

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
Instituto de Ciencias Sociales y Administración
Departamento de Ciencias Sociales

"Cine e identidad juarense:

Las representaciones cinematográficas de Ciudad Juárez y su cruce con la identidad local"

Tesis presentada por

Alan Roel Acosta Caldera

para obtener el grado de

MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES PARA EL DISEÑO DE POLÍTICAS PÚBLICAS

Directora de Tesis

Dra. Yunuen Ysela Mandujano Salazar

Ciudad Juárez, Chihuahua, junio 2025

Resumen

En este trabajo de investigación se analiza el papel del cine en la identidad nacional/regional de Ciudad Juárez, considerando la función social del cine, en tanto establece y reproduce elementos dentro de un imaginario social. Con entrevistas y grupos focales, se exploran las percepciones y sentires de audiencia de Ciudad Juárez respecto a las representaciones de la ciudad, de la zona fronteriza o de la población mexicana dentro de producciones fílmicas nacionales e internacionales.

Palabras clave: identidad nacional, cine, imaginario social

Abstract

This research explores the role that cinema plays in the national/regional identity and the collective memory of the population of Ciudad Juárez is analyzed, considering the social function of cinema, as it establishes and reproduces elements within a social imaginary. Through the application of interviews, the perceptions and feelings of the audience living in Ciudad Juárez are explored regarding the representations regarding the representations that exist of the city, the border, in both national and international film productions.

Keywords: national identity, collective memory, cinema, social imaginary

Contenido

Introducción	3
1. Aquello que define una identidad	5
2. De lo mexicano a lo juarense	13
2.1 La construcción de lo mexicano	13
2.2 El cine nacional como transmisor y reforzador de la identidad mexicana	15
2.3 Los elementos que se utilizan para describir la vida juarense	24
3. El cine mexicano a partir del Tratado de Libre Comercio	27
4. Capítulo metodológico	39
5. Capítulo de análisis: Tendencias en respuestas y hallazgos	44
4.1 Respuestas relevantes del sondeo.....	44
4.2 La complejidad de una identidad juarense.....	47
6. Representación de Ciudad Juárez y México en las películas Sicario, Bordertown y Backyard: El Traspatio.....	56
6.1 Sicario (2015).....	56
6.2 Bordertown (2006)	62
6.3 Backyard: El Traspatio (2009).....	66
7. Percepciones sobre la representación de Ciudad Juárez en producciones cinematográficas	69
7.1 Sobre las representaciones de Ciudad Juárez en Bordertown, Sicario y Backyard: El Traspatio.....	69
7.2 Insatisfacciones y carencias que los informantes destacan	76
Reflexiones finales.....	82
Referencias.....	89

Introducción

Ciudad Juárez es una de las ciudades más importantes de la zona norte de México, la cual, por su condición fronteriza con Estados Unidos y contexto sociohistórico, ha sido conocida como una ciudad de migrantes. Como consecuencia de esto, Ciudad Juárez posee una diversidad de identidades, memorias y elementos identificadores que se han ido construyendo, transmitiendo y reformando con el paso de los años. A razón de esto, más que ser un mosaico de grupos poblacionales con diversidad de orígenes sociales, económicos y culturales, Ciudad Juárez es también un espacio donde estas diferencias se confrontan y cada individuo busca por su propia supervivencia y reproducción (Pérez Ruíz, 1991).

Las producciones de cine nacional son una herramienta de peso para la configuración y expresión de la identidad y memoria de una población. En este sentido, se considera que los filmes pueden ser una herramienta importante para el reforzamiento de elementos de la identidad en Ciudad Juárez, sea cine de ficción o documental, largometrajes o cortos. Entender la importancia de la proyección de productos cinematográficos que aborden temáticas propias de la frontera o relativas al estilo de vida puede dar pautas para una conformación más sólida de la identidad de las personas que habitan en Ciudad Juárez. Es indispensable reconocer al cine como una herramienta ideológica que ofrece retratos de la realidad o, cuando menos, fragmentos de ella.

Y, a razón del uso del cine como herramienta de construcción social, sumado a la situación identitaria en Ciudad Juárez, nace un interés por realizar una investigación que explore la relación que existe entre la identidad de la población juarense con las representaciones cinematográficas nacionales e internacionales de Ciudad Juárez. Para así exponer la importancia

e impacto que los productos cinematográficos tienen en el imaginario de la ciudad, y el papel que juegan los productos cinematográficos en la construcción y/o reconstrucción de las identidades.

El motor de esta investigación fue a razón de dar respuesta a las siguientes interrogantes: ¿Existe una representación real en los productos cinematográficos nacionales e internacionales de la identidad de Ciudad Juárez? ¿Cómo definen las personas que habitan en Ciudad Juárez su identidad? Finalmente ¿Qué percepciones posee la población que radica en Ciudad Juárez respecto a la representación de la ciudad y estilo de vida en proyectos cinematográficos internacionales, nacionales y locales? Por tanto, se establecen los siguientes objetivos:

Objetivo principal:

Analizar percepciones de la población de Ciudad Juárez con respecto a las representaciones cinematográficas nacionales e internacionales de Ciudad Juárez en relación con la identidad de la población.

Objetivos específicos:

- Identificar los elementos centrales de la identidad de la población de Ciudad Juárez
- Identificar y analizar las principales producciones cinematográficas enfocados en Ciudad Juárez que la población reconoce como los más populares.
- Finalmente, indagar sobre la existencia de identificación o rechazo por parte de las personas que habitan Ciudad Juárez con las producciones fílmicas analizadas.

1. Aquello que define una identidad

A razón del objetivo de esta investigación, que es identificar los elementos centrales de la identidad de la población de Ciudad Juárez, este apartado teórico-conceptual busca sustentar la importancia de la construcción de la identidad. Para ello, primero, se examinará el concepto de memoria colectiva, específicamente desde la perspectiva de Halbwachs (1995). Cabe resaltar que en un primer momento se buscaba de trabajar con la categoría de memoria histórica, no obstante, gracias al trabajo de Halbwachs se encontraron aspectos que resultaron definitivos a la hora de querer emplear tal categoría en este escrito. Resultó más provechoso utilizar memoria colectiva y se cree necesario ahondar en las razones que expone el autor por las cuales se considera pertinente hacer la distinción entre lo que se entiende por historia y por memoria colectiva.

Debe establecerse que Halbwachs entiende a la historia como un conglomerado o colección de hechos. A la historia la encontramos en los libros, se enseña en la escuela y son estudiados con detenimiento y cuidado, por lo que todos los eventos pasados fueron seleccionados y organizados. La historia siendo establecida como una disciplina, se reserva automáticamente a quien la estudie y se especialice en ella (Halbwachs, 1995). La historia, está dividida y catalogada por periodos, incluso el autor la describe como algo artificial, catalogada enteramente por los intereses de quien la estudia, reitera que se aprende mediante libros y la distingue de la conciencia viva de los individuos.

Fuera de los grupos y por encima de ellos, obedece a una necesidad didáctica de esquematización, está designada y construida, no colectivamente, no mediante la memoria, si no de forma cuidada y artificialmente (Halbwachs, 1995). La historia funciona como el archivo compartido de la experiencia humana, aunque paradójicamente carece de una narrativa unificada

o universal. Independientemente del lugar o el tiempo, la historia simplifica los eventos en conceptos que parecen comparables, permitiendo así reconfigurarlos como variaciones de uno o varios temas. (Halbwachs, 1995). Como consecuencia directa, ofrece una visión condensada del pasado simbolizando, en ciertos cambios repentinos y comportamientos de sociedades e individuos, las lentas transformaciones colectivas.

Hasta aquí, Halbwachs (1995) define qué es la historia para distinguirla, y en base a ello, establece en qué se diferencia la memoria colectiva. Para empezar, la memoria colectiva no distingue las líneas de separación que rigen a la historia, la memoria colectiva solo posee límites irregulares o inciertos y se extiende hasta donde la memoria de las personas que conforman los grupos alcance. La memoria de una sociedad no es artificial, incluso, habla de la existencia de varias memorias colectivas, mientras que la historia solo es una. Tomando como base el trabajo de Halbwachs que se ha estado discutiendo, es posible establecer que la memoria colectiva es algo vivo, que existe y crece con el grupo social al que pertenece, se cuenta, se vive y se transmite.

Reconociendo la importancia de las subjetividades y de elementos imaginarios que definen a una realidad, es necesario hacer una revisión del concepto de imaginario social. No sin antes resaltar que difícilmente se puede establecer una única definición de imaginario social debido a la complejidad y multiplicidad de significados obtenidos con los estudios que lo han trabajado, los imaginarios sociales serían "aquellos esquemas, contruidos socialmente, que nos permiten percibir algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que en cada sistema social se considere como realidad" (Pintos, 2003, p. 5). Los imaginarios sociales deben

entenderse como una suerte de medio o como un intermediario entre lo que se considera realidad y lo que se percibe, acepta, reconoce o legitima.

Si se busca adentrarse a la complejidad de los imaginarios, se debe hacer una revisión de la perspectiva que bosqueja Edgar Morin (2001), la cual enriquece la conversación. Su noción de imaginario menciona “primero a la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras y segundo a la relación del sujeto con lo real, cuya característica es la de ser ilusorio” (Morin, 2001, p. 20). Para Morin la imagen y lo imaginario tienen una relación intrínseca, son inseparables y una conforma a la otra. A su consideración, tanto la fotografía como la cinematografía pueden confirmar la existencia o presencia de algo ausente. Sin embargo, el cine destaca debido a aquellos elementos que los espectadores fijan o reconocen, de cierta forma es un proceso activo donde constantemente se aceptan o rechazan elementos identificadores, ya sea en las imágenes, contexto sociohistórico o personajes que el filme presenta (Morin, 2001).

Con motivo de que se habla de lo nacional al realizar una necesaria revisión de la conceptualización del término, es crucial destacar los aportes de Anderson (1997) respecto a esta categoría. Para Anderson la nacionalidad es un valor político que posee una legitimidad universal, no obstante, al igual que con términos similares o afines, se está tratando con un concepto que resulta difícil de definir. El autor considera importante definir primero lo que se entiende por nación, entendiéndola como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1997, p. 23), a la vez que la define como imaginada bajo la idea principal de que las personas, como componentes de una nación, jamás conocerían a la mayoría de sus compatriotas, no obstante, pese a ello se posee la noción de

comunidad y pertenencia. Esta *imaginación* se vuelve un elemento crucial en la identificación, propia y del otro.

Anthony Smith (1997) considera la identidad nacional como la forma más importante de identificación colectiva, a su consideración, es la que tiene más peso y es fundamental para la vida social y económica. Smith añade una categoría igualmente compleja a la discusión, *memoria*. La identidad nacional es dependiente de la memoria, sin memoria, no se tiene identidad. La memoria juega un papel importante dentro de los elementos que Smith considera, conforman a la identidad nacional. Cada nación forma una cultura única que la distingue de otras comunidades o naciones, y esta cultura está configurada a través de los rituales, ceremonias y códigos de conducta. A los elementos mencionados se les añaden los símbolos que se pueden encontrar en una nación, estos dotan de peso y significado a la identidad nacional, ejemplo de estos son las banderas, los himnos, las monedas y billetes, etc. (E-International Relations, 2013).

Es importante reconocer el papel del imaginario social en la construcción de realidades y la forma en que se naturaliza y se vuelve parte de la cotidianidad. Esto parte del cuestionamiento por identificar ¿qué es lo que comparten las personas que habitan en Ciudad Juárez? ¿Cómo se distingue de la identidad nacional? Estos cuestionamientos ya han recibido respuesta y tiene que ver con la territorialidad.

Smith (1997) habla de una territorialización de la memoria y como esta es un elemento importante dentro del sentido de las identidades étnicas y nacionales, no obstante, deja de fuera los conflictos, la movilización de masas, las pasiones y demás elementos involucrados en las reclamaciones de títulos territoriales. Smith conceptualiza a la nación como un grupo social con nombre, que se define a través de múltiples dimensiones entrelazadas. Se trata de un

conglomerado humano que adquiere conciencia de sí mismo mediante un nombre propio que lo distingue y lo singulariza frente a otros grupos. Esta comunidad se cohesiona mediante una memoria histórica compartida, un relato sobre sus orígenes y trayectoria que sus miembros reconocen como propio.

¿Cómo se da entonces la construcción de lo nacional? De acuerdo con el concepto de nacionalismo banal de Billig (1995). Este concepto, dice el autor, se refiere a la presencia cotidiana de símbolos, discursos y prácticas relacionadas con la identidad nacional, sin embargo, esta pasa desapercibida, pero a la vez desempeñando un papel crucial en la construcción de la identidad nacional (Billig, 1995). El nacionalismo no se limita únicamente a grandes eventos y ceremonias espectaculares que sean tradicionales a la región, sino que este está integrado en la vida cotidiana mediante gestos que nosotros podríamos considerar insignificantes, ejemplo de ellos serían la exhibición de banderas nacionales, la presencia de símbolos nacionales en los monedas y billetes, y el uso del lenguaje en los medios de comunicación. Y son precisamente, estas manifestaciones banalizadas del nacionalismo contribuyen de manera sutil pero constante a la formación de la identidad nacional (Billig, 1995).

Por su parte, y haciendo relación con el concepto de frontera, Sánchez Prado (2006) define a nación intelectual como “un conjunto de producciones discursivas, enunciadas sobre todo desde la literatura, que imaginan, dentro del marco de la cultura nacional hegemónica, proyectos alternativos de la nación” (Sánchez Prado, 2006, p. 1). El autor entiende a la frontera como nuevo centro, a su consideración, la frontera norte se ha vuelto un espacio central para la literatura, para él la frontera norte ha tenido un papel importante en la reconfiguración del

imaginario cultural de México. La frontera puede entenderse como una construcción que opera a través de códigos de sentido que permiten delimitar tanto la pertenencia como la exclusión.

En esta discusión, se establece que los espacios fronterizos la cultura satura el imaginario de sus habitantes y convive con la cotidianeidad. Se relaciona a la frontera con la espectralidad, en su propuesta, elementos como la identidad provienen de los restos de los discursos del nacionalismo en convergencia con la cultura estadounidense vecina que “acecha las ilusiones de la nueva clase trabajadora”. La nación es espectral en tanto sus símbolos se disuelven en los intercambios continuos y coexistentes entre las ciudades frontera de México y Estados Unidos, lo mismo con la memoria de las personas que cruzan la frontera (Sánchez Prado, 2006).

Existe una necesidad de hablar de las experiencias y formas de vida, de dar cuenta de ellas. No existe una sola forma de expresarla y entre sus formas existen corrientes, filosofías, ideas y propuestas. Ya sea abogando a la nostalgia, a la espectralidad o a una narración casi documental, son formas de entender a la frontera y a la identidad, propuestas que pueden ser estudiadas para comprender mejor la complejidad de los elementos que dan forma a estos relatos (Sánchez Prado, 2006).

Para entender lo que demarca a Ciudad Juárez, o la idea de ella, se requiere hablar de territorio, y en este sentido Bonnemaïson (1981) destaca la existencia de tres niveles de territorio: 1) el estructural y objetivo, que es representado en los mapas y estudiado por la geografía física; 2) el vivido y subjetivado, que estudia la geografía de la percepción; y 3) el cultural, concebido como lugar de una escritura geo-simbólica. Para este estudio, el foco recae en el territorio vivido, este, a diferencia de los otros dos, trasciende lo geográfico para adentrarse en la experiencia subjetiva de quienes habitan un espacio, en este caso, Ciudad Juárez. Se trata de

un espacio que ha sido internalizado por sus actores, donde lo físico se encuentra con lo simbólico, en donde la identidad está anclada en los rituales urbanos, afectos y resistencias.

El concepto de frontera, entendida como demarcación política, encuentra su origen en el desarrollo histórico del nacionalismo. Los principios ideológicos vinculados a la construcción geopolítica de la nación se materializan y otorgan significado simbólico a los límites fronterizos (Giménez, 2000). Los sujetos construyen una representación simbólica de su espacio geográfico, en el cual sintetizan los elementos esenciales del territorio en rasgos significativos que orientan sus decisiones. Esta representación subjetiva, si bien es parcial y selectiva, funciona como un marco interpretativo que condiciona las practicas espaciales y las elecciones vinculadas al territorio. Por lo tanto, la noción de representación territorial adquiere relevancia para comprender tanto la conceptualización del espacio como la configuración de sus límites fronterizos (Giménez, 2000).

Entonces, la representación trasciende su dimensión física, y adquiere un carácter performático, similar al acto teatral. En este sentido, constituye una puesta en escena simbólica donde se actualizan personajes, actores sociales, situaciones y guiones, normas implícitas, que configuran el drama social del territorio. Desde la perspectiva sociológica, las representaciones sociales deben entenderse como construcciones sociocognitivas que provienen del sentido común colectivo. Y estas se configuran como sistemas organizados de significación compuestos por creencias, opiniones y actitudes que se articulan en torno a objetos sociales específicos, como lo son las fronteras, generando marcos interpretativos (Abric, 1994).

Las representaciones sociales constituyen sistemas de significación que reinterpretan la realidad a través de procesos de selección, jerarquización y codificación simbólica, y estas

operan como construcciones situadas que se configuran en contextos sociohistóricos específicos.

Giménez (2000) establece cinco puntos aplicables a la teoría de la representación social del territorio, puntos que se consideran de importancia para el presente trabajo:

- 1) Las representaciones que tienen por referente el territorio o sus elementos componentes, como son las fronteras y las franjas fronterizas, no son representaciones neutras, sino representaciones constructivas que confieren un valor simbólico añadido, es decir, un significado social, a la geografía física de un lugar; 2) Estas representaciones son socialmente compartidas, y resultan de la interacción social con el medio-ambiente físico; 3) Las representaciones del territorio tienen una eficacia propia en la medida en que orientan las actitudes y las prácticas territoriales de los actores sociales; 4) Las representaciones del territorio revisten, por lo general, un carácter socio-céntrico, es decir, sirven a las necesidades, valores e intereses de los individuos y de los grupos; 5) Por último, no debe subestimarse la participación de los medios de comunicación masiva en la construcción de las representaciones territoriales (Giménez, 2000, p. 25).

Entonces, en el caso de Ciudad Juárez, es posible decir que el imaginario social se manifiesta en la forma en que sus propios habitantes perciben y construyen su identidad en su contexto fronterizo. Pues no se puede separar la influencia de su posicionamiento geográfico como frontera entre México y Estados Unidos. En este imaginario social se ven reflejadas la historia, y relaciones transfronterizas.

Como se podrá ver en los siguientes capítulos, el imaginario social en Ciudad Juárez combina elementos que son tanto locales como nacionales, pues existe una pertenencia o

identificación con la nación mexicana, pero también posee una dinámica de convivencia y confrontación con la misma, así como con lo perteneciente a Estados Unidos. Y esto deriva de su condición fronteriza, pues se vuelve objetivo de las percepciones que se tienen por parte del centro del país, así como de la perspectiva estadounidense y la forma en que se interpreta y se crea a su vez una Ciudad Juárez imaginaria.

Habiendo establecido las bases teóricas de este trabajo cabe pensar la relación que el imaginario social y la identidad tienen en Ciudad Juárez. ¿Cómo se han traducido esos elementos identificadores en producciones cinematográficas? En una ciudad conformada de multiculturalidad, constante interacción con el país vecino ¿cómo se conforma la identidad o lo relacionado a ella? Tales cuestionamientos son el motor principal de este trabajo de investigación.

2. De lo mexicano a lo juareense

2.1 La construcción de lo mexicano

Para hablar de lo mexicano se requiere partir de una cuestión fundamental ¿Dónde y cuándo nace la idea de lo mexicano? O 'Gorman (1958) plantea que América fue inventada, y en ese mismo sentido, lo mexicano también lo fue. El discurso de una configuración de una identidad mexicana comenzó en 1520 con las cartas de relación de Hernán Cortés, discurso cuyo fin era principalmente propaganda, pues perpetuaba la visión histórica del vencedor y el vencido en la cual enaltecía la herencia europea y se menospreciaba la herencia americana. Como consecuencia, se imponen patrones culturales pertenecientes al viejo mundo en el nuevo mundo lo cual lleva a una resistencia cultural nacida de la desvalorización de las civilizaciones mesoamericanas y el incumplimiento de acuerdos entre conquistadores y locales (Llanos, 2022).

Para finales de la época colonial, la población se componía por una mayoría de indígenas y mestizos, los cuales eran gobernados por criollos y españoles peninsulares que, a su vez, eran una minoría. Comienza a promoverse un nacionalismo mestizo para dar legitimidad a la separación de España y reconocimiento del *otro*. El movimiento independentista tenía clara la diferencia entre la amenaza extranjera y las identidades nativas, las cuales se pensaban desde una mirada idealizada del pasado prehispánico. Entonces, los primeros eran la oligarquía local, europeos que habían llegado al continente, y el segundo grupo eran los pertenecientes a algunas de las naciones originarias del continente.

Aguilar Camín (2008) también identifica el inicio de la nación mexicana con el patriotismo novohispano como primer momento definitorio de la conformación identitaria de México, pero añade el momento en que comenzó a conformarse como forma política y territorial, dando nacimiento a la nación mexicana como el fruto de dos guerras. Primero, la guerra contra Estados Unidos en 1848; segundo, la ganada contra la intervención francesa y el Imperio de Maximiliano en 1867, el cual reforzó el espíritu nacional y la idea de la República restaurada, una época que dio escenario a una discordia interna que vería su fin con la llegada de Porfirio Díaz.

Sin embargo, fue hasta la presidencia de Plutarco Elías Calles cuando se comienzan un proyecto social de homogeneización social y cultural en el país. La administración de Elías Calles consideraba a los pueblos originarios como un impedimento para una nación integral, por lo que se apostó por omitir y simplificar las diversas voces y experiencias de estos pueblos, esto se logró mediante estereotipos y un nacionalismo revolucionario. La consecuencia de esto es el

nacimiento del México mestizo conformado por los imaginarios de los charros y los indios, imágenes que se vieron plasmadas ampliamente en las producciones del Cine de Oro nacional.

El proyecto homogeneizador del Estado mexicano encontró una herramienta perfecta con el imaginario del mestizaje, de tal suerte que cualquier persona que poseyera la nacionalidad mexicana podía tener reclamo a los elementos culturales de los pueblos indígenas. Pues estos habían sido expropiados y pertenecían ahora al entramado de la cultura mexicana, pero en realidad, ese entramado no era más que un racismo disfrazado que ocultaba de la vista aparente la apropiación cultural (Aguilar Gil, 2018).

2.2 El cine nacional como transmisor y reforzador de la identidad mexicana

El cine apareció por primera vez en 1895, desde entonces, pasó de mostrar una secuencia de imágenes a contar historias complejas que evocan sentimientos, reflejan experiencias y realidades del público. Para motivos de este trabajo. las obras culturales, para motivos de este trabajo, se reconocen como productos que están inmiscuidos en lo social y lo histórico. Cualquier obra cultural contiene las contradicciones y antagonismos de la sociedad en la que surge, al ser productos sociales contienen aspectos y categorías propios de la sociedad donde fueron creados. Lo que hace que un objeto cultural, como una película, sea representativo de su época es su estructura particular en relación con la realidad social en la que se origina y que alimenta su forma (Ospina, 2012).

Desde sus inicios y creciente incorporación a la sociedad como forma de expresión y/o entretenimiento, el cine se fue considerado un fenómeno de comunicación social. Despertando el interés de investigadores de diversas disciplinas, como sociología, historia y educadores, para estudiar la relación existe entre los productos cinematográficos y su audiencia, sumado a analizar

cómo reflejaban las subjetividades y sentires de las sociedades de la época (Hinojosa-Córdova, 2016).

Durante períodos de transición histórica se suelen presentar filmes que buscan retratar la historia de esa época. En Europa, las olas de los años 60 y 70 del siglo XX no se explican como comentarios sobre el estado de las salas de cine en los países y como los cambios de posguerra que experimentó cada país. Tales narrativas demuestran formalmente la exploración que hace una nación de su propia narrativa nacional, funciona como la examinación propia del pasado, presente y/o futuro nacional en busca de causas y posibles alteraciones (Martin-Jones, 2006).

En México, existió una complicidad entre los grupos revolucionarios y las compañías cinematográficas. La revolución mexicana fue la primera en filmarse lo cual hace que algunos autores consideren que el cine documental nació con ella (Medina y Montemayor, 2019). Incluso la complicidad llegó a que la casa productora Mutual Film Co. enviara a un agente a Chihuahua para negociar con Villa un contrato para documentar sus estrategias. El contrato entró en vigor en enero de 1914 y se estipuló que, si él ganaba, Mutual Film Co tenía el derecho de exhibir las películas en las zonas liberadas por el general y en los territorios de Estados Unidos y Canadá. Villa también se comprometió a fingir escenas de batalla en caso de que los camarógrafos no pudieran captarlas durante los encuentros, que cabe destacar, también se acordó se realizaran durante la luz del día (Ramsaye, 1964).

Para el año de 1938, la industria nacional del cine era la segunda más grande del país, México se convirtió en el país latinoamericano con mayor número de exportación de películas (King, 1994). En 1941 aparece el Departamento de Supervisión Cinematográfica, entre sus acciones más relevantes está el de apoyar la cinematografía nacional mediante cuatro vías: 1)

apoyo financiero a la producción; 2) facilitar el uso de maquinaria y tecnología; 3) formar una comunidad de expertos y técnicos para filmes; y 4) una distribución mundial de los filmes (Cinema 23, s.f.). Posteriormente, en 1942 se da la creación del Banco Cinematográfico S. A., dedicado a la administración del dinero generado y dirigido a las películas nacionales. En 1945 se construyen los Estudios Churubusco donde un año después se filma *María Candelaria* de Emilio Fernández, la cual ganó la *Palme d'Or* (Palma de Oro) en la primera edición del Festival de Cannes en el año de 1946 (Llanos, 2022).

La raza, como una categoría social, se ha encontrado en disputas y cuestionamientos por su relación indivisible con ideologías, proyectos políticos y representaciones culturales. Durante la época del México postrevolucionario, el mestizaje emergió como un eje central en la construcción del nuevo imaginario nacional. El mestizaje funcionó como instrumento del Estado para la asimilación de un discurso racial que buscaba integrar y homogeneizar a las poblaciones indígenas dentro de un proyecto nacionalista. El Estado promovía el discurso del mestizo moreno, en vez del criollo o mestizo blanco, como el principal protagonista del orden postrevolucionario (Dalton, 2018).

En este contexto, el arte se convirtió en un campo de tensiones debido a la discusión y cuestionamiento que se realizaban a las nociones de la mexicanidad. Bajo el impulso de José Vasconcelos, el muralismo y otras expresiones artísticas patrocinadas por el Estado buscaban la expresión estética y educar y moldear la identidad mexicana. Convirtiendo al arte en una herramienta pedagógica que transmitía una narrativa específica sobre lo que significaba ser mexicano. Esto era acompañado por las misiones culturales, las cuales enviaban a maestros y médicos mestizos a comunidades rurales e indígenas, con el objetivo de reforzar la idea de que el

futuro del país pasaba por la integración de lo indígena, pero bajo los términos y límites que el propio Estado definía (Dalton, 2018).

Artistas de tendencia hispanista, patrocinados por el Estado, entendían el mestizaje como un proceso de blanqueamiento, en el cual lo indígena debía ser incorporado, pero al mismo tiempo subordinado a una visión de la cultura nacional que privilegiaba la herencia europea. Pero también hubo otros grupos artísticos que se decantaron por un enfoque indigenista, y buscaban reivindicar ciertos elementos esencialistas de las culturas amerindias, aunque desde una perspectiva romantizada y estática. Ambos grupos coincidían en que el Estado debía fungir como un gran unificador, pero discrepaban en el lugar que debía ocupar lo indígena dentro del imaginario nacional. Como consecuencia, el mestizaje fue ambiguo, celebrado en el discurso oficial, pero sujeto a jerarquías raciales implícitas que aún persistían en la vida cotidiana (Dalton, 2018).

Esta tensión entre inclusión y subordinación, entre la celebración folclórica y asimilación forzada, muestra la paradoja del mestizaje como mito fundacional. Lejos de resolver las desigualdades que fueron heredaras por el colonialismo, el proyecto posrevolucionario las reformuló bajo un nuevo lenguaje que, pese a que su retórica era de integración e inclusión, continuaba operando bajo lógicas de exclusión. En este sentido, el arte no fue solo un reflejo de esta paradoja, sino también un espacio en el cual se negociaban los límites de la mexicanidad.

En México fueron Emilio “El Indio” Fernández y Gabriel Figueroa quienes posicionaron al cine nacional como el medio por el cual las audiencias mexicanas, sobre todo las que vivían en sectores rurales, podían aprender e internalizar las doctrinas oficiales de la década de 1940 en adelante (Dalton, 2018). Emilio Fernández buscaba producir aquello que Benedict Anderson

denominó comunidad imaginada, lo cual validaría oficialmente el mestizaje a través de un discurso indigenista.

Fernández recibía dinero por parte del gobierno, específicamente de la Secretaría de Educación Pública (SEP), posicionándolo, para algunos autores, como cómplice de las doctrinas posrevolucionarias. El Indio Fernández fue un director destacado que tanto desafió como diseminó doctrinas estatistas en la pantalla grande. Si bien aceptó apoyos de parte del gobierno, sus convicciones personales y políticas podían vislumbrarse a través de su obra. Sus filmes celebraban el espíritu autóctono nacional inherente del México indígena, pero también retransmitía y reforzaba la perspectiva estatista que posicionaba a las periferias rurales en tensión con lo que se consideraba moderno en aquella época (Dalton, 2018).

No se debe pasar por alto la función ideológica que posee el cine, pues es una vía de propagación, reforzamiento y reconstrucción de ideas, valores, formas de pensar y tipos de creencias (Dalton, 2018). En tanto accesible a una parte de la población, su valor estético y artístico se entrelaza con el fortalecimiento y aceptación de valores, y pueden ser conservadores o transformadores. El Estado poseía un control considerable de la industria cinematográfica del país y, desde sus inicios, fue identificada como una herramienta de transmisión de ideas, por lo que el gobierno dio prioridad a su control y apoyo. Lázaro Cárdenas decretó que debía de estrenarse al menos una película nacional en cines de categoría, y que los cines del país tenían la obligación de exhibir películas nacionales, de negarse, habría penalizaciones económicas (AGN, 2019).

Sobre su papel como aparato ideológico, ya comentaba al respecto Alvarado Gamiño (2024), que el cine mexicano se posicionó rápidamente como una de las expresiones culturales

de más peso, así como popular, del país. Hecho que se observa en la llamada Época de Oro, entre 1936 y 1957, aproximadamente. En estos años suscitó una considerable producción de filmes, de alcance nacional e internacional, logrando así un reconocimiento del país como productor de cine de calidad. Un filme que es prueba y que marca el inicio de la Época de Oro es *Allá en el Rancho Grande* en 1936 dirigida por De Fuentes. Seguido de este filme algunas cintas a destacar pueden ser *Juan Sin Miedo*, *Cuando Lloran los Valientes*, *Los Olvidados* de Luis Buñuel, la ya mencionada *María Candelaria*, entre otras que fueron acreedoras de una taquilla exitosa, así como reconocimiento internacional en festivales cinematográficos.

Durante la década en la cual da inicio tanto representativa época cinematográfica en el país coincide con un periodo de diversos ajustes en la esfera política, económica y social del país. México se encuentra en el periodo posrevolucionario que ve el nacimiento de nuevas instituciones que en años posteriores serían un pilar fundamental para la estabilidad nacional de las siguientes décadas. Debe tomarse en cuenta que, entre los momentos históricos que ocurrieron en la década de los treinta, ocurre el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939, México al no verse involucrado directamente en el conflicto, se encontraba en un momento de estabilidad interna, lo cual permitió que la industria cinematográfica continuara creciendo al mismo tiempo que, debido al involucramiento de Estados Unidos en la guerra, no tenía ahora competidores externos (Alvarado, 2024). Esto cambiaría en 1945 con el fin de la guerra, pues la industria cinematográfica norteamericana se reincorporaría, mientras la nacional comenzó a decaer, sobre todo a inicios de la década de los cincuenta. La alta competencia cinematográfica tiene como consecuencia que la dinámica de producción de del quehacer cinematográfico se enfoque ahora en lograr tiempos más económicos y rápido, lo cual tuvo consecuencia directa con el nivel de calidad de las producciones.

La época de bonanza en la sociedad mexicana trajo consigo un crecimiento urbano nunca visto, por primera vez la población urbana superaba a la población rural, y esto dio entrada a nuevos conflictos y dinámicas sociales. El crecimiento urbano y la movilización de personas, que habitaban en zonas rurales, a la ciudad implicó cambios considerables dentro de los modos de vida de la población mexicana. Y fue precisamente el cine una importante herramienta, pues se transmitió un modelo de sociedad deseado. Ideologías, valores, formas de conformación de la familia y sanciones formaban parte de las narrativas de los filmes de esta época. México era un país moderno ahora, por lo tanto, la sociedad debía mostrarse a la altura de tal aseveración. El cine reprodujo, reforzó y propagó tales elementos, se buscaba que formaran parte del pilar identitario de la sociedad mexicana, por ello, también hizo esfuerzos por evitar su pérdida o transformación drástica de tales valores y principios.

Los filmes reafirmaban valores tradicionales, a favor de la familia mexicana, así como modelos de conducta apropiados para la vida urbana. La familia y el matrimonio fueron las instituciones pilar principales para la conformación de la nueva sociedad. A ello se les suma respeto a los padres, el valor civil, la virginidad, la honestidad, respeto por las autoridades civiles y, sobre todo, nacionalismo (Alvarado Gamiño, 2024).

Esto puede ser evidenciado en los comportamientos y características de los personajes principales. Para los personajes masculinos, principalmente, se puede destacar una moralidad inquebrantable, con decencia, caballerosidad, buenas costumbres autoritarios y con una honestidad relativa. Las características de los personajes femeninos expresaban lo que se entendía como deseable, o las exigencias sociales que se esperaba de ellas, sumisión, virginidad

de la soltera, obediencia, comprensión de la infidelidad masculina. Para ambos sexos, todas eran características de lo que era y debía ser el comportamiento y entendimiento de las personas.

La familia es la institución pilar de la sociedad que se retrata, se refuerzan los papeles tradicionales mencionados anteriormente, la madre sumisa, que a su vez es el centro del hogar y de la familia. Pues en ella recae la responsabilidad de formación de los hijos e hijas, es la transmisora y principal reforzadora de las buenas costumbres. Otra institución importante y con gran presencia en los filmes de la época fue la de la iglesia católica, lo que congruente con la influencia y papel formador de la vida mexicana. Alvarado Gamiño (2024) también destaca la frecuencia con la que alguno de los personajes en las cintas de la época solía ser un sacerdote, este podría ser un protagonista, como *Con todo el corazón*, *Nazarín* o *La sobrina del señor cura*.

Todos estos elementos permitieron la transmisión de ideas e imaginarios clave que cimentaron los principios del comportamiento social. Llegando a definir incluso el fin último de las personas y la vida social, el medio para llegar a la felicidad es el matrimonio. Es a través de la conformación familiar que los protagonistas concluían muchas veces sus arcos narrativos. El cine mexicano nació junto con el estigma de un nacionalismo que se hizo pasar como popular, pero que en realidad no era otra cosa sino la imposición de ideologías y de valores que la élite buscaba que la población adoptará, y funcionó, tuvo sus frutos (Llanos, 2022). El imaginario de lo que se entiende por ser mexicano, el nacionalismo exacerbado, los valores, principios y códigos de conducta que se consideran adecuados y deseables, pero que en realidad son profundamente machistas y racistas ha tenido consecuencias psicológicas en la población. Gracias a las representaciones enmarcadas en el cine nacional y que posteriormente se reforzaron en la televisión.

Villareal Beltrán (2006, p.3) distingue a México por ser un país que posee una diversidad de culturas “correspondientes a población dispersa en un vasto territorio, con desigual mestizaje, diversidad lingüística, desigualdad socioeconómica e incorporada diferenciadamente a la modernidad”. Desde luego, la homogeneidad étnica o cultural no es un aspecto imprescindible o necesario para conformar una nación. La facción triunfante en la Revolución estableció su hegemonía y desarrolló un proyecto político del nacionalismo revolucionario, proyecto que se vio beneficiado mediante la incorporación de imágenes instituidas como símbolos patrios con los que se inculcó la identidad nacional, de los cuales destacan: la bandera, el escudo y el himno, además del español como única lengua oficial (Villareal Beltrán, 2006).

La aportación más significativa que el cine dio a la identidad nacional fue la producción de identificadores que configuran y se establecen en un imaginario de lo que significa la mexicanidad, eso se logra a partir de la promoción de ídolos que representan la cotidianidad del pueblo, tomando en cuenta sus experiencias, hábitos, modos de hablar, de vestir, y sus valores. Como consecuencia, se expone que la identidad nacional mexicana está influida por las imágenes de la producción cinematográfica correspondiente a la Época de Oro.

Lo anterior no significa que la audiencia, en tanto espectadores, sean sujetos enteramente pasivos ante los contenidos y manipulables, aunque bien es cierto que poseen características de pasividad y amorfia. Es importante reconocer la diversidad de interpretaciones e identificaciones que nosotros generamos como espectadores, además de la interacción dentro de la sala de cine y las motivaciones en común.

La realidad de los productos es fundamental, en este caso, la mexicana. Considerando estos factores es posible encontrar transversalidades durante el análisis de los textos

cinematográficos, especialmente aquellos productos nacionales. Los filmes funcionan como una ventana a una época, a una sociedad, a un momento histórico determinado e incluso, dependiendo del origen de estos, a corrientes de pensamiento o imaginarios de una nación. Como espectadores, es posible reconocer estas características, sea conscientemente o no. También, mediante esta clase de contenido es posible introducir nuevas categorías o también reforzar aspectos ya establecidos en la sociedad.

Es necesario no ver a los filmes únicamente como un producto cuyo objetivo es generar ganancias, establecer franquicias o actores/directores en el medio. Esa es una visión corporativa que los estudios y Hollywood se encargan de propagar y establecer como norma, pero cualquier corriente, contexto y situación por la que pasa la industria del cine no debe tomarse como la realidad y fin absoluta del medio.

2.3 Los elementos que se utilizan para describir la vida juarense

Ciudad Juárez desde su formación ha confluído poblaciones de diversos orígenes, estratos sociales y cultura, ya que es una zona fronteriza, en sus límites territoriales y sociales se manifiestan las contradicciones entre ambos países. Pero la frontera no se limita únicamente a definir geográfica, política y económicamente un espacio, los símbolos y elementos culturales también son parte de la multiplicidad de flujos (Anzaldúa, 2007).

La cultura y la identidad se concentran en cuerpos que reencarnan las visiones del mundo, sus prácticas, costumbres e incluso las relaciones, proveen de sentido y producen conciencia de quien se es y de lo que no se es (Padilla & Pequeño, 2009). En las zonas fronterizas del norte de México, como lo son Ciudad Juárez, existe una intersección entre los

elementos antes mencionados, pero de una forma aún más compleja, pues la ciudad se compone de sujetos sociales que se asumen como mexicanos, norteamericanos o mexico-americanos.

En la frontera, hay quienes viven una experiencia transfronteriza, pues realizan actividades a ambos lados de la frontera, lo cual afecta a sus estilos de vida, hábitos, formas de concebir el mundo, conocen las normas culturales de ambas sociedades, pero, sobre todo, su identidad (Padilla & Pequeño, 2009). Por ende, cultura, identidad y frontera refiere a una recreación de los subjetivo en los elementos que definen los límites entre lo mismo y lo distinto, entre un *yo* y lo *otro*.

En el caso de Ciudad Juárez y El Paso no solo divide dos naciones, sino que también se enmarca lo que queda excluido de ambos lados de la línea divisoria. La frontera es entonces una zona utópica de transformaciones, un espacio de negociación e intercambio fluido, a la vez que una línea rígida con un significado de separación (Valdés, Gardea y Blasvev, 2011). Las fronteras concentran dinámicas transfronterizas, generando constantes reconfiguraciones y cruces entre los límites internacionales. Este cruce, ya sea físico o simbólico, es un espacio de intercambio en el cual se construyen y reconstruyen identidades, prácticas sociales y culturales nuevas (Valdés, Gardea y Blasvev, 2011).

La frontera norte de México se puede decir que se ha visto afectada por los múltiples estereotipos culturales negativos, como la asociación automática con el narcotráfico, que resultan reduccionistas y distorsionan la complejidad sociocultural. Estos estereotipos se han transmitido y reforzado tanto en el cine como en las telenovelas y series de *streaming*, en géneros musicales y por consiguiente en los discursos de historiadores y políticos (Galante, 2015).

Entre los prejuicios que han perdurado sobre la frontera norte de México se encuentra su caracterización como desierto cultural. No obstante, esta noción ha sido objeto de importantes cuestionamientos que refutan la supuesta carencia de manifestaciones culturales en la región y desafían su representación como un espacio vacío o "tierra de nadie" (Galante, 2015).

Bajo ese prejuicio, se piensa que la frontera norte posee un déficit cultural acumulado, situándola en un limbo simbólico distante tanto de las tradiciones de México, como de la cultura norteamericana. Sin embargo, diversos análisis han señalado como la violencia estructural ha tenido repercusiones profundas en el desarrollo cultural y la producción simbólica de la región. Entonces, el desierto no debe entenderse como sinónimo de ausencia, sino un hábitat por sí mismo (Zúñiga, 1993).

En cuanto a las políticas culturales en el norte de México, Galante (2015) menciona que estas han buscado subsanar la falta de infraestructura dedicada a las artes, al tiempo que promueven una concepción básica de lo cultural. Su objetivo declarado es acortar la brecha entre la producción fronteriza y los principales circuitos artísticos del país. Ciudad Juárez no es un lugar carente de manifestaciones artísticas, más bien su carencia radica en la falta de políticas adecuadas por parte del Estado.

Para Torres León (2021) existen dos tipos de narrativa cuando se habla de Ciudad Juárez, primero la narrativa juárica, que hace referencia explícita a Ciudad Juárez y la juarense paralela, la cual se trata de relatos que hacen alusión a la frontera, lo cual incluya a otras ciudades fronterizas, pero que no han logrado plasmar la realidad juarense en su totalidad. Dentro de esos dos tipos de categorías de narrativa existen un conjunto de elementos que dan forma a una

identidad mítica de Ciudad Juárez. Tales elementos se definen como los feminicidios, el cruce y el desierto (Torres León, 2021).

Ciudad Juárez es reconocida a nivel mundial por los escandalosos y amarillistas encabezados de la prensa local, nacional e internacional. La década de los 90's y la primera década del siglo XXI estremecieron a la población juarense. Otro de los elementos destacados es el del cruce a los Estados Unidos, Ciudad Juárez se convirtió en un punto clave para cruzar la frontera que divide a México y el país del Norte. Es del otro lado del Rio Bravo que se encuentra el sueño americano. Finalmente, encontramos el tema del desierto. Las metáforas que refieren a la arena, el viento, la soledad, el silencio y desolación ha permeado en la narrativa que se utiliza cuando Ciudad Juárez aparece, aunque sea cinco minutos, en una producción fílmica. No obstante, el desierto aparece más como un adjetivo para describir a Ciudad Juárez (Torres León, 2021).

3. El cine mexicano a partir del Tratado de Libre Comercio

Se considera que uno de los momentos que más impacto tuvo en la industria cinematográfica de México fue la corriente neoliberal que fue influenciada por el Tratado de Libre Comercio de América del norte (TLCAN). Cuando el tratado entró en vigor México no había establecido lineamientos para tener una competencia activa en la industria cinematográfica, provocando el cierre de varias productoras en los primeros años posteriores al tratado (Hinojosa Córdova, 2015). Con la llegada del TLCAN el cine mexicano pasa a una crisis a una recuperación que se percibe lenta, agravada a su vez las desigualdades dentro de los flujos de intercambio entre México, Canadá y Estados Unidos. El que México accediera al modelo neoliberal, sumado a una desregulación y cambios legislativos en los sectores mencionados

antes, son condiciones que definieron a la industria cinematográfica del país, cuyas repercusiones aún pueden notarse.

Además, dos semanas después de la firma del TLCAN entró en vigor una nueva Ley Federal de Cinematografía, la cual debilitó la producción de películas más que apoyarla. Hubo bajas en la producción y distribución, así como una disminución considerable en la asistencia a cines. Para Hinojosa Córdova (2014) las políticas neoliberales que surgieron a partir del TLCAN no han hecho sino debilitar la producción y distribución de películas mexicanas dentro de las salas del país. Tanto las distribuidoras como las exhibidoras transnