

Frontera documental y frontera especulativa: genealogías del audiovisual tijuanaense tras el TLCAN

ALFREDO GONZÁLEZ REYNOSO
alfredogreynoso@gmail.com

Universidad Autónoma de Baja California, México

FECHA DE RECEPCIÓN
septiembre 21, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
octubre 17, 2018

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.305>

RESUMEN / La producción audiovisual tijuanaense ha tenido dos vetas sobresalientes: el documental y la ficción especulativa. Cada una ha formado su propia tradición en el campo artístico local, con sus respectivos colectivos y piezas emblemáticas. Este trabajo pretende articular estas genealogías a partir del modo en que han conformado imaginarios culturales de la vida fronteriza, enfatizando las representaciones de espacios neoliberales tras el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (1994). Desde distintos formatos documentales (etnográfico, híbrido, falso documental, *VJing*), la frontera ha sido problematizada como un lugar de violencia (*Todos los viernes son santos*, 1996), intercambio cultural (VJs de Nortec, 1999), explotación industrial (*Maquilapolis*, 2006), tráfico de personas (*Félix: Autoficciones de un traficante*, 2011), deportaciones (*Navajazo*, 2013) y abandono inmobiliario (*El hogar al revés*, 2014). Por otro lado, la ficción especulativa (*sci-fi*, terror, fantasía, distopía) ha mostrado a la frontera como un lugar de reciclaje apocalíptico (*Omega Shell*, 2001), pérdida psíquica (*Sector T*, 2001), conflicto intercultural (*The Z's*, 2010), precarización (*Sanguijuelas*, 2011) e insalubridad (*Devastación*, 2016). Este trabajo demostrará que ambas tradiciones audiovisuales —con recursos y convenciones aparentemente opuestos— comparten un imaginario fronterizo en sus representaciones de espacios generados por el neoliberalismo en Tijuana.

PALABRAS CLAVE / Producción audiovisual tijuanaense, espacio fronterizo, neoliberalismo, documental, ficción especulativa.

ABSTRACT / Tijuana's audiovisual production has had two outstanding veins: documentary and speculative fiction. Each one has formed its own tradition in the local artistic field, with their respective collectives and emblematic pieces. This work aims to articulate these genealogies from the way they have shaped cultural imaginaries of border life, emphasizing the representations of neoliberal spaces after the North American Free Trade Agreement (1994). From different documentary formats (ethnographic, hybrid, mockumentary, VJing), the border has been problematized as a place of violence (*Todos los viernes son santos*, 1996), cultural exchange (Nortec VJs, 1999), industrial exploitation (*Maquilapolis*, 2006), human trafficking (*Félix: Autoficciones de un traficante*, 2011), deportations (*Navajazo*, 2013), and abandonment of real estate (*El hogar al revés*, 2014). On the other hand, speculative fiction (*sci-fi*, terror, fantasy, dystopia) has shown the border as a place of apocalyptic recycling (*Omega Shell*, 2001), psychic perdition (*Sector T*, 2001), intercultural conflict (*The Z's*, 2010), precarization (*Sanguijuelas*, 2011), and insalubrity (*Devastación*, 2016). This work will demonstrate that both audiovisual traditions —with apparently opposite resources and conventions— share a border imaginary in their representations of spaces generated by neoliberalism in Tijuana.

KEYWORDS / Tijuana's audiovisual production, border space, neoliberalism, documentary, speculative fiction.



Tijuana es una ciudad cinemática como pocas. El cine mismo tiene casi su edad oficial y su crecimiento se ha dado en paralelo. Hitos constitutivos de la ciudad, como la leyenda negra, la migración, el narcotráfico y la industrialización, tuvieron sus contrapartidas filmicas desde Hollywood o desde la Ciudad de México. Los valiosos trabajos de Norma Iglesias Prieto (1991), Víctor Soto Ferrel (1997), Gabriel Trujillo Muñoz (1999, 2010), Humberto Félix Berumen (2011) o Juan Apodaca (2014) han analizado ya estas representaciones filmicas que desde afuera se han hecho de la ciudad. Sin embargo, poco se ha tratado respecto a la producción audiovisual hecha desde Tijuana¹.

¹Entre estos trabajos encontramos algunos capítulos en los libros de Gabriel Trujillo Muñoz (1999, 2010), estudios académicos sobre colectivos artísticos y audiovisuales, como los de Adriana Cadena Roa (2010) y Mayra Moreno Barajas (2015), y compilaciones de artículos, ensayos y entrevistas, como *Bordocs y fronteras: Cine documental en el norte de México* (2013), por Adriana Trujillo, y *Tijuana: De la panorámica al close-up* (2017), por Lizbeth Estefanía Gómez Escamilla; además, por supuesto, de algunas referencias sueltas en revistas, libros, etcétera.

El audiovisual tijuanaense tiene una historia relativamente breve pero sin duda compleja. Sin ánimo de agotar el tema, es significativo subrayar aquí cómo el audiovisual local suele tomar distancia de los modos recurrentes desde los cuales Hollywood o la Ciudad de México han representado a la ciudad. Es decir, mientras el cine *gringo* o *chilango* presenta a Tijuana mayormente desde la ficción realista (dramática o cómica), este trabajo pretende reconocer como las genealogías más sobresalientes del audiovisual tijuanaense a la producción documental y a las variantes de la llamada ficción especulativa (la ciencia ficción, la fantasía, el terror sobrenatural, entre otras)².

Ambas genealogías de la producción audiovisual en Tijuana han formado, como veremos, su propia tradición creativa en el campo artístico local, con sus respectivos colectivos y piezas emblemáticas. Sin embargo, nuestra hipótesis es que el registro documental y la ficción especulativa, a pesar de ser tan aparentemente disímiles, han conformado un imaginario cultural compartido de la vida fronteriza en la era neoliberal. En este sentido, revisaremos algunas de las producciones audiovisuales más sobresalientes realizadas luego del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN, o NAFTA por sus siglas en inglés), de 1994.

