

Donde los vientos se cruzan: lo ético como problema formal en el cine documental fronterizo de Tijuana

Where Winds Cross: *Ethics as a Formal Problem in Tijuana's Border Documentary Cinema*

JUAN ALBERTO APODACA

j.alberto.apodaca@gmail.com

<http://orcid.org/0009-0005-4753-5082>

Universidad Autónoma de Baja California, México

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 16, 2024

FECHA DE APROBACIÓN
octubre 15, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre, 2024

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.451>

RESUMEN / *Donde los vientos se cruzan* (2022) es un documental dirigido por Ana Andrade y Jesús Guerra. A lo largo de por los menos cuatro años, la fotógrafa y también codirectora del documental, Ana Andrade, estableció una amistad con algunos habitantes del “bordo” en Tijuana, un espacio intersticial que separa la frontera entre ambos países, México y Estados Unidos, por medio de una canalización artificial. Ahí, en pleno canal, sus habitantes, en su mayoría deportados y migrantes, construyen improvisadas viviendas con material de desecho llamadas coloquialmente “ñongos”. Poco a poco, Ana va ganando su confianza y comienza a acompañarse de su cámara, haciendo partícipes a sus amigos del bordo y a ella misma como un personaje más. El ensayo propone observar a *Donde los vientos se cruzan* como un caso paradigmático en el cine documental fronterizo contemporáneo, cuyas decisiones formales humanizan a personas en vulnerabilidad y muestran espacios históricamente estigmatizados como el bordo, como zonas de convivencia fronteriza.

PALABRAS CLAVE / Cine documental fronterizo, el bordo, Tijuana, frontera norte de México.

ABSTRACT / *Where Winds Cross* (2022) is a featured documentary directed by Ana Andrade and Jesús Guerra. Along at least 4 years, the photographer and co-director Ana Andrade, made a friendship with some inhabitants of “el bordo” in Tijuana, an interstitial space that separates the border between both countries, Mexico and the United States, through an artificial river. There, in the middle of the river, its dwellers, mostly deportees and migrants, build improvised homes with waste materials colloquially called “ñongos”. Step by step Ana gains confidence and begins to accompany herself with her camera, involving her friends and herself as one more character. The essay proposes to observe *Where Winds Cross* as a paradigmatic case in contemporary border documentary cinema, whose formal decisions humanize vulnerable people and show historically stigmatized places such as “el bordo” as spaces of border coexistence.

KEYWORDS / Border Documentary cinema, “el bordo”, Tijuana, Mexico’s northern border.

FIGURA 1. *Donde los vientos se cruzan*
(Ana Andrade y Jesús Guerra, 2022).



EL BORDO

Aquí en el canal del río Tijuana han quedado varados cientos de migrantes que fueron deportados de los Estados Unidos y que encontraron en la droga un refugio para afrontar esta difícil situación, muchos de ellos piensan que algún día verán la luz al final del túnel sido forzados a literalmente vivir bajo tierra (...) las autoridades han intentado desalojarlos varias veces (...) que no los quieras ver no quiere decir que no existen (...) setecientas a mil personas en ciento dieciocho ñongos, casitas armadas con cartones y telas, veinticinco hoyos, siete alcantarillas y diez puentes además de los que duermen a la intemperie.

Voces en off durante la secuencia inicial de *Donde los vientos se cruzan* (2022).

Para quienes habitamos en Tijuana, el bordo es un lugar común. Es un espacio con cargas semánticas generalmente negativas, alimentadas por los medios de comunicación, las instituciones de gobierno y la opinión pública que, como dijo Bourdieu (1992), “no existe”. Se trata más bien de un tipo de opinión compartida por diversas personas con puntos de vista más o menos homogéneos: *Que es un lugar peligroso... que vive puro malviente... puro loco... drogadictos y prostitutas...* Un lugar común sedimentado de opiniones estigmatizantes, alterizantes [FIGURA 2].

