

Año 7. Número 12, Enero-Junio
2016



Panorámicas

Plano Secuencia

Zoom Out

Ópera Prima

Travelling

Contracampo

Enfoques

Inicio » Panorámicas

Mi casa es tu casa: intimidad y espacio doméstico en el cine fronterizo contemporáneo



El espacio reversible del hogar (Los tres entierros de Melquiades Estrada, 2005)

Autor(a): Maximiliano Maza Pérez

Resumen

Derivado del giro espacial que experimentaron los estudios culturales en la década de 1980, el análisis de los modos de representación del espacio en el cine y la televisión se ha convertido en una herramienta fundamental para la valoración del discurso fílmico, lo mismo desde un punto de vista estético que desde una perspectiva ideológica. En el caso del cine sobre la frontera entre México y los Estados Unidos, el estudio de la representación fílmica de los espacios rurales y urbanos ha permitido identificar el papel que juegan los elementos de carácter geográfico en la reconceptualización del concepto contemporáneo de frontera. Sin embargo, las aproximaciones al análisis del

Más consultadas

Sitges 2015: Abecedario del fantástico
Martes, Abril 5, 2016
Visto 71 veces

Editorial
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 69 veces

Mujeres cineastas en México. El otro cine
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 85 veces

Cine y fin del mundo. Imaginarios distópicos sobre la catástrofe
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 78 veces

Miradas del cine actual. Transnacionalidad, literatura y género
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 97 veces

espacio en el cine fronterizo suelen pasar por alto el estudio de los espacios íntimos, privados y domésticos, a pesar de que dichos espacios poseen significados complejos y cargas simbólicas muy poderosas. Por esta razón, el presente artículo explora y caracteriza la manera en que son representados los espacios íntimos y domésticos en un grupo de películas del cine fronterizo contemporáneo: *Secretos de verano (How the Garcia Girls Spent Their Summer*, 2005), *Los tres entierros de Melquiades Estrada (The Three Burials of Melquiades Estrada*, 2005), *Quinceañera* (2006) y *Norteadó* (2009). Así mismo, y como consecuencia de dicha caracterización, se analizan las funciones que cumplen los elementos más significativos de la puesta en escena de estas películas, así como la articulación de dichas funciones en cronotopos de emplazamiento, desplazamiento o transición.

Conceptos clave: Cine fronterizo, espacio privado, puesta en escena, paisaje cinematográfico.

Mi casa es tu casa: Intimacy and Domestic Space in Contemporary Border Cinema

Abstract

Emerged as a result of the spatial turn experienced by cultural studies in the 1980s, the analysis of the ways in which the space is represented in film and television has become an essential tool for the evaluation of film discourse, either from an aesthetic point of view or from an ideological perspective. In the case of films made about and located in the Mexican-American border, the study of filmic representation of rural and urban areas has allowed to identify the role of geographical elements in the reconceptualization of the border's contemporary concept. However, approaches to the analysis of space in border cinema generally overlook the study of intimate, private and domestic spaces, even though these spaces have complex and very powerful symbolic meanings. Therefore, this article explores and characterizes the way of intimate and domestic spaces are represented in a group of contemporary border films: *How the Garcia Girls Spent Their Summer* (2005), *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005), *Quinceañera* (2006), and *Northless (Norteadó)*, (2009). Also, as a result of this characterization, the article analyzes the roles played by the most significant elements of the films' *mise-en-scène*, as well as the linkage among those elements in chronotopes of placement, displacement or transition.

Key concepts: border cinema, private space, *mise-en-scène*, cinematographic landscape.

Introducción

El cine fronterizo contemporáneo es resultado directo del proceso de hibridación experimentado por las cinematografías de México y los Estados Unidos desde hace poco más de dos décadas. Esta transformación, que dio inicio a mediados de la década de 1970 con la convergencia entre el cine chicano y el cine industrial mexicano, alcanzó su máximo punto de inflexión con el estreno de *El mariachi* (1992) de Robert Rodriguez, película en la que su realizador incorporó deliberadamente la estética del cine fronterizo mexicano a un proyecto fílmico de carácter independiente y con sello de autor, propio de la cinematografía chicana, el cual fue distribuido internacionalmente por Columbia Pictures, una de las empresas más poderosas del mundo del entretenimiento audiovisual.

La cinta de Rodriguez abrió paso a una etapa más compleja y profunda de esta fase de hibridación, caracterizada por la aparición de nuevas y variadas aproximaciones fílmicas hacia la frontera México-estadounidense. Desde una

perspectiva estética, el cine fronterizo contemporáneo ha abandonado lo que Chanan (1998) señalaba como propio de "las exigencias de un cine pobre tanto en términos económicos como estéticos" al incorporar estilos, técnicas y procedimientos de uso común en el cine de Hollywood en sus películas. En cuanto a las temáticas abordadas por sus realizadores, la mayoría de las cintas de este nuevo cine fronterizo insisten en tratar asuntos anteriormente ignorados e intentan ofrecer una imagen menos simplista de una región sumamente compleja y con un alto grado de integración económica, social y cultural. Por otra parte, como género en el que los aspectos espaciales y geográficos poseen una importancia fundamental, el cine fronterizo contemporáneo se caracteriza tanto por mostrar espacios desconocidos o poco retratados con anterioridad, como por dirigir la mirada hacia los sitios tradicionales a partir de perspectivas inéditas o inusuales.

Hibridación cultural y cine fronterizo

Como fenómeno cultural, la hibridación del cine fronterizo contemporáneo se inserta como una cuestión relevante dentro del extenso campo de estudios acerca de la identidad cultural en las regiones fronterizas. A partir de la perspectiva de los estudios postcoloniales, Homi K. Bhabha plantea en *The Location of the Culture* (1994) que los procesos de hibridación cultural se manifiestan a partir de que los discursos dominantes pierden su valor como símbolos de poder y se transforman en signos al entrar en contacto con otros discursos. La hibridación, dice Bhabha, se lleva a cabo en un espacio de enunciación "que convierte la estructura de significado y referencia en un proceso ambivalente" (pág. 54) y destruye la noción de que la identidad cultural es una fuerza unificadora y homogénea, autenticada por un pasado común y mantenida con vida por las tradiciones nacionales de un pueblo.

Desde una perspectiva transculturalista crítica, Marwan Kraidy (2005) concibe la hibridación cultural como la síntesis de diferentes culturas que no se relacionan entre sí mediante la dominación o la resistencia a ser dominadas, aunque acepta que las relaciones entre culturas son desiguales y destaca el papel del individuo como agente principal de las prácticas sociales transculturales, tanto en su papel de creador como en el de intermediario y receptor. La postura promovida por Kraidy coincide con la visión expresada por Néstor García Canclini en *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (2009) acerca de que, en el contexto de las regiones fronterizas, la identidad cultural es resultado del papel que juegan los individuos, más que las instituciones, gobiernos o empresas, como agentes principales en la creación, intermediación y recepción de las prácticas sociales transculturales.

Una posición más radical y militante es la que adopta la escritora, poeta y activista política fronteriza Gloria Anzaldúa, al discutir el fenómeno de la hibridación no sólo en el plano cultural o lingüístico, sino también como un proceso de integración racial, ideológica e incluso biológica, en su obra *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (1987). A partir de una apropiación de la postura filosófica de José Vasconcelos acerca del mestizaje racial como origen de "la raza cósmica", la autora afirma que la mezcla de razas no da como resultado una raza inferior, sino que es capaz de producir seres híbridos, mutables y adaptables, y que la frontera entre México y los Estados Unidos es un espacio de confluencia e hibridación en el que se resignifican las diferencias y se reconstruyen las identidades.

En general, todas las visiones acerca de la hibridación cultural consideran a las fronteras como territorios elásticos, en perpetua transformación, por lo que resulta hasta cierto punto lógico considerar que la evolución de la cinematografía fronteriza ha transitado por los mismos caminos y a la misma

velocidad que cualquier otra manifestación de la cultura regional. Sin embargo, como hemos podido constatar, las manifestaciones híbridas entre el cine mexicano, el cine chicano y el cine de Hollywood constituyen un fenómeno bastante reciente en la historia del cine fronterizo, por lo que es de esperar que continúen apareciendo en las pantallas nuevas miradas y diferentes enfoques hacia la compleja realidad de la región fronteriza entre México y los Estados Unidos.

Análisis del espacio cinematográfico en el cine fronterizo

Junto con el tiempo y la acción, el espacio constituye una de las dimensiones de la realidad observable y el elemento en el que su representación fílmica se materializa de forma más evidente. Lejos de ser estático y simple, el espacio cinematográfico siempre se manifiesta como un componente dinámico y complejo, conformado por elementos que se localizan en tres niveles de representación: puesta en escena (paisaje cinematográfico), puesta en cuadro (espacio fílmico) y puesta en serie (segmentos fílmicos).

Deleuze (2006) concibe al espacio cinematográfico como un espacio abierto y fragmentado “que únicamente ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus partes componentes, de manera que las conexiones pueden hacerse en un número infinito de formas” (pág. 109). Dicho espacio corresponde por completo a la idea de Michel de Certeau de “un lugar practicado” en contraposición a su concepción de lugar.

Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia (...). El espacio es un cruzamiento de movi­lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstan­cian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales (...). A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio”. (De Certeau, 2010, pág. 129).