EL DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN ESPECULATIVA COMO FORMACIONES DISCURSIVAS

En *La arqueología del saber* (de 1969), Michel Foucault intenta averiguar qué le da a las ciencias su unidad discursiva. ¿Será que hablan del mismo *objeto*? ¿O que escriben con el mismo *estilo*? ¿O que utilizan los mismos *conceptos*? ¿O que abordan

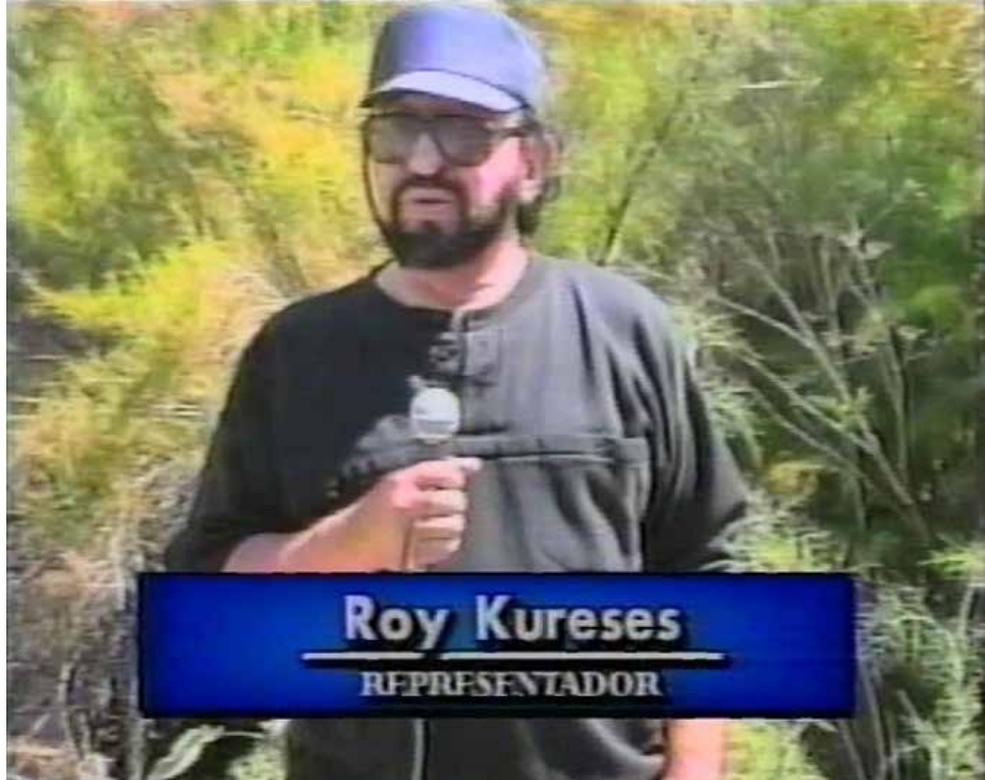
²Cabe reconocer la importancia central de una genealogía más de la producción audiovisual en Tijuana: el “videohome”. Sin embargo, por la amplitud del caso y la autonomía relativa de esta genealogía con las otras dos mencionadas, dejamos de lado su revisión. Para encontrar algunas pistas interpretativas que permitan entender la genealogía del videohome tijuanaense, consúltense el artículo periodístico de Juan Apodaca (2017).

los mismos *temas*? Ninguna de estas alternativas le convence, pues un mínimo análisis arqueológico las desacredita como hipótesis, revelando las discontinuidades inherentes en el corazón discursivo de las ciencias. Entonces, Foucault se pregunta si acaso una ciencia no es sino una “formación discursiva” (como él le llama) cuyas reglas definen, no una coherencia interna que garantice la objetividad del saber científico, sino ciertos “sistemas de dispersiones”, es decir, formas discontinuas de repartición de objetos, modos de enunciación, conceptos, temas, entre otros elementos discursivos (Foucault, 2002).

En ese mismo tenor, tal vez podamos pensar al cine documental y al cine de ficción especulativa no como unidades coherentes y cerradas, con ciertas convenciones y etiquetas dadas, sino como “formaciones discursivas”, es decir, como procesos productores y organizadores de narrativas, composiciones o formas estéticas. Así pues, cada una de estas formaciones discursivas genera, administra y pone en disputa sus respectivos géneros discursivos. El cine documental define las condiciones de existencia del registro etnográfico, el reportaje televisivo, las diversas modalidades del documental cinematográfico, etcétera. El cine de ficción especulativa conserva, modifica o distribuye las convenciones genéricas de la ciencia ficción, el terror fantástico, entre otras variantes.

En su libro *Los géneros cinematográficos*, de 1999, Rick Altman (2000) se aproxima a esto que llama la “discursividad genérica” del cine ubicándola en el cruce de tres ejes. En primer lugar, hay una *semántica* del género en la medida en que se construye cierto sentido y connotación de la película. En segundo lugar, hay una *sintáctica* del género en tanto que articula series narrativas bajo ciertas reglas. Por ejemplo, para ilustrar estos dos primeros ejes, el cine *noir* tiene una dimensión semántica (su luz, encuadre o tipología de personajes) y una sintáctica (las reglas narrativas del *thriller* o del cine detectivesco), pero además su semántica puede combinarse con una dimensión sintáctica de otro género,

Todos los viernes son santos
(Héctor Villanueva, 1996).



como en *Blade Runner* (semántica *noir* con sintáctica *sci-fi*). Finalmente, en tercer lugar, hay una *pragmática* del género que reconoce la diversidad de códigos que distintos grupos sociales utilizan para valorar e interpretar de manera múltiple la semántica y sintáctica de los géneros.

Así pues, el cine documental y el cine de ficción especulativa son formaciones discursivas que producen sus respectivos géneros filmicos, cada uno de ellos entendido como un proceso dinámico entre lo textual y lo contextual, lo formal y lo institucional, codificación e interpretación, producción y consumo.

FRONTERA DOCUMENTAL: REGISTRO Y EXPERIMENTACIÓN

En su trabajo canónico *La representación de la realidad*, de 1991, Bill Nichols (1997) identifica tres definiciones recurrentes del cine documental. En primer lugar, se asocia por regla general con un discurso institucionalizado, es decir, donde sus miembros comparten una visión del mundo y sus imágenes la confirman. En segundo lugar, se piensa como un texto fílmico con rasgos genéricos, es decir, que comparten un “patrón de organización” a través de normas, códigos y convenciones. Y, en tercer lugar, se asume como un conjunto de supuestos

que el espectador tiene al momento de ver e interpretar el discurso, sobre todo la expectativa de realismo.