Solo es cuestión de transitar por la zona para observar a diversos habitantes del bordo deambulando, caminando, durmiendo en las banquetas, sentados, aprovechando las horas pico para acercarse a los autos para limpiar parabrisas, para vender diversos productos con el fin de obtener un poco de dinero. En esa zona también es común observar patrullajes de todo tipo: municipales, estatales, federales, militares, incluso autos y miembros de la patrulla fronteriza estadounidense (sí, del lado mexicano). Pero, con todo, los ciudadanos comunes alcanzamos a observar una parte ínfima, superficial, de lo que sucede *en* el bordo, salvo lo que se empeñan en difundir de manera oficial los medios, las instituciones (académicas y las no gubernamentales),



FIGURA 2. Panorámica del bordo, la canalización que separa a Tijuana/México de San Ysidro/Estados Unidos. (*Donde los vientos se cruzan*, 2022).

así como las autoridades; la espiral de la desinformación no termina. Justo en este punto muerto de la mirada y de la escucha, el cine documental ha jugado un papel fundamental. No solo es un medio de comunicación más, también representa un diseminador y edificador de ideologías, de formas de ver el mundo, de formas de ver al bordo y a sus habitantes, y por efecto sinecdótico, a diversas comunidades en situaciones límite y en franca vulnerabilidad [FIGURA 3].

CINE DOCUMENTAL FRONTERIZO DE TIJUANA

Por cine documental fronterizo entiendo a un tipo de cine realizado por personas que habitan un espacio de frontera; en el caso que nos ocupa, aquellas que habitan en Tijuana. Esta característica nos permite suponer que los realizadores están familiarizados con las problemáticas abordadas en sus obras¹. Como espectadores es distinto ver un documental sobre población migrante en ciudades fronterizas desde la perspectiva de realizadores extranjeros, a ver un documental sobre el mismo tema desde el punto de vista de personas

¹Se hace énfasis en la familiaridad como una suposición.

que viven en esas ciudades. De entrada, hay un estatuto de *legitimidad* sobre las problemáticas abordadas por personas que habitan los contextos que aparecen en sus películas, no como una “representación” fidedigna de la realidad, sino que, al usar modos de enunciación propios del cine documental, reconocidos por la audiencia, se da por sentado que es un documento con cierto estatuto real.

Si el documental es una ficción particular no es porque represente la realidad del mundo histórico, sino porque exhibe directamente su materia prima compuesta por un rostro doble: lo existente como tal, el mundo histórico; y las estrategias retóricas a través de las cuales lo existente se revela como real, se hace documento (Arias, 2010, p. 64).

Para el registro de *lo real* en el cine documental, el lugar de enunciación es fundamental para definir a un cine hecho no solo *en* la ciudad, sino a un cine *de/desde* la ciudad. Con esto marco un distanciamiento con películas realizadas por personas cuyo lugar de enunciación es externo a Tijuana, como sucede con *El regreso del muerto* (Gustavo Gamou, 2014), un documental realizado en Tijuana por un cineasta uruguayo formado en la Ciudad de México. Por otra parte, me sumo a la añeja discusión en la cual el mismo género

documental es fronterizo porque no existen límites claros entre la ficción y la no ficción.

Algunas películas escapan a las nociones convencionales de la ficción, no ficción, o documental dramatizado, y para tales películas, la catalogación puede ser ambigua e incluso inexistente [...] Así como el espectador se pregunta qué material es real y cuál es una escenificación, no sabe qué tomar como especulación hipotética y qué tomar como una afirmación de verdad (Plantinga, 2014, p. 49).

Entonces, por cine documental fronterizo entiendo el cine realizado por personas que habitan lugares de frontera, de cualquier ciudad de frontera, un cine *de/desde* la ciudad, lo que permite suponer que conocen de primera mano las dinámicas que retratan en sus películas. Asimismo, el cine documental es fronterizo por definición, pues sus límites con la ficción son difusos. Con esto de ninguna manera estoy buscando simplificar una discusión inacabada, sino que estas características

FIGURA 3. Ñongos en primer plano, después la canalización y al fondo la Zona Norte de Tijuana. (*Donde los vientos se cruzan*, 2022).





FIGURA 4. Serafina conversa con Ana, el plano abierto y la posición de cámara normal nos coloca frente a una persona que, mientras calienta agua en una olla, dialoga con otra. (*Donde los vientos se cruzan*, 2022).

de cine fronterizo enmarcan el caso de estudio y el tipo de cine documental realizado en Tijuana en años recientes.