Así mismo, el concepto de Michel de Certeau de un espacio como un sitio en el que se practica una actividad social coincide con las posturas asumidas desde el campo de la geografía postmoderna por el filósofo y sociólogo francés Henri Lefebvre (1991) y el urbanista y geógrafo estadounidense Edward W. Soja (1989, 1996). Ambos ofrecen visiones dinámicas sobre el espacio al desarrollar el concepto de tercer espacio e introducir el factor de la otredad como un elemento destructor cuya intervención provoca el surgimiento de nuevos significados alrededor de dicho espacio. En *The Production of Space*², Lefebvre argumenta que el espacio está construido socialmente a partir de una triada de conceptos: la práctica espacial (*espace perçu*, espacio percibido); las representaciones del espacio (*espace conçu*, espacio concebido); y los espacios representacionales (*espace vécu*, espacio vivido). La práctica espacial se lleva a cabo en el espacio material y se manifiesta a través de las relaciones sociales, laborales y familiares, así como de los lugares donde se expresan estas relaciones. Las representaciones del espacio constituyen el espacio de las ideas. Este espacio concebido es el dominante en cualquier sociedad y se expresa principalmente a través de signos verbales: los discursos, los textos y otras manifestaciones de la palabra escrita y hablada. Por su parte, los espacios representacionales (o espacios de representación, como los denomina Soja) son aquellos que se expresan predominantemente a través de signos y símbolos no verbales más o menos coherentes y que incorporan a los dos espacios anteriores. Es en este tercer espacio, donde Soja ubica la intervención de un elemento Otro (*il y a toujours l'Autre*) que deconstruye y

reconstruye a los otros dos espacios a partir de una posición externa a ambos y provoca el surgimiento de nuevos significados alrededor de ellos. El tercer espacio representa la incorporación de distintas miradas, entre ellas la cinematográfica, como parte del proceso de construcción-deconstrucción-reconstrucción de la espacialidad. Es el espacio de los inconformes y los renovadores, un territorio surgido de la destrucción y la reconstrucción, y un espacio propicio para las nuevas prácticas sociales, ámbito de las artes, de los artistas y de los nuevos creadores.

En *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001) el académico de origen iraní Hamid Naficy elabora una teoría sobre el cine acentuado (*accented cinema*) que se refiere a aquellas películas en las que sus realizadores actúan como emisores-autores de un discurso fílmico en el que deciden incorporar aspectos de sus vidas personales y de sus (des)ubicaciones geográficas, culturales, sociales y cinematográficas debido a que, en su mayoría, son emigrantes voluntarios o forzados. Naficy considera al cine fronterizo como una variante del cine acentuado, ya que este tipo de cine es con frecuencia protagonizado por personajes que comparten con sus autores la dislocación espacio-temporal que provoca el exilio.

En el mismo texto, Naficy propone el uso del cronotopo como dispositivo de análisis del espacio cinematográfico en las películas del cine acentuado. Este concepto, cuyo significado literal es "tiempo-espacio", fue acuñado en 1937 por el filósofo del lenguaje ruso Mijail Bajtín para el estudio de la representación de ambas dimensiones en los textos literarios. Mediante el uso de tres tipos de cronotopos (de emplazamiento, de desplazamiento y de transición o de frontera y tercer espacio) Naficy vincula los diferentes espacios de las fronteras con sus respectivas representaciones en la pantalla.

Los cronotopos de emplazamiento son, por lo general, espacios abiertos que se relacionan con la patria o con el paisaje de la tierra natal, sus sitios representativos y sus monumentos. En algunas ocasiones, son aquellos paisajes idílicos que, aunque no están relacionados con la experiencia vital del personaje, forman parte de sus sueños y anhelos, por lo que funcionan como utopías, o emplazamientos sin lugar real. También son cronotopos de emplazamiento algunas representaciones de la casa y el hogar que en el cine sobre personajes exiliados (como muchas películas del cine fronterizo) son presentadas de manera contradictoria, a veces con afecto porque representan al pasado armonioso, otras más con amargura y dolor porque simbolizan el destierro y la pérdida. En contraste, los cronotopos de desplazamiento son representaciones de la vida en el exilio, que suelen caracterizarse por espacios que enfatizan situaciones de aislamiento, soledad o encarcelamiento y que provocan sentimientos de ansiedad, tristeza, angustia y nostalgia. Ejemplo de este tipo de cronotopos en las películas del cine fronterizo contemporáneo son las cárceles, los centros de detención para migrantes, los asilos, los hospitales y, en muchas ocasiones, las viviendas habitadas por los personajes desplazados, las cuales no siempre representan el espacio idílico o el carácter permanente del hogar, tal como sucede con los cronotopos de emplazamiento.

Por su parte, los cronotopos de transición o cronotopos de frontera y tercer espacio se caracterizan por representarse a través del viaje, el desplazamiento (casi siempre forzado), el cruce de fronteras, el intercambio de identidades y otros tipos de transformaciones. Por su naturaleza móvil o transitoria, los cronotopos de frontera simbolizan los cambios de ánimo, el paso de una etapa hacia la siguiente, al igual que las indecisiones, las encrucijadas y las inestabilidades. Hoteles y moteles, garitas fronterizas, aeropuertos, estaciones de autobuses y trenes, así como vehículos de transporte humano como

automóviles, aviones, autobuses, barcos y trenes, son ejemplos de cronotopos de transición o de frontera. Estos espacios, a los que se deben agregar el mar, los parajes desérticos, los ríos, los túneles y las calles de las ciudades por las que transitan los personajes, constituyen el tipo de cronotopo más frecuente en el cine fronterizo contemporáneo.

Análisis de los espacios íntimos y domésticos en el cine fronterizo contemporáneo

Tanto el estudio de la hibridación de los procesos sociales, económicos y culturales relacionados con la producción, distribución y consumo de las películas del cine fronterizo contemporáneo como, más particularmente, el análisis de los modos de representación fílmica de los espacios rurales y urbanos de la región, se han convertido en herramientas fundamentales para la valoración estética e ideológica del discurso enunciado por las películas de esta cinematografía. En particular, el estudio del espacio en el cine sobre la frontera entre México y los Estados Unidos ha permitido identificar el papel que juegan los elementos de carácter geográfico en la reconceptualización del concepto contemporáneo de frontera. Sin embargo, las cada vez más numerosas aproximaciones que examinan la relación entre cine y geografía en el contexto de la frontera entre México y los Estados Unidos (Mains, 2004; Dell'agnese, 2005; Velázquez García, 2008; Valdés, 2014) suelen concentrar su atención en espacios de carácter macro-geográfico³ y con frecuencia pasan por alto el estudio de los espacios privados y domésticos, a pesar de que estos poseen significados complejos y cargas simbólicas muy poderosas.

Por estas razones, en el presente artículo nos proponemos explorar y caracterizar la manera en que son representados los espacios íntimos y domésticos en un grupo de películas del cine fronterizo contemporáneo:

Secretos de verano (How the García Girls Spent Their Summer, 2005), ***Los tres entierros de Melquiades Estrada (The Three Burials of Melquiades Estrada, 2005)***, ***Quinceañera*** (2006) y ***Norteados*** (2009). Así mismo, como consecuencia de dicha caracterización, se analizan las funciones que cumplen los elementos más significativos de la puesta en escena⁴ de las películas, así como la articulación de dichas funciones en cronotopos de emplazamiento, desplazamiento o transición.

En primera instancia, la selección del corpus fílmico del presente artículo está basada en la determinación de los parámetros temporales del concepto de cine fronterizo contemporáneo, cuyo límite inicial se localiza el 4 de septiembre de 1992, fecha del estreno mundial de ***El mariachi*** de Robert Rodríguez en el Festival de Cine de Telluride, Colorado. Como segundo criterio de selección se tomó en cuenta la propia categoría genérica de cine fronterizo, a partir de las sucesivas definiciones publicadas por la investigadora Norma Iglesias (1985, 1991, 1999, 2000) y del planteamiento del propio autor acerca de que "el cine fronterizo debe ser considerado como un género cinematográfico basado en la localización geográfica de la historia" (Maza, 2014, pág. 21). Finalmente, un tercer criterio, no menos importante que los anteriores, se relaciona con la consideración del filme como un discurso articulado y enunciado por un emisor-autor, que posee una intención comunicativa y que está destinado a ser interpretado por uno o más receptores. A diferencia del concepto clásico de autor (*auteur*) cinematográfico, que privilegia la figura del director, incluso por encima del discurso fílmico y de sus receptores, el concepto de emisor-autor al que nos remitimos corresponde al enunciado por Naficy, para quien tanto el autor como su obra constituyen una unidad indisoluble (2001, págs. 33-36).

Las películas seleccionadas presentan varias de las características que Naficy considera como propias del cine acentuado, en particular las de carácter espacial. En *Secretos de verano (How the Garcia Girls Spent Their Summer, 2005)* la directora Georgina Garcia Riedel cuenta la historia de tres mujeres de una misma familia (abuela, madre e hija, con las que la cineasta comparte apellido), las cuales tratan de escapar de la incertidumbre que las mantiene atrapadas en sus propios umbrales físicos y emocionales, debido a sus complicadas relaciones con los hombres y con ellas mismas. Tommy Lee Jones, director y protagonista de *Los tres entierros de Melquiades Estrada (The Three Burials of Melquiades Estrada, 2005)*, aborda el espacio doméstico de sus personajes a partir del principio de reversibilidad de la función del espacio cinematográfico. Por su parte, los realizadores Richard Glatzer y Wash Westmoreland exploran en *Quinceañera (2006)* los temas del hogar como refugio y la gentrificación⁵ o elitización de un sector urbano marginado, a través de la incorporación de su propia experiencia como pareja *gay* de nivel socioeconómico alto que se muda a un departamento de Echo Park en Los Ángeles, una zona tradicionalmente habitada por familias de origen mexicano de clase media-baja. Finalmente, en *Norteadó (2009)* el director Rigoberto Pérezcano relata la accidentada migración de un joven campesino de origen oaxaqueño (como el propiodirector) quien se queda atrapado en un *impasse* físico y emocional, mientras entabla relaciones de compañía y complicidad con dos mujeres que se lo disputan en silencio en la frontera entre Tijuana y San Diego.

