



Imagen: Samantha Vega

El cine norteño mexicano. Una visión histórica.

Northern mexican cinema. A historical perspective.

Resumen:

Con el tiempo, las relaciones entre el cine y la historia han evolucionado, hasta considerarse mutuamente como herramienta indispensable en sus respectivas disciplinas. Este ensayo se centra en explorar estas relaciones, y en analizar cómo el cine norteño mexicano contemporáneo ha utilizado las herramientas y los recursos históricos para comprender y reflexionar sobre el desarrollo de la región. Este entorno posee características únicas que se han abordado tanto de manera explícita en obras de corte histórico como de forma implícita en películas que reflexionan sobre la memoria y el paso del tiempo. La base de esta propuesta es un directorio cinematográfico de obras contemporáneas del cine norteño mexicano. Todo ello nos ha permitido observar diversas perspectivas en propuestas que van del año 2006 hasta el 2022, y el enfoque histórico es uno de los aspectos destacados.

Palabras clave: cine mexicano; cine e historia; cine y memoria; representaciones cinematográficas; desarrollo regional.

Abstract:

Over time, the relationship between film and history has evolved to be mutually considered an indispensable tool in their respective disciplines. This essay focuses on exploring these connections and analyzing how contemporary northern Mexican cinema has employed historical tools and resources to understand and reflect upon the region's development. This environment possesses unique characteristics that have been addressed both explicitly in historical works and implicitly in films that contemplate memory and the passage of time. The foundation of this proposal is a directory of contemporary works of northern Mexican cinema. It has allowed for the examination of various perspectives in film proposals spanning from 2006 to 2022, with the historical approach being one of the highlighted aspects.

Keywords: mexican cinema; film and history; film and memory; cinematographic representations; regional development.

Sumario. 1. Introducción. 2. Breve mirada a la relación del cine y la historia. 3. Historia y cine norteño mexicano. 3.1. La colonización española. 3.2. Colonización interna. 3.3. Intervención extranjera. 3.4. La modernización del norte. 3.5. Periodo industrial. 4. Observaciones finales.

Como citar: Sánchez Baltazar, A. N. (2024). El cine norteño mexicano. Una visión histórica. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 17-35.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a1

Alba Nidia Sánchez Baltazar
Universidad Autónoma de Baja
California, Universidad Autónoma
Metropolitana
Unidad Cuajimalpa
Mexicali, Baja California, México
albanidias08@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6677-7478>

Enviado: 2/11/2023
Aceptado: 27/1/2024
Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Condensando el asunto al máximo, es posible explorar el origen del cine desde dos caminos. Por un lado, el cine surge como una herramienta para el registro científico a partir de la fotografía. Y, por otro lado, como un espectáculo y una forma de entretenimiento en carpas y teatros. Con el tiempo, se ha desarrollado y legitimado hasta considerarse un medio de expresión artístico con complejidades propias y con un mercado global establecido. En ese sentido, y aunque está claro que el cine y la sociedad mantienen una estrecha relación, las discusiones sobre su pertinencia en los estudios académicos supone que diversas disciplinas indaguen en sus posibilidades.

La historia es una de ellas. Su relación con el cine ha seguido distintas etapas (en ocasiones, problemáticamente), en las que se cuestiona su validez como fuente o en las que se discuten las funciones que puede o no ejercer de cara a la reflexión histórica; pero también se ha dirimido su tratamiento de otros conceptos, tales como la memoria o el testimonio, lo ficticio y lo real, así como su participación en la generación de imaginarios y representaciones sobre sociedades, épocas y espacios.

Teniendo en cuenta lo anterior, en este ensayo se examinará brevemente dicha relación problemática, para luego delinear cómo el cine norteño mexicano ha empleado los recursos de la historia para expresar sus preocupaciones y posiciones frente al desarrollo regional. Como veremos, lo hace de forma explícita en obras catalogadas como históricas, debido a las convenciones del género, pero también de forma implícita, a través de propuestas que llevan a la reflexión respecto a la memoria y que sugieren diálogos profundos con el transcurrir del tiempo. Se trata de un cine que retoma o se sitúa en relación a aspectos históricos desde donde es posible comprender tanto los procesos de desarrollo y asentamiento, como el estado más actual de la región, e incluso contemplar el futuro en un trazo que permite dar cuenta, no sólo de los acontecimientos considerados coyunturales, sino que también sugiere un devenir, más o menos comprensible desde nuestra propia posición en el tiempo.

Para dicho propósito, se tomó como base un directorio cinematográfico enfocado, precisamente, en definir un cine norteño mexicano. Se llevó a cabo una categorización temática y descriptiva, considerando aspectos internos de las películas, como el manejo del tiempo y el tratamiento del espacio, así como elementos contextuales tales como locaciones, país de producción, la relación con el espacio en que se produjeron, entre varios más. Para este texto se tomó en cuenta, principalmente, lo referente al tratamiento histórico: el formato o género (cine de época, biográfico, *westerns*, etcétera), su enfoque histórico (centrado en eventos como la Revolución Mexicana o la Guerra de Reforma), o su temática regional (crisis económicas, maquila, ocupación industrial, violencias, entre otras temáticas).

A partir de esta clasificación se identificaron una serie de producciones que delinear el desarrollo de la región y reflejan preocupaciones que, aunque arraigadas muchas de ellas en el pasado, resuenan en el presente y perduran en la memoria de los personajes que proponen. Como se verá a continuación, la razón de situarnos en este entorno y en estos personajes radica en las peculiaridades de su historia regional y en la pertinencia de las preocupaciones que se exponen, lo que ha sido retomado a lo largo de los años a partir de estereotipos y representaciones desde el exterior, pero que, en el cine más contemporáneo y desde la autorrepresentación con propuestas situadas en sus propios contextos, nos permite abrir el panorama a otras capas del desarrollo regional.

Se ha seleccionado una temporalidad determinada, del 2006 al 2022, por varios motivos. Principalmente, porque se considera este periodo como paradigmático para el norte del país, debido a la denominada “guerra contra el narcotráfico”. Además, se trata de un periodo de producción cinematográfica interesante, compleja y situada, debido a la proliferación de escuelas de cine o el acceso a plataformas y festivales fuera de Ciudad de México (Iglesias Prieto et al., 2021).

2. Breve mirada a la relación del cine y la historia

Con el paso de los años, tanto el cine como la historia han cambiado su relación. El cine, por su parte, ha desarrollado formas de explorar en el tiempo que le permiten expresar inquietudes y preocupaciones. Y, aun cuando el documental ha sido tradicionalmente el privilegiado para abordar temas históricos debido a su presunta relación objetiva con la realidad, el de ficción se posiciona cada vez más como una fuente, una herramienta y como un espacio de reflexión sobre la historia a través de sus diversas técnicas y estrategias.

Igualmente, la Historia se ha sometido a rupturas y cambios: surgen o se afianzan subdisciplinas como la historia de las mentalidades, la historia del tiempo presente y la historia pública, entre otras. Es en la década de 1970, según explica Analet Pons (2020, 56), cuando se vuelve al sujeto en sus múltiples dimensiones; se da entonces un énfasis en la acción humana, así como en lo local y en lo cotidiano. Antes de que esto se diera, explica el mencionado autor, la acción cotidiana quedaba oculta, y se construía una historia pretendidamente objetiva, pero sin carnalidad viva. “Frente a esa búsqueda de la verdad científica, más o menos en consonancia con el positivismo reinante, cualquier otra forma de hacer historia quedaba condenada” (2020, 55).

Por su parte, el cine pareciera que se interesó por la historia desde el primer momento. Ir a las salas para ver lo que pasaba en otras partes del mundo, ser testigos de un tiempo y espacios lejanos siempre genera interés y asombro. Así, del cine de los inicios que pretendía mostrarnos fragmentos de realidad de manera frontal y estática al mero estilo teatral, al cine digital que cuestiona toda relación con lo real, han pasado muchas cosas; el avance tecnológico permite infinitas formas de abordar la realidad, pero también nuestro alfabetismo audiovisual cada vez más sofisticado, nos brinda la posibilidad de explorar en ellas con mayor facilidad.