Desde la segunda década del 2000, el cine documental fronterizo tijuanaense ha experimentado con formatos y escenificaciones; reusa material de archivo; subvierte las convenciones narrativas; conjetura y se distancia; abona a los imaginarios; los construye y los corrompe. Está muy distante al cine documental convencional, si tal cosa existiera. Entre los ejemplos más notables podemos ver a *Félix: autoficciones de un traficante* (Adriana Trujillo, 2011), *Bad Hombres* (Juan Antonio del Monte y Rodrigo Ruiz Patterson, 2019), *Niña sola* (2019) y *Zona Norte* (2023), ambas de Javier Ávila; y, por supuesto, *Donde los vientos se cruzan* (Ana Andrade y Jesús Guerra, 2022)². Todas estas películas de larga duración abordan situaciones límite: *Félix* cuenta la historia de un coyote o pollero, que se dedica a cruzar personas a Estados Unidos de manera ilegal, y que además es actor de cine *videohome*; *Bad Hombres* muestra a algunas personas que habitan ñongos en El cañón del Matadero, un espacio contiguo al bordo; *Niña sola* narra el caso de un feminicidio en Tijuana, la impunidad y las consecuencias para la familia de la víctima y para otras mujeres; y *Zona*

²De aquí en adelante me referiré a la película con sus iniciales, *DLVSC*.

Norte sigue a varios hombres habitantes de esa zona de la ciudad, todos con problemas de adicción.

Lo que aquí interesa son las maneras en las que el cine documental fronterizo ha abordado este tipo de temáticas y de comunidades, y es justamente lo que hace distinta a *DLVSC* de todas las demás piezas (aunque tenga vasos comunicantes narrativos). En el cine documental fronterizo *made in* Tijuana: ¿qué decisiones formales toman sus realizadores?; ¿qué deciden mostrar y qué no?; ¿qué implicaciones éticas y políticas conllevan dichas decisiones? De acuerdo con Carlos Mendoza, “en situaciones límite (violencia, sufrimiento, drogadicción, prostitución, muerte, pérdida, locura, soledad) los documentalistas (*filmmakers*) dejan ver claramente su código ético a través de decisiones formales tanto en la producción como en la pos-producción” (Mendoza, 2015, p. 61)³. Este código ético relacionado con lo formal deviene en el estilo de cada realizador, y más aún, de cada película, de cada secuencia, de cada situación límite mostrada por la

³En otro lugar (Apodaca, 2020) utilicé el planteamiento de Plantinga y de Mendoza para analizar la representación de la pornomiseria en el cine documental fronterizo de Tijuana. A diferencia de aquel planteamiento, coloco ahora la impronta del lugar de enunciación como eje fundamental para hablar de un cine documental fronterizo que no solo se produce en espacios de frontera, sino que se enuncia desde el conocimiento de esos espacios por parte de quienes lo realizan.

cámara y construida por el montaje. ¿Cómo, entonces, el cine documental ha representado a la población del bordo en Tijuana: comunidades y personas en situaciones límite o de vulnerabilidad? Propongo observar el punto de vista de la cámara, el montaje y el problema del consentimiento, en un cruce que atraviesa las decisiones formales (la película como objeto) con las maneras en las que documentalistas o explotan a sus colaboradores y lucran con su sufrimiento, o bien, los muestran con dignidad.

CONTRAPUNTEO ÉTICO-FORMAL

Como ejemplo, describiré dos secuencias que dejan ver el código ético de lxs documentalistas ante personajes y escenas similares. En una secuencia de **DLVSC** [00:38:12–00:43:00], Serafina (una mujer habitante del bordo) conversa con Ana (codirectora del documental) sobre su relación con Memín (pareja de Serafina), con su padre, y sobre temas de violencia, abuso y machismo. Mientras Serafina platica, la vemos sentada encendiendo un fuego para calentar una olla mientras observamos detalles del ñongo donde se desarrolla la escena. El punto de vista de la cámara es el de Ana, guardando siempre distancia mediante posiciones de cámara normales, ligeras picadas y planos abiertos, los cuales dan importancia a Serafina, a lo que está haciendo y al espacio que la rodea. En esta escena se escucha a Ana, le pregunta cosas a Serafina, conocemos parte de la vida de ambas pues están entablando una conversación [FIGURA 4].