Como ya fue mencionado, en este artículo buscamos incorporar el estudio de los espacios íntimos, privados y domésticos al campo de estudios de la geografía cinematográfica⁶ en el contexto de la frontera entre México y los Estados Unidos, a través del análisis de las funciones que cumplen los elementos más reveladores de la puesta en escena y de su articulación en distintos tipos de cronotopos. A partir de estas consideraciones y tras haber revisado la frecuencia con que se presentan los distintos tipos de espacios de naturaleza íntima, personal y doméstica en los filmes seleccionados, se concluyó que la casa es el tipo de espacio más representado y el más adecuado para efectos del presente estudio. La casa constituye el espacio vital primigenio de casi todas las personas. En palabras del geógrafo Yi-Fu Tuan, la casa es “el centro de un sistema espacial definido astronómicamente [por el que] atraviesa un eje vertical que conecta al cielo con el inframundo [y en el que] se perciben las estrellas moviéndose alrededor” (2008, pág. 149).

También es un espacio que se puede mimetizar con sus habitantes. Como señala Michel de Certeau con respecto a la capacidad mimética de la vivienda, “un lugar habitado por la misma persona durante un cierto periodo dibuja un retrato que se le parece, a partir de los objetos (presentes o ausentes) y de los usos que éstos suponen” (2010b, pág. 147).

La casa en el cine fronterizo contemporáneo

En su ya clásica exploración sobre la manera en que experimentamos los espacios íntimos, publicada bajo el título de *La poética del espacio*⁷, el filósofo francés Gaston Bachelard define la casa desde un punto de vista fenomenológico, como un espacio complejo, concreto y a la vez imaginario.

La casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. En ambos casos demostraremos que la imaginación aumenta los valores de la realidad. (Bachelard, 2013, pág. 33).

Por otra parte, a partir de una perspectiva relacionada con el exilio, tema recurrente en el cine fronterizo contemporáneo, Hamid Naficy coincide con Bachelard al considerar a la casa como un espacio contradictorio, terreno fértil lo mismo para la profunda armonía que para el odio más recalcitrante.

En el cine acentuado, la casa es un lugar intensamente cargado y un tropo significativo. Como tropo, su significado se acerca más a la deterritorialización que a la reterritorialización, porque los cineastas desplazados están muy conscientes de que en esta época de "limpieza étnica," el poseer una casa, un hogar, o una patria parece requerir primero de la expulsión de sus habitantes actuales. Las instancias de armonía en sus películas son pocas, y por lo general son creadas en retrospectiva. (Naficy, 2001, pág. 169).

La casa en el cine fronterizo contemporáneo (*Secretos de verano*, 2005)

Ambas apreciaciones resultan especialmente reveladoras de la manera en que son representados los espacios hogareños en el cine fronterizo contemporáneo. Si bien el mismo Naficy considera que la casa puede representar el recuerdo cariñoso por tiempos mejores y Bachelard afirma que "la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad" (2000, pág. 37) lo cierto es que en el cine fronterizo contemporáneo la casa puede ser lo mismo un espacio inestable donde se dan cita la ausencia y la soledad, que un territorio disputado entre la tradición y el progreso, o una especie de purgatorio en el que sólo se comparten los silencios y que, en algunos casos, termina por expulsar violenta y sorpresivamente a sus habitantes.

Espacios para la soledad: las casas de *Secretos de verano*

En *Secretos de verano*, tres generaciones de mujeres de la familia García pasan los días en un pequeño poblado de Arizona sin muchas ilusiones y casi en completa soledad. A pesar de frecuentarse diariamente, *Lolita* (Elizabeth Peña) y su madre *doña Genoveva* (Lucy Gallardo) suelen pasar solas la mayor parte del tiempo que están en sus respectivas casas. Cuando están juntas, en la cocina de la casa de *doña Genoveva*, ambas mujeres discuten agriamente por lo que a cada una le disgusta de la otra. *Lolita* vive con su hija *Blanca* (América Ferrara), una joven cariñosa y comprensiva que trata de mantener la armonía entre su madre y su abuela. Sin embargo, debido a las vacaciones escolares de verano, *Blanca* pasa más tiempo en la calle con sus amigas que en su hogar. Aparte de la soledad de su hogar y de la difícil convivencia con su madre, *Lolita* pasa el resto del tiempo en la carnicería que heredó de su padre junto a *José Luis* (Rick Nájera), su empleado, confidente y enamorado platónico.

Los conflictos de la historia se desatan en la cocina de la casa de *doña Genoveva*, el día que *Lolita* se entera de que su madre ha invertido sus ahorros en un automóvil usado, a pesar de no saber conducir. Días más tarde, en el mismo lugar, durante una comida para celebrar el cumpleaños de *Lolita*, *doña Genoveva* le reclama a su hija por la manera en que llega vestida. "Tengo 40 años. No puedes decirme qué hacer" le advierte *Lolita*. "Yo tengo 70 y tú me dices qué hacer" es la respuesta de su madre. En ambas discusiones, las mujeres insisten en su preocupación por lo que pueden llegar a pensar los vecinos de ellas.

Mediante la puesta en escena de las dos casas que aparecen en la cinta se puede apreciar la intención de la directora García Riedel de enfatizar el realismo como estilo visual y como forma de representación del espacio. Tanto el decorado general (fachadas, pórticos, habitaciones, muebles, cortinas, persianas) como los accesorios (fotografías, adornos, lámparas, artículos de

cocina y de tocador) que aspectualizan⁹ ambos espacios se perciben reales y adecuados a las edades, nivel socioeconómico y estilos de vida de sus propietarias. El mobiliario de la casa de *doña Genoveva* luce más anticuado que el de *Lolita* y la recámara que ocupa *Blanca* (espacio que aparece una sola vez en toda la película) es caracterizada con algunos objetos, como el oso de peluche que posa sobre una de las almohadas, que indican su pertenencia a una mujer joven.

Si bien la función que cumplen los elementos de la puesta en escena en ***Secretos de verano*** no constituye por sí sola un indicador evidente de la articulación de los espacios domésticos en cronotopos de desplazamiento, las acciones que sus habitantes llevan a cabo en ellos son las que revelan dicha coyuntura. Vale (2006) señala que las acciones de los personajes contribuyen a definir tanto el grado de cercanía entre el personaje y el espacio cinematográfico, como el propósito de éste. En consecuencia, la relación entre el personaje y el espacio que lo rodea puede ser íntima, cercana, neutra, lejana o ajena y la acción puede confirmar, contradecir o neutralizar el propósito de dicho espacio. En ***Secretos de verano***, la relación entre los personajes y el espacio de sus casas es íntima, pero sus acciones revelan que dicha intimidad está plagada de tensiones y desencantos, lo cual contradice la "función primera de habitar" de la casa (Bachelard, 2013, pág. 34). Desde el principio de la película se hace evidente que *doña Genoveva* desea a toda costa alejarse de su casa, aunque no pueda explicar la razón. A pesar de que *Lolita* le señala que ya no tiene edad para conducir, *doña Genoveva* no la escucha y termina por aceptar la oferta de *don Pedro* (Jorge Cervera), su jardinero, de enseñarle a manejar. Más adelante, tras asomarse por la ventana y ver que *Blanca* se sube a la camioneta de *Sal* (Leo Minaya), un chico al que ha conocido unos días atrás, *doña Genoveva* sale de su casa en busca de *don Pedro*, con quien terminará sosteniendo relaciones sexuales. *Blanca* es la única que entiende a su abuela: "Quizás se siente sola" le responde a *Lolita* cuando ésta se queja de que no entiende qué se le ha metido en la cabeza a su madre. "¿Por qué habría de sentirse sola? Nos tiene a nosotras" responde *Lolita* poco convencida de la explicación de su hija.

¿Funciona la casa de *doña Genoveva* como un cronotopo de desplazamiento a pesar de que se trata de su residencia permanente, en la que ha vivido por muchos años? Naficy afirma que en el cine acentuado, los cineastas que han escapado de sociedades y regímenes autoritarios tienden a representar al hogar como un cronotopo de desplazamiento, que enfatiza situaciones de vigilancia, claustrofobia y control (2001, pág. 181). En el caso de la cineasta Georgina García Riedel, el régimen autoritario del cual se ha propuesto escapar no es el de una dictadura extranjera, sino el de sus propias raíces como mujer estadounidense de ascendencia mexicana, una cultura en la que aún prevalece en algunos sectores una visión machista y conservadora del papel que juega la mujer en la sociedad.