El cine documental, por supuesto, es una formación discursiva más compleja que estas definiciones. El propio Nichols lo reconoce y, como es sabido, prefiere hablar de modalidades de representación documental, primero definiendo cuatro: expositiva, observacional, interactiva y reflexiva (1997), y luego añadiendo otras dos modalidades: poética y expresiva (2013). Sin embargo, a pesar de sus intensas transformaciones recientes, el cine documental sigue en buena medida entendido como un discurso institucionalizado, con convenciones genéricas y expectativas de realismo.

Este fue el tipo de cine documental que comenzó realizándose en Tijuana. Un año clave para el cine documental en la ciudad fue 1982, fecha en que se fundó en la ciudad el Centro Cultural Tijuana (Cecut), la Universidad Iberoamericana (campus Tijuana) y El Colegio de la Frontera Norte (El Colef). A partir de estos apoyos institucionales, sobre todo en el caso de El Colef, se comenzaron a producir los primeros discursos documentales con esta triple condición, es decir, claramente institucionalizados, con convenciones del género y expectativas de realismo. Quizá el caso más emblemático de estos primeros años sea el de *Feos y curiosos* (1986), de Sergio Ortiz, con el apoyo académico de José Manuel

Valenzuela Arce, que aborda a los punks de la ciudad como una de sus “tribus urbanas” más singulares.

Sin embargo, algunos años más tarde, una película decisiva para revalorar este influjo del discurso documental en la producción audiovisual en Tijuana vino, tal vez inesperadamente, desde la ficción. **Todos los viernes son santos** (1996) es un largometraje ficcional de Héctor Villanueva que imita los recursos formales del reportaje televisivo para contar la historia de la serie de asesinatos que cada viernes comienza a darse misteriosamente en la ciudad inventada de Torrecitas, Baja California. El falso reportaje nos informa que un detective se hizo cargo del caso y que en su desesperación comenzó a asesinar también a una persona cada viernes para ver si de esta manera mata casualmente al asesino. Así, Torrecitas se convierte en una ciudad estereotipada por su violencia.

El artista e investigador Roberto Rosique (2016), al reconocer la polifonía narrativa de la película, enlista los sectores de Torrecitas representados:

Ciudadanos que viven la zozobra de ser ultimados los viernes; reporteros que en su afán de objetividad terminan en el sensacionalismo; artistas e intelectuales que buscan explicar la realidad de los sucesos por medio de sus trabajos; autoridades que ocultan los hechos, pero que después, buscan sacar ventajas de ellos para incrementar el turismo bajo la maniobra publicitaria de ser la única ciudad con atractivo mortal; en donde el reto a la muerte es cotidianidad y puede ser vivido también por los turistas (p. 133).

Así, desde la perspectiva de Rick Altman (2000), Villanueva redefine (con altas dosis humor negro) la semántica y pragmática del reportaje televisivo al utilizar la sintáctica de la ficción detectivesca. Gabriel Trujillo Muñoz alude a esta compleja discursividad genérica de la película al señalar que “[s]u estructura narrativa en espiral y su sentido del humor salvan una historia densa y convierten a Villanueva en un DJ mezclador de géneros: programa de televisión amarillista, parodia borgeana, ficción a la Jorge Ibarguengoitia, homenaje a su círculo de amigos, fiesta privada y teatro en vivo” (2010, p. 204).

Pensada como ciudad-espejo frente a Tijuana, Torrecitas se nos presenta no solo como una ciudad marcada por la violencia sino como una sociedad configurada por los flujos del capital neoliberal: industria maquiladora, turismo fronterizo, cámaras empresariales con injerencia política, etcétera. Una sociabilidad en concordancia con el contexto fronterizo tras el TLCAN

Cabe subrayar que la labor de Héctor Villanueva no se limitó a la creación sino que además conformó el colectivo audiovisual Bola 8, con alumnos de Universidad Autónoma de Baja California que produjeron cortometrajes de ficción experimental en formato Super 8. De entre sus integrantes³ surgirían futuros documentalistas y artistas visuales, que después realizarían películas clave como **Salón de baile La Estrella** (2000), dirigida por Itzel Martínez del Cañizo y José Luis Martín.

Algunos de los integrantes de Bola 8 se volverán *video jockeys* (o VJs) de Nortec, el emblemático colectivo de música en Tijuana que desde 1999 combina la composición electrónica con los sonidos norteros. Tal fue el caso de Salvador Ricalde (VJ Sal), Sergio Brown (VJ Checo Brown), José Luis Martín (VJ Mashaka), Iván Díaz (VJ Wero Palma) y Octavio Castellanos (VJ TCR).

Las producciones visuales de los VJs de Nortec mezclaban registros documentales de la cotidianidad fronteriza en Tijuana con una estética colorida y rítmica, entre imágenes sobrepuestas, manipuladas y estilizadas. “Nuestro trabajo es una forma muy lúcida de hacer antropología visual”, afirma Octavio Castellanos o VJ TCR (Trujillo Muñoz, 2010, p. 211).

Pero el audiovisual documental en colectivo no se limita a estos casos. Durante la primera década del siglo se conformaron proyectos como YONKEart, colectivo integrado por creadores audiovisuales como Iván Díaz (VJ de Nortec y productor) o

³Héctor Villanueva, Salvador Ricalde, Mauricio Ramos, Salvador Vázquez, Octavio Castellanos, Juan José Aboytia, Karla Martínez, Ricardo Moreno, René Gardner y Gonzalo González. Después se sumarían: Sergio Brown, Omar Foglio, Iliana Jiménez, José Luis Martín, Itzel Martínez, Iván Díaz y Julio Álvarez.

Adriana Trujillo (documentalista), que produjeron películas como ***Que suene la calle*** (2003), dirigida por Itzel Martínez del Cañizo.

