

Latin American Culture

문화예술

Tijuana representada en el cine. Un recorrido histórico

Juan Alberto Apodaca

I. Introducción

La imagen conocida internacionalmente de nuestra ciudad (Tijuana) se debe en mucho a que su nombre fuera pronunciado por los labios de las más brillantes estrellas de Hollywood, como James Dean, Marylin Monroe (...) y tantos otros ángeles terribles que por aquí han pasado (Soto, 1997: 33).

La cita anterior deja entrever la importancia que tuvo el cine de Hollywood en sus primeros años en lo que respecta a la imagen proyectada a nivel mundial de la ciudad de Tijuana. Para comprender lo anterior, se tiene en cuenta que esos “ángeles terribles” formaron parte de toda una maquinaria mercadológica conocida como Star System instaurada en el Hollywood clásico (finales de los años 20 hasta 1960), en donde la importancia se centraba únicamente en el actor o actriz después de haberles construido una imagen pública de “semi-dioses”, más allá de la calidad de las películas en las que aparecieran. Por tal motivo, lo que saliera de los labios de las más grandes estrellas cinematográficas de aquellos tiempos cobraba gran importancia en prácticamente todo el orbe. Esto es parte de la historia del cine occidental, liderada por Hollywood, y articulada directamente a la historia de Tijuana (la

historia como reflejo de su cine). Aunque esto no es exclusivo del Hollywood clásico, pues hoy en día los reflectores del mundo del cine apuntan a la ciudad cuando estrellas como Brad Pitt, Michael Douglas o Benicio Del Toro, aparecen en una película en donde se muestran imágenes de esta ciudad fronteriza.

Lo anterior marca la pauta para iniciar un breve recorrido por el cine sobre Tijuana, en el cual, de manera cronológica se buscan poner al descubierto algunos contextos específicos por los que ha pasado la ciudad y que han sido recuperados (directa o indirectamente) por cierto tipo de cine tanto estadounidense como mexicano. Por tal motivo, el objetivo del presente artículo está centrado en la manera en que algunas películas de ficción han construido espacios cinematográficos de Tijuana. Así mismo, dicha construcción conlleva puntos de vista ideológicos sobre la ciudad aludida, conformando un entramado de significaciones que se han incorporado a visiones muy particulares de la ciudad desde el cine y que han sido reforzadas por otros medios como la prensa y la literatura. Por tal motivo, se busca responder la pregunta: ¿qué tipo de espacios cinematográficos de Tijuana han sido construidos por el cine mexicano y estadounidense de 1916 a 2014, los cuales, han aportado a una visión ideológica de la ciudad de manera general? Se parte de la premisa de que en la historia del cine mexicano y estadounidense de ficción no se han realizado películas de Tijuana, sino sobre Tijuana, es decir, se entiende que las primeras son películas que cuentan historias filmadas en la ciudad pero que no colocan el énfasis en dejar en claro que se trata de Tijuana, pues sus tramas pueden suceder en cualquier lugar, y las segundas (objeto del presente artículo), son las que toman espacios específicos de la ciudad así como dinámicas casi inherentes a dichos espacios que han construido visiones ideológicas sobre Tijuana en general, en otras palabras, estos filmes han tomado algunas partes por el todo.

II. El espacio cinemático

El presente recorrido cinematográfico centra su atención en espacios cinemáticos de Tijuana. Dicho concepto ha sido acuñado a partir de “espacio urbano” entendido como: un producto social dinámico y objetivo resultante de diversos hechos históricos que se llega a imponer a la sociedad y viceversa (Santos, 1990). De esta definición se desprenden varios ejes a considerar en el análisis de las películas seleccionadas, por ejemplo, el espacio funciona según leyes actuales pero el pasado está presente (*Ibidem*). Esta acepción es importante pues da cuenta de que las imágenes y secuencias de las películas que se analizan no obedecen a una dimensión puramente estética sino que habrá que entender dinámicas históricas específicas de los espacios estudiados.

Ahora bien, una definición aún más precisa es la tomada de Manuel Delgado (2008), quien tipifica a las películas urbanas como “aquellas no que suceden en la ciudad (...), sino que les conceden un papel protagonista a los encuentros en espacios públicos o semipúblicos: calles, trenes, metro, bares, aviones, fiestas...”. Esta concepción ayuda a separar a la ciudad como sinónimo de urbano, pues atendiendo a la definición de Delgado, las dinámicas propias de los “espacios urbanos” mostrados en las películas analizadas, no necesariamente tienen que ocurrir en plena ciudad para considerarse dinámicas urbanas, lo que ataña directamente al propio espacio urbano antes definido. De esta manera, con la definición de espacio urbano de Milton Santos y la de película urbana de Manuel Delgado, se propone un concepto que se aplica a los análisis posteriores. Dicho concepto es espacio cinemático, el cual, se entiende como un producto social constituido por encuentros, situaciones, dinámicas sucedidas en espacios públicos o semipúblicos.

Conviene dedicar algunos párrafos para introducir la articulación ideología-espacio-cine. En primer lugar, estamos de acuerdo con Van Dijk en que no es esclarecedor hablar de las ideologías en términos abstractos y

generales: “necesitamos ver cómo las ideologías son expresadas o vividas por sus actores y cómo funcionan [...] en prácticas sociales cotidianas” (2006). En este trabajo, se trata de esclarecer cómo se reproducen, funcionan y expresan las ideologías a través del cine apoyándose en espacios específicos. También se anticipa que los espacios no son ideologizados en sí mismos, por el contrario, es indispensable entenderlos en el sistema de significados y el contexto en que se les sitúa en la película en cuestión. En palabras de David Bordwell (citado por Fernández, 2007), el espacio en estos casos se construye a través de la película: “el significado referencial ataña a las alusiones de cosas o lugares ya dotados de significado en la película, un cabaret específico, algunas calles,...”.

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

Los espacios, aunque ya mejor dicho los lugares o espacios cinematográficos

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

III. Metodología

Los elementos observables de cada película analizada para llevar a cabo el objetivo del presente artículo son la puesta en escena (espacios públicos o semipúblicos) y la historia contada (encuentros, situaciones, dinámicas) de películas en su totalidad así como en secuencias particulares desprendidas de los casos de estudio. Como se puede ver, el análisis de las películas pertinentes para este trabajo está centrado a partir de la definición de espacio cinematográfico. Además, se describen y analizan brevemente elementos externos que puedan apoyar a una mejor comprensión del objeto estudiado, a saber, el contexto de producción, distribución, repercusiones de la película en contextos específicos o cómo el contexto repercutió en la realización de la película, entre otros.

