conexión transfronteriza. Su aporte más relevante es el uso de un nuevo género de cine fronterizo, reportado por primera vez en *Border witness* (Dear, 2023), para identificar nueve narrativas culturales que reflejan las principales construcciones de los cineastas dirigidas a los mundos cognitivos de los habitantes de la frontera, también denominados «mapas mentales». Estas son: 1) orígenes; 2) modernidad, modernización, revolución; 3) migración, pertenencia, pasajes, prohibición; 4) identidades, mestizaje, hibridez; 5) sueños, aspiración, peregrinaje; 6) pasajes, fronteras; 7) narcolandia, nuevo orden; 8) ley, corrupción, domesticación; y 9) resistencia.

En conjunto, estas dimensiones representan una arquitectura conceptual diversa, con códigos lingüísticos asociados, adoptada por los cineastas para construir representaciones en pantalla de los habitantes de las fronteras y de sus vidas. El siguiente paso consiste en analizar cómo las narrativas culturales permiten comprender de qué manera se combinan las estructuras narrativas con fines dramáticos. Por ejemplo, las películas *El norte* y *Lone star* resultan extraordinariamente ricas al recurrir a múltiples narrativas: migración, identidad, aspiración y pasaje en la primera; modernización, migración, hibridez, ley y resistencia en la segunda. En contraste, *Sicario* se centra principalmente en un único eje, narcolandia, aunque la película resulta particularmente impactante debido a esta singularidad. Además, *Sicario* destaca por su banda sonora –compuesta por Jóhann Jóhannsson– lo que resalta la importancia de los paisajes sonoros en el cine, otra dimensión que merece exploración.

Las narrativas culturales también ofrecen oportunidades para comparar las fronteras cinematográficas con las fronteras del mundo real mediante evaluaciones de fidelidad y autenticidad. Muchas películas fronterizas se basan en hechos reales y resultan razonablemente fieles a situaciones de la vida cotidiana, como ocurre en *Sin nombre*. No obstante, los filmes de ficción también pueden transmitir visiones auténticas que el público reconoce como verosímiles. Por ejemplo, *Sleep dealer* plantea un futuro cibermundo fácilmente reconocible con el que los espectadores pueden identificarse. En distintos períodos históricos, las películas han ofrecido además prescripciones directas, promoviendo cambios e incorporando mensajes didácticos explícitos, como advertencias sobre los peligros del cruce fronterizo, tal como sucede en *Espaldas mojadas*.

Las futuras líneas de investigación en los estudios de cine fronterizo México-Estados Unidos deberían centrarse en ampliar el catálogo de películas fronterizas de origen mexicano y en desarrollar marcos que permitan análisis comparativos con películas fronterizas de otras

⁵ Para perspectivas sobre la frontera Canadá-Estados Unidos, véase a Mercado Celis y Gutiérrez Romero (2004).

cinematografías nacionales. Más adelante, también sería valioso incorporar los contenidos del rico catálogo de cine documental fronterizo (Dear, 2015; Gandy, 2021). El nuevo cine fronterizo ofrece así una agenda abundante para estudiantes, académicos, críticos y cineastas bien informados y entusiastas.

Traducción: Erika Morales.

REFERENCIAS

- Agrasánchez, Jr., R. (2006). *Mexican movies in the United States: A history of the films, theaters and audiences, 1920-1960*. McFarland & Company.
- Alarcón Cantú, E. (2000). *Estructura urbana en ciudades fronterizas: Nuevo Laredo-Laredo, Reynosa-McAllen, Matamoros-Brownsville*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Aldama, F. L. (2019). *Latinx ciné in the twenty-first century*. The University of Arizona Press.
- Alegría Olazábal, T. y Ordóñez Barba, G. (2005). *Legalizando la ciudad: asentamientos informales y procesos de regularización en Tijuana*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Arau, A. (Director). (1992). *Como agua para chocolate* [Película]. Arau Films Internacional.
- Arau, S. (Director). (2004). *A day without a Mexican* [Película]. Xenon Pictures.
- Astorga, L. (2007). Seguridad, traficantes y militares. Tusquets.
- Bemberg, M. L. (Director). (2003). *Yo, la peor de todas* [Película]. Instituto Nacional de Cinematografía.
- Beresford, B. (Director). (2003). *And starring Pancho Villa as himself* [Película]. The Mark Gordon Company.
- Berg, C. R. (1992). Figueroa's skies and oblique perspective: Notes on the development of the classical Mexican style. *Spectator*, 13(1), 24-44.
- Berg, C. R. (2015). *The classical Mexican cinema: The poetics of the exceptional Golden Age films*. University of Texas Press.
- Berthier, N. (2011). Viva Zapata! (Elia Kazan, 1952): el Caudillo del Sur visto por Hollywood. *Archivos de la Filmoteca*, (68), 191-206. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/106>
- Bolado Muñoz, C. (Director). (1998). *Bajo California* [Película]. IMCINE.
- Bonfil Batalla, G. (1996). *México profundo: Reclaiming a civilization*. University of Texas Press.
- Brégent-Heald, D. (2015). *Borderland films: American cinema, Mexico, and Canada during the Progressive Era*. University of Nebraska Press.