Además, está el caso de Bulbo TV, proyecto que haría un registro de la vida cotidiana de diferentes sectores sociales en la ciudad a partir de reportajes televisivos y que después se transformaría en Galatea Audiovisual, productora que después realizaría documentales sobre frentes ciudadanos contra la evidente violencia criminal en ***Tijuaneados anónimos*** (2009) o contra la invisible violencia laboral en ***Tierra brillante*** (2011).

Varios de los creadores mencionados también colaboraron en la producción de ***Maquilapolis: City of Factories*** (2006), un documental dirigido por Vicky Funari y Sergio de la Torre con financiamiento norteamericano. El documental trata sobre la industria maquiladora en Tijuana y se centra en los casos de Carmen y Lourdes. Carmen está en contra de que la “maquila” donde trabaja contamine su ropa, su casa y sus calles con plomo y otros residuos tóxicos. Lourdes toma cursos para conocer sus derechos y organizar a sus colegas trabajadoras contra la empresa que quiere despedirlas sin las prestaciones debidas. Guerras difíciles de ganar en un mundo globalizado que insiste en precarizarlas (por ejemplo, mudando la producción a las maquiladoras asiáticas). Sin embargo, su tenacidad no se da en vano y finalmente logran pequeñas pero significativas victorias legales y políticas.

Los espacios laborales, urbanos y domésticos en ***Maquilapolis*** se ven así marcados por dinámicas del capital transnacional favorecido por las condiciones neoliberales en la frontera; espacios en disputa política, en lucha de clases de las vidas fronterizas. Espacios, a su vez, resignificados estéticamente con puestas en escena y coreografías concebidas para la película.

Por otro lado, el documental como formación discursiva en Tijuana ha dado pie a experimentaciones poscinematográficas. Tal es el caso de ***Antropotrip***, un proyecto multi-pantalla que mezcla video en formato de *live*

cinema y que desde 2009 ha realizado presentaciones públicas, algunas de ellas con música ejecutada en vivo. El proyecto es dirigido por José Luis Martín, con la colaboración de Sergio Brown, Iván Díaz, José Inerzia, Saulo Cisneros, la música de Guaycura Sounds y Pepe Mogt, además de un par de participaciones de los escritores Rafa Saavedra y Heriberto Yépez. Inicialmente la presentación en vivo se dividía en tres bloques: ciudad laboral, ciudad lúdica y ciudad mediática, mezclando los documentos en video que daban testimonio de estas dimensiones de la vida sociocultural en Tijuana y los espacios neoliberales que las escenifican. Ahora que José Luis Martín vive en la Ciudad de México, a esos bloques se le han sumado secuencias de la vida política en el país, así como de la propia vida social y familiar del director.

Entre los colaboradores de ***Antropotrip*** encontramos el caso de Sergio Brown (alias “Huracán”), que luego de hacer visuales y videoclips a Nortec comenzó a explorar el documental *DIY* (o “hazlo tú mismo”), realizando entre Rosarito y Tijuana largometrajes teóricos como ***Modernidad (contra) modernidad*** (2013) o autobiográficos como ***Huracán*** (2016) o ***Saicología*** (2018). Con Sergio Brown colabora de cerca Pável Valenzuela que, por su parte, como documentalista ha realizado trabajos como ***Dragones urbanos*** (2010) o ***Tijuana No. Transgresión y fronteras*** (2015).

Otros casos a revisar serían al menos dos películas de Polen Audiovisual, un grupo de producción audiovisual fundado por Adriana Trujillo, Itzel Martínez del Cañizo y José Inerzia. En primer lugar, ***Félix. Autoficciones de un traficante*** (2011), de Adriana Trujillo, revisa la historia de un traficante de personas (“pollero” o “coyote”) en la frontera que además, en sus ratos libres, es actor de películas de *videohome* (donde llega a aparecer precisamente como “pollero”). En segundo lugar, ***El hogar al revés*** (2014), de Itzel Martínez, aborda el problema de la vivienda de interés social en Tijuana desde la perspectiva de un grupo de adolescentes que viven en un fraccionamiento aislado de las principales formas de vida

social y laboral de la ciudad. Es importante subrayar que, junto a la realización de documentales, Polen Audiovisual ha organizado algunas ediciones del festival BorDocs Foro Documental, además de haber publicado un libro conmemorativo con ensayos sobre la producción documental.

Ahora bien, un nuevo hito en esta genealogía documental tijuanaense ha sido el estreno de **Navajazo** (2014), de Ricardo Silva, un documental con artificios ficcionales (“etnoficción”, le llama Silva, tomando el concepto del cineasta y antropólogo Jean Rouch) que en una Tijuana casi apocalíptica reúne los testimonios de varios personajes que luchan por sobrevivir a su ambiente hostil: polleros, deportados, adictos, rehabilitados, prostitutas y exconvictos. **Navajazo** es una película que problematiza sus límites éticos, no solo porque complica la relación entre director e informante y por lo tanto raya en el cine de explotación, sino también porque cuestiona la relación entre filme y espectador al provocarlo e incomodar su pasividad (González Reynoso, 2014).

Un elemento clave en el imaginario de **Navajazo** es la forma en que muestra la parte de la canalización del Río Tijuana cerca de la frontera (o el “Bordo”, como se le llama) habitada por sujetos deportados durante la administración neoliberal de Barack Obama. Estas mismas situaciones (e incluso estos mismos sujetos) son registradas por algunos documentales realizados en colaboración entre Ana Andrade, Jesús Guerra y Bryan Chilian, como en los cortometrajes **Coronación** (2013), **El Gato** (2013), **Scott** (2013), **Uk Báalam** (2014) y el largometraje **Donde los vientos se cruzan** (por estrenarse). En la mayoría de estos casos (a diferencia de **Navajazo**), la voz de los personajes deportados toma mayor protagonismo en la narrativa documental, particularmente en el caso del largometraje, que profundiza en la historia de vida de uno de ellos y el regreso a su tierra natal.

Sin embargo, la creación documental en torno a procesos de precarización en la frontera neoliberal no se limita al problema de la migración y la deportación, sino que también revisa procesos culturales menos evidentes. **Basura** (Carlos

Matsuo, 2013) es un documental sobre la banda de punk San Pedro El Cortez que además de introducirnos a la escena musical en la ciudad retrata las dificultades que los músicos atraviesan para vivir dignamente de su profesión.