Antes de iniciar es necesario hacer una aclaración. Los largometrajes de ficción mexicanos y estadounidenses en donde aparecen espacios urbanos específicos de la ciudad de Tijuana¹⁾, datan del año 1916 hasta nuestros días.

1) Las películas incluidas en este artículo están basadas en una recopilación realizada expresamente para la investigación publicada en el libro Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine, (2014), Juan Alberto Apodaca, UABC, México

Por tal motivo (entre otros²⁾), resulta imposible incluirlos todos en este trabajo. Además, tanto se han rodado cintas usando locaciones directas de la ciudad como otras en donde se recrean esos espacios en sets cinematográficos, lo que dificulta su localización. Teniendo en cuenta lo anterior, se realiza esta vista panorámica con filmes que se han podido revisar en un formato manipulable para su posterior análisis, así como de los cuales se pudo conseguir información pertinente.

IV. Vista panorámica del cine sobre Tijuana de 1916 a 2014

1) Primer periodo. De 1916 a 1939

De acuerdo al corpus fílmico en el que se basa este artículo³⁾, en el período de 1916 a 1928 se produjeron 9 películas que aluden de alguna manera a Tijuana, en su totalidad estadounidenses. Entre ellas figura *The Americano* (John Emerson, 1916). La película trata de un conflicto político y armado en un lugar llamado Paragonia. Aquí Tijuana no aparece de manera explícita. Ni siquiera se pueden reconocer espacios específicos en donde se lleven a cabo acciones relativas a la historia. Solamente se observan algunos espacios que pudieran pertenecer al Complejo de Agua Caliente:

Sin embargo, la propia historia de la película (conflicto armado) alude directamente a la situación que atravesaba en ese momento la ciudad, y que repercutió hasta en el personal que laboró en el rodaje:

Mientras filmaban en Tijuana, México, Douglas Fairbanks y el equipo de la película fueron arrestados por soldados mexicanos, sin decirles el motivo.

2) Se trata principalmente de limitaciones temporales y de accesibilidad a materiales, por un lado inasequibles en el mercado mexicano, y por otro, debido a trabas institucionales y de particulares que no facilitaron información ni materiales para su revisión.

3) Ver Anexo i: “Una posible filmografía sobre Tijuana (1916-2011)”, en Apodaca (2014).



Pasillo mostrado en *The Americano* (John Emerson, 1916)
(Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

Resultó que los soldados pertenecían a una de las milicias que luchaban entre sí por el control de México durante la Revolución Mexicana. Con poco dinero, pensaron que la compañía cinematográfica estadounidense tendría que pagar para que su estrella y el equipo de filmación fueran liberados. Despues del

pago de una adecuada "multa", el equipo empacó y se dirigió al otro lado de la frontera para reanudar el rodaje en San Diego⁴.

Los filmes sobre Tijuana de este periodo son explicativos de un momento histórico específico. De las 6 películas que pertenecen a dicho periodo, 4 de ellas tienen que ver de alguna manera con carreras de caballos y sus respectivas apuestas: *Riders Up* (Irving Cummings, 1924), *Tell It to marines* (George W. Hill, 1926), *The Sunset Derby* (Albert S. Rogell, 1927) y *Golf Widows* (Erle C. Kenton, 1928) (Félix, 2003: 282). Esto se debió a que en 1916 se inaugura el hipódromo de Tijuana y la ciudad comienza a consolidarse como destino turístico específicamente de visitantes de Hollywood:

Tijuana, desde antes de la ley seca de 1919, ya era la ciudad turística por excelencia. En 1915 (...) cuando el coronel Esteban Cantú se hizo cargo del gobierno del Distrito Norte de la Baja California, el comercio tijuanense aprovechó el gran flujo turístico de la San Diego-Panama Exposition para promover su propia Feria Típica Mexicana, y fue entonces cuando apareció

4) (<http://www.imdb.com/title/tt0006359/>). Enlace consultado el 1 de octubre de 2012. Traducción propia.

el primer publicista profesional de Tijuana (James Wood Coffroth, mejor conocido como Sunny Jim), cuyo propósito fundamental era convertir a esta población en la ciudad más visitada del mundo y hacerla punto de reunión de la exigente comunidad hollywoodense (Trujillo, 2010: 30)

Una vez inaugurado el hipódromo y pasada la Primera Guerra Mundial (1918), Estados Unidos prohíbe la venta de licores, lo que beneficia a Tijuana. La década de los 20, además del enorme auge económico que redituó a la ciudad, comenzó a forjarle esa personalidad permisiva, de fiesta interminable; aquí nace su “leyenda negra”:

Podríamos decir que la identificación inicial de Tijuana se inscribió dentro del simbolismo de la leyenda negra. No sólo debido a que en su sentido más general la leyenda negra de Tijuana es una prolongación de la antigua leyenda negra sobre los mexicanos (y los españoles), sino porque la imagen de Tijuana también es en sí misma una creación estadounidense. Es parte de un esquema de percepción ya interiorizado (un *habitus*) y que ha condicionado cultural e históricamente la representación estadounidense de México y los mexicanos. El puritanismo estadounidense de los veinte se encuentra, y de manera sobresaliente, entre las causas que originaron la visión estereotipada de Tijuana; esto es, como una representación de todo aquello que resultaba contrario a la recta mentalidad puritana de la época (Félix, 2003: 153).

Durante los años 30 se filmaron 17 películas que aluden a algún espacio específico de Tijuana. 15 de ellas estadounidenses, y, 2 mexicanas: (*Contrabando* (Alberto Mendez Bernal, Raymond Wells, 1932), y *Juan Soldado* (Louis J. Gasnier, 1939)). De acuerdo al contexto descrito en el apartado anterior, no es de extrañarse que 6 de estas películas evoquen de alguna manera a carreras de caballos (*Sweepstakes* (Albert S. Rogell, 1931), *Neck and Neck* (Richard Thorpe, 1931), *The Champ* (King Vidor, 1931), *Fast Companions* (Kurt Neumann, 1932), *Racing Luck* (Sam Newfield, 1935) y *Unwelcome Stranger* (Phil Rosen, 1935). Esto continúa la tradición de los

años veinte en donde la ciudad es representada casi de manera exclusiva por su hipódromo, apuestas y vida nocturna.

Además del hipódromo, la inauguración del Complejo Agua Caliente en 1928 abrió la posibilidad de nuevas historias cinematográficas ambientadas en sus instalaciones. Una película que engloba la fastuosidad de dicho complejo es *In Caliente* (Lloyd Bacon, 1935), cuyo título la delata. En ella se muestran lujosos salones y albercas. Aunado a lo anterior, cronológicamente *In Caliente* “constituyó la culminación de las películas producidas dentro y acerca de Tijuana y Agua Caliente” (Félix, 2003: 282), pues dos años después de estrenado el filme, el Complejo cierra sus puertas.

En cuanto a la realización de producciones en las que se mostraron espacios urbanos de Tijuana de esta importante década destaca *The Champ* (El Campeón, King Vidor, 1931) pues en ella convergen distintos sitios relacionados con la ciudad contextualizados en relación a la época. En *The Champ* se muestra el Hotel Agua Caliente, el hipódromo a tope así como algunas cantinas, la cárcel y calles atiborradas de gente, dotando de esta manera a la ciudad como un lugar idóneo para apuestas de todo tipo así como para ir de vacaciones, pero también para vivir en caso de haberse convertido en un estadounidense fracasado debido a que *El Campeón* es un ex boxeador profesional convertido en alcohólico y apostador que vive en un cuarto arriba de una taberna con su pequeño hijo.

Este primer periodo (1916-1939) fue determinante para la imagen cinematográfica de espacios cinemáticos de la ciudad de Tijuana que se reprodujo en años posteriores. Aquí se mostró por primera vez el hipódromo, el Complejo Agua Caliente, calles terregosas, luces de neón, muchas cantinas y por supuesto el nombre de la ciudad de manera explícita. Así, los atributos anteriores se han tomado desde entonces como parte primordial de un imaginario tijuanense más general, como una suerte de sinécdoque.

2) Segundo periodo. De 1941 a 1968

En la década de los 40 solamente una película refiere brevemente a Tijuana, sin que esto influya de manera significativa en la construcción del imaginario de la ciudad: Hold Back the Dawn (Mitchell Leisen, 1941).



Musical realizado en uno de los salones de Agua Caliente. In Caliente (Lloyd Bacon, 1935). (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)



Calles terregosas, anuncios luminosos de cantinas y hoteles, y multitudes en The Champ (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

Para los años 50, en Borderline (William Seiter, 1950), una película sobre “el tráfico fronterizo de droga” (García Riera, 1987: 63) se muestran trayectos carreteros terregosos, calles empedradas y la Línea Internacional, espacios asociados a la ciudad de manera general.

Quizá la película más importante de la década de los 50 fue The Tijuana Story (László Kardos, 1957) que trata sobre el asesinato del periodista tijuanense Manuel Acosta Meza y en la que aparece la Avenida Revolución y la Línea Internacional. Estos espacios no fueron lo importante en cuanto a la imagen de la ciudad mostrada en la cinta, la cual, a pesar de que su historia esté centrada en un asesinato perpetrado por una banda de narcotraficantes, lo que más preocupaba a sus realizadores “era la suerte de cuatro adolescentes



↙ La Línea Internacional en Borderline (William Seiter, 1950)
(Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

norteamericanos que llegaban a la población fronteriza en busca de whiskey, drogas y mujeres" (García Riera, 1987: 63).

Con esta película, además de su sugerente título, se hizo hincapié en la ciudad como sinónimo del vicio y la prostitución.

A decir de Emilio García Riera:

Tijuana crecía enormemente por esos tiempos: de ocho mil y pico de habitantes en 1930, pasó al doble, más o menos, en 1940 y llegó a 65 mil y pico en 1950 y 152 mil y pico en 1960; sin embargo, no perdía a ojos norteamericanos su prestigio de no man's land pecaminosa y riesgosa. De eso también dieron fe otras cintas de Hollywood: en Timetable (1955), un thriller dirigido por Mark Stevens, éste mismo era el héroe norteamericano que rompía con la asfixiante rutina y encontraba en Tijuana (se mostraban sus calles y cabarets) la expansión y el peligro; en The Wings of Eagles (1956), de John Ford, Dan Dailey, como buen amigo del héroe John Wayne, comentaba feliz su propia incursión tequilera en Tijuana; en The Young Captives (1959), de Irvin Kershner, una pareja de adolescentes norteamericanos que iba a casarse en Tijuana era obligada por un psicópata a internarse en México, con los peligros consiguientes (Ibidem).

Un caso aparte es Touch of Evil (Sed de Mal, Orson Welles, 1958), considerado por muchos como el último film noir del Hollywood clásico. La trama es desatada por el estallido de una bomba colocada en un auto del lado mexicano pero que explota en Estados Unidos justo después de cruzar la

frontera. Aquí se muestra la Línea Internacional ubicada en un pueblo llamado Los Robles. Filme protagonizado por un sobre-maquillado Charlton Heston que interpreta al policía mexicano Mike Vargas, Janet Leigh como Susan, la esposa de Mike, y el propio Welles como el corrupto detective estadounidense Hank Quinlan.

Es conocida la intención de Orson Welles de filmar en Tijuana, decisión que la propia Universal le prohibiera. A pesar de lo anterior, el director “sugiere” de varias maneras a la ciudad de Tijuana a lo largo del filme. Entre las referencias que podemos encontrar se encuentran las calles llenas de



A la derecha del fotograma vemos al propio Orson Welles y justo tras él, se puede apreciar un cartel del Cine Roble, ubicado en esos años (finales de los 50) en la ciudad de Tijuana. *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958)

(Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

gente, de bares y hoteles, callejones oscuros, carretillas con “curios” y hasta burros que detienen el tránsito. Todas estas, referencias ya mostradas en filmes precedentes a *Touch of Evil*. Sin embargo, hay dos letreros que delatan la inspiración de Welles en la ciudad de Tijuana: un cartel publicitario del ahora extinto Cine Roble, así como un gran anuncio del hoy centro de espectáculos Jai Alai.

De acuerdo a la ambientación que posee *Touch of Evil*, vemos a un pueblo fronterizo peligroso en donde imperan las mafias y en el cual, el “malo” resulta ser el estadounidense (Quinlan) y el “bueno”, el mexicano (Vargas)⁵⁾. Pero en lo que respecta al presente artículo, en donde lo que

interesa son los espacios cinematográficos Welles no aporta gran cosa a lo que ya se había mostrado sobre Tijuana en películas anteriores. Básicamente logra reafirmar el carácter de peligrosidad de toda ciudad fronteriza, que gracias a la estética propia

del género en el que se inscribe la obra (cine negro), solamente se acentúa.

En los años 60 la llamada “ciudad más visitada del mundo” aparece en Petulia (Richard Lester, 1968). Filme protagonizado por Julie Christie y George C. Scott, en donde por escasos minutos se muestra de manera explícita el extinto Toreo de Tijuana en una escena hostil pues se mezclan montones de carne y sangre de toro que es comida directamente del suelo por perros callejeros, marejadas de gente y niños acosadores que quieren venderle las banderillas recién utilizadas a los protagonistas que salen del lugar como escapando de un agujero del diablo. Mientras por un lado aparece por unos segundos una radiante Janis Joplin amenizando una fiesta psicodélica socialité en San Francisco, por otro, Tijuana es mostrada como un lugar hostil en donde se vive la fiesta brava de una manera bastante macabra.

Con una nula aportación del cine mexicano, las películas estadounidenses de los 50 y 60 reforzaron la imagen de Tijuana asociada a la prostitución, a la permisividad, al narcotráfico, al peligro y al vicio mostrando generalmente espacios urbanos con calles atiborradas de gente, sus respectivos clubes nocturnos y en numerosas ocasiones, la Línea Internacional como un espacio



Fotograma de *Touch of Evil* en donde se observa un letrero promocional del Jai Alai, haciendo una clara alusión a la ciudad de Tijuana de la época (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

5) Véase el análisis que realiza Norma Iglesias al respecto en: Iglesias, Norma (2010), *Trascendiendo límites: La frontera México-Estados Unidos en el cine*. FIAR: Forum for Inter-American Research, Alemania, Volumen 3.

inherente a la ciudad.

3) Tercer periodo. De 1973 a 1987

En este periodo se filmaron solamente 10 películas que aluden de alguna manera a Tijuana. De ellas, sólo dos son mexicanas. Arturo Ripstein dirige *La ilegal* (1979). Un drama de migración en el cual se muestra parte de la garita internacional cuando Claudia (Lucía Méndez) es deportada a Tijuana. Una vez en la ciudad, busca a su amiga Carmen para que la ayude pues su hijo se quedó en Estados Unidos y no la dejan verlo ni hablar con él. Carmen vive en una calle sin pavimento, terregosa. Otro espacio de la ciudad que aparece es la Avenida Revolución. La protagonista baja unas escaleras para entrar a un club nocturno en donde busca al “coyote” que la cruzará de ilegal a Estados Unidos. Así, en un bar de Tijuana se cierra el trato de una indocumentada que busca llegar al país de las barras y las estrellas, en este caso, para poder trabajar y recuperar a su hijo.

La dinámica de cerrar tratos y contar acciones dentro de un bar de la



Lucía Méndez (Claudia), en un bar de Tijuana, cerrando el trato con el “coyote” que la cruzará de manera ilegal a Estados Unidos. *La ilegal* (Arturo Ripstein, 1979) (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

ciudad ya se había mostrado en filmes anteriores (*The Champ*) y se repetirá en otros (*Born in East LA* (Cheech Marin, 1987), *El jardín del Edén* (María Novaro, 1994), *Los Pajarracos* (Héctor Hernández y Horacio Rivera, 2006)). Relaciones intertextuales que van construyendo espacios cinematográficos de Tijuana más o menos identificables.

Durante los años 70 y 80, los filmes fronterizos mexicanos generan un repunte importante a nivel comercial. Sin embargo, el objetivo de este trabajo



Tom Cruise (Woody) y Shelley Long (Kathy) discuten en una supuesta calle del centro de Tijuana en Losin'It (Curtis Hanson, 1983) (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

no está basado en “películas fronterizas” (como las ha llamado Norma Iglesias)⁶⁾. En 1983 Curtis Hanson dirige Losin’It (Ir a perderlo… y perderse) con un joven Tom Cruise que viaja a Tijuana junto a un grupo de amigos con el objetivo de perder su virginidad y encontrar el mítico donkey-show. Esta película muestra a la leyenda negra ficcionalizada en el contexto de los años 60: calles terregosas, policías corruptos, tugurios de mala muerte y muchos norteamericanos en busca del desasosiego.

En el mismo año se estrena la primera película chicana más taquillera de la historia (Maciel, 2000): El Norte (Gregory Nava), en donde Tijuana solamente es una “ciudad de paso”, un trampolín para alcanzar el american dream. La historia se trata de un par de hermanos que escapan de una muerte segura en Guatemala y deciden viajar con dirección al Norte (Estados Unidos). Desde Chiapas llegan a Tijuana en camión, y antes de bajarse del

6) Para mayor referencia al cine fronterizo (tipología y periodizaciones), revisar: Iglesias, Norma (1991). Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el cine mexicano, volumen 1 y 2. México, El Colef.

transporte un pasajero los despierta y les dice: “Ya llegamos a Tijuana, indios desgraciados. ¡El cagadero del mundo!”, antes de siquiera ver una imagen de la ciudad. Incluso en las escalerillas del transporte, tres “polleros” les ofrecen sus servicios para “llevarlos al Norte”.

Se muestran casas de cartón, ambiente y gente hostiles y calles terregosas. Un pensamiento generalizado se deja ver en esta película (y que más tarde se reproduce en *El jardín del Edén*): todo aquel que está en Tijuana, lo que busca es irse a Estados Unidos.