- Bustamante Redondo, J. (1999). *La comision internacional de límites y aguas entre México y los Estados Unidos: sus orígenes y su actuación hasta 1996*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Carrasco, S. (Director). (1998). *La otra conquista* [Película]. Iguana Films.
- Casetti, F. (2015). *The lumière galaxy: Seven key words for the cinema to come*. Columbia University Press.
- Chong, T. y Adler, L. (Directores). (1978). *Cheech & Chong's up in smoke* [Película]. Paramount Pictures.
- Churchwell, S. (2018). *Behold, America: A history of America first and the American dream*. Bloomsbury Publishing.
- Córdova, A. y De la Parra, C. A. (2012). *El muro fronterizo entre México y Estados Unidos*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Cuarón, A. (Director). (1991). *Sólo con tu pareja* [Película]. IMCINE.
- Cuarón, A. (Director). (2001). *Y tu mamá también* [Película]. Producciones Anheló.
- Daves, D. (Director.). (1957). *3.10 to Yuma* [Movie]. Columbia Pictures.
- Dear, M. (2013). *Why walls won't work: Repairing the US-Mexico divide*. Oxford University Press.
- Dear, M. (2015). Practicing geohumanities. *GeoHumanities*, 1(1), pp. 20-35. <https://doi.org/10.1080/2373566X.2015.1068129>
- Dear, M. (2023). *Border witness: Reimagining the US-Mexico borderlands through film*. University of California Press.
- De Fuentes, F. (Director). (1936). *¡Vámonos con Pancho Villa!* [Película]. Clasa Films Mundiales.
- De la Cruz, S. J. I. (1997). *Poems, protest, and a dream: Selected writings* (Trad. M. S. Peden). Penguin Books.
- Dell'agnese, E. (2005). The US-Mexico border in American movies: A political geography perspective, *Geopolitics*, 10(2), 204-221. <https://doi.org/10.1080/14650040590946548>
- De Orellana, M. (2009). *Filming Pancho: How Hollywood shaped the Mexican Revolution* (Trad. J. King). Verso.
- Echeverría, N. (Director). (1991). *Cabeza de Vaca* [Película]. IMCINE.
- Elsaesser, T. y Hagener, M. (2010). *Film theory: An introduction through the senses*. Routledge.
- Emmerich, R. (Director). (2004). *The day after tomorrow* [Película]. 20th Century Fox.
- Ford, F. (Director). (1914). *Shorty's trip to Mexico* [Película]. Broncho Film Company.
- Fukunaga, C. J. (Director). (2009). *Sin nombre* [Película]. Focus Features.
- Galindo, A. (Director). (1955). *Espaldas mojadas* [Movie]. ATA Films.
- Gandy, M. (2021). Film as method in the geohumanities. *GeoHumanities*, 7(2), 605-624. <https://doi.org/10.1080/2373566X.2021.1898287>