La relación entre *Lolita* y su casa es distinta a la de *doña Genoveva* con la suya, pero igualmente cargada de significados contradictorios a la naturaleza de dicho espacio. En una escena, luego de terminar de pasar la aspiradora por la sala, *Lolita* llama por teléfono a un par de amigas y las invita a pasar una velada en su casa, pero ninguna puede aceptar la invitación por motivos familiares y conyugales. Resignada, la mujer se queda sola a escuchar música, fumar y beber cerveza en la penumbra de la habitación. La escena completa está filmada en una plano secuencia que termina con un lentísimo acercamiento al rostro de *Lolita* por cuyos ojos se escapan algunas lágrimas.

La casa como espacio para la soledad (*Secretos de verano*, 2005)

La conexión entre las casas y la soledad de sus habitantes se vuelve a presentar en un par de escenas que se llevan a cabo en los espacios más íntimos del hogar: el baño y la recámara. En la primera, *doña Genoveva* es captada en un plano de casi dos minutos de duración mientras toma un baño de tina que se convierte en una sesión de caricias íntimas. En la segunda, tras un frustrado encuentro sexual con *Víctor Reyes* (Steven Bauer), vecino y esposo de una amiga, *Lolita* entra a su casa, se dirige a su recámara, cierra las persianas y saca de un cajón del tocador una caja color rosa de la cual extrae un vibrador del mismo color, con el cual se masturba. Ambas escenas parecen confirmar la apreciación de Bachelard de que “las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas” (2013, pág. 40).

Las pasiones se incuban y hierven en la soledad (*Secretos de verano*, 2005)

Después de la reconciliación final entre *doña Genoveva* y su hija, en la que la primera acepta que todo el tiempo ha vivido equivocada y que finalmente ha aprendido a vivir, el significado de los espacios domésticos se replantea, al menos en el caso de *Lolita*. Mientras que la casa de *doña Genoveva* no vuelve a aparecer en la pantalla, y la última imagen de la película la presenta abrazada de *don Pedro* en el interior de su automóvil, la sala de la casa de *Lolita* se muestra como un espacio iluminado, amable y propicio para el nuevo romance que su dueña ha decidido iniciar con *José Luis*, su eterno enamorado.

La mayor parte de las acciones que llevan a cabo los personajes de ***Secretos de verano*** en sus casas contradicen lo que Joëlle Bahloul (1996, en Naficy, 2001) denomina la “feminización del hogar” que se asocia frecuentemente con el discurso del exilio, del cual el cine fronterizo forma parte: “Es significativo que el discurso de la memoria feminiza la casa como un recinto de la feminidad y la domesticidad, asociado con la maternidad y la reproducción” (Naficy, 2001, pág. 169). En ***Secretos de verano***, la casa representa más bien aquellos “espacios de nuestras soledades pasadas” a los que alude Bachelard: “los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, [que] son en nosotros imborrables” (2013, pág. 40).

El espacio reversible del hogar en *Los tres entierros de Melquiades Estrada*

Desde la perspectiva de la geografía cinematográfica, ***Los tres entierros de Melquiades Estrada*** es un filme aspectualizado a partir de los grandes espacios abiertos del desierto que se localiza entre el suroeste de Texas y el norte del estado de Chihuahua, a través del cual sus protagonistas llevan a cabo un recorrido en sentido inverso a la tradicional migración de sur a norte que realizan los trabajadores indocumentados. Sin embargo, la cinta funciona también como un ejercicio de replanteamiento de la función dramática de los espacios personales y domésticos en el cine fronterizo contemporáneo. A este replanteamiento lo hemos denominado “principio de reversibilidad de la función del espacio cinematográfico”, el cual opera a partir de que una o más locaciones de la película se articulan como cronotopos de emplazamiento, desplazamiento o transición, pero comunican significados contradictorios a los del espacio social real que representan. El ejemplo más importante de la aplicación de este principio en la película ***Los tres entierros de Melquiades Estrada*** es la ubicación del pueblo de Jiménez, Coahuila, que *Melquiades* (Julio César Cedillo) describe y dibuja detalladamente en el mapa que entrega al vaquero *Pete Perkins* (Tommy Lee Jones) con la instrucción de que lo lleve ahí a enterrar en caso de que fallezca en suelo estadounidense. Al descubrir que dicho cronotopo de emplazamiento no existe más que en la imaginación de su difunto amigo, *Pete* termina por “crearlo” en un paraje del campo mexicano, a

partir de una interpretación libre de las descripciones de *Melquiades*, acción que confirma la visión de Baudrillard (2008) del mapa que precede y que es más real que el mismo territorio que representa.

Como en ***Secretos de verano***, la selección de locaciones de ***Los tres entierros de Melquiades Estrada*** se da a partir de la existencia previa de un espacio social y geográfico real: el poblado tejano en el que se ubican los acontecimientos de la película¹⁰. Casi todas las locaciones que aparecen en la película cumplen en la vida real la misma función que en su representación fílmica. En términos de Soja (1996) la descripción fílmica de los espacios seleccionados por el realizador de ***Los tres entierros de Melquiades Estrada*** (espacio percibido) contribuye a resignificar y a redefinir la representación del espacio de la frontera entre el suroeste de Texas y el norte de México (espacio concebido) y a construir un tercer espacio (espacio vivido) en el que se desarrollan los acontecimientos de la historia.

En ***Los tres entierros de Melquiades Estrada***, el actor y director Tommy Lee Jones presenta a un grupo de estadounidenses y mexicanos cuyas historias se entrecruzan en un pequeño poblado del suroeste de Texas, cercano a la frontera con México. Dos de estos personajes son la pareja formada por *Mike* (Barry Pepper) y *Lou Ann Norton* (January Jones), un agente de la patrulla fronteriza y su joven esposa que recién han llegado a Texas. Es precisamente en la casa que habita esta pareja donde se presenta de forma más evidente la aplicación del principio de reversibilidad que analizaremos en esta sección.

Mike y *Lou Ann* alquilan una casa móvil (*mobile home*) para vivir durante su estancia en el pueblo, la cual esperan que sea breve. Su primera aparición en la película sucede cuando visitan el sitio de ventas de casas móviles. El vendedor los lleva a ver una casa amplia y vacía, con paredes pintadas de blanco. Mientras la pareja explora el lugar, el vendedor les pregunta su procedencia. *Lou Ann* responde que vienen de Cincinnati y el vendedor observa que están muy lejos de casa. Enseguida, *Mike* dice que él llegó a trabajar en la patrulla fronteriza y concluye con un comentario revelador: "*Siempre estamos muy lejos de casa*".

El primer signo de la aplicación de un principio de reversibilidad de la función del espacio en la película se manifiesta en el nivel extra-diegético a partir de la naturaleza contradictoria de la casa móvil: un hogar que tiene la posibilidad de no estar siempre en el mismo lugar. En los Estados Unidos, la historia de la casa móvil se remonta a los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando se comenzaron a utilizar casas rodantes (caravanas o tráileres) como viviendas permanentes. A diferencia de sus antecesoras, y aunque están diseñadas para ser trasladadas a cualquier parte, las casas móviles rara vez se mueven del lugar donde están ubicadas, por lo que la industria fabricante de este tipo de viviendas buscó cambiarles el nombre por el de "casas manufacturadas". Sin embargo, en la práctica pocas personas se refieren a ellas con un nombre distinto al de casas móviles (Fraser Hart, Rhodes, y Morgan 2002).

En el nivel diegético, mientras que la puesta en escena de la casa móvil enfatiza la transitoriedad de la estancia de la pareja en dicho espacio, mediante la impersonalidad del decorado y el énfasis a través del diálogo, los emplazamientos de cámara enfatizan la futura conversión de la casa móvil en un cronotopo de desplazamiento por medio de la inserción de un par de tomas que muestran lo que *Mike* observa a través de una de las ventanas: en primer plano, la persiana parece encarcelar el mundo exterior como si fueran los barrotes de una prisión; en segundo plano, un letrero que reza "*Liberty Means Freedom From High Interest Rates*" ("*Libertad significa libertad de tasas de*

interés altas") ofrece un juego de palabras irónico ante la falta de libertad de la pareja.

En su segunda aparición, la casa móvil de los *Norton* incorpora un elemento que, dada su frecuente aparición en la película, termina por convertirse en un tipo de cronotopo virtual: la pantalla de televisión. En esa escena, el significado de la casa móvil como un lugar de transición comienza su transformación hacia un cronotopo de desplazamiento: en un espacio de encierro que enfatiza la soledad en la que viven los personajes (especialmente *Lou Ann*) y los sentimientos de ansiedad y nostalgia por su vida anterior en Cincinnati. El televisor brinda a *Lou Ann* la oportunidad de escapar metafóricamente de las rejas de metal que rodean el *trailer park* donde está ubicada su casa y olvidar por un rato el aburrimiento en que se ha convertido su vida en el pueblo. Cuando *Mike* ofrece comprarle un Nintendo (otra forma de escapar a través de una pantalla) ella le pide que la lleve al centro comercial. La mención al centro comercial (otro cronotopo de transición) refuerza la idea de que, al menos para *Lou Ann*, su estancia en el pueblo no debería ser permanente.