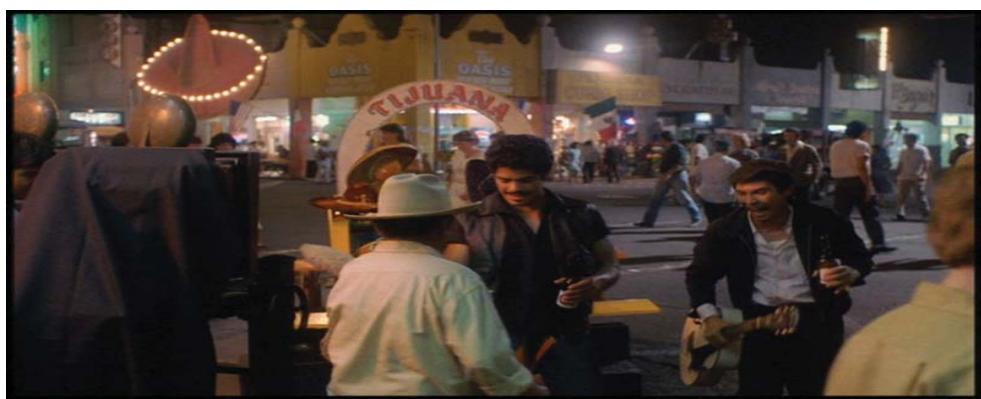


Algún lugar de Tijuana en donde los protagonistas de *El Norte* (Gregory Nava, 1983) pasan la noche antes de cruzar a Estados Unidos (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

En 1987 aparecen dos películas chicanas paradigmáticas en cuanto a la manera y al contexto

en el que fueron mostrados algunos espacios urbanos de la ciudad: *La Bamba* (Luis Valdez), y *Born in East LA* (Un pícaro de Los Ángeles, Cheech Marin). La primera fue un éxito de taquilla en donde se muestran calles de la ciudad llenas de turistas, de bares y de hoteles así como el interior de un tugurio, lugar en el cual Ritchie Valens escucha la pieza musical que lleva por nombre el mismo filme y que lo convirtiera en una estrella del rock and roll a nivel mundial, a pesar de que su hermano lo llevó a México (a Tijuana) con el fin de que perdiera su virginidad. La Tijuana de *La Bamba* es un lugar en donde cualquiera puede ir en busca de sexo y se puede encontrar con situaciones inesperadas que pueden cambiarle la vida.

Por otro lado, *Born in East LA* resultó un fenómeno mediático particular pues las repeticiones en televisión han sido numerosas en canales para hispanos en Estados Unidos. Además la historia se desarrolla casi en su



Algún lugar de Tijuana en donde los protagonistas de *El Norte* (Gregory Nava, 1983) pasan la noche antes de cruzar a Estados Unidos (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

totalidad en Tijuana por lo que muestra diversos espacios cinemáticos. Así, *Born in East LA* repite lugares y situaciones ya vistos en otras películas (clubes nocturnos, hostilidad, la Línea Internacional, el deseo de alcanzar el american dream, entre otros)⁷⁾. A pesar de que se trata de una comedia, el filme dirigido por Cheech Marinno se distancia de *El Norte* en el sentido de que toca el tema de la migración “de paso” por Tijuana, pues el protagonista es deportado a dicha ciudad fronteriza por equivocación siendo ciudadano estadounidense. La película trata de las peripecias de Rudy, un angloparlante sin papeles, con rasgos y nombre mexicanos que busca cruzar (regresarse) a como dé lugar a su país de origen.

El cine de este periodo (mexicano y chicano en particular) ha introducido un nuevo tema al imaginario sobre Tijuana: la migración. La cual, según el corpus de películas seleccionadas para este trabajo, ha sido generalmente “de paso”. En cuanto al cine mexicano fronterizo comercial (como lo define Norma Iglesias) de este periodo, Jorge Ayala Blanco acota:

Más que un género, el cine sobre la frontera norte se ha vuelto en pocos

7) Sobre este filme, se han realizado estudios desde distintos puntos de vista. Entre ellos figura Humor as Subversive De-construction in *Born in East LA*, en Fregoso, Rosa Linda, *The Bronze Screen: Chicana & Chicano Film Culture*, Estados Unidos (1993), pp. 49-63.

años, de 1976 a la fecha (1986), un emporio de películas “piratas” de bajísimo presupuesto y pésima factura, en ocasiones subprofesional y fraudulenta. Más que un género en sí, un vaciadero de todos los géneros (...). Las acciones suceden indistintamente a ambos lados de la frontera, pocas veces se basan en un planteamiento sociológico adulto (Raíces de sangre de Jesús Treviño 76 es rara avis), y en ellas los productores mercachifles (Raúl Ramírez, Rogelio Agrasánchez, Calderones, Galindos, Güero Castro y demás) se atreven a insertar, sin el menor pudor, inenarrables retorcimientos dramáticos que se ‘adecentarían’ en otras películas situadas en territorios ‘normales’ (Ayala Blanco, 1986: 147-148).



Rudy (Cheech Marin) en un callejón de Tijuana justo antes de ser golpeado por unos maleantes. *Born in East LA* (Un pícaro de Los Ángeles, Cheech Marin, 1987) (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

Durante los años 70 y 80, el cine estadounidense siguió en su tarea de reforzar estereotipos sobre Tijuana, revisitando espacios urbanos y temáticas anteriormente abordadas (la leyenda negra y todos sus atributos). Por otro lado, el cine chicano, aun cuando nace “como una herramienta política, como un mecanismo de resistencia al estereotipo y como un instrumento para la reafirmación cultural” (Iglesias, 2010), los espacios urbanos de Tijuana así como la imagen que ha proyectado sobre la ciudad específicamente en *El Norte*, *La Bamba* y *Born in East LA* ha abonado al estereotipo de peligrosidad, vida nocturna, transitividad y permisividad mostrado en el cine estadounidense comercial, del mainstream. Por su parte, el cine mexicano se concentró en realizar películas fronterizas, las cuales, quedan fuera del alcance del presente texto.

4) Cuarto periodo. De 1991 a 2014

En la década de los 90 se producen 7 películas sobre Tijuana. Y a diferencia de décadas anteriores, en este caso la mayoría son mexicanas (5 sobre 2 del país vecino). En pleno auge del Nuevo Cine Mexicano⁸, una importante camada de cineastas nacionales filmaron a la ciudad, entre ellos Fernando Sariñana debuta en la dirección con *Hasta morir* (1994), en la cual se muestra el Río Tijuana, el hipódromo, cholos peligrosos, mafias y una vez más, calles terregosas.