A lo largo de la historia del cine, muchas tendencias y movimientos han intentado posicionarse frente al sentido de la verdad o lo real. Por ejemplo, el *cinéma vérité*, cine-verdad o cine directo francés de los años cincuenta, que, a través de recursos como las entrevistas o cámara oculta y la cero intervención, buscaban la observación directa y la autenticidad (Sánchez Noriega, 2002, 716), con representantes como Jean Rouch; así como el movimiento “Dogma 95” elaborado por Lars Von Trier y Thomas Vinterberg en 1995, en el que se enlistan una serie de reglas de filmación en las que se destaca la no intervención de elementos como el espacio o el tiempo, la no manipulación de aspectos como la iluminación, así como el rechazo al cine de autor, entre otros puntos encaminados a la renuncia al artificio fílmico, todo ello en un intento por hacer frente al cine de los grandes estudios de corte industrial, de acción espectacular y efectos especiales y a buscar un retorno a la naturalidad de la actuación y de la historia que se cuenta (Sánchez Noriega, 2002, 569-571).

Otros movimientos han demostrado un claro interés por la historia y la memoria, no solo por recrear acontecimientos particulares, sino por posicionarse, reflexionar e intentar mantenerlos presentes. Por ejemplo, el neorrealis-

mo italiano de los años de 1940 intentaba exponer la realidad de la posguerra a través de las imágenes de las ciudades y tramas situadas en la vida cotidiana, con directores como Roberto Rosellini (*Roma, ciudad abierta* de 1945 o *Paisà* de 1946) o Vittorio de Sica (*Ladrón de bicicletas* de 1948 o *Milagro en Milán* de 1951); e incluso mucho más atrás, Sergei Eisenstein en los años veinte, buscaba generar impacto y la reflexión sobre la Revolución Rusa (como en *El Acorazado Potemkin* o *La huelga*, ambas de 1925). En Latinoamérica, por ejemplo, directores como Pablo Larraín retoman el contexto de la dictadura de Pinochet para situar sus historias, como en *Tony Motero* de 2008 o *Post mortem* del 2010; y en México, un gran número de cineastas sitúan a sus personajes en el contexto de la Guerra contra el Narcotráfico iniciada en 2006, ofreciendo diversas perspectivas y posiciones al respecto, como es el caso de Carlos Lenin (*La Paloma y el Lobo* de 2019) o Alejandra Márquez (*El norte sobre el vacío* de 2022).

Asimismo, géneros como el cine bélico, el cine de época o el biográfico, entre otros, reflejan no sólo interés en la temática, sino también el desarrollo de estrategias y formas bien definidas y establecidas con el tiempo, las cuales nos hablan del desarrollo e innovación que genera la historia en la cinematografía. Por supuesto, las producciones nor-teñas han retomado algunas de estas características y fórmulas para contar sus historias, algunas de ellas siguen las recetas del género al pie de la letra, pero otras más juegan, dialogan, y moldean a su estilo las estrategias históricas y cinematográficas para desarrollar sus propuestas, tal como veremos más adelante.

Como explica Fernando Martínez (2013), las cosas van cambiando. Por un lado, los historiadores de cine incluyen en su trabajo teorías y métodos historiográficos (como el testimonio, la documentación, y recursos como los del realismo que privilegian lugares, personajes y problemáticas propios de los contextos que abordan), además de que incluyen en sus investigaciones aspectos histórico-contextuales. Mientras que la historia, a su vez, se ha distanciado, en ciertos aspectos, del positivismo que se describió anteriormente, y “ha ampliado el concepto de fuente a todo vestigio que proporcione información sobre el pasado, lo que incluye como tal desde un paisaje a un objeto artesanal, desde una obra artística a una fotografía y, naturalmente, a la imagen en movimiento” (Martínez Gil, 2013, 352).

Al respecto, Pierre Sorlin privilegia la fuente fílmica como auxiliar para la labor de los historiadores, por contener en ella el único elemento que ni los documentos escritos ni los objetos pueden contener, a saber, el fluir del tiempo. Porque la historia “procura evocar el pasado gracias a la cronología que pone en orden los hechos. Pero la escritura, instrumento tradicional del historiador, no permite traer el flujo del tiempo a la imaginación del lector”, sino que “petrifica” una evolución, el transcurrir entre una fecha y otra (Sorlin, 2008, 19). El autor critica la labor que ha realizado la historia con el cine, señalando que se privilegian los aspectos textuales y no todas las dimensiones o posibilidades que este medio puede ofrecer, lo que observa en dos sentidos: en un abordaje exclusivo a la parte lingüística de las películas (diálogos, títulos, etc.) que provoca la inmovilización y sustracción del tiempo a la obra (Sorlin, 2008, 19). Mientras que, por otro lado, se toma a la película “como un testimonio sobre el espíritu o la atmósfera de la época en la cual fue rodada”. En ese sentido, menciona a dos de los historiadores de cine más representativos: Siegfried Krakauer y Marc Ferro.

Primero, señala que la metodología de Krakauer, que en síntesis “pone en relación una época y las obras artísticas que produjo” (Sorlin, 2008, 20), y en la cual la película es un texto anclado en su propio tiempo, “conlleva a utilizar necesariamente las palabras, imágenes, ideas que circulaban en ese entonces; es decir, son tan sólo algunos agentes reveladores parciales” (Mercader Martínez, 2022, 20-21), mas no nos permite observar todas las posibilidades de la

obra. En cuanto a Ferro, Sorlin (2008, 20) señala que éste se enfoca en “los errores, las vacilaciones, las no coincidencias encontradas en las películas”, es decir, en aquello que se oculta bajo lo evidente, lo que no se dice pero que se encuentra ahí. También observa que los estudios que siguen este procedimiento tienen como defecto su enfoque limitado a la intriga y el desconocimiento de los elementos filmicos (2008, 20).

Robert Rosenstone (1997, 17), por su parte, señalaba que, aun con las innumerables propuestas que hay hoy en día, son pocos los estudios que ven al cine como vehículo para la reconstrucción de la historia y asegura que, aunque muchos historiadores se involucran con la cinematografía, “ninguno quiere considerar la posibilidad de que los directores tengan el mismo derecho que los historiadores a meditar sobre el pasado”. Y agregaba lo siguiente: “Nadie lo ha hecho sistemáticamente ni ha señalado el papel que el cine histórico puede tener. Esto se cumple incluso en el caso de los dos grandes especialistas sobre las relaciones entre el cine y la historia: Marc Ferro y Pierre Sorlin” (Rosenstone, 1997, 17).

En coincidencia con estas observaciones, Hayden White (2003) reiteraba que la historia ha mantenido una reticencia a considerar otras formas de contar o hablar sobre el pasado (como el cine), se privilegian las expresiones escritas por encima de las representaciones figurativas, ante lo cual enfatiza que las narrativas históricas son “ficciones verbales cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen mas en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias” (White, 2003, 109). En este sentido, afirma Sorlin lo siguiente:

La película, como todas las representaciones, es una simplificación y una interpretación, su elaboración depende de la personalidad de quien la realiza, de su conocimiento del tema, del destinatario al cual se dirige. Esto es válido para todos los documentos, textos o imágenes, pero no es tan visible con los textos como lo es con las películas. El cine ofrece a los historiadores un modo de reflexionar sobre las fuentes que utilizan y sobre los conceptos de los cuales se sirven (2008, 20-21).