Tras este breve recorrido de la primera genealogía del audiovisual tijuanaense, abarcamos una diversidad de géneros y metodologías asociadas al discurso documental: falso reportaje, registro etnográfico, híbridos, visuales en vivo y etnoficción. Pero además encontramos desde todas estas perspectivas una frontera que en el contexto neoliberal es problematizada como un lugar de violencia (**Todos los viernes son santos**, 1996), intercambio cultural (VJs de Nortec, desde 1999), explotación industrial (**Maquilapolis**, 2006), trabajo, fiesta y medios (**Antropotrip**, desde 2009) tráfico de personas (**Félix: Autoficciones de un traficante**, 2011), abandono inmobiliario (**El hogar al revés**, 2014), precarizaciones sociales (**Navajazo**, 2014) y deportaciones masivas (**Donde los vientos se cruzan**, inédita).

FRONTERA ESPECULATIVA: TERROR Y CIENCIA FICCIÓN

La discusión respecto a la ficción no-realista ha tenido lugar sobre todo en el seno de la teoría y crítica literarias. Tzvetan Todorov, por ejemplo, lo ha discutido a propósito de la categoría de lo “fantástico”. En su clásica *Introducción a la literatura fantástica*, de 1970, Todorov (1981) define a lo fantástico como el momento de vacilación que el lector implícito siente al no poder explicar por las leyes naturales conocidas un acontecimiento en apariencia sobrenatural. Además, para Todorov, lo fantástico deviene *extraño* cuando es finalmente explicado por las leyes naturales dadas o deviene *maravilloso* cuando solo es explicable por nuevas leyes naturales. Por lo tanto, lo fantástico es el umbral entre lo extraño y lo maravilloso.

Sin embargo, lo fantástico puede implicar una definición demasiado restrictiva respecto a la ficción no-realista, con



Navajazo
(Ricardo Silva, 2014).

mayor razón cuando la categoría de lo fantástico suele ahora asociarse a las narrativas simbólicas y mitológicas. Actualmente, se prefiere el término de ficción especulativa como un término que engloba a todos los géneros no-realistas: fantástico, ciencia ficción, terror sobrenatural, ficción utópica, distópica o ucrónica, entre otros. El término fue acuñado por el escritor de ciencia ficción Robert A. Heinlein, en su artículo “On the Writing of Speculative Fiction”, de 1947. Este texto fue pensado como una guía con la cual aconsejar a escritores emergentes, en particular para quienes desean escribir lo que llamó ahí como “ficción especulativa” (1991). Con este término el autor se refería a lo que puede entenderse también como ciencia ficción (o “ficción científica”, según la traducción literal). Sin embargo, desde entonces, el término ha sido ampliado para incorporar otros géneros no-realistas y ha cobrado cada vez más notoriedad y uso corriente (Foreman, 2017).

El audiovisual de ficción especulativa en Tijuana es comparativamente más reciente que la producción documental. El nacimiento de esta genealogía en la ciudad se puede asociar con el abaratamiento de las cámaras de video y el acceso a equipo digital de edición.

Una de las figuras locales que empezó a incorporar la estética y narrativa de la ficción especulativa, en combinación con los recursos del documental audiovisual, fue Fran Ilich. Entre sus piezas destacan *Arruinado en un día* (1992), *Una ciudad sin estilo* (1994), *Ich bin Eva* (1999), *Being Boring* (2004) y *Bring the Noise* (2010), producciones caracterizadas por hacer referencias a la vida fronteriza, la cultura pop, la contracultura, el *rave*, el grafiti tijuanaense de HEM, la rebeldía zapatista, el punk como música y actitud, la *new media* y la estética *cyberpunk*.

Con este antecedente de Ilich y una cultura global emergente durante los primeros años *mainstream* del internet, surgieron en Tijuana dos producciones que son fundamentales para entender el impulso que tomará después la ola de ficción especulativa en la ciudad: *Sector T* y *Omega Shell*. Ambos cortometrajes se grabaron en el año 2000, se lanzaron en 2001 y comparten un estilo decididamente *cyberpunk*.

Sector T, de Salvador Ricalde (también VJ de Nortec), es un cortometraje que con un montaje acelerado nos muestra a unos personajes en estados alterados que recorren la ciudad del futuro o, más precisamente, al decir de Gabriel Trujillo Muñoz, “un futuro sin futuro, un mañana repleto de

anfetaminas y realidad virtual, de imágenes zumbantes, de música industrial” (2010, p. 204).

Omega Shell, de Aaron Soto, es un cortometraje que sigue a un sobreviviente en un mundo posapocalíptico en su búsqueda por encontrar un sentido a su situación en medio de escombros tecnológicos y fuerzas fantásticas. **Omega Shell** nos involucra con una realidad donde el reciclaje es norma y manual de sobrevivencia.

Un caso clave para ver otro aspecto de la ficción especulativa es Julio Pillado. Sus producciones se mueven más en esa frontera entre lo extraño y lo fantástico, dando cabida a la experiencia del *Unheimlich*, como lo llamaría Freud, es decir, de lo inquietante u ominoso. Entre sus cortometrajes se encuentran **Extraños conocidos** (2005), **Pares** (2007), **Carmen** (2008) y **¿Conoces a tu padre?** (2009). Y todos ellos explotan los encuentros sociales incómodos y los ambientes oníricos.

También está el caso de Álvaro Zendejas, especialista en animación y efectos especiales. Ya desde adolescente había conseguido que uno de sus videos falsos de ovnis fuera presentado en vivo a nivel nacional en el famoso programa televisivo Otro Rollo. Pero más tarde, con la producción de **L’Instant Avant** (2004) —un corto experimental cercano a lo que Todorov entendería como “lo maravilloso”—, Zendejas ganaría el premio al Mejor Cortometraje Experimental en el III Festival Internacional de Cine de Morelia (2005). Un año después estrenaría la animación gótica **Sheep Poem** (2006), por la que sería nominado al Mejor Cortometraje de Animación en la 69ª entrega de los premios Ariel. Actualmente, Álvaro Zendejas trabaja para Hollywood desde Canadá, en una reconocida empresa de efectos especiales.