Alejandro Springall dirige *Santitos* (1999), película que recorre antros de la zona roja de la ciudad y repite la hostilidad mostrada en *El Norte*, pues la protagonista de nombre Esperanza (Dolores Heredia) es embaucada por una niña que conoce, precisamente, en el camión en el cual llega a la ciudad. Esta dinámica, identificada como un espacio cinemático de Tijuana debido a las conexiones intertextuales entre distintas películas, coloca a la ciudad como un ente activo, pues la misma ciudad justo al momento de llegada de los personajes, los prepara para experiencias desconocidas, extremas, hostiles (Imbert, 2010: 257).

Sin lugar a dudas, el filme más importante de la década de los noventa



Calles terregosas, colonias pobres de Tijuana pegadas al “bordo” fotografiadas por Sariñana en *Hasta morir* (Fernando Sariñana, 1994) (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

8) En el sexenio de Salinas de Gortari 1988-1994, se coloca al frente del Instituto de Cine a Ignacio Durán Loera quien inventara, con fines publicitarios, “la entelequia de ‘nuevo cine mexicano’. Esta etiqueta le funcionó mediáticamente lo mismo en el plano local como en el de los festivales internacionales, escaparate global en el que se las arregló para que las películas producidas por Imcine estuvieran siempre presentes” (Sánchez, 2002: 198-199).



Un espacio poco mostrado de Tijuana en otras películas: la playa, justo al lado del bordo. Fotograma de *El jardín del Edén* (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

que no nada más incluye espacios urbanos específicos de la ciudad de Tijuana, sino que la misma urbe es una protagonista más de la historia, es *El jardín del Edén* (María Novaro, 1994). Película que ha sido objeto de diversos estudios debido al abordaje

novedoso del espacio fronterizo. Pero este abordaje novedoso del espacio fronterizo se dio porque Novaro produjo su película en una coyuntura política de reforzamiento de la frontera por parte de Estados Unidos. En 1993 se levanta el famoso “bordo” con la justificación de evitar el paso de migrantes al otro lado. Por tal motivo, el bordo aparece tantas veces a cuadro en la obra de Novaro, de hecho, casi todas las historias que se cuentan en la película están relacionadas con ese espacio. Además en 1994, justo el año de su estreno inicia la Operación Guardián con la cual se aumentan las medidas de seguridad en la frontera entre México y Estados Unidos. A partir de 1993, la imagen del bordo fronterizo será recurrente en el cine sobre Tijuana en particular y sobre la frontera norte en general.

Por otro lado, el nuevo siglo inició con una película ganadora de varios premios importantes y que diera la vuelta al mundo, mostrando a una ciudad con un mayor grado de hostilidad que en producciones anteriores gracias al uso de distintos recursos técnicos: *Traffic* (Tráfico, Steven Soderbergh, 2000). Tres historias. Tres escenarios intercalados. Tres ambientes: uno azul (Columbus, Ohio), otro “real” (San Diego, Washington) y otro ocre (Tijuana-México). De esa manera se intercala toda la historia mostrando a la ciudad como “el escenario de la corrupción policiaca por los cárteles de la

droga” (Trujillo, 2002: 188).

Además de Traffic, en el periodo de 2000 a 2014 el interés en filmar cintas sobre Tijuana ha sido el más alto en toda la historia. Se han localizado 28 largometrajes, 18 estadounidenses y 10 mexicanos. Las temáticas se han



Tijuana vista con filtro ocre en Traffic (Steven Soderbergh, 2000)
(Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

diversificado aunque la mayor parte de las películas de este periodo se refieren de alguna manera al tema del narcotráfico y a crímenes en general⁹⁾. De manera puntual 7 filmes refieren a narcotráfico, 7 thrillers (entre asesinatos e intrigas policiacas), 4 comedias, 3 dramas, 2

de horror, 2 sobre migración, 2 de ciencia ficción y 1 sobre carreras de caballos (ambientada en los años 20).

Si bien, desde los años 50 el cine ha relacionado explícitamente a Tijuana (y a la frontera norte) con el narcotráfico, es a inicios del siglo XXI donde el tema cobra particular importancia. Hay que recordar que esta investigación no está basada en el “cine de narcos” debido a que este fenómeno por su alto grado de complejidad requiere un estudio aparte.

Un filme que muestra un lado poco explorado de Tijuana es 7 mujeres,

9) El mundo del narcotráfico ha sido un factor clave en la conformación de la imagen de Tijuana y de la frontera en general: “La frontera y los fronterizos han sido fuertemente estereotipados en ambos lados de la frontera, situación que ha adquirido nuevos matices y nuevas imágenes desde la expansión de la condición de frontera hacia ámbitos que abarcan espacios no fronterizos y una mayor densidad en los procesos transnacionales que hacen posibles nuevas miradas sobre la vida fronteriza. No obstante, también se siguen recreando las miradas estereotipadas de la frontera, especialmente a partir de los procesos migratorios y de las condiciones vinculadas al narcomundo” (Valenzuela, 2003: 44).

un homosexual y Carlos (René Bueno, 2004). La película habla sobre las “bondades” de la fidelidad en el matrimonio. La trama aparentemente no tiene nada que ver con Tijuana, sin embargo, se filmó enteramente en esa ciudad y se muestra “su lado cosmopolita”, de acuerdo al propio director. La Tijuana de grandes edificios ejecutivos, de personajes encorbatados que buscan ser el empleado del mes en ventas de productos telefónicos, tiempos compartidos o campañas publicitarias. En ningún momento se menciona el nombre de Tijuana sólo se muestran referencias visuales de lugares poco explotados en el cine.

En 2006 Alejandro González Iñárritu filma *Babel*, película que recorrió el mundo haciéndose de diversos galardones y en la cual actúan personalidades como Cate Blanchett y Brad Pitt. La Tijuana de *Babel* sólo forma parte de un breve recorrido desde la Línea Internacional, la zona roja, partes de la zona centro y algunas calles. Ni la ciudad ni sus espacios urbanos mostrados forman parte de la trama de la cinta, sin embargo, sirvió para recordarle al público que Tijuana sigue teniendo a sus “burros zebra” para tomarse la foto del recuerdo y a sus “paraditas” a la espera de ávidos clientes.



Panorámica de Tijuana en *7 mujeres, un homosexual y Carlos* (René Bueno, 2004) (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

Un caso excepcional de toda la filmografía mencionada en este artículo es *Sleep Dealer* (Álex Rivera, 2008). Historia futurista de ciencia ficción que muestra a una ciudad de Tijuana que provee mano de obra a Estados Unidos de manera virtual, es decir, a través de braceros ciberneticos que controlan con la mente a robots que hacen el trabajo duro. Los “conectados” están físicamente en dicha ciudad pues las fronteras han sido cerradas. Si bien, el contexto futurista se aleja de las demás cintas, la historia se mantiene dentro

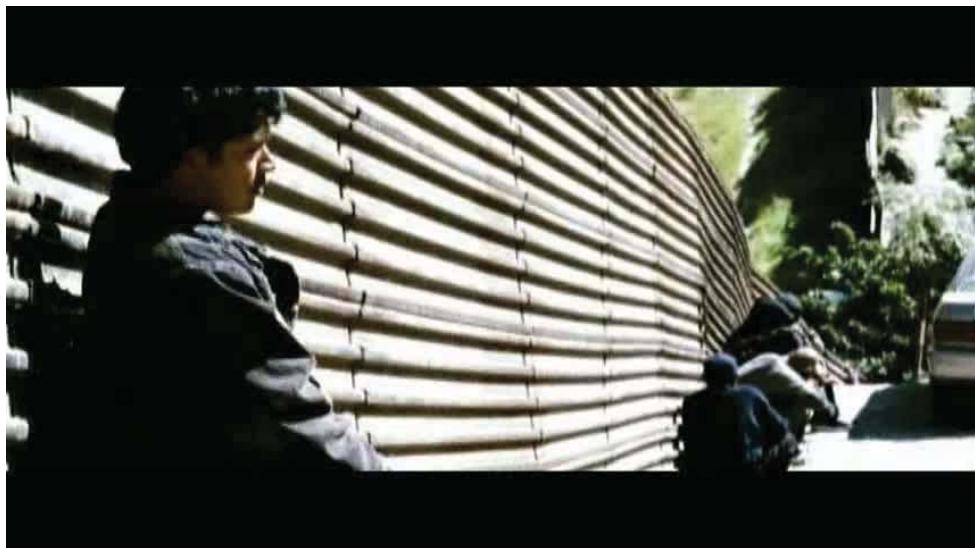


Memo (Luis Fernando Peña) recién llegado a Tijuana y cerrando trato con un coyote que supuestamente lo ayudará a “conectarse” para trabajar del otro lado. *Sleep Dealer* (Álex Rivera, 2008) (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

del cine en donde aparece Tijuana pues *Sleep Dealer* trata de un migrante que llega a la ciudad para poder trabajar “del otro lado” y se encuentra con callejones sucios, calles atiborradas de gente y personas en las que no se puede confiar.

En 2009 Rigoberto Pérezcano dirige *Norteado*. Una historia de migración en donde se muestra el letrero de “Bienvenido a Tijuana” de manera explícita, la ciudad una vez más se erige como un espacio de llegada que prepara a sus personajes para las situaciones más extremas. De nuevo observamos calles terregosas, cantinas con luces de neón, la garita internacional y el bando, muchas veces, el bando.

De acuerdo a lo anterior, en este último periodo el cine mexicano y estadounidense ha seguido reproduciendo estereotipos sobre Tijuana, ya sea de manera implícita como en *Babel* donde la ciudad sirve como “de paso” pero no en el sentido antes referido (migratorio), sino literalmente de paso, pues los personajes solamente pasan por la ciudad y el director aprovecha para realizar un collage de imágenes reconocibles en todo el mundo. Siguen apareciendo espacios urbanos de Tijuana que denotan peligrosidad, lugares hostiles, tratos ilegales al interior de clubes nocturnos, calles terregosas, callejones oscuros, la Línea Internacional, la zona roja y sus letreros de neón



Andrés (Harold Torres) recargado en el bordo esperando una oportunidad para cruzar a Estados Unidos. Norteados (Rigoberto Pérezcano, 2009) (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

y la Avenida Revolución. Aquí, aparece un nuevo espacio ligado directamente al mundo de la migración: el bordo.

En contraste, el cine de ambos países ha diversificado los géneros cinematográficos a través de los cuales representa a Tijuana. Las historias más recientes van desde el thriller, el cine de migración y el drama hasta la comedia, la ciencia ficción y el horror, sin dejar de lado las reminiscencias a sus famosas carreras de caballos, aunque haya sido solamente una película al respecto (Seabiscuit, Gary Ross 2003) en un periodo de 19 años (desde Asalto en Tijuana, Alfredo Gurrola, 1981). Por otro lado, el lado cosmopolita de Tijuana apenas ha sido mostrado, debido a esto, no se puede hablar de largometrajes de ficción (en plural) que hayan abordado a la ciudad desde este punto de vista, lo que no contribuye a la construcción de espacios cinemáticos de la ciudad, pues un requisito para dicha construcción es la reiteración.

Si bien la imagen de la ciudad comienza a representarse de distintas maneras principalmente por cineastas que la conocen ya sea porque son



El nombre de la ciudad de manera explícita y la zona roja en The Hangover Part III (Todd Phillips, 2013) (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

oriundos de la ciudad o vivieron una temporada en ella, el cine comercial de Hollywood no quita el dedo del renglón en el sentido de recurrir a la leyenda negra y a la peligrosidad inherente cuando se trata de ambientar una historia en esta ciudad fronteriza. Tal es el caso de Get the Gringo (Adrian Grunberg, 2012) en donde la historia se lleva a cabo al interior de la prisión conocida como “el pueblito”, y por supuesto The Hangover Part III (Todd Phillips, 2013), exitosa comedia que cierra su franquicia con una visita a Tijuana para caminar por su zona roja, beber en un bar y hospedarse en un hotel donde tres de sus protagonistas sostienen una pelea con unos gallos, sí, en Tijuana puedes ser atacado por unos gallos salvajes en tu cuarto de hotel de mala muerte, o como lo hemos visto en otras cintas: cualquier cosa puede suceder.