Finalmente, Rosenstone explica el desarrollo de la relación de la historia con el cine a partir de tres enfoques: la historia del cine como actividad artística e industrial, el análisis de las películas como documentos para entender aspectos culturales y sociales de ciertas épocas o periodos de la historia, y el cine como un medio que puede hacernos reflexionar sobre el pasado a partir de sus reglas dramáticas y de ficción (Rosenstone, 1997, 15). A este último punto podríamos agregarle las posibilidades de profundizar en la idea del presente mismo, de lo contemporáneo, como una historia en devenir; este enfoque, en conjunto con las posibilidades reflexivas que provoca el cine, quizás sean los enfoques que pudieran ayudar a enriquecer mucho más la labor histórica y cinematográfica en su conjunto.

Pero vayamos ahora al objeto de interés: las relaciones con la historia que lleva a término el cine norteño, a partir de varias estrategias y propuestas. En lo consecutivo, se procura ahondar en las formas que se proponen en este cine, para hablar, intencionalmente o no, respecto al devenir histórico, el fluir del tiempo y la memoria, pero, sobre todo, de sus preocupaciones respecto al desarrollo de la región.

3. Historia y cine norteño mexicano

El cine, propiamente al que refiere este ensayo, ha desempeñado un papel significativo desde hace varias décadas en la creación y difusión de representaciones e imaginarios relacionados con el norte de México. La región conformada por los estados fronterizos, así como por San Luis Potosí y Durango, comparte a su interior procesos históricos violentos, tales como los de la colonización y la industrialización, así como los referidos a la guerra contra el narco-

tráfico. Pero también otros, como su geografía y sus formas de asentamiento. Debido a estas condiciones, los Estados de la región norteña comparten también los estereotipos que la definen como una región peligrosa, dominada por el narcotráfico, donde se corre el riesgo de perder la identidad y los valores, apta para los excesos y para el sensacionismo (Iglesias Prieto, 2006).

Norma Iglesias Prieto ha explorado detalladamente esta producción en varias de sus obras (1991, 2003, 2006), especialmente refiriendo a la zona fronteriza de la ciudad de Tijuana y hasta la década de 1980. A partir del estudio pionero de Iglesias, otros autores se han interesado en la producción referente al norte mexicano. Así lo ha hecho, por ejemplo, Maximiliano Maza Pérez en su investigación *Miradas que se cruzan. El espacio geográfico de la frontera entre México y Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo* (2014), en la que propone una categorización de las producciones de ficción y de larga duración realizadas de 1992 a 2009, con el objetivo de identificar y caracterizar los modos de representación filmica de los espacios rurales y urbanos de la frontera México-Estados Unidos.

El mismo año, Juan Alberto Apodaca presenta su libro *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine* (2014), en el que hace un análisis de las producciones en donde aparece la ciudad, con el propósito acercarse a conocer las dinámicas sociales, así como los imaginarios que se comparten en sus representaciones en el cine. Igualmente, a partir de la propuesta de Iglesias, Gabriela Martínez-Zalce en *Instrucciones para salir del limbo. Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte* (2016) presenta una serie de ensayos en los que analiza los significados y representaciones de la frontera en cine y televisión, pero no sólo la del norte de México, sino que contrasta con la de Estados Unidos y Canadá. Asimismo, los trabajos de Elena Dell'agnese (2005) e Isis Saavedra (2016), así como los de Monica Hanna y Rebecca A. Sheehan (2019), se han ocupado en estudiar las diversas formas en las que aparece la frontera entre México y Estados Unidos en el cine.

Sin embargo, el cine norteño mexicano más reciente (del año 2006 al 2022) y de producción nacional (e incluso regional) dialoga de forma distinta y redefine las representaciones arraigadas para espacios como los asociados a la frontera. Incluso propone procesos, explora en la memoria y cuestiona acontecimientos que parecían inamovibles, más allá de dicha condición fronteriza. Se proponen reflexiones sobre el propio presente y los posibles futuros ante el desarrollo histórico de la región.

En este sentido, sin pretender establecer una línea del tiempo cerrada, se ha distribuido el texto a partir de una serie de ciclos en los que diversos grupos han intentado imponerse sobre el territorio del norte del país, a partir de lo propuesto por Everardo Garduño (2003), con el único propósito de organizar y orientar el seguimiento de preocupaciones y acontecimientos que se destacan en la cinematografía revisada: la colonización española, la colonización interna, la intervención estadounidense y lo correspondiente a la modernización e industrialización del norte del país. Desde todo ello será posible identificar las estrategias que el cine norteño emplea para adentrarse en la labor histórica.

3.1. La colonización española

En un primer momento, fue la Nueva España quien se impuso sobre la región norteña (como en el resto del país), lo que se ha explorado en varias producciones a través de reminiscencias de dicho proceso para las comunidades nativas u originarias. Patricia Osante (2011, 69-70) explica que la colonización inicia con las navegaciones de Cortés en

1522, con las que se fundaron varios poblados en el occidente, así como con las expediciones en búsqueda de leyendas como las ciudades de Cibola y Quivira¹ o las del supuesto Paso del Noroeste o Estrecho de Anián.

Pese a lo que sugieren narraciones y crónicas de los viajeros que hablan sobre lo agreste y desolado (de “la barbarie”, en palabras de José Vasconcelos) e incluso de la nada,² la región del norte sí estaba poblada, antes de dichas expediciones, y en dichos territorios se desarrollaban modos de vida, prácticas y procesos sociales complejos. Se conformaba por grupos de recolectores, pescadores y cazadores seminómadas, así como también de agricultores; lo cual, como explica Garduño (2003, 134), implicaba índices de natalidad más bajos que en comunidades agrícolas y sedentarias: pero, aun así, eran tan numerosas como algunos de los grupos mesoamericanos más importantes.

Varias películas dan cuenta de dichos procesos y ponen a cuadro tradiciones, rituales, festividades, leyendas y lenguajes; pero también exploran en las dificultades que implicó esta primera invasión extranjera y que se mantiene vigente en la memoria, tal como lo exponen diversas narraciones. Por ejemplo, en *El sueño del Mara'akame* (Cecchetti, 2016) se hace un una crítica explícita a la intervención de empresas transnacionales extractivas que amenazan

con destruir sus territorios y con obligarlos a abandonar sus tierras a través de intertítulos que ofrecen datos y cifras, así como reflexiones de los personajes y sus recorridos a través de amplios paisajes puestos a cuadro en planos generales y panorámicos. Otras películas como *Land* (Jalali, 2018) y *Sonora* (Springall, 2018), reflexionan sobre las prohibiciones y discriminación que han sufrido las comunidades indígenas debido a sus tradiciones y costumbres; abordan temas como la problemática del alcoholismo, que ha perseguido a los grupos nativos a partir de la colonia, entre otros a partir de historias personales que se articulan con la historia regional.

Este proceso de colonización no fue sencillo. Osante (2011, 65) explicaba que “los conquistadores tuvieron muchas veces que detenerse e inclusive replegarse a las tierras de cultivadores; el desaliento, frente a las reducidas perspectivas de riqueza fácil y rápida, así como la arraigada tradición guerrera de los naturales del territorio fueron factores que incidieron de manera importante en la lenta expansión española”.

Innumerables películas, tradicionalmente, han explotado la representación del “indio” como un ser sanguinario y temible del cual hay que huir o al cual hay que exterminar; lo que ocurre, por ejemplo, en



Figura 1. Carátula de la película *La Carga* de Alan Jonsson Gavica, 2015.

1 Para más información sobre las míticas ciudades de Cibola y Quivira, consultar: Cué, María Eugenia. “El mito de las Siete Ciudades”. *Anales de Antropología* 31, 1994, 167-201.

2 Ceballos (2011, 193) relata lo siguiente: “Muy conocido y citado es aquel hecho de la vida de José Vasconcelos cuando llegó a Tolimán, situado en la Sierra Gorda del estado de Querétaro, procedente del norte del país. Ahí lo hospedó la maestra del pueblo y para comer «mató pollos, los sirvió guisados en buena salsa». Fue entonces cuando Vasconcelos sentenció: «donde termina el guiso y empieza a comerse la carne asada, comienza la barbarie»”.

gran parte del *western* estadounidense más clásico, y se continúa replicando en el más contemporáneo, aunque con sus matices.