En la siguiente aparición del *trailer park* y la casa móvil, el cronotopo de transición se ha transformado definitivamente en uno de desplazamiento. El significado implícito de la escena es que el espacio de la casa se ha vuelto agresivo hacia sus habitantes. Mientras *Mike* se corta las uñas de los pies frente al televisor de la sala, *Lou Ann* prepara la cena mientras mira una telenovela en su propio televisor. En cierto momento, *Mike* se acerca a su esposa con evidente interés sexual. El acercamiento es rechazado con desgano por *Lou Ann*, quien sigue con la mirada fija en la pantalla del televisor. *Mike* no se da por aludido y termina por forzar a su esposa a tener relaciones sexuales sin que ella oponga resistencia.

El espacio reversible del hogar (*Los tres entierros de Melquiades Estrada*, 2005)

La casa de los *Norton* aparece una vez más en una breve escena, en la que *Mike* está sentado en la escalera de entrada bebiendo una cerveza, agobiado por la culpa de haber dado muerte a *Melquiades*. *Lou Ann* sale de la casa, se sienta en silencio junto a él y reclina la cabeza en su hombro. La escena está construida en sólo dos planos. El primero enfatiza la angustia al encuadrar a los actores a través de la ropa colgada en el tendedero, de manera que las prendas forman una especie de telón o marco que encierra a los personajes en una composición asfixiante. La imagen se integra a partir de la combinación de dos niveles de representación: puesta en escena (ropa colgada que enmarca la acción principal, escalera de entrada como escenario, actores en posición estática) y puesta en cuadro (encuadre estático, ubicación de los actores en el centro del plano, espacio fílmico como escenario en miniatura). El segundo plano muestra a los actores en *medium shot* en una composición que enfatiza nuevamente la forma cerrada, al enmarcarlos por el lado derecho de la pantalla con el barandal de la escalera.

La última aparición de la casa móvil en la película sucede la noche en que *Pete* llega buscando a *Mike* para llevárselo a desenterrar el cadáver de *Melquiades* y llevárselo a México. De nuevo, el televisor juega un papel importante en la acción dramática de la escena, esta vez como contrapunto irónico. Antes de llevarse a *Mike*, *Pete* amarra a *Lou Ann* al sillón frente al televisor de la sala, con la boca cubierta con cinta adhesiva. Luego de aconsejarle que no intente denunciar el secuestro, el vaquero enciende el aparato. La voz de una reportera o conductora de un noticiario se escucha diciendo que se aproximan lluvias fuertes sobre Cincinnati. El cronotopo de desplazamiento concluye su misión expulsando a los habitantes de la casa móvil: *Mike*, secuestrado, cabalga

rumbo a México, mientras que *Lou Ann*, resignada, toma un autobús (otro cronotopo de transición) y abandona el pueblo.

En las cinco ocasiones que se presenta la casa móvil de *Mike y Lou Ann Norton* en ***Los tres entierros de Melquiades Estrada***, la función del espacio cinematográfico se replantea constantemente. La representación tradicional de la casa como un cronotopo de emplazamiento es sustituida, en primera instancia, por los significados asociados a la casa móvil como un cronotopo de transición: inestabilidad, transitoriedad y cambio. Conforme avanza la acción de la película, el cronotopo de transición se transforma en un cronotopo de desplazamiento, en el que el espacio agrede y atrapa a los personajes, para finalmente expulsarlos. La combinación de recursos de la puesta en escena con los de la puesta en cuadro contribuye a comunicar de manera efectiva los significados asociados al principio de reversibilidad de la función del espacio cinematográfico.

La casa como tercer espacio disputado en *Quinceañera*

Quinceañera ofrece algunas perspectivas poco usuales hacia los personajes, temas y espacios frecuentados por el cine fronterizo contemporáneo. En primer lugar, la película es obra de Richard Glatzer y Wash Westmoreland, una pareja de directores de ascendencia anglosajona cuya relación con la cultura México-americana surge a partir de haberse mudado a Waterloo Street, en Echo Park, un barrio de Los Angeles, California, de población de origen mexicano de clase trabajadora (Abcarian, 2006). Por otra parte, los protagonistas de la película son seres marginados que sufren el rechazo y la incompreensión por haber trasgredido la estricta moral conservadora de sus respectivas familias: *Magdalena* (Emily Rios), la quinceañera del título, se ha embarazado unos meses antes de cumplir sus quince años y el padre de su rebelde primo *Carlos* (Jesse Garcia) lo ha descubierto revisando una página de internet con contenido homosexual. Finalmente, la cinta denuncia el proceso de gentrificación o elitización que experimenta un espacio urbano deteriorado y pobre, en el que la población que lo habita se ve desplazada paulatinamente por otra con mayor poder adquisitivo. Por estas razones, la película es interesante de analizar a partir del concepto de tercer espacio, enunciado por Lefebvre (1991) y Soja (1989, 1996) desde el campo de la geografía postmoderna.

El primer espacio de la "triléctica" espacial de ***Quinceañera*** se sitúa en el barrio de Echo Park, localizado en el centro de Los Angeles, una de las zonas de la ciudad con mayor densidad de población de origen mexicano. Hacia 2006, el barrio de apenas 2.4 millas cuadradas estaba habitado por poco más de 42 mil habitantes, más del 70% de ellos nacidos en México y El Salvador. Como resultado del proceso de gentrificación de la zona, la población hispana había disminuido un 10% para 2010, mientras que los residentes de raza blanca pasaron del 13 al 23% en menos de una década (Berestein Rojas, 2011).

Como objeto del discurso fílmico de ***Quinceañera***, el barrio de Echo Park es tematizado¹¹ a partir de las imágenes de sus edificios, viviendas, jardines, templos, parques, anuncios y establecimientos comerciales, así como de los retratos de personajes urbanos que expresan claramente su ascendencia mexicana. El gran parque al que alude el nombre del barrio, las casas de empeño que prestan dólares a cambio de objetos de oro, los restaurantes de comida regional, las tiendas de ropa de bajo precio, las peluquerías, los locales comerciales transformados en templos cristianos y los patios donde se ensayan los vales de las quinceañeras, entre otros lugares de la zona, son los escenarios por los que transitan lo mismo vendedores de globos que músicos callejeros, madrinas, damas y chambelanes de las quinceañeras, o un

vendedor de ensaladas que corta grandes trozos de fruta en la parrilla de un carrito ambulante. En Echo Park, las relaciones sociales, laborales y familiares que constituyen la práctica espacial de la comunidad que habita la zona se llevan a cabo en lugares cuyas características contribuyen a reforzar los significados culturales de dicha práctica.

El segundo espacio, el de las ideas, lo constituyen las tradiciones, costumbres, visiones y el lenguaje mismo con el que se expresan los personajes de la película. Desde su título, escrito con la "ñ" tan imposible de encontrar en la lengua inglesa, es evidente la intención de los directores de ubicar la trama de **Quinceañera** en un ámbito que, si bien no les es completamente desconocido, sí les resulta ajeno y les provoca una gran curiosidad. La película inicia con un discurso pronunciado en español por *Ernesto* (Jesús Castañón-Chima), pastor de la iglesia del barrio y estricto padre de *Magdalena*, una jovencita a quien le faltan unos cuantos meses para celebrar sus quince años. *Ernesto* se dirige a los feligreses que se han congregado en el templo para acompañar a *Eileen* (Alicia Sixtos), la prima de *Magdalena* que está celebrando su propia *quinceañera*. Las palabras finales de *Ernesto* definen claramente el significado de la celebración: "En este día, ella cumple sus quince años, y hoy ella se convierte en mujer."

En la película, las diferencias culturales entre personajes que pertenecen a diferentes generaciones también se expresan a través del lenguaje. Mientras que los adultos dialogan entre sí casi siempre en español, los jóvenes pronuncian muy pocas palabras en ese idioma. Así mismo, los temas de conversación están marcados generacionalmente. Mientras que para el conservador *Ernesto* y su esposa *María* (Araceli Guzmán-Rico) la sexualidad es un tema ligado al pecado del cual nunca se habla, para *Magdalena*, *Carlos* y los demás jóvenes de **Quinceañera**, dialogar sobre temas sexuales ha dejado de ser un tabú. El lenguaje es también un medio para recuperar el pasado. *Don Tomás* (Chalo Gonzalez), el comprensivo y cariñoso tío abuelo de *Magdalena* y *Carlos*, relata a los chicos anécdotas de su infancia y juventud vividas en un rancho cerca de Tepatitlán, Jalisco, y celebra con ellos el 5 de mayo exclamando "¡Abajo los franceses!". Tiempo después, en un emotivo discurso pronunciado durante su funeral, *Carlos* relata pasajes de las historias que *don Carlos* le contó, con el fin de rendir tributo a la única persona que lo aceptó y lo quiso sin condiciones.

Tomás Álvarez nació en Jalisco, México en 1921. El treceavo hijo de veintidós. Cuando nació, era tan pequeño que la partera dijo que no valía la pena lavarlo. Pero terminó sobreviviendo a todos ellos. En su vida, fue mensajero en una oficina, barbero y trabajador en una granja. Luego, en los Estados Unidos, vendió champurrado. Todos los conocían. Si caminabas por la calle, él se detenía cada dos minutos para platicar con alguien. La gente siempre estaba feliz de verlo. ¡Tenía un amor dentro de él que era tan fuerte! Venía de su corazón y salía de sus ojos como una luz dorada. Todos la podían ver porque amaba a todos y no juzgaba a nadie. Al final de mi vida, consideraré como mi mayor privilegio que yo conocí a un santo. Porque Tomás Álvarez era un santo. Y no nos dejará. Su espíritu sigue siendo fuerte. Estará con nosotros hasta el fin de nuestros días. (*Quinceañera*, 2006).

El discurso de *Carlos* define a *don Tomás* como ese Otro que le da su verdadero significado a las costumbres y tradiciones que practican las familias de origen mexicano que viven en los Estados Unidos. La casa de *don Tomás* es un tercer espacio sincrético donde el pasado y el futuro se conectan a través del presente. Por un lado, es un espacio cerrado en el que se conservan los retratos de la familia y los recuerdos; al mismo tiempo, es un sitio abierto para

recibir con afecto a los nuevos tiempos y costumbres. Lo anterior se confirma cuando, tras haber sido expulsados de sus respectivos hogares, tanto *Carlos* como *Magdalena* encuentran refugio y comprensión en el hogar de su anciano tío, quien los aloja sin cuestionamientos y los acepta incondicionalmente.

El hogar en el que ha vivido *don Tomás* por muchos años se localiza en la parte trasera de un predio grande, en el número 1023 de la calle Waterloo, en cuyo frente existe una residencia de mayor tamaño. Las primeras imágenes de la casa muestran figuras de santos y vírgenes, entre ellas una cortina con la imagen de la Virgen de Guadalupe que separa la cocina del comedor, detalles que indican que el hombre continúa practicando el catolicismo tradicional de muchos mexicanos, a pesar de que las siguientes generaciones de su familia son cristianos protestantes. En el jardín, *don Tomás* mantiene un altar muy elaborado, en cuyo centro ha colocado las fotografías de *Magdalena* y *Carlos*, sus seres más queridos, rodeadas de ángeles y santos. Ese jardín comunica la casa del anciano con la residencia principal, propiedad de *James* (Jason L. Wood) y *Gary* (David Ross), la pareja *gay*, postmoderna, cosmopolita y de alto poder adquisitivo que recientemente ha comprado el predio entero, incluyendo el domicilio de *don Tomás* y sus sobrinos.

La casa como tercer espacio disputado (Quinceañera, 2006)

Si la casa de *don Tomás* es el tercer espacio donde habita ese Otro (*Autre*) quien, a partir de un proceso de deconstrucción de la realidad en que vive inmerso, es capaz de restaurarla (Lefebvre, 1991; Soja, 1989,1996), la residencia de *James* y *Gary* se convierte en su equivalente opuesto: un "espacio otro" que disputa al emplazamiento original hasta el punto de desplazarlo por completo. El contacto entre ambos espacios se da a través de *Carlos*, quien en un principio acude a la casa de la pareja en busca de una herramienta que le permita reparar una fuga de agua. La curiosidad y atracción que tanto *James* como *Gary* demuestran ante su joven vecino "cholo" no pasa desapercibida para *Carlos*. Ante la pregunta de *James* sobre su edad, *Carlos* responde "*La suficiente*". Más adelante, *Carlos* acude a una fiesta invitado por *James* y, al concluir la velada, la pareja y el chico se vuelven amantes. La relación cobra un giro cuando *Carlos* comienza a buscar a *Gary* mientras *James* está ausente. Al enterarse de que su pareja ha roto la regla de no involucrarse por su cuenta con nadie, *James* discute con *Gary* y, como consecuencia, consigue una orden para desalojar a *don Tomás* y a sus sobrinos de la vivienda que ocupan. Cuando *Carlos* llega a la casa de *James* y *Gary* a reclamarles por el injusto desalojo, recibe como respuesta el silencio de la elegante casa vacía, cuyos espacios modernos y desiertos se revelan como una metáfora de la indiferencia con la que sus dueños han decidido actuar en contra de sus vecinos.

El silencio de la elegante casa vacía (Quinceañera, 2006)

Un número importante de las críticas expresadas hacia los procesos de elitización o gentrificación que experimentan los espacios urbanos se basan en sus efectos negativos, principalmente en el desplazamiento o "privación forzada de la gente de clase humilde y trabajadora de los espacios y lugares sobre los que tienen legítimas demandas sociales e históricas" (Lees, Slater y Willy, 2010, pág. 315). Sin embargo, como en todo proceso social, existe sobre este tema un debate acerca de sus bondades y sus efectos negativos. Atkinson (2002) compara ambos tipos de efectos y señala que entre los impactos positivos de la gentrificación de los barrios se encuentran la estabilización de las áreas venidas a menos, el descenso de la criminalidad, una mayor mezcla social y la rehabilitación de las propiedades, con o sin el apoyo del estado. Por otra parte, además del desplazamiento de los habitantes originales, los efectos negativos más importantes son el resentimiento y conflicto que se infligen en

las comunidades, la falta de vivienda, el incremento de los costos de los servicios y la sub-ocupación y disminución de la población de las zonas gentrificadas. En *Quinceañera*, el desplazamiento posee consecuencias trágicas para *don Tomás*, aunque *Carlos* y *Magdalena* regresan a vivir con sus respectivas familias. La cinta no permite vislumbrar la posibilidad de que la nueva comunidad de vecinos se integre a las prácticas sociales y culturales de los residentes tradicionales de Echo Park, mucho menos que existan las condiciones para la hibridación cultural que propone Marwan Kraidy (2005). Desde la visión de los realizadores de *Quinceañera*, la gentrificación provoca que el dicho popular de “*mi casa es tu casa*” adquiera un significado irónico y contradictorio, más cercano al de “*tu casa es mi casa, no importa cuántos años hayas vivido en ella*”.

Norteadado o la casa de los silencios compartidos

De acuerdo con el Diccionario de la lengua española, el vocablo “norteadado” significa “marcar el rumbo guiándose por el norte” pero en México también se utiliza para describir a quien anda “desorientado, perdido” (Real Academia Española, 2014). *Andrés García* (Harold Torres) es un joven campesino oaxaqueño que llega a Tijuana con la intención de cruzar la frontera rumbo a Carolina del Sur, donde espera encontrarse con sus primos y conseguir trabajo. Luego de pasar a los Estados Unidos con la ayuda de un “pollero”, *Andrés* es capturado por la “migra” y regresado a territorio mexicano. “Norteadado” y desconcertado, el joven deambula sin rumbo fijo por la ciudad, se refugia en los albergues y pasa las horas mirando hacia el otro lado de la valla metálica que lo separa de su destino. Una mañana, *Andrés* está sentado frente a una casa-bodega-miscelánea de la que sale *Cata* (Sonia Couoh) con varias bolsas de basura. El joven se apresura a auxiliarla y termina por quedarse a trabajar como mensajero y cargador. La vivienda y el negocio forman una misma unidad y son propiedad de *Eladia* (Alicia Laguna), una mujer de pocas palabras, un poco ruda pero amable, a quien le gusta que la llamen *Ella* (en inglés). *Cata* trabaja y vive con *Ella* desde que su marido cruzó al otro lado y jamás regresó a buscarla. En su primera noche de trabajo, *Andrés* es invitado por *Ella* a quedarse a cenar. Al ritmo de los silencios compartidos con las dos mujeres en la mesa del comedor, el joven encuentra una complicidad con la que primero se siente cómodo y más tarde, en total confianza. Unos días después, *Ella* lo invita a quedarse a dormir en la casa y *Andrés* se muda al cuarto que está al fondo del patio de la vivienda. A partir de ese día, el triángulo silente sólo es interrumpido por las visitas de *Ascencio* (Luis Cárdenas), un maduro trabajador del rastro que frecuenta a *Ella* y que busca que *Andrés* siga su camino hacia el norte.

La casa de los silencios compartidos (Norteadado, 2009)

Más que funcionar como un espacio, la casa-bodega-miscelánea de *Ella* se presenta como un tiempo suspendido en una frontera que es, al mismo tiempo, geográfica y emocional. A diferencia de los cronotopos de tercer espacio (Naficy, 2001) que simbolizan los cambios de ánimo, indecisiones, encrucijadas e inestabilidades, el espacio de la casa en *Norteadado* funciona como una especie de hechizo que absorbe la energía y paraliza a sus habitantes. El espacio doméstico en *Norteadado* tampoco actúa como cronotopo de desplazamiento, de la manera que sucede en *Secretos de verano*. Mientras que los espacios domésticos de la película de Georgina Garcia Riedel subrayan la tristeza provocada por la soledad y enfatizan el deseo de huir de ella, el encierro compartido y hasta cierto punto gustoso de los personajes de *Norteadado* provoca en ellos un *impasse* emocional que se acentúa con el transcurrir de los días, las frecuentes miradas entrecruzadas y la rutina que se

lleva a cabo en el espacio doméstico. De la misma forma que en **Los tres entierros de Melquiades Estrada**, la película de Rigoberto Pérezcano modifica la función del espacio íntimo, personal y doméstico mediante la aplicación del principio de reversibilidad de la función del espacio cinematográfico, el cual se discutió en el apartado del presente artículo dedicado al análisis de la cinta de Tommy Lee Jones. Así, el espacio que debería funcionar como un cronotopo de desplazamiento o de tercer espacio en **Norteado**, modifica su función y se convierte en un cronotopo de emplazamiento con el que el protagonista se liga emocionalmente cada vez más.