- García Riedel, G. (2005). *How the García girls spent their summer* [Película]. Maya Entertainment Group.
- Gasca Zamora, J. (2002). *Espacios transnacionales. Interacción, integración y fragmentación en la frontera México-Estados Unidos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Glen, J. (Director). (1992). *Christopher Columbus: The discovery* [Película]. Alexander and Ilya Salkind.
- González Iñárritu, A. (Director). (2000). *Amores perros* [Película]. Zeta Film.
- González, R. y Lerner, J. (1998). *Cine mexperimental/Mexperimental cinema: 60 años de medios de vanguardia en México/60 years of avant-garde media arts from Mexico*. Smart Art Press.
- Gout, A. (Director). (1952). *Aventurera* [Película]. Alberto Gout.
- Grillo, I. (2012). *El narco: Inside Mexico's criminal insurgency*. Bloomsbury Press.
- Hanna, M. y Sheehan, R. (Eds.). (2019). *Border cinema*. Rutgers University Press.
- Hardwicke, C. (Director). (2019). *Miss Bala* [Película]. Columbia Pictures.
- Hernández, A. (2010). *Los señores del narco*. Grijalbo.
- Hershfield, J. y Maciel D. (Eds.). (1999). *Mexico's cinema: A century of film and filmmakers*. Scholarly Resources Books.
- Hoberman, J. (2012). *Film after film: Or, what became of 21st-century cinema?* Verso.
- Iglesias Prieto, N. (1991). *Entre hierba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el cine mexicano* (vols. 1-2). El Colegio de la Frontera Norte.
- Iglesias Prieto, N. (2003). Retratos cinematográficos de la frontera: El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico. En J. M. Valenzuela Arce (Ed.), *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 328-363). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Iglesias Prieto, N. (2015). Transcendiendo límites: la frontera México-Estados Unidos en el cine. En W. Raussert, B. Rozema, Y. Campos y M. Littschwager (Eds.), *Key tropes in inter-American studies. Perspectives from the Forum for the Inter-American Research (FIAR)* (pp. 179-210). WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier; Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Irwin, R. M. y Ricalde, M. C. (2013). *Global mexican cinema: Its golden age*. British Film Institute; Palgrave MacMillan.
- Jacobson, B. R. (Ed.). (2020). *In the studio: Visual creation and its material environments*. University of California Press.
- Janer, M. (2017). Propos introductives. En author, *Le cinéma mexicain contemporain: Un cinéma à la frontière* (pp. 5-7). Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence.
- King, J. (2000). *Magic reels: A history of cinema in Latin America*. Verso Books.
- Konrad, V. (2015). Toward a theory of borders in motion. *Journal of Borderlands Studies*, 30(1), 1-17. <https://doi.org/10.1080/08865655.2015.1008387>
- Kweddar, G. (Director). (2016). *Transpecos* [Película]. Damsselfly Productions.

- Lucero Velasco, H. M. (2002). *Mexicali, cien años*. Grupo Patria.
- Maciel, D. R. (1990). *El norte: The US-Mexican border in contemporary cinema*. San Diego State University-Institute for Regional Studies of the Californias.
- Mann, A. (Director). (1949). *Border incident* [Película]. Metro Goldwyn Mayer.
- Marez, C. (2004). Subaltern soundtracks: Mexican immigrants and the making of Hollywood cinema. *Aztlán*, 29(1), 57-82. <https://doi.org/10.1525/azt.2004.29.1.57>
- Marin, C. (Director). (1987). *Born in East L.A.* [Película]. Universal Pictures.
- Martín Monforte, M. A. (2021). El discurso cinematográfico sobre el mexicano en las industrias de Hollywood. En A. Ortiz Alatríste y C. Castillo Rocha (Eds.), *Cine mexicano: producción, significación y usos sociales* (pp. 87-115). Universidad Autónoma de Yucatán.
- Mercado Celis, A. y Romero, E. G. (Eds.). (2004). *Fronteras en América del Norte*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mora, C. J. (2005). *Mexican cinema: Reflections of a society, 1896-2004*. McFarland & Company.
- Naranjo, G. (Director). (2011). *Miss Bala* [Película]. Canana Films.
- Nava, G. (Director). (1983). *El norte* [Película]. Cinecom Pictures.
- Nava, G. (Director). (1995). *My family* [Película]. New Line Cinema.
- Noble, A. (2005). *Mexican national cinema*. Routledge.
- Noble, A. (2011). El llanto de Pancho Villa. *Archivos de la Filmoteca*, (68), 39-59.
- Novaro, M. (Director). (1994). *El jardín del Edén* [Película]. Macondo Cine Video.
- Padilla, E. y Padilla, F. (Directores). (1937). *La venganza del general Villa* [Película]. Padilla Films.
- Pascal Dubouisson, U. (2019, 13 de enero). Op-ed: I traveled across 10 countries for asylum in the U.S. I wound up living the “Mexican dream” instead (Trad. J. Hardman). *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-dubouisson-mexico-immigration-haiti-20190114-story.html>
- Payan, T. (2016). *The three US-Mexico border wars. Drugs, immigration, and homeland security*. Praeger.
- Paz, O. (1988). *Sor Juana or, the traps of faith* (Trad. M. S. Peden). Harvard University Press.
- Peckinpah, S. (Director). (1969). *The wild bunch* [Película]. Warner Bros.
- Picod, C. (2017). Par-delà les frontières: *Cabeza de Vaca*. En Janer (Ed.), *Le cinéma mexicain contemporain: Un cinéma à la frontière* (pp. 107-120). Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence.
- Piñera, D. (2006). *Tijuana en la historia: Del escenario natural a los inicios del siglo XX*. Instituto Tijuana Renacimiento.
- Piñera, D. y Rivera, G. (2007). *Tijuana en la historia, tomo II: De los sucesos de 1911 a la Segunda Guerra Mundial*. Instituto Tijuana Renacimiento.