Por ejemplo, el *western* titulado *La carga* (Gavica, 2015) contrapone las visiones del nativo noble y honorable, y el del nativo con deseos de venganza en contra de las y los invasores, y lo hace a través de personajes que van cambiando conforme avanza la trama (Figura 1). Se van complejizando las relaciones y los vínculos que se establecen a través de dichos personajes de identidades cambiantes. La película toma de pretexto el contexto posterior a la Guerra de Mixón (1541-1542) en el oeste del país, en la que nativos y españoles se enfrentaron, y retoma elementos como las relaciones del clero con las comunidades, el nomadismo, el dominio y comprensión de los espacios (tales como el desierto) sólo por los pobladores originarios, la violencia entre los grupos sociales, así como el sentido de comunidad y pertenencia. Sin duda, el proponer personajes que se transforman (no son inmutablemente buenos o malos) da otro sentido a las historias oficiales, condensadas y petrificadas en datos y en bandos contrapuestos bien delimitados.

Ante las condiciones violentas y de precariedad en los años de la conquista española, así como por la propia geografía y condiciones climáticas, como menciona Osante (2011, 81), las intenciones colonialistas que iniciaron en las primeras décadas del siglo XVI decayeron (aunque no se suspendieron) por casi dos siglos, aunque sus repercusiones aun hacen eco hasta el presente, como muestran algunas de las películas que se mencionan.

3.2. Colonización interna

Al término del sistema misional a finales del s. XVIII, las condiciones en que entraría en vigor el nuevo gobierno independiente eran también desalentadoras. Tal como describen Enrique Rajchenberg y Catherine Héau (2007, 52), la guerra de independencia (1810-1821) sólo reforzó la inseguridad y abandono. El gobierno recién entrado en funciones inició un proceso civilizatorio (o de colonización mexicana) en el que, aun cuando ya no se forzaba la instrucción religiosa ni el esclavismo, se seguía imponiendo al español como única lengua, se introdujo la noción de propiedad individual de la tierra que llevó a modelos tipo feudales a partir de las haciendas, así como un sistema de autoridad central representativo.

Estas condiciones se plantean también en el cine norteño, aun cuando no sean películas de corte histórico. Por ejemplo, en *Corazón de mezquite* (Calderón, 2019) situada en lo contemporáneo (en la comunidad Mayo o Yoreme en Sonora), explica cómo la lengua materna fue prohibida en las escuelas, lo que a lo largo de los años ha propiciado la discriminación, la vergüenza e incluso violencia ante la expresión de sus propios orígenes. La película enfatiza en la necesidad de cambiar ciertas tradiciones como que las niñas no pueden ser “arperas” en las agrupaciones musicales que amenizan las fiestas tradicionales, pero también en la importancia de conservar otras como el retorno a la lengua materna y la protección de las tierras. En esta película en particular, es la curiosidad de Lucía, una pequeña niña yoreme, la que lleva la trama a explorar en las leyendas que comparten las mujeres mayores de forma oral, quienes, desde las memorias que se les han transmitido de generación en generación, impulsan a la niña a perseguir su sueño de convertirse en la primer mujer arpera de su comunidad.

Por otro lado, *El sueño del Mara'akame* (Cecchetti, 2016) explora en la profunda resistencia a consumir o adquirir prácticas “mestizas” (como se nombra en la película) o de someterse a las leyes que prohíben el consumo de peyote en las ceremonias y rituales de la comunidad huichol (Figura 2). Nieri, un adolescente en la comunidad wixárica (sí-

tuada entre San Luis Potosí y Jalisco), sólo quiere tocar en una banda con sus amigos en Ciudad de México, y divertirse con ellos, sin preocuparse por la carga tradicional que lleva en sus hombros y que su padre trata de inculcarle: convertirse en el Mara' Akame, el médico-brujo que le corresponde ser. Es a través de conversaciones entre padre e hijo, de la puesta en cuadro de prácticas médicas tradicionales, así como del uso de recursos oníricos y la distorsión de la realidad a través de visiones, que se trae al presente parte de la identidad que este pueblo ha configurado desde sus orígenes a través del personaje de Nieri.



Figura 2. Carátula de la película *El sueño del Mara' Akame* de Francisco Cecchetti, 2016.

Otro aspecto que se destaca sobre el desarrollo de la región son las prácticas de comunicación y movilidad que se mantenían como modo de intercambio entre comunidades, pero también como supervivencia frente a las demandas del entorno, como la sequía o las temperaturas extremas.

En *Cochochi* (Cárdenas & Guzmán, 2007), por ejemplo, se destacan estos conocimientos ancestrales sobre el territorio, la movilidad y los procesos de comunicación que se inculcan desde temprana edad. Un par de hermanos rarámuris, que rondan los 11 y 12 años, deben recorrer varios paisajes de la sierra Tarahumara de Chihuahua para llevar un medicamento que se necesita en otra comunidad; con pocas indicaciones de su padre, a varios días de distancia y solo con las pocas experiencias previas, ambos niños son capaces de nombrar algunos espacios mientras comparten el conocimiento que tienen al respecto. Dicho conocimiento se ha transmitido, como en este caso, de padres a hijos; y continúa siendo una práctica común, sobre todo en entornos donde no hay otras vías de comunicación entre comunidades. De nuevo, el paisaje ocupa gran parte del cuadro y del tiempo de la película. El recorrido propicia planos generales y panorámicos que enmarcan a este par de niños viajeros.

3.3. Intervención extranjera

El tercer ciclo del que habla Garduño (2003) se desarrolla con la intervención estadounidense. Eventualmente, la intención invasora trascendió de evangelizar, instruir y esclavizar; ahora, "este tercer tipo de conquistadores debía exterminar a la población nativa, o al menos restringir su movilidad" (2003, 145), lo que facilita la invasión del territorio frente a los constantes enfrentamientos, lo que da a los estadounidenses la justificación del *destino manifiesto* con el que se les otorgaba el "deber divino" de ordenar y civilizar el territorio (Rajchenberg & Héau Lambert, 2007, 43).

Para entonces, la frontera no estaba definida ni la nación delimitada. Si bien se encontraban puestos de control debido a los ataques y saqueos en las diversas zonas, la línea fronteriza no se dibuja hasta después de 1843, como anotan Daniel Arreola y James Curtis (1993, 13). En la producción *Río de oro* (Aldrete, 2011) es posible observar las dificultades que estas condiciones generaron. Se explora en las complicadas relaciones entre los tres grupos que se disputaban el

territorio en el año de 1852: los criollos hispanoamericanos, los colonos norteamericanos y los nativos de la región. También se exponen las consecuencias de la división del país (específicamente en Nogales, Sonora) a partir de diálogos que expresan las dificultades para definirse de uno o del otro lado de la línea recién impuesta.

Esta delimitación se inicia en conjunto a una serie de acontecimientos históricos que sentaron las bases para procesos complejos de identificación y diferenciación, como se plantea en la película. Según explica Ceballos (2003, 71), el primero de ellos data de 1836 y se trata de la independencia de Texas en Estados Unidos, lo que establece las condiciones y revela la situación en que se encontraban ambos países para hacer frente a los siguientes sucesos: la guerra entre Estados Unidos y México en 1846 y su culminación en 1848 con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo, por el que se vendió gran parte del territorio mexicano (lo que ahora corresponde a California, Arizona, Nuevo México, Texas, Nevada, Utah, así como partes de Colorado, Wyoming, Kansas y Oklahoma), y el Tratado de la Mesilla o de Gadsden en 1853, en el que México vendió dicho territorio al norte de Sonora y Chihuahua.