Por otro lado, cabe mencionar que la promoción de la ficción especulativa en la ciudad tuvo un importante empuje tras el nacimiento del Vampiriscopio, un cine club de Jesús Brijandez que desde 2008 programó películas de primera calidad y de culto relativas a los géneros de este tipo de ficción filmica (en sedes como La Casa de la 9, la Bodega Aragón o

el Cinemático Café). Además, ha contado con proyecciones de cineastas locales (varios de los aquí mencionados) en presentaciones que ha llamado Noche de Cortos o Noche Audiovisual, cerrando con eventos musicales de rock o música electrónica local. Después de estar algunos años inactivo, el Vampiriscopio resucitó momentáneamente en noviembre de 2017 como Muestra de Cine Fantástico y Terror, en el Cine Tonalá Tijuana.

Otra figura que, sin ser cineasta, ha influido en la producción audiovisual de ficción especulativa es el escritor y artista Pepe Rojo, quien ha hecho trabajos teóricos y prácticos en torno a la ciencia ficción con videastas, artistas y escritores de la ciudad. Un ejemplo de ello es el proyecto colectivo y multidisciplinario que coordinó bajo el título **Desde aquí se ve el futuro** (2011), en el que invitó a alumnos y artistas locales a imaginarse posibilidades de producción visual y literaria, así como intervenciones artísticas de música, *performance* y otras disciplinas en la garita Tijuana-San Ysidro, inspiradas en la especulación sobre los futuros posibles de Tijuana. El programa de actividades también contó con charlas y presentaciones, incluyendo la proyección de **Sleep Dealer** (2008), del cineasta neoyorquino Alex Rivera, una película *cyberpunk* que imagina a Tijuana en un futuro distópico hipermilitarizado en el que contratan a empleados (“cybraceros”) que trabajan para Estados Unidos en construcción, manufactura, limpieza y jardinería a distancia, conectándose a la realidad virtual que les permite el control remoto de las maquinarias. **Sleep Dealer** actualiza en su distopía futurista el peor de los mundos posibles que se anuncian en nuestro horizonte económico, político y tecnológico neoliberal.

En cuanto al cine de terror, el audiovisual tijuanaense ha elaborado algunas variantes interesantes que, con el pretexto de la especulación y la fantasía, nos permiten pensar simbólicamente en la vida y espacialidad fronterizas. Por ejemplo, **The Z’s** (2010), de Giancarlo Ruiz, una versión satírica de la figura del zombi. En este cortometraje, una

familia de zombis parlantes extorsiona a una pareja de norteamericanos racistas que quieren cruzar a su país una piñata llena de medicinas que compraron en Tijuana y que usan por sus narcóticos efectos secundarios.

Otro caso en este rubro es el de Abraham Sánchez, el director de cine de terror más sobresaliente de la ciudad. Sus películas trabajan con lo que el teórico del cine de terror Noël Carroll (2005) llamaría “las paradojas del corazón”, es decir, el goce estético por criaturas aterradoras.

Entre el corpus de sus producciones, habría que resaltar el cortometraje de *Sanguijuelas* (2011), en el que aborda metafóricamente la precarización y los antagonismos sociales en Tijuana a partir del conflicto entre el protagonista y un grupo de vampiros decrepitos que asesinaron a su hijo y deambulan entre lugares inhóspitos de la ciudad.

Igualmente, vale mencionar su medimetraje, *Devastación* (2016), en el que imagina una Tijuana que tras una pandemia de zombis queda desolada y a la merced de grupos criminales. La película recurre al material de

archivo de imágenes mediáticas que circularon por el brote del virus AH1N1 en México durante 2009, además de utilizar los asentamientos irregulares en el este de la ciudad como escenografía posapocalíptica de su narrativa. Así, no es difícil pensar que este imaginario social habla más de los estragos neoliberales en la actualidad fronteriza que de un hipotético futuro catastrófico.

Por otra parte, está el caso de Jorge I. Sanders, que también trabaja con el cine de terror especulativo. En este sentido resalta de su trayectoria el cortometraje *Zilema* (2010), sobre un intendente de hospital que roba sangre para regar rosas que quiere regalar a su hija y que, al ser despedido, toma decisiones aún más problemáticas que lo llevan ante situaciones criminales y sobrenaturales.

Sin embargo, la ficción especulativa como formación discursiva no solo se limita a la ciencia ficción, la fantasía y el terror, sino que también se permite trastocar y jugar con la temporalidad histórica. Se ha denominado “ucronía” a este género de la ficción especulativa que trastoca el orden lógico o



Sector T
(Salvador Ricalde, 2000).



Omega Shell
(Aaron Soto, 2000).

cronológico de los sucesos históricos para dar cabida a hechos que no han sucedido en la realidad.

Un caso singular de ficción ucrónica tijuanaense es el de ***Ninis Héroes*** (2013). Este cortometraje, dirigido entre Tijuana y Ciudad de México por Joey Muñoz, imagina que Juan Escutia despierta en la época contemporánea tras más de siglo y medio de haberse lanzado, según la historia oficial, por la ladera del Castillo de Chapultepec arropado en la bandera nacional como un acto de suicidio supuestamente heroico. Eventualmente, una joven lo auxilia y le muestra con imágenes en internet un recorrido cronológico de lo ocurrido desde su muerte hasta la actualidad. En este bloque del video, el estilo cambia y se vuelve un híbrido entre documental de archivo y videoclip musical (con música de Moisés Horta y gráficas digitales del artista visual Pecco).

Este cruce de las dos genealogías del audiovisual tijuanaense aquí expuestas, la del documental y la de la ficción especulativa, también puede encontrarse en el caso ya citado de Ricardo Silva. Así, en ***Navajazo***, pero también en su segundo largometraje ***William: El nuevo maestro del judo*** (2016) y en su cortometraje ***Algo extraño sucedió camino a la morgue*** (2017), Silva no solo trabaja con la metodología referida de la etnoficción, que introduce artificios ficcionales en la producción documental para registrar lo inesperado, sino que además hila narrativamente sus escenas dispersas a través de referencias a mitos, demonios o dioses. Este cruce entre documental y ficción fantástica es una parte de su sello estilístico que la crítica no suele subrayar (al poner en primer plano la dimensión más bien social o posrealista de su registro documental), pero que adquiere sentido si pensamos que su obra responde a genealogías audiovisuales locales claramente identificables, como las que aquí hemos expuesto. No será coincidencia que en diferentes entrevistas (por ejemplo, en Arenas, 2014) Silva haya afirmado, entre broma y en serio, que ***Navajazo*** fue realizada como un intento de hacer ***Mad Max*** (George Miller, 1979) pero con poco presupuesto.

Así pues, podemos observar cómo los imaginativos recursos de la ficción especulativa (delirios, ensoñaciones, escenarios dantescos, zombis, vampiros, demonios o resurrecciones de personajes históricos) han producido representaciones audiovisuales de la frontera como un lugar de perdición psíquica y social (***Sector T***, 2001), reciclaje apocalíptico (***Omega Shell***, 2001), conflicto intercultural (***The Z's***, 2010), antagonismos sociales (***Sanguijuelas***, 2011), precarización (***Devastación***, 2016) y presencias sobrenaturales (***William: El nuevo maestro del judo***, 2016).

¿Y LA FRONTERA SEGÚN LA FICCIÓN REALISTA?

El cine ha sido históricamente asociado a la ficción realista. En el lenguaje coloquial, una “película” es sinónimo de ello, ya sea drama, comedia u otra variante. En cambio, al documental se le llama documental y a la ficción especulativa, curiosamente, se le suele llamar “cine de género”. Como si el documental y la ficción especulativa fueran cine solo indirectamente, adjetivándolo.

Por otro lado, hemos visto cómo dos de las principales genealogías del audiovisual tijuanaense toman distancia de la ficción realista. No es casualidad que al documental se le aluda precisamente como no-ficción y que a la ficción especulativa se le refiera precisamente como no-realista.

Sin embargo, es obvio que la ficción realista no está ausente en la producción audiovisual tijuanaense. Este trabajo plantea simplemente que la ficción realista no ha caracterizado de manera significativa la singularidad del audiovisual local, mas no su inexistencia, por supuesto.

En este sentido, habría que reconocer el trabajo seminal de colectivos audiovisuales, como el citado colectivo Bola 8, o el colectivo 5 y 10 Producciones⁴, que se encargaron de

⁴Integrado por Juan Carlos Ayvar, Gabriela Pineda, Alberto Gutiérrez, Rubén Guevara, Alfredo González Unibe, Karla Martínez, Abraham Ávila, Juan Antonio Pantoja, Isaac Contreras, Héctor Villanueva, entre otros.



The Z's
(Giancarlo Ruiz, 2010).

la producción de cortometrajes de ficción durante los años 90 y 2000, respectivamente. Así como de Recortos 48, *rally* de cortometrajes (con 48 horas límite) en donde se iniciaron como realizadores muchos de los aquí mencionados a finales de los años 2000.

Además, es importante resaltar el reciente *boom* de largometrajes de ficción que se alejan de la tradición documental y especulativa, como es el caso de los dramas juveniles **Buenos tiempos** (2013) y **Amir** (2016), de José Paredes; el drama social **Pares y nones** (2014), de Goyo Carrillo; la comedia de situación **Los hámsters** (2016), de Gil González; el drama realista **Las elegidas** (2016), de David Pablos; el romance criminal **Heroina** (2016), de Alejandro Solórzano Garibaldi; el *thriller* psicológico **El vecino** (2017), de Giancarlo Ruiz; entre otros casos. Aunque también podríamos incluir a **Marcelo** (2012), de Omar Yñigo, que alterna entre la comedia realista y la ficción especulativa de superhéroes⁵.

Por otro lado, está el nuevo auge de cortometrajes de ficción, algunos de ellos financiados por un reciente concurso

⁵Caso aparte los largometrajes de cineastas no tijuanaenses que realizan su producción en Tijuana con talentos locales (en *cast o crew*), como **Norteados** (Rigoberto Perezcano, 2009), **Miss Bala** (Gerardo Naranjo, 2011), **Ahí va el diablo** (Adrián García Bogliano, 2012), **Workers** (José Luis Valle, 2013), **Mente Revólver** (Alejandro Ramírez Corona, 2017), entre otros. O incluso producciones californianas independientes, como **Night Train** (Les Bernstein, 1999), por no mencionar los títulos hollywoodenses.

del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) en Baja California, como es el caso del melodrama migratorio *queer* **Al otro lado** (2017), de Rodrigo Álvarez; el drama obrero con tintes cómicos **Leche** (2017), de Gil González; la comedia satírica **Hambre** (2017), de Alejandro Montalvo; el *thriller* psicológico **Reconstrucción** (2019), de Sergio Valdez.

También encontramos, entre generaciones más recientes, casos como **Machito** (2015), de Arturo Campos, o **Sonríe** (2015), de Joel Álvarez, cortometrajes universitarios que coinciden en usar protagónicos infantiles cuyas historias se mueven en la frontera entre lo trágico y lo irónico. O **Microcastillo** (2016), de la tijuanaense Alejandra Villalba García, cortometraje concebido en un taller de la Ciudad de México que a propósito de una familia clasemediera devota explora las relaciones metaficcionales entre el catolicismo y el cine.

No es fortuito, además, que estas producciones se den en un nuevo contexto institucional en la ciudad, no solo por el nuevo tipo de apoyos gubernamentales (como el citado de IMCINE) sino por la existencia de dos carreras de cine y producción audiovisual en la ciudad (en las universidades privadas Universidad de las Californias Internacional y CUT Universidad de Tijuana), además de otras en Ciencias de la Comunicación (como en Universidad Autónoma de Baja California o Universidad Iberoamericana).

A modo de una generalización tal vez imprecisa y, por supuesto, con algunas excepciones, podríamos decir que estas variantes de la ficción realista de la producción audiovisual

en Tijuana tienden poco hacia la experimentación formal o narrativa y rara vez se vinculan con las consecuencias neoliberales en la ciudad o incluso con la singularidad de su condición fronteriza. Sin embargo, el análisis más detallado de este tipo de cine quedará para otra ocasión⁶.

CONCLUSIONES: AUDIOVISUAL TIJUANENSE EN LA ERA NEOLIBERAL

Este trabajo ha dado algunas evidencias de que hay dos grandes genealogías audiovisuales: el documental y la ficción especulativa. Incluso en sus variantes más experimentales o menos cinematográficas, varias de las producciones audiovisuales más emblemáticas de la ciudad suelen

⁶Mención aparte la amplia tradición de videoclips musicales en la ciudad, en donde muchos de los aquí citados se formaron o experimentaron nuevas posibilidades formales y narrativas. En este sentido, sobresale el caso de Península, muestra audiovisual de videoclips musicales del noroeste, que el realizador Ángel Estrada Fuentes ha organizado en 2015 y 2018 en la Cineteca Tijuana.

relacionarse con el documental o con la ficción especulativa como “formaciones discursivas”, es decir, aluden a sus convenciones formales y narrativas, sus condiciones de producción o sus formas de imaginación estética. Esto recordando además que hay proyectos que entrecruzan elementos de las dos formaciones discursivas y que hay creadores que se han movido y colaborado en las dos genealogías.

Pero además este trabajo ha subrayado que ambas genealogías —aunque sus recursos y convenciones como formaciones discursivas puedan parecer diametralmente opuestos— refieren a un mismo imaginario cultural de la frontera más o menos compartido, representando, desde diferentes ópticas, espacios y relaciones sociales que son producidos por dinámicas neoliberales en la ciudad de Tijuana. 🗣️



Devastación
(Abraham Sánchez, 2016).

Bibliografía

- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, España: Paidós.
- APODACA, J. (2014). *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine*. Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California.
- APODACA, J. (10 de julio de 2017). El videohome contemporáneo: Un modelo para armar. *Icónica. Pensamiento filmico*. Recuperado de: <http://revistaiconica.com/videohome-mexicano>.
- ARENAS, A. M. (2014). Ricardo Silva: 'Navajazo es la historia de la identidad de muchos personajes, es un homenaje a su supervivencia'. *Magnolia*, (25). Recuperado de: <http://revistamagnolia.es/2014/08/ricardo-silva-navajazo-es-la-historia-de-la-identidad-de-muchos-personajes-es-un-homenaje-a-su-supervivencia>.
- CADENA Roa, A. (2010). *Experiencias locales-Resonancias globales: Dinámica cultural y procesos de producción artística en la ciudad de Tijuana en la última década* (Tesis de maestría). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.
- CARROLL, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, España: Antonio Machado.
- FÉLIX Berumen, H. (2011). *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito*. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte.
- FOREMAN, L. R. (2017). *Writing Speculative Fiction: Science Fiction, Fantasy, & Horror*. Wichita Falls, EE.UU.: Bear.
- FOUCAULT, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- GÓMEZ Escamilla, L. E. (Ed.) (2017). *Tijuana: De la panorámica al close-up*. Tijuana, México: Litórica.
- GONZÁLEZ Reynoso, A. (2014). *Choques, rupturas, espectros. Avatares de la frontera en el arte tijuanaense*. Mexicali, México: Instituto de Cultura de Baja California.
- HEINLEIN, R. A. (1991). On the Writing of Speculative Fiction. En O. Scott Card (Ed.). *How to Write Science Fiction & Fantasy: 20 Dynamic Essays by the Field's Top Professionals*. Nueva York, EE.UU.: St. Martin's Griffin.
- IGLESIAS Prieto, N. (1991). *Entre yerba, polvo y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte.
- MORENO Barajas, M. (2015). Apuntes sobre la visualidad realizada por la escena audiovisual tijuanaense. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (25), 66-87. Recuperado de http://www.rchav.cl/2015_25_art05_moreno.html
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona, España: Paidós.
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROSIQUE, R. (2016). *De aquellos páramos sin cultura... Tres décadas de artes en Baja California: de lo retiniano a lo conceptual*. Mexicali, México: Instituto de Cultura de Baja California.

- SOTO Ferrel, V. (1997). Imágenes de Tijuana a través del cine. *Tierra Adentro*, (84), 29-33.
- TODOROV, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- TRUJILLO, A. (Ed.) (2013). *Bordocs y fronteras: Cine documental en el norte de México*. México: Abismos.
- TRUJILLO Muñoz, G. (1999). *Baja California: ritos y mitos cinematográficos*. Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California.
- TRUJILLO Muñoz, G. (2010). *Tan cerca de Hollywood. Cine, televisión y video en Baja California*. Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California.

Filmografía

- FUNARI, V. y De la Torre, S. (Directores & Productores). (2006). ***Maquilapolis: City of Factories***. México, EE.UU.: Independent Television Service / Creative Capital.
- RICALDE, S. (Director). (2001). ***Sector T***. México: Artcore / Bola 8.
- RUIZ, G. (Director). (2009). ***The Z's***. México: Generic Pictures.
- SÁNCHEZ, A. (Director) & Ayvar, J. C. (Productor). (2016). ***Devastación***. México: 5 y 10.
- SILVA, R. (Director). (2014). ***Navajazo***. México: Spécola.
- SOTO, A. (Director & Productor) & Agüero, R. (Productor). (2001). ***Omega Shell***. México: Escandalos Films.
- VILLANUEVA, H. (Director). (1996). ***Todos los viernes son santos***. México: Gato Bronco.

ALFREDO GONZÁLEZ REYNOSO (México) es maestro en Estudios Culturales (El Colef) y licenciado en Lengua y Literatura Hispanoamericana (UABC). Es autor de libros sobre crítica de cine (*La escena del crimen*), arte tijuanaense (*Choques, rupturas, espectros*) y música fronteriza (*Nación Ruidosón*), así como de un documental sobre el filósofo tijuanaense Horst Matthai (*Matthai*). Actualmente codirige el Seminario Permanente de Teoría Contemporánea e imparte clases sobre semiótica, estética, imagen, discurso, cultura y frontera en la Universidad Autónoma de Baja California.