Por otra parte, la ciudad ha dado mucho de qué hablar en el ámbito cinematográfico gracias a filmes mexicanos que han sido importantes en los circuitos de festivales, entre los que se encuentran el drama *Workers* (Pepe Valle, 2013), la comedia *Los Hámsters* (Gil González Penilla, 2014) y principalmente, *Navajazo* (Ricardo Silva, 2014). Las primeras dos cintas continúan la tradición iniciada por René Bueno en donde las historias contadas pudieron haber sido filmadas en cualquier lugar del mundo, la ciudad no es condicionante para que suceda lo que sucede. En la cinta de



↙ Fotograma de *Los Hámsters* (Gilberto González Penilla, 2014) (Fuente: captura de la escena hecha por el autor)

Pepe Valle, se menciona el nombre de la ciudad en un par de ocasiones sin tener mayor repercusión, y en la de González Penilla, en ninguna ocasión se menciona ni se sugiere a Tijuana. Otra es la situación con *Navajazo*, una película que navega entre la ficción y el documental, o docu-ficción, en la cual se recurre a espacios cinemáticos ya visto en películas anteriores (calles terregosas, el primer cuadro de la ciudad, el bordo, la zona roja), y en donde la ciudad es una clara protagonista de la historia. Una película compleja en su forma, más identificada con el cine documental aunque eche mano de

recursos ficcionales. Dicha complejidad requiere un estudio aparte^{10).}

V. Conclusiones

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

1. De 1916 a 1939. Se muestra por primera vez el hipódromo, el Complejo de Agua Caliente, calles terregosas, luces de neón, muchas cantinas y el nombre de la ciudad de manera explícita desde una visión estadounidense.
2. De 1941 a 1968. Las películas estadounidenses de los 50 y 60 refuerzan la imagen de Tijuana asociada a la prostitución, al narcotráfico, al peligro y al vicio mostrando generalmente espacios urbanos con calles atiborradas de gente y sus respectivos clubes nocturnos.
3. De 1973 a 1987. El cine de Estados Unidos continúa en su tarea de reforzar estereotipos sobre Tijuana revisitando espacios urbanos y temáticas anteriormente abordadas (la leyenda negra y todos sus atributos). Por otro lado, el cine chico abona al estereotipo de peligrosidad, vida nocturna y hostilidad mostrado en el cine estadounidense comercial. México aporta una vasta producción de cine fronterizo.
4. De 1991 a 2014. Se muestran espacios urbanos de Tijuana que denotan peligrosidad, lugares hostiles, tratos ilegales al interior de clubes nocturnos, calles terregosas, callejones oscuros, la zona roja y sus letreros de neón y la Avenida Revolución. Aquí aparece el bordo. El cine de ambos países ha diversificado los géneros cinematográficos a través de los cuales

10) Yolanda Mercader ha realizado un primer acercamiento al tema, recopilando un corpus de 252 películas “de narcos” en tres etapas: de 1976 a 1983, de 1984 a 1994 y de 1995 a 2012. Mercader, Yolanda (ponencia), 2012, “El narcotraficante: de personaje denostado a personaje protagónico en el México del Siglo XXI”, México, FACINE 2012, sábado 9 de junio.

muestra a Tijuana.

De estos períodos queda al descubierto una visión ideológica de la ciudad claramente construida por el cine de ambos países: Tijuana es a la vez atractiva (permisiva y festiva) así como repelente (hostil y transitoria). Es decir, la parte festiva de la ciudad se complementa con la permisiva lo que corresponde a la ego-ideología de la ciudad atractiva. Ésta, a su vez, se constituye de una alter-ideología compuesta por la ciudad de tránsito y hostil, no precisamente en ese orden. En otras palabras, la construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos tiene un carácter dual: atrae y repele.

Por tal motivo, los cuatro espacios cinematográficos identificados son: espacio permisivo, festivo, hostil y transitivo. Dichos espacios se repiten de manera constante en distintas dosis en prácticamente todas las películas analizadas, es decir, esas relaciones intertextuales han construido una visión particular de la ciudad de Tijuana a través de los años.

BIBLIOGRAFIA

- AYALA Blanco, Jorge (1986). *La aventura del cine mexicano*. México, Editorial Posada.
- BENJAMIN, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [URTEXT], México, Ítaca.
- DELGADO, Manuel (2008). *El animal público*, España, Anagrama.
- FÉLIX Berumen, Humberto (2003). *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito*. México, El Colegio de la Frontera Norte/Librería el Día.
- FERNÁNDEZ Reyes, Álvaro A. (2007). *Crímen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. México, El Colegio de Michoacán.
- FREGOSO, Rosa Linda (1993). *The Bronze Screen: Chicana & Chicano Film Culture*, Estados Unidos, University of Minnesota Press.
- GARCÍA Riera, Emilio (1987). *México visto por el cine extranjero*. México, Era.
- IGLESIAS, Norma (1991). *Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el*

- cine mexicano, volumen 1 y 2. México, El Colef.
- IGLESIAS, Norma (2010). Trascendiendo límites: La frontera México-Estados Unidos en el cine, FIAR: Forum for Inter-American Research. Alemania, Volumen 3.2.
- IMBERT, Gérard (2010). Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010). España, Cátedra.
- MACIEL, David R. (2000). El bandolero, el pocho y la raza. México, Siglo XXI editores y Conaculta.
- MERCADER, Yolanda (ponencia) (2012). El narcotraficante: de personaje denostado a personaje protagónico en el México del Siglo XXI. México, FACINE 2012, sábado 9 de junio.
- SÁNCHEZ, Francisco (2002). Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002. México, Cineteca Nacional/Juan Pablos.
- SANTOS, Milton (1990). Una tentativa de definición de espacio, Por una nueva geografía. Madrid, Espasa-Calpe.
- SOTO Ferrel, Víctor (1997). Imágenes de Tijuana a través del cine. México, Tierra Adentro.
- THERBORN, Göran (1987). La ideología del poder y el poder de la ideología, 2^a ed. México, Siglo XXI Editores.
- TRUJILLO Muñoz, Gabriel (2010). Tan cerca de Hollywood. Cine, televisión y video en Baja California. México, UABC.
- VALENZUELA Arce, José Manuel (coord.) (2003). Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos. México, Conaculta/FCE.
- VAN Dijk, T. A. (2006). Discurso de las élites y racismo institucional, en Lario Bastida, M. (coord.): Medios de comunicación e inmigración, Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo y Convivir sin Racismo. págs. 15-36.

Juan Alberto Apodaca. Licenciado en Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California, México, y Maestro en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte. Coordinador de la Licenciatura en Comunicación y profesor de tiempo completo en la Universidad Iberoamericana Tijuana, y director del Foro de Análisis Cinematográfico (FACINE).