Dicha pérdida de territorio es sin duda un acontecimiento que marcó la vida del país y que ha contribuido, así mismo, a la representación y definición de la región y sus habitantes. No sólo se ha situado ahí la concepción de la frontera y con ello el de la delimitación de la nación, como hechos estáticos, sino que ha repercutido en la manera de explicar procesos tanto identitarios como políticos y culturales en los que la región, con sus espacios y habitantes, se han desarrollado y relacionado.

Por ejemplo, en *Gringo* (Solís Olivares, 2015) se hace referencia a este suceso de forma muy evidente (Figura 3). Omar quiere mudarse, junto con su familia, a Estados Unidos debido a la violencia de la que han sido víctimas en Nuevo León y Tamaulipas, pero está indeciso. Como recurso de transición en la trama, Esperanza, su esposa (nombre que contribuye a la tematización), va delineando, poco a poco, el contorno de un mapa de México a lo largo de tres cuartas partes de la película, que finalmente corta completamente justo por la línea fronteriza cuando Omar toma la decisión de mudarse al extranjero, acción con la que se enfatiza la idea de la pérdida de la nación. En cierto momento, mientras él espera la entrevista para su nuevo trabajo en San Antonio, Texas, se aprecia una pintura que hace referencia a la Batalla de El Álamo, uno de los enfrentamientos entre México y Estados Unidos por la defensa de Texas en 1836 que, de hecho ganó el ejército mexicano.

Ceballos asegura que, aún con la idea del norte como algo ajeno, la pérdida significó una preocupación profunda para el gobierno de entonces; argumenta que, incluso, no faltaron propuestas para regresar a la guerra contra Estados Unidos (2011, 204). Mientras que Rajchenber y Héau sostienen que el norte nunca fue considerado parte integral de la concepción de la nación mexicana, ni antes ni después de la firma de los Tratados (2007). La región norte era vista como un territorio vacío, el fin

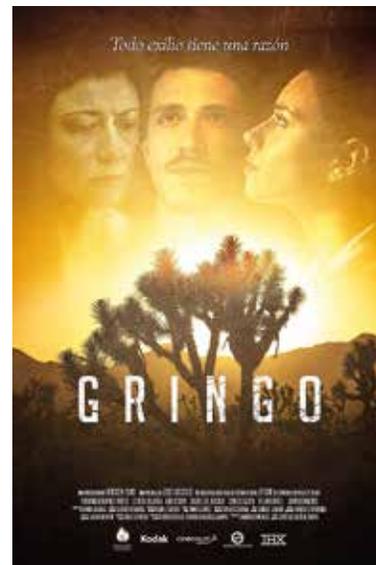


Figura 3. Carátula de la película *Gringo* de José Luis Solís, 2015.

de la patria, un desierto habitado por los violentos y salvajes *chichimecas*. Concepciones que no se han quedado atrás en el tiempo, sino que han encontrado su camino a través de la representación del norte como este espacio hostil en la cinematografía. Ejemplo de ello son algunas de las películas identificadas con los géneros de acción y de crimen. Tales como la coproducción México-alemana *Traffic* (Soderbergh, 2000), o las dos entregas de la saga estadounidense *Sicario: Tierra de nadie* (Villeneuve, 2015) y *Día del soldado* del 2018 (Sollima, 2018); así como las mexicanas *Miss Bala* (Naranjo, 2011) y *Miss bala: sin piedad* (Hardwicke, 2019).

Otros conflictos y crisis políticas se desarrollaron en estos periodos además de los tratados mencionados, por ejemplo La Guerra de Reforma (1861-1865). Este enfrentamiento se da a partir de las leyes del mismo nombre que buscaban, entre otras cosas, la separación de la iglesia de las decisiones políticas del país. Este periodo, si bien fue más determinante en las dinámicas del centro del país, es retomado por películas como *Desierto adentro* (Plá, 2009) sobre una familia que decide aislarse y dedicar su vida a la construcción de una iglesia para pedir perdón por los pecados cometidos durante la guerra en el desierto de San Luis Potosí; mientras que, en *Los últimos cristeros* (Meyer, 2011) y *Cristiada* (Wright, 2012), se rescata la lucha desde el punto de vista de la población creyente en Durango.

Aun con todas las diferencias en estilos, preocupaciones y enfoques, se perciben algunas similitudes: la presencia de personajes confrontados a sus propias creencias y temores (su lealtad hacia conservadores o liberales, el castigo divino, la posibilidad de morir en cualquier momento), el cuestionamiento a las decisiones del país (se preguntan si vale la pena la guerra y el aislamiento al que han sido sometidos) y un ambiente de abandono e incertidumbre (que se aprecia a través de la presencia de lugares aislados, largos periodos en los que la falta de información e instrucciones para la acción los mantienen en pausa, así como el constante peligro en que se encuentran y que se intensifica con las condiciones climáticas del entorno que se hacen evidentes tanto en el tratamiento sonoro como en los planos generales que dan lugar a la presencia del entorno en toda la pantalla).

3.4. La modernización del norte

Con todo, el crecimiento de la región no se detuvo, lo que sentó las bases para lo que definiría la economía y las políticas públicas hasta el día de hoy. Durante el porfiriato (1876-1911) se desarrollaron procesos de modernización que incluían la extracción y exportación de recursos, así como el mejoramiento de vías de comunicación y transporte para facilitar su movilidad. En dicho contexto, además de los conflictos bélicos, se pueden enunciar varios procesos que se desarrollaron en conjunto con las políticas de entonces que contribuyeron a disminuir los conflictos internos y propiciaron una relativa estabilidad. Por ejemplo, se intensificaron procesos migratorios y de asentamiento urbano, se iniciaron políticas fronterizas como las zonas libres y se introdujo el ferrocarril (Canales, 2003; Ceballos Ramírez, 2003).

Por supuesto, este proceso modernizador es también un tema relevante para el cine norteño. La preocupación por el progreso, el cumplimiento de la ley, la delimitación de la nación, así como por la comunicación, el transporte y el trabajo se hacen evidentes, ya sea como un tema de contexto o como el móvil de la trama. Por ejemplo, en *Mis demonios nunca juraron soledad* (Robles Leyva, 2017), situada en 1875 en la frontera entre Sonora y Arizona; desde las formas del *western*, pero incluyendo elementos como una narración cíclica y la distorsión de la realidad, propone la figura de la ley enviada del centro del país para poner orden, mientras se insiste hasta el final en que ya no se puede hacer justicia por mano propia: "se acabó el tiempo de las balas y sigue el de las leyes" enfatiza El Cabo, cuando el protagonista carga con una maldición *pima* que lo condena a repetir los crímenes por los que ha sido castigado.

En otras, como las ya mencionadas *El sueño del Mara'akame* (Cecchetti, 2016), *Land* (Jalali, 2018) o *Polvo* (Meza, 2019), aún sin ser de temática histórica, desarrollan en sus diálogos e imágenes del entorno la idea de la modernización como una amenaza, no solo como motor para el inminente olvido de sus tradiciones y costumbres, sino para la pérdida de sus valores y de sus espacios.

La minería y el ferrocarril también son tema, y su presencia, aunque a veces sirva principalmente de escenario, no pasa desapercibida. En casos como *El poderoso Victoria* (Ramón, 2021) y *Sonora* (Springall, 2018), ambas situadas en la década de 1930, la necesidad de medios de transporte y el aislamiento son notables. En la primera, se narra la historia de una pequeña comunidad minera que se une para construir su propio tren al enterarse de que les quitarán su único medio de acceso al poblado, incluso el nombre del pueblo cambia de “La Esperanza” a “Progreso” al final de este proceso. En la segunda, un variado grupo de personajes se ve obligado a viajar juntos por el desierto (mientras exponen sus propias identidades regionales) guiados por Emeterio, un nativo pápago, el único que es capaz de dominar el territorio (como ya se ha propuesto en otras películas, el personaje nativo es el único que posee el conocimiento y la resistencia sobre el espacio).