En **Bad Hombres** [00:55:53–00:58:52], la escena transcurre mientras la cámara sigue a Érika, una habitante del cañón del Matadero, mientras camina hacia la playa. Muchos planos detalle del cuerpo de Érika, la cámara en un *over the shoulder* la sigue mientras ella habla, *tilt up* que escanea su cuerpo de pies a cabeza, planos cerrados de su rostro al tiempo que comienza a llorar por lo duro de la situación que está viviendo [FIGURA 5].

En este caso, el personaje no le está hablando a la cámara, pareciera que está hablando sola, el punto de vista omnisciente

de la cámara nos distancia de Érika, nos coloca como un grupo de voyeristas que solamente estamos contemplando la tristeza, la impotencia y la soledad de una persona de la cual, sabemos casi nada. Mientras Érika cuenta sobre su hijo, su hermano, su madre, es decir, justo cuando comenzamos a enterarnos de quién es, la película la calla, dejamos de escuchar su voz, pero observamos que continúa hablando mientras la cámara invade su espacio personal [FIGURA 6].

Es evidente el código ético-formal de **Bad Hombres** en esta secuencia: se trata de un cine explotativo. La película oblitera a Érika: se interesa por mostrarla con emplazamientos intrusivos, planos medios y cerrados, todo enmarcado en una ambientación sórdida. Como espectadores observamos el sufrimiento de una mujer en situación de vulnerabilidad, la enunciación de la película nos dice que no importa lo que diga, o parafraseando a Gayatri Chakravorty Spivak (2003), Érika es un sujeto subalterno porque el estatus de su habla no es dialógico, no puede responder, a la película ni siquiera le interesa lo que tiene por decir; y al recorrer en detalle su cuerpo, **Bad Hombres** privilegia una mirada además de voyerista, escopofilica. Mientras, por otra parte, Serafina al contar parte de su historia y ante la manera en cómo está construida estéticamente esa secuencia, **DLVSC** la humaniza; el punto de vista de la cámara mantiene una distancia dialógica, en donde sí es importante lo que dice. Además de enriquecer la secuencia con diversos *inserts* del agua del canal, de basura quemándose, de un Nuevo Testamento tirado, detalles que contextualizan la conversación, la dura historia contada por Serafina y la situación límite en la que se encuentra.

EL PROBLEMA DEL CONSENTIMIENTO

Existe un claro problema ético en el registro documental: el consentimiento. El hecho de que las personas den su “permiso” de manera verbal, ante la cámara o por escrito para ser videograbadas, no valida automáticamente a lxs realizadores a que las muestren en pantalla en cualquier situación.