- Pita Alva, C. (2017). La frontière et le voyage migratoire (Mexique—États-Unis). En M. Janer (Ed.), *Le cinéma mexicain contemporain: Un cinéma à la frontière* (pp. 125-140). Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence.
- Quintana Morraja, A. (2017). La frontière et l’imaginaire de la peur. En M. Janer (Ed.), *Le cinéma mexicain contemporain: Un cinéma à la frontière* (pp. 9-15). Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence.
- Rashkin, E. (2001). *Women filmmakers in Mexico*. University of Texas Press.
- Recinos, A., Goetz, D. y Morley, S. (Trads.). (1950). *Popol Vuh: The sacred book of the ancient Quiché Maya*. University of Oklahoma Press.
- Rejón Hernández, C. N. (2021). La influencia de la mediación situacional en la recepción de la película *El Infierno*. En G. A. Ortiz Alatríste y C. Castillo Rocha (Eds.), *Cine mexicano. Producción, significación y usos sociales* (pp. 117-147). Universidad Autónoma de Yucatán.
- Ripstein, G. (Director). (2015). *600 millas* [Película]. Videocine.
- Rivera, A. (Director). (2008). *Sleep dealer* [Película]. Likely Story.
- Rochín, R. (Director). (2008). *Purgatorio* [Película]. IMCINE.
- Rodríguez, R. (Director). (1996). *From dusk till dawn* [Película]. Miramax.
- Rodríguez, R. y Maniquis, E. (Directores). (2010). *Machete* [Película]. Troublemaker Studios.
- Sayles, J. (Director). (1995). *Lone star* [Película]. Castle Rock Entertainment.
- Schroeder Rodríguez, P. A. (2016). *Latin American cinema: A comparative history*. University of California Press.
- Scott, A. J. (2005). *On Hollywood: The place, the industry*. Princeton University Press.
- Scott, R. (Director). (1992). *1492: The conquest of paradise* [Película]. Paramount Pictures.
- Serna, L. I. (2020). Estudios Churubusco: A transnational studio for a national industry. En B. R. Jacobson (Ed.), *In the studio: Visual creation and its material environments* (pp. 85-102). University of California Press.
- Soderbergh, S. (Director). (2000). *Traffic* [Película]. Bedford Falls Productions.
- Sohn, C. (2022). The border as a semiotic resource for place branding: The case of the Cali Baja bi-national mega-region. *Geoforum*, 135, 82-92. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2022.07.015>
- Staudt, K. (2014). The border, performed in films: Produced in both Mexico and the US to “bring out the worst in a country”. *Journal of Borderlands Studies*, 29(4), 465-479. <https://doi.org/10.1080/08865655.2014.95476>
- Staudt, K., Fuentes, C. M. y Monárrez Fragoso, J. E. (Eds.). (2010). *Cities and citizenship at the US-Mexico border: The Paso del Norte metropolitan region*. Palgrave Macmillan.
- Stratton, W. K. (2019). *The wild bunch: Sam Peckinpah, a revolution in Hollywood, and the making of a legendary film*. Bloomsbury Publishing.
- Thompson, D. (2005). *The whole equation: A history of Hollywood*. Knopf.

- Tomadjoglou, K. (2017). Introduction: The culture of Mexican silent cinema. *Film History: An International Journal*, 29(1), v-xiii. <https://doi.org/10.2979/filmhistory.29.1.01>
- Torres, E. L. (1973). *Twenty episodes in the life of Pancho Villa* (Trad. S. M. Ohlendorf). The Encino Press.
- Uribe, A. B. (2009). *Mi México imaginada: Telenovelas, televisión y migrantes*. El Colegio de la Frontera Norte; Universidad de Colima; Miguel Angel Porrúa.
- Valadez, F. (Director). (2020). *Sin señas particulares* [Película]. Corpulenta Producciones.
- Villeneuve, D. (Director). (2015). *Sicario* [Película]. Lionsgate.
- Weber, M. (2018). *Mapa de sueños latinoamericanos / Map of Latin American dreams*. Ediciones Larivière.
- Welles, O. (Director). (1958). *Touch of evil* [Película]. Universal Pictures.
- Wood, J. (2021). *The Faber book of Mexican cinema*. Faber and Faber.
- Zonka, E. (Director). (2008). *Julia* [Película]. StudioCanal.