Para la entrada del siglo XX, las regiones fronterizas comienzan a consolidarse como nodos económicos importantes, lo que propicia que los procesos de migración hacia las diversas ciudades se intensifiquen, sobre todo al inicio de la Revolución Mexicana (1910-1920). Sin embargo, Canales explica que las condiciones del campo eran de pobreza y de sumisión debido a la imposición del sistema de haciendas agro mexicano. Condición que se expone en *Infamia* (Almada, 2022) en la que, aún con el foco puesto en los crímenes ocurridos en los años de 1950 en Sonora a manos un grupo de asesinos seriales, da espacio para abordar la historia y tradiciones de los grupos indígenas sonorenses y la arraigada confrontación entre Yaquis y Yoris (entre los pueblos nativos y los grupos mestizos) por el dominio de unos sobre otros, y sobre los territorios. Lo que se da a través de diálogos que explícitamente describen esta condición de forma casi didáctica.

Además de la crisis de desempleo y pobreza en el país, David Maciel señala que la Revolución agrega a las dificultades la preocupación por la seguridad, es entonces que “la imagen de la frontera como lugar de refugio cobró importancia” (2003, 309) y la migración se continuó intensificando hacia el norte. En este sentido y aun cuando la participación de la región fue más notable durante este conflicto, no cabe duda que resultaba más determinante para el centro del país. Algunos estados como Baja California, Baja California Sur y Sinaloa tuvieron una participación mínima o nula en este enfrentamiento, lo cual puede reforzar la idea del norte como distante, tanto físicamente como en los ideales nacionalistas.

Al respecto, en *La cebra* (León Rodríguez, 2012), un par de amigos y la cebra que han robado a unos cirqueros estadounidenses (que a su vez, alude a los icónicos burros pintados de cebra que se exponen en la calle



Figura 4. Carátula de la película *La Cebra* de Fernando Javier León Rodríguez, 2012.

más turística de la ciudad de Tijuana para la tradicional foto del recuerdo), intentan encontrar a las tropas de Obregón para unirse a la causa revolucionaria en una especie de *road trip* por diversos escenarios desérticos (Figura 4). En su recorrido se evidencian su desconocimiento y la irrelevancia de la guerra para sus vidas individuales, mientras que exponen el aislamiento en que se encuentran algunos otros grupos, así como la falta de interés en las preocupaciones nacionales al manifestar haber desarrollado leyes propias y mantener sus propias revoluciones.

En otras como *Chicogrande* (Cazals, 2010) y *Ciudadano Buelna* (Cazals, 2012), ambas con cualidades biográficas, el norte de México se convierte en el escenario donde los revolucionarios, mientras se ven envueltos en el conflicto, cuestionan los ideales del movimiento. En la primera, un fiel villista debe buscar asistencia médica para su general Villa, pero en su camino se encuentra con las impactantes consecuencias del conflicto sobre la población más vulnerable, incluyendo torturas, reclutamientos forzados, y el abandono y pobreza de las comunidades. Por otro lado, la segunda narra la participación del escritor y militar sinaloense Rafael Buelna en ese mismo conflicto, su decepción y pesimismo emergen a medida que atestigua los conflictos internos y estratégicos, así como las contradicciones en los ideales del movimiento.

Ante estas problemáticas y procesos de asentamiento, la región debe buscar sostenerse frente a las políticas tanto del país como de Estados Unidos. Éstas no sólo afectan la densidad poblacional o las dinámicas económicas, sino que repercuten en la distribución y demarcación de territorios, así como en su representación y significación. En las primeras décadas del siglo XX, con la prohibición estadounidense de producción, venta y consumo de alcohol, se intensifica el flujo de visitantes y consumidores a las ciudades fronterizas que ven en el turismo del vicio una fuente de ingresos interminable con lo que se da inicio a la leyenda negra. Es entonces que, partiendo con Tijuana, Ciudad Juárez y Mexicali, por muchos años las ciudades fronterizas serían “representadas como espacios de perdición, prostitución, vicio y juego” (Valenzuela Arce, 2012, 39).

Películas como *Borderland: al otro lado de la frontera* (Berman, 2017) recurren a estos estereotipos para desarrollar sus tramas. Se trata, este caso, de un viaje de autodescubrimiento y aventura de jóvenes extranjeros hacia las ciudades del norte, dispuestas para el consumo de todo tipo de excesos y en el que pueden romper la ley sin consecuencias; se incluyen, además, tópicos como el de la religiosidad a través de rituales, sacrificios e imágenes explícitas de violencia asociadas a la narcocultura. Es relevante observar que, en películas producidas desde otras entidades y apegadas a las convenciones de géneros de acción o drama, se condensan visiones externas a través del uso recurrente de estereotipos y del desconocimiento de las prácticas o de los espacios que ponen a cuadro. A su vez, permiten rastrear este devenir de significaciones y procesos impuestos sobre la región, tal como los que se han descrito aquí: confrontaciones violentas con lo otro desconocido, hostilidad desde el territorio mismo, así como la idea de lo salvaje que requiere ser sometido.

En otros ejemplos, la leyenda negra es abrazada como un elemento más de la historia y configuración de los espacios y las prácticas. En *Levantamuertos* (Núñez, 2013) se resalta el tabú sobre la zona roja de Mexicali, pero se reivindica a través de diálogos en los que se enfatiza en la seguridad que hay en dicho espacio. Por otro lado, *Mexicali* (Herrlander & Palacio, 2009) incluye secuencias en dicha zona y rescata el testimonio de una trabajadora sexual que ha sufrido violencia por parte de algunos clientes; los protagonistas, Peter y Predro, (los mismos directores) pasan la noche con ella en un hotel de la zona, comparten ropa y maquillaje y salen a pasear a los bares y calles del lugar.

No por nada, en muchas de las películas revisadas, el móvil está en encontrar diversión “extrema” (consumo de drogas, noches de fiesta, sexo) al cruzar la frontera de norte a sur con consecuencias fatales en muchas de ellas, lo que se ha vuelto una representación recurrente y añeja. Esto ocurre, por ejemplo, en la producción estadounidense *Truth or dare* (Wadlow, 2018) o *Travesías* (Flores Thorija, 2021), entre varias otras en las que, además, se hace énfasis en la falta de leyes, la corruptibilidad de las autoridades o las posibilidades de actuar sin consecuencias.

3.5. *Periodo industrial*

Otros acontecimientos como la Gran Depresión estadounidense (1930-1940), la supresión de la Ley Seca (1933) y la prohibición de los casinos (1935) en el gobierno de Lázaro Cárdenas, aunado a la caída de precios en la producción agrícola, trajeron un cambio en las dinámicas económicas de varias ciudades en el norte de México así como en el campo; se experimentaron fuertes crisis económicas que llevaron a una recomposición de la economía regional (Quintero Ramírez & De la O Martínez, 2003, 209), pero también a una recomposición de los espacios urbanos y su composición social.

Dichos procesos se atendieron a través de una serie de reformas: la instauración de las zonas libres en la frontera a partir de 1930, el Programa Bracero (1942-1964) y el Programa de Industrialización Fronterizo, con el que se pretendía impulsar a las empresas orientadas a satisfacer las necesidades tanto locales como regionales y nacionales, y de exportación (Quintero Ramírez & De la O Martínez, 2003, 233). Según aseguran Cirila Quintero y María Eugenia de la O (2003, 234), parecía ser el primer intento evidente y explícito del gobierno de México por impulsar el desarrollo del norte, aunque, a su vez, estas reformas trajeron consigo otros efectos que se resienten y resuenan hasta el día de hoy.