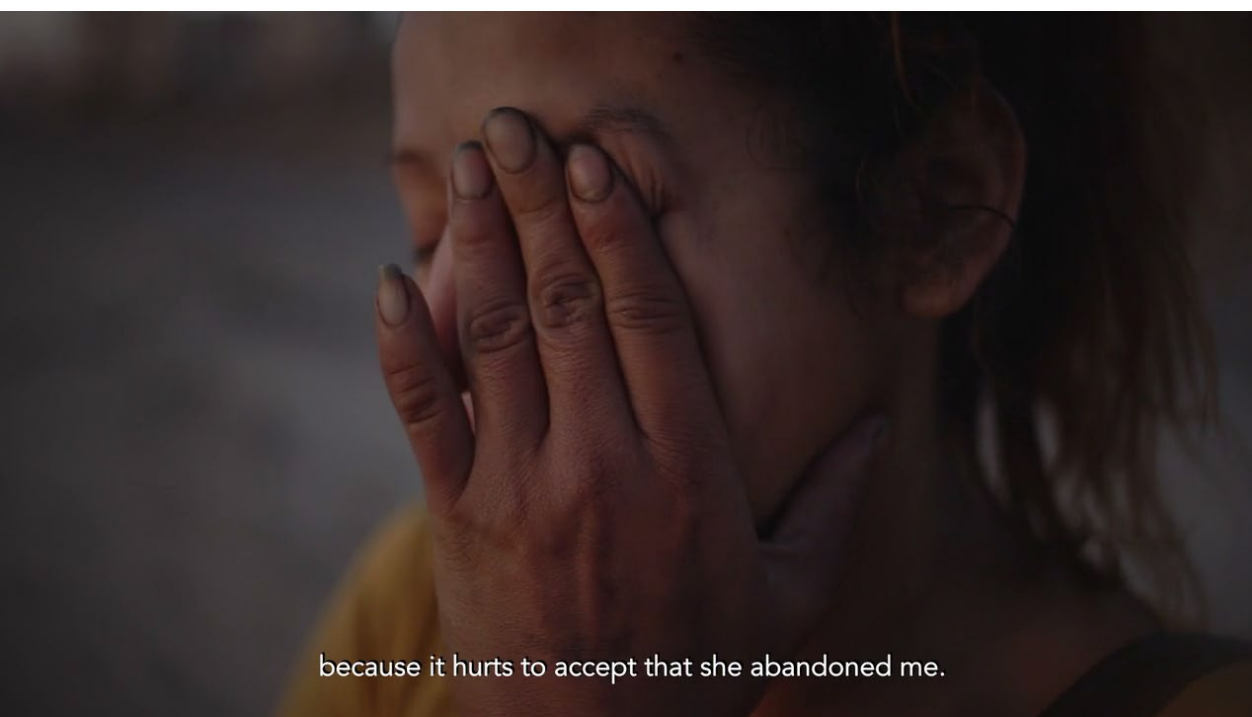


FIGURA 5. Érika comienza a llorar mientras la cámara la videografa en planos medios y cerrados (*Bad Hombres*, 2019).



FIGURA 6. En este momento de la secuencia, sabemos que Érika continúa hablando porque mueve sus labios y la vemos en un plano medio; sin embargo, la película decide silenciarla (*Bad Hombres*, 2019).

FIGURA 7. Ana pide consentimiento para mostrar en su documental a las personas videograbadas. (*Donde los vientos se cruzan*, 2022).



Esto es más complejo que una cuestión formal, es una decisión ética que conlleva una postura política. En una secuencia de *DLVSC* [00:12:57–00:14:12], Ana explica qué es lo que está haciendo ahí en el bordo, lo cual funciona como un consentimiento general. Le dice a un habitante del bordo mientras éste la videografa: “si me das permiso de que la gente te vea y escuche tu voz y tus pensamientos y tus *feelings*”. Esta situación, que hace explícito el tipo de consentimiento a partir de una relación entre personaje/realizadora (quien también es un personaje) no se ve en ningún otro documental fronterizo. Usualmente, para la audiencia no existe esa línea de diálogo entre realizadores y personajes; o bien la cámara solamente “está ahí” (como en *Bad Hom-bres*), o se muestra de manera abierta la manipulación de personajes y situaciones con fines estéticos, explotativos.

ZONA DE CONVIVENCIA FRONTERIZA

El espacio territorial que comparten dos o más comunidades que pertenecen a dos o más países y cuyas delimitaciones geopolíticas están dadas de forma artificial; por lo tanto, la convivencia se establece, a pesar de los controles de seguridad, en función de los usos y costumbres, ya sea de intercambio comercial, cultural, simbólico o histórico (Rodríguez, 2017, p. 49).

Si bien el cine documental fronterizo de Tijuana por lo general ha sumado a la unidimensionalidad discursiva de lo que sucede en el bordo, de sus habitantes y de otras comunidades estigmatizadas que habitan la ciudad, *DLVSC* da un paso adelante y muestra a ese espacio como no se había mostrado antes, como una *zona de convivencia fronteriza*. Hay varias secuencias que dejan ver algunos usos y costumbres en el bordo, así como el posicionamiento de la realizadora y del co-realizador del documental, Jesús Guerra.

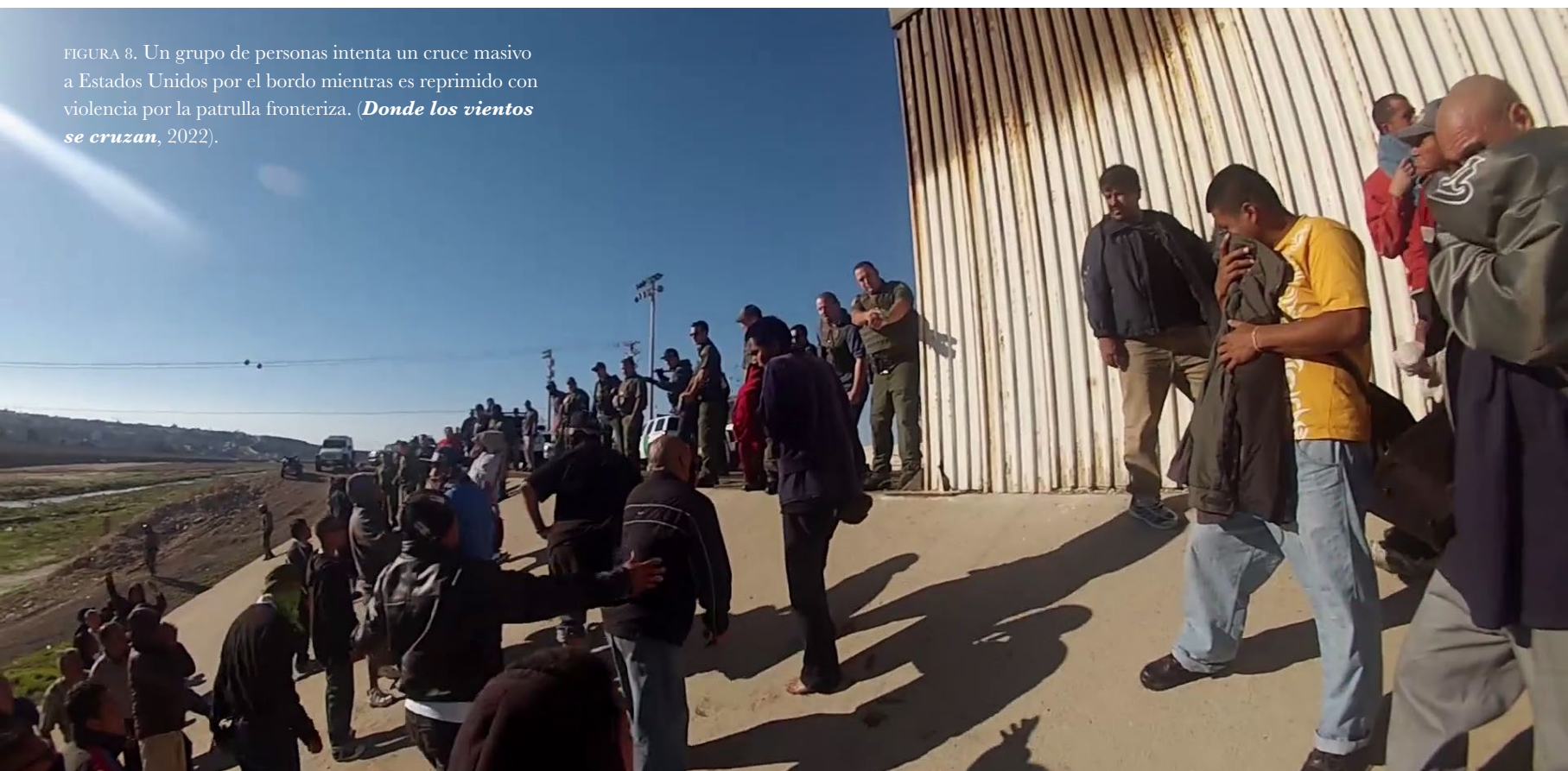
En una escena [00:08:07–00:10:06] vemos el punto de vista de Ana mientras está sentada en la canalización explicando cómo comenzó la aventura de visitar el bordo [FIGURA 7]. Observamos una expansión de la mirada de Ana a través del tiempo, además de aparecer en cuadro también se posiciona detrás de una cámara fotográfica (se escucha el *clik*). Su personaje es el de una fotógrafa que durante un largo periodo visitaba el bordo precisamente para tomar fotografías, y posteriormente, para crear una película documental. Esta secuencia episódica sintetiza la película y amplía las maneras de observar esa zona. No obvia temas como ocurre con el punto de vista voyerista de personas que se interesan por espacios que no forman parte de su cotidianidad; temas como el uso de drogas, la violencia de género, el machismo, las relaciones