El tiempo suspendido en un espacio que debería ser transitorio también puede provocar la suspensión de la identidad del individuo. En **Norteado**, la identidad de **Andrés** como hombre casado y padre de familia que busca llegar a los Estados Unidos para encontrar trabajo, se queda en suspenso al compartir el espacio del hogar con **Ella** y con **Cata**. En dicho tiempo-espacio, **Andrés** puede ser lo mismo el humilde joven desvalido rescatado por **Ella**, que el moderno "caballero andante" dispuesto a proteger a **Cata**. La propia naturaleza híbrida del espacio doméstico de **Norteado**, mitad casa, mitad bodega y miscelánea, subraya la dislocación de la identidad individual de **Andrés** y su fragmentación en distintas identidades. Al referirse a la complejidad del significado y la estructura de las fronteras, el escritor Sergio Gómez Montero las define como regiones "en donde el límite no marca diferencias, sino que crea un espacio extendido que rebaja el límite y crea su propia, característica zona de influencia" (2003, pág. 235). Dicha zona, que el autor denomina "ecotono", es una región en donde el intercambio que se produce en ella genera, a su vez, una zona nueva, diferente a las que lo originaron. Como la frontera entre Tijuana y San Diego, la casa-bodega-miscelánea de **Ella** en **Norteado** se erige como un ecotono microsocioal en el que se reproducen las dinámicas y el sincretismo cultural de la región donde está localizada.

El tiempo suspendido en un espacio fronterizo (Norteado, 2009)

Yi-Fu Tuan afirma que "el espacio posee un significado temporal en las reflexiones de un poeta, en la mística de la exploración, y en el drama de la migración. El espacio también posee un significado temporal en el nivel de las experiencias personales cotidianas" (2008, pág. 126). En su reflexión acerca de la naturaleza dinámica del espacio, contrapuesta a la estaticidad del lugar, Tuan ofrece una explicación que permite comprender la naturaleza de los efectos de la suspensión del tiempo y de la identidad sobre la acción del individuo en **Norteado**.

Tanto el tiempo como el espacio poseen dirección cuando uno planea activamente. Los planes tienen metas. La meta es un término igualmente temporal que espacial (...) Los planes no necesitan ser tan grandes (...) para añadir una dimensión temporal al espacio orientado. Cualquier esfuerzo por visualizar un objetivo genera una estructura espacio-temporal. El hábito, al embotar el sentido de propósito y de esfuerzo, la debilita. (Tuan, 2008, pág. 128).

En **Norteado**, los planes y metas originales de **Andrés** se debilitan por los hábitos adquiridos durante su estancia en la casa-bodega-miscelánea de **Ella**. Cuando finalmente **Andrés** logra recuperar su intención de moverse hacia su destino original, **Ella** hace un débil intento por retenerlo ("Yo necesito a alguien que me ayude. Yo no puedo sola con todo."), pero él le confirma que ha tomado su decisión y que se separa de ambas ("Ojalá pudiera quedarme, pero me tengo que ir. ¿Por qué no van un día a visitarme?"). En ese momento, el espacio de los silencios compartidos en que se ha convertido la vivienda de **Ella** queda atrás para **Andrés**, sin que **Ella** pueda hacer nada para convencerlo de que se quede.

"En el momento en el que te vayas, cuando cruces la línea, te vas a la chingada". Con estas palabras, *Ella* rompe el "hechizo" que mantiene inmóvil a *Andrés* y le devuelve su identidad de migrante para que siga su camino.

Yi-Fu Tuan señala que la experiencia de percibir el espacio y el tiempo es, en gran parte, subconsciente. "Tenemos un sentido del espacio porque nos movemos y del tiempo porque, como seres biológicos, experimentamos fases recurrentes de tensión y de alivio. El movimiento que nos da un sentido del espacio es en sí mismo la resolución de la tensión" (2008, pág. 118). Las imágenes finales de **Norteado**, que muestran a *Andrés* en el tránsito de cruzar al otro lado inmovilizado dentro de la estructura de un sillón diseñado por *Cata* y construido por él con la ayuda de *Ella* y *Ascencio*, sugieren la pregunta de si en verdad el joven está consciente de que ha recuperado su movilidad y ya no está "norteado". Quizás de esta forma tan contradictoria de avanzar hacia su destino, *Andrés* podrá resolver la tensión causada por las fuerzas que lo empujaban en sentidos opuestos y termine llevándose con él una parte del espacio y de los silencios compartidos con *Ella* y *Cata*.

Conclusiones

El estudio de la representación fílmica de los espacios íntimos, privados y domésticos en cuatro películas del cine fronterizo contemporáneo nos ha permitido confirmar que estos espacios poseen significados complejos y cargas simbólicas muy poderosas. En primer lugar, resulta interesante confirmar que en todos los filmes analizados, los espacios domésticos son problematizados y que, con excepción de la casa disputada en la película **Quinceañera**, ninguno es presentado con afecto, ni como parte intrínseca del personaje que lo habita. Aún la vivienda donde transcurre la acción en **Norteado**, que sirve como refugio temporal para el protagonista, posee significados contradictorios por el constante replanteamiento de sus funciones como espacio.

Una segunda conclusión, no menos importante, es que en dos de los cuatro filmes es evidente la aplicación del principio de reversibilidad de la función del espacio cinematográfico el cual, como ya se mencionó, opera a partir de que las locaciones de la película comunican significados contradictorios a los del espacio social real que representan. Dicho principio es evidente en los constantes cambios de significado de la casa móvil en **Los tres entierros de Melquiades Estrada** y en la manera en que la casa-bodega- miscelánea de **Norteado** adquiere un significado de permanencia, más ligado al de los cronotopos de emplazamiento que a los de frontera y tercer espacio, que son más acordes con su naturaleza como lugar de tránsito.

En tercer lugar, resulta interesante observar que aun en las películas del cine fronterizo contemporáneo en las que los personajes mantienen una relación íntima y de larga duración con el espacio en el que habitan, como en **Secretos de verano**, las acciones que los personajes llevan a cabo pueden revelar tensiones y contradicciones con respecto a la función primaria de dicho espacio. Parafraseando a Bachelard (2013, pág. 34) en el cine fronterizo contemporáneo no todas las casas poseen la "función primera de habitar".

Lo anterior nos conduce al que quizás haya sido el espacio doméstico más rico en significados de las cuatro viviendas cinematográficas analizadas para el presente artículo: la casa de *don Tomás*, el cariñoso tío de *Magdalena* y *Carlos* en **Quinceañera**. El sincretismo de este espacio, donde el pasado y el futuro se conectan a través del presente y en el que se dispensa un incondicional amor hacia el prójimo, resulta revelador en la medida en que la película no ofrece una visión optimista sobre los procesos de gentrificación que desde hace algún tiempo experimentan estos espacios.

A partir de las anteriores observaciones, consideramos importante subrayar que el análisis de los espacios íntimos, privados y domésticos constituye una forma significativa de aproximación al estudio del espacio en el cine fronterizo contemporáneo. Este tipo de análisis ha sido, hasta la fecha, poco abordado y su desarrollo resulta complementario de las cada vez más abundantes investigaciones que abordan el papel que juegan los elementos de carácter geográfico en el replanteamiento del concepto de frontera. En este sentido, creemos importante promover que el estudio de estos filmes se lleve a cabo desde todas las perspectivas posibles ya que, en la medida en que esto suceda, se podrá valorar con mayor precisión la manera en que las representaciones fílmicas de los espacios significativos de la frontera entre México y los Estados Unidos apuntan hacia las nuevas direcciones en que se desarrollará el cine fronterizo durante las próximas décadas.

Bibliografía

- Abcarian, Robin (Enero 21 de 2006). "Coming of Age During an Era of Great Change", Los Angeles: *Los Angeles Times*. En línea: <http://articles.latimes.com/2006/jan/21/entertainment/et-quinceanera21>
- Aitken, Stuart C. y Leo E. Zonn (1994). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- Atkinson, Rowland (Junio de 2002). "Does Gentrification Help or Harm Urban Neighbourhoods? An Assessment of the Evidence-Base in the Context of the New Urban Agenda", *ESRC Centre for Neighbourhood Research*, Bristol: University of Bristol, págs. 1-26.
- Bados-Ciria, Concepción (1997). "La frontera en el cine mexicano más actual. El jardín del Edén: culturas locales vs cultura global", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 1, n° 1, Tucson: The University of Arizona, págs. 43-62.
- Bachelard, Gaston (2013). *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bahloul, Joëlle (2001). "The Architecture of Memory: A Jewish-Muslim Household in Colonial Algeria, 1937-1962". En Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton: Princeton University Press.
- Bajtín, Mijail (1981). "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel". En Michael Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, Austin: University of Texas Press, págs. 84-258.
- Baudrillard, Jean (2008). "La precesión de los simulacros". En Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona: Editorial Kairós, págs. 9-80.
- Berestein Rojas, Leslie (Marzo 11 de 2011). "There are more Latinos in California, but not in Echo Park". *Multi-American: How immigrants are redefining 'American' in Southern California*, Los Angeles: 89.3 KPCC Southern California Public Radio. En línea: <http://www.scpr.org/blogs/multiamerican/2011/03/10/7472/there-are-more-latinos-in-california-but-not-in-ec/>
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*, Nueva York: Routledge.
- Chanan, Michael (Enero-Junio de 1998). "Latin American Movie Industry in the 90s.