De este modo, la región del norte entra en el cuarto ciclo de colonización que propone Garduño (2003), que se refiere a los procesos transnacionales y de globalización que comienzan a desarrollarse a partir de estos programas pero que se intensifica con la entrada del país al proyecto neoliberal a partir de la década de 1980. Es de destacar la variedad y abundancia de producciones norteñas que incluyen en sus tópicos las problemáticas laborales en torno a las industrias, así como la transformación de los paisajes debido a su expansión.

Entre ellas, la maquila y la industria se exponen de formas distintas. Por ejemplo, como parte del paisaje o mero escenario, ya sea porque son inevitables o porque se intenta situar la trama en cierto contexto, lo que ocurre en el *road trip 40 días* (Martín, 2008); en otros casos, forma parte del perfil identitario de los personajes que se identifican como obreros, aunque no sea determinante para la trama, como ocurre en *Contracorriente: mujer alabastrina* (Gutiérrez & Salinas, 2006).

En otras más, la industria y la maquila pueden tener un papel más protagónico. Por ejemplo, se puede considerar un elemento necesario, no sólo para el desarrollo de la trama, sino para generar cierta estética, como se puede apreciar en las amplias panorámicas de las ciudades distópicas de Tijuana en *Sleep Dealer* (Rivera, 2008) que muestra las periferias en abandono y los centros urbanos saturados y caóticos; así como Monterrey en *Muerte al verano* (Padilla, 2019), de tomas aéreas que permiten ver la ciudad industrial, gris y humeante, que además está tomada por el crimen organizado. Asimismo, puede funcionar como fundamento o detonante para ciertas tramas como en el caso de *Mente Revólver* (Ramírez Corona, 2017), en la cual el trabajo repetitivo y rutinario agrega intensidad a la incomodidad de Mario Aburto (acusado del asesinato del candidato a la presidencia Luis Donald Colosio en Tijuana en 1994) quien,

tras salir de la cárcel, debe adaptarse a su nueva vida y que se refleja a partir de imágenes distorcionadas y del uso e intensificación de elementos como movimientos de cámara, el sonido ambiente y la música; o *Workers* (Valle, 2013) en la que, tras negarse el retiro a un obrero, este inicia una serie de micro-sabotajes que resultan en pérdidas millonarias para la empresa. Entre muchos más ejemplos y variaciones (Figura 5).

Además de los alcances económicos y políticos que la maquila generaría en la región como una gran matriz de empleo y desarrollo, por otro lado se intensificaron procesos de cambio de forma y de fondo en las dinámicas so-



Figura 5. Carátula de la película *Workers* de José Luis Valle, 2013.

ciales y en los paisajes mismos. En un inicio, las maquilas eran espacios más o menos pequeños y funcionales ubicados en sectores relativamente alejados de los centros urbanos, y en muchas ocasiones en edificios construidos previamente. Pero una vez que la industrialización de las regiones se asentó y se expandió, las maquilas se transformaron rápidamente en grandes parques que llenaron el paisaje de enormes bodegones, mientras se integraban a las panorámicas urbanas como figuras inamovibles e incluso percibidas como naturales al entorno.

Por otro lado, las ruinas urbanas y el abandono alrededor de los parques industriales que encuadra *La Paloma y el Lobo* (Lenin Treviño, 2019), a partir de planos generales y tomas fijas o *tavellings* de desplazamiento lentos, permiten ver a detalle las condiciones en que se desenvuelven los personajes mientras que se exponen las relaciones abusivas entre jefes y obreros, así como la discriminación que sufren las y los trabajadores como mano de obra desechable. Estas condiciones, como se explora en esta y otras películas, traen consecuencias, no sólo a las y los obreros, sino a sus familias y parejas, a la constitución del entorno y al medio ambiente en que se instalan estas naves industriales.

4. Observaciones finales

A lo largo de estas páginas se ha ahondado en los procesos y eventos que se exploran en el cine mexicano contemporáneo, lo cual ha permitido identificar algunas de las estrategias que utilizan para acercarse a la labor histórica. Al examinar los recursos empleados por cada obra, se hace evidente un enfoque reflexivo sobre las condiciones de desarrollo de la región (norte de México), lo que implica la recuperación de la historia y la memoria y, en consecuencia, el dibujo a gran escala de un devenir histórico que resuena en las imágenes, situaciones y contextos que proponen a cuadro.

Así, entre dichos recursos se identifican algunos correspondientes al realismo a partir del trabajo que se hace con las comunidades desde las cuales se está hablando, con la inclusión de actores y actrices pertenecientes a las comunidades, la exposición tanto de la cotidianeidad de la vida en estos espacios, como de acontecimientos tradicionales e históricos, así como un posicionamiento crítico frente a lo que se está mostrando. Esto se aprecia en la mayoría de las producciones que se han mencionado aquí, sobre todo en aquellas que exploran a detalle prácticas, rituales y creen-

cias desde las cuales complejizan, legitiman y amplían la configuración, tanto de sus personajes, como del espacio, y por supuesto de su historicidad.

Del mismo modo, otros recursos figurativos acompañan las historias que se proponen en la producción norteña, como la distorsión de la realidad o las visiones oníricas mediante los cuales se permite rastrear en la memoria, al estar cargados de recuerdos, de obsesiones, de símbolos y de posibilidades para el desarrollo de los personajes en relación con el contexto, con lo que les ocurre tanto en lo individual como en sus entornos. Ejemplos claros de ello son *El sueño del Mara'Akame*, *Mente Revólver* o *Mis demonios nunca juraron soledad* que recurren a visiones o sueños para exponer las emociones y el destino de sus protagonistas.

Del mismo modo, el retorno a lo ancestral y la mirada hacia el pasado a través de narraciones, pero también de testimonios y el abordaje de acontecimientos reales determinantes en la historia regional, en algunos casos, traumáticos y que demandan ser visibilizados. Recordemos *Corazón de mezquite* (Calderón, 2019) que, no solo recurre al testimonio a partir de la narración que hacen las mujeres a Lucía, sino que, a través de los diálogos se expone la discriminación que sufren y los peligros a los que se enfrentan los habitantes de la comunidad. Mientras que, por otro lado, se aprecia la preocupación por el olvido y por la pérdida que puede significar el aceleramiento de los tiempos como ocurre en *Polvo* (Meza, 2019) y en *El sueño del Mara'Akame* (Cecchetti, 2016).

Por otro lado, las representaciones estereotípicas también contienen en sí mismas vestigios de las temporalidades que se han explorado acá y que refieren, en su mayoría, a procesos de acentuación y delimitación de la región a través de décadas de lucha por el sentido de los espacios y por la producción de representaciones. Así, por ejemplo, la relación con Estados Unidos y las políticas y dinámicas de mercado han propiciado la popularidad de la leyenda negra y la radicalización de la violencia que conforman, también, el gran panorama del norte del país que podemos encontrar en muchas producciones extranjeras y, generalmente, desde los géneros del drama y la acción.

Se aborda la historia con distintos propósitos, buscando enfoques alternativos y nuevas interpretaciones de acontecimientos naturalizados e institucionalizados. A través del testimonio y el revisionismo, se logra una suerte de reapertura de hechos que parecían petrificados en el tiempo, los cuales ahora se examinan y cuestionan críticamente. Algunas producciones se adentran en procesos que han marcado la contemporaneidad, tales como la Guerra contra el narcotráfico, contexto en el que se sitúan muchas producciones como el caso de *Gringo* (Solís Olivares, 2015) y *La paloma y el lobo* (Lenin Treviño, 2019). Otras se apegan a géneros propiamente históricos como *Chicogrande* (Cazals, 2010) o *Ciudadano Buelna* (Cazals, 2012), aunque proponen nuevos enfoques para acontecimientos determinantes como la Revolución Mexicana.

Para cerrar, es importante señalar que, a pesar de las diferencias en estilos y narrativas, una preocupación común subyace en estas obras: la exploración de sus propios procesos de desarrollo y la reflexión al respecto. En el cine norteño mexicano contemporáneo no sólo encontramos producciones que miran hacia el pasado. Entre todas las propuestas, también es posible encontrar aquellas que, a través de su relación con la historia, la memoria y el paso del tiempo, revelan un enfoque crítico hacia el presente, lo cuestionan y, a su vez, nos presentan sus visiones del futuro en este devenir histórico que se anuncia desde el inicio.