de poder impuestas por los límites geopolíticos o la indigencia. Esas posturas, problemáticas y situaciones ahí están, la película no las oculta, sino que abre la posibilidad de problematizar el código ético-político del cine documental fronterizo que se interesa en espacios como el bordo, así como también de humanizar a las personas que pasan por situaciones límite, a pesar de los controles de seguridad estatales [FIGURA 8].

Lavar la ropa buscando agua limpia; observar un eclipse con un vidrio quemado a propósito; compartir fotografías y una exposición en el bordo; pescar en el canal; el Juaritos como un personaje mayor entrañable; el intento de un cruce masivo al “otro lado”. **DLVSC** propone que observemos estas y muchas otras situaciones y personajes que transforman a

un espacio estigmatizado por la convergencia de diversos intereses en una zona de convivencia fronteriza. El bordo se transforma es una zona que simbólicamente no pertenece a ningún país ni a ninguna persona, pero que a partir de su apropiación y de las dinámicas que el propio capitalismo salvaje ha proliferado, se transforma en un hogar, en un espacio seguro: de esparcimiento, de amor, de compañía; también efímero y sujeto al caos, a la destrucción. **DLVSC** desde una posición ético-política basada en decisiones formales, nos muestra a los habitantes del bordo como personas con historia, con agencia, como cualquier otra persona que pasa por una situación difícil en su vida, y al bordo como una zona de convivencia en proceso permanente de resignificación. 🧠

FIGURA 8. Un grupo de personas intenta un cruce masivo a Estados Unidos por el bordo mientras es reprimido con violencia por la patrulla fronteriza. (*Donde los vientos se cruzan*, 2022).



Bibliografía

- APODACA, J. (2020). Porno-miseria en el cine documental fronterizo actual. En L. Zavala (Coord.), *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis* (pp. 87-97). Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- ARIAS, J. C. (2010). Las nuevas formas del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente. *Aisthesis*, (48), 48-65. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000200004>
- BOURDIEU, P. (1992). La opinión pública no existe. *Debates en Sociología*, (17), 301-311. <https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.199201.013>
- CHAKRAVORTY Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>
- MENDOZA, C. (2015). *La invención de la verdad. Ensayos sobre cine documental*. (2da ed.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- PLANTINGA, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- RODRÍGUEZ Ortiz, R. (2017). *Cartografía de las fronteras. Diario de campo* [libro electrónico].

Filmografía

- ANDRADE, A. y Guerra, J. (Directores). (2022). ***Donde los vientos se cruzan***. México.
- ÁVILA, J. (Director). (2019). ***Niña sola***. México.
- ÁVILA, J. (Director). (2023). ***Zona norte***. México, Catar.
- DEL MONTE, J. y Ruiz Patterson, R. (Directores). (2019). ***Bad hombres***. México.
- GAMOU, G. (Director). (2014). ***El regreso del muerto***. México.
- TRUJILLO, A. (Directora). (2011). ***Félix: Autoficciones de un traficante***. México.

JUAN ALBERTO APODACA. Licenciado en Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) y Maestro en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte (Colef). Director general y fundador del Foro Internacional de Análisis Cinematográfico FACINE, productor del rally de cortometrajes Humanidades en corto de la UABC. Autor del libro *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine* (UABC, 2014) y de diversos artículos especializados y de divulgación. Sus intereses de investigación son el cine mexicano fronterizo, la historia del cine en Baja California y la teoría y el análisis cinematográfico. Actualmente es estudiante del doctorado en Ciencias Sociales de El Colegio de Michoacán, docente en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UABC y en otras universidades de Tijuana, así como gestor cultural e investigador independiente.