- Representational Space in Recent Latin American Movie Industry", *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, Visual Culture in Latin America*, Vol. 9, n° 1, Tel Aviv: The Sverdlin Institute for Latin American History and Culture. En línea: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1097/1129>
- De Certeau, Michel (2010). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- (2010b). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Deleuze, Gilles (2006). *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dell'agnese, Elena (Julio de 2005). "The US-Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective", *Geopolitics*, Vol. 10, n° 2, Londres: Taylor & Francis, págs. 204- 221.
- Fraser Hart, John, Michelle J. Rhodes y John T. Morgan (2002). *The Unknown World of the Mobile Home (Creating the North American Landscape)*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- García Canclini, Néstor (2009). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Random House Mondadori Debolsillo.
- García Herrera, Luz (Diciembre de 2001). "Elitización: propuesta en español para el término gentrificación", *Biblio 3W: Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, Vol. 6, n° 332, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Gómez Montero, Sergio (2003). "Frontera: espacio, tiempo y postmodernidad (Borradores)". En Sergio Gómez Montero, *Tiempos de cultura, tiempos de frontera*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, págs. 231-237.
- Iglesias, Norma (2000). "Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo".
- En Eduardo de la Vega Alfaro (ed.), *Microhistorias del cine en México*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cineteca Nacional, Instituto Mora, págs. 19-39.
- (1999). "Reconstructing the Border. Mexican Border Movie Industry and Its Relationship to Its Audience". En Joanne Hershfield y David R. Maciel (eds.), *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*, Wilmington: SR Books, págs. 233-248.
- (1991). *Entre yerba, polvo y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- (1985). *La visión de la frontera a través del cine mexicano*, Tijuana: Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México.
- Kraidy, Marwan (2005). *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*, Filadelfia: Temple University Press.
- Leen, Catherine (2004). "Borders, batos locos and barrios: Space as Signifier in Chicano Cinema", *NUI Maynooth Papers in Spanish, Portuguese and Latin American Studies*, n° 11, Maynooth: National University of Ireland, págs. 1-24.
- Lees, Loretta, Tom Slater y Elvin K. Wyly (eds.) (2010). *The Gentrification Reader*, Londres: Routledge.
- (2008). *Gentrification*, Londres: Routledge.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*, Malden: Blackwell Publishing.

Lopez, Steve (Agosto 13 de 2006). "Coming of Age as Neighbors in L. A.", Los Angeles: *Los Angeles Times*. En línea:

<http://articles.latimes.com/2006/aug/13/local/me-lopez13>

Lukinbeal, Chris (Otoño-Invierno de 2005). "Cinematic Landscapes", *Journal of Cultural Geography*, Vol. 23, n° 1, Londres: Taylor & Francis, págs. 3-22.

— (2004). "The Map that Precedes the Territory: An Introduction to Essays in Cinematic Geography", *GeoJournal*, Vol. 59, n° 4, Dordrecht: Springer Science + Business Media B. V., pág. 247.

Mains, Susan P. (2004). "Imagining the Border and Southern Spaces: Cinematic Explorations of Race and Gender", *GeoJournal*, Vol. 59,, n° 4, Dordrecht: Springer Science + Business Media B. V., págs. 253-264.

Maza Pérez, Maximiliano (2014). *Miradas que se cruzan: El espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo*, México y Madrid: Bonilla Artigas Editores, Iberoamericana Vervuert.

Naficy, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton: Princeton University Press.

Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23ª. edición, Edición del Tricentenario, Madrid: Espasa. En línea: <http://dle.rae.es/>

Soja, Edward W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden, Blackwell Publishing.

— (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres: Verso.

Tuan, Yi-Fu (2008). *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Valdés, Julio (2014). "El cine y la frontera Estados Unidos-México". En Juan Carlos Vargas y Graciela Martínez-Zalce (coords.), *Cine y frontera: Territorios ilimitados de la mirada*, México: Bonilla Artigas Editores.

Vale, Eugene (2006). *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona: Gedisa Editorial.

Velázquez García, Mario Alberto (Enero-Junio 2008). "La construcción de la imagen de México en Estados Unidos desde una perspectiva de riesgo", *Frontera norte*, Vol. 20, Enero-Junio 2008, n° 39, Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, págs. 37-67.

Filmografía

Georgina García Riedel, *How the Garcias Girls Spent Their Summer (Secretos de verano)*, Estados Unidos, 2005, 128 minutos.

Jesús Salvador Treviño, *Raíces de sangre*, México-Estados Unidos, 1976, 94 minutos. Luis Valdez, *Zoot Suit (Fiebre latina)*, Estados Unidos, 1981, 103 minutos.

Richard Glatzer y Wash Westmoreland, *Quinceañera*, Estados Unidos, 2006, 91 minutos.

Rigoberto Pérezcano, *Norteados*, México, 2009, 92 minutos.

Robert Rodriguez, *El mariachi*, Estados Unidos, 1992, 81 minutos.

Tommy Lee Jones, *The Three Burials of Melquiades Estrada (Los tres entierros de Melquiades Estrada)*, Francia-Estados Unidos, 2005, 121 minutos.

Ligas

Escenas selectas de *How the Garcias Girls Spent Their Summer (Secretos de verano)*: <https://www.youtube.com/watch?v=UNeLg2IS0qQ>.

Tráiler de *Norteados*: <https://www.youtube.com/watch?v=9i-cfyd9yC8>

Tráiler de *Quinceañera*: <https://www.youtube.com/watch?v=hHdVRShrNHc>

Tráiler de *The Three Burials of Melquiades Estrada* (*Los tres entierros de Melquiades Estrada*): <https://www.youtube.com/watch?v=H3P7wiVlhWk>

Notas



1 Se considera que la producción de ***Raíces de sangre*** (1976) de Jesús Salvador Treviño, en la que colaboraron el cine estatal mexicano y el cine independiente chicano, constituyó el primer momento de convergencia entre las principales cinematografías que abordan los temas e historias de la frontera entre México y los Estados Unidos. El segundo momento se produjo en 1981, cuando Universal Pictures apoyó la realización de ***Fiebre latina (Zoot Suit)*** de Luis Valdez y la convirtió en la primera película con historia, director y reparto México-estadounidenses en haber sido producida y distribuida por uno de los grandes estudios de Hollywood.

2 Publicado originalmente en 1974 bajo el título de *La production de l'espace*.

3 En un estudio previo, para el cual se revisaron 98 películas del cine fronterizo contemporáneo estrenadas entre 1992 y 2009, se localizaron 44 cintas con al menos una escena filmada en una zona desértica cuya ubicación diegética corresponde a la franja fronteriza entre México y los Estados Unidos; 35 filmes ubicaron su trama principal en Los Ángeles y presentaron al menos una imagen de sus calles y barrios de población hispana; 15 películas centraron su historia en Tijuana y 9 más en Ciudad Juárez (Maza, 2014).

4 Vale (2006) considera a la puesta en escena cinematográfica como la combinación de una serie de elementos significativos, de naturaleza visual y sonora, que constituyen fuentes de información para el espectador de una película. Dichos elementos determinan las características del espacio cinematográfico donde se lleva a cabo la acción: su tipo, clase y propósito, su relación con los personajes y su ubicación.

5 Término acuñado en 1964 por la socióloga británica Ruth Glass que describe el proceso de transformación de un área vacante o perteneciente a la clase trabajadora del centro de una ciudad, en un espacio de uso residencial o comercial de clase media. El vocablo proviene de “*gentry*”, forma inglesa utilizada para referirse a la alta burguesía urbana que emergió en Inglaterra de los siglos XVIII y XIX. La razón de este fenómeno se debe a la desvalorización monetaria que sufren las viviendas y edificios comerciales de una zona céntrica que se deteriora con el paso del tiempo, lo cual inicialmente favorece que los vecinos que la han habitado por largo tiempo paguen un bajo precio por alquilar vivienda. Más tarde, el proceso evoluciona con la aparición paulatina de nuevos vecinos con mayor poder adquisitivo, que llegan al barrio en busca de oportunidades de inversión y que, por lo general, terminan por expulsar del área a los habitantes que han vivido en ella durante mucho tiempo (Lees, Slater y Willy, 2008, 2010).

6 Disciplina derivada de la geografía cultural que estudia las representaciones de los espacios geográficos en el cine y la televisión. Surgió a principios de la década de 1990, a partir de los trabajos de Stuart C. Aitken y Leo E. Zonn (1994).

7 Publicada originalmente en 1957, bajo el título de *La poétique de l'espace*, la obra de Bachelard fue traducida al inglés en 1964 y al español en 1965.

8 La historia está ubicada en Somerton, una pequeña ciudad del condado de Yuma, localizada en el punto más extremo del suroeste del estado de Arizona, en la frontera con el estado mexicano de Baja California. De acuerdo con el *Annual Estimates of the Population* de la Oficina del Censo de los Estados Unidos, Somerton contaba con 10,071 habitantes en 2005, año en que se estrenó ***Secretos de verano (How the Garcia Girls Spent Their Summer)***.

9 En el análisis de la descripción fílmica, la aspectualización “es un procedimiento que involucra la construcción de una serie de macro-proposiciones que representan las características o cualidades inherentes al objeto discursivo o al fragmento del mundo referencial que es descrito” (Maza, 2014, pág. 100).

10 La película fue filmada en Van Horn, Texas, capital del condado de Culberson, que se localiza al oeste del territorio tejano, muy cerca de la frontera con el estado mexicano de Chihuahua.

11 Como procedimiento de la descripción fílmica, la tematización “constituye una expansión del objeto discursivo a nivel más específico. Mediante esta operación, uno o más aspectos o partes se pueden desarrollar con mayor detalle (...) enriqueciendo al objeto descriptivo.” (Maza, 2014, pág. 101).