Referencias bibliográficas

- Apodaca Peraza, J. A. (2014). *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine*. Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California.
- Arreola, D. D., & Curtis, J. R. (1993). *The Mexican border cities. Landscape anatomy and place personality*. Tucson: University of Arizona Press.
- Canales, A. (2003). Culturas demográficas y poblamientos modernos. Perspectivas desde la frontera México-Estados Unidos. En J. M. Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 88-129). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ceballos Ramírez, M. (2003). Consideraciones históricas sobre la conformación de la frontera norte mexicana. En J. M. Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 71-87). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ceballos Ramírez, M. (2011). Visiones contradictorias del norte mexicano: elementos de una historia cultural. En Bonilla Artigas Editores (Ed.), *Historia, región y frontera norte de México* (pp. 193-220). Tamaulipas, Mexico: Universidad Autónoma de Tamaulipas.
- 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>
- Garduño, E. (2003). Los indígenas del norte de México: icono de una era transnacional. En J. M. Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 130-168). México: Fondo de Cultura Económica.
- Hanna, M., & Sheehan, R. A. (2019). *Border Cinema. Reimagining Identity Through Aesthetics*. Nuevo Brunswick, Nueva Jersey, Estados Unidos: Rutgers University Press.
- Iglesias Prieto, N., Martínez del Cañizo, I., & Trujillo, A. (2021). Trayectorias del cine documental. Serie de conversaciones virtuales. Registros del Tiempo Presente. Texturas sobre la historia y prácticas del arte en Tijuana. Recuperado de: <https://www.facebook.com/watch/?v=399423988244551&ref=sharing>
- Iglesias Prieto, N. (1991). La producción del cine fronterizo. Una industria de sueño. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, IV, 11, 97-130.
- 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 (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 328-363). México: Fondo de Cultura Económica.
- Iglesias Prieto, N. (2006). Frontera a cuadro. Representaciones y autorrepresentaciones de la frontera México-Estados Unidos en el cine. *Todavía. Pensamiento y Cultura en América Latina*, 15, 6.
- Macié, D. R. (2003). México y lo mexicano a través de la frontera. Los orígenes de la cultura mexicana en los Estados Unidos, 1900-1940. En J. M. Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 305-327). México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez-Zalce, G. (2016). *Instrucciones para salir del limbo. Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte.
- Martínez Gil, F. (2013). La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas? *Vínculos de Historia*, 2, 351-372.
- Maza, M. (2014). *Miradas que se cruzan. El espacio geográfico de la frontera entre México y Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo*. México: Bonilla Artigas Editores.

- Mercader Martínez, Y. (2022). El cine y la historia: el espectáculo filmico como fidelidad espacio temporal. En A. Ortega Mantecón (coord.), *Ver la historia. Aproximaciones a las relaciones entre el cine y la historia* (pp. 17-30). México: Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México.
- Osante, P. (2011). El poblamiento español en la frontera norte de México, siglos XVI-XVIII. En Bonilla Artigas Editores (Ed.), *Historia, región y frontera norte de México* (pp. 63-88). Tamaulipas, Mexico: Universidad Autónoma de Tamaulipas.
- Pons, A. (2020). De la historia local a la historia pública: algún defecto y ciertas virtudes. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 1 (número extraordinario), 52-80.
- Quintero Ramírez, C., & de la O Martínez, M. E. (2003). Historia y cultura de los trabajadores en la frontera México-Estados Unidos. En J. M. Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 201-245). México: Fondo de Cultura Económica.
- Rajchenberg S., E., & Héau Lambert, C. (2007). La frontera en la comunidad imaginada del siglo XIX. *Frontera Norte*, 19 (38), 37-61.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Saavedra Luna, I. (2016). Imágenes de la violencia en la frontera norte de México a través del cine contemporáneo: sangre, exclusión y muerte en una tierra sin ley. En J. C. Seguin (Ed.), *Image et violence. Le Cahiers du Grimh* (pp. 285-293). Lyon, Francia: Universidad de Lyon II-Lumière.
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Sorlin, P. (2008). Cine e historia, una relación que hace falta repensar. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Historia y Cine, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología. Rescatado de <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/17744>
- Valenzuela Arce, J. M. (2012). *Nosotros. Arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- White, H. (2003). *El texto historico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.

Filmografía

- Aldrete, P. (2011). *Río de oro*. NDMantarraya.
- Almada, M. (2022). *Infamia*. Marcos Almada.
- Berman, Z. (2017). *Borderland: al otro lado de la frontera*. Lionsgate.
- Calderón, A. L. (2019). *Corazón de mezquite*. Ki Visual S.A. de C.V.
- Cárdenas, I., & Guzmán, L. A. (2007). *Cochochi*. Canana Films.
- Cazals, F. (2010). *Chicogrande*. Sierra Alta Films.
- Cazals, F. (2012). *Ciudadano Buelna*. Alhaville Cinema.
- Cecchetti, F. (2016). *El sueño del Mara'akame*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Flores Thorija, S. (2021). *Travesías*. Leap of Faith.
- Gavica, A. J. (2015). *La carga*. Esfera Films Entertainment.
- Gutiérrez, R., & Salinas, E. (2006). *Contracorriente: mujer alabastrina*. IMCINE.
- Hardwicke, C. (2019). *Miss Bala: sin piedad*. Canana Films.
- Herrlander, M., & Palacio, J. (2009). *Mexicali* [Documental, Ciencia Ficción]. N/A.

- Jalali, B. (2018). *Land*. Piano Producciones Cinematográficas.
- Lenin Treviño, C. (2019). *La Paloma y el Lobo*. Piano.
- León Rodríguez, F. J. (2012). *La cebra*. Cinemágico Producciones.
- Martín, J. C. (2008). *40 días*. Hidrógeno Films.
- Meyer, M. (2011). *Los últimos cristeros*. Axolote Cine.
- Meza, J. M. (2019). *Polvo*. Fidecine.
- Naranjo, G. (2011). *Miss bala*. Twentieth Century Fox.
- Núñez, M. (2013). *Levantamueertos* (p. 82) [Drama]. Alhaville Cinema.
- Padilla, S. (2019). *Muerte al verano*. Agencia Bengala.
- Plá, R. (2009). *Desierto adentro*. IMCINE.
- Ramírez Corona, A. (2017). *Mente Revólver*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM).
- Ramón, R. (2021). *El poderoso Victoria*. Vertigo Films.
- Rivera, A. (2008). *Sleep Dealer*. Maya Entertainment.
- Robles Leyva, J. (2017). *Mis demonios nunca juraron soledad*. La Tuerca Films.
- Soderbergh, S. (2000). *Traffic*. Universal Pictures Home Entertainment.
- Solís Olivares, J. L. (2015). *Gringo*. Kerosén Producciones.
- Sollima, S. (2018). *Sicario: día del soldado*. Columbia Pictures.
- Springall, A. (2018). *Sonora*. Netflix.
- Valle, J. L. (2013). *Workers*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).
- Villeneuve, D. (2015). *Sicario: tierra de nadie*. Lionsgate.
- Wadlow, J. (2018). *Truth or dare*. Universal Pictures.
- Wright, D. (2012). *Cristiada*. Twentieth Century Fox Film.

Reseña curricular

Alba Nidia Sánchez Baltazar es Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California, México. Es Maestra en Estudios Socioculturales, también por la UABC, y Maestra en Educación por el Centro de Estudios Universitarios de Baja California. Actualmente es docente en la UABC, y doctorante en el programa de Ciencias Sociales y Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa. Sus líneas de investigación tienen que ver con “discurso, poder y representaciones” o “cine y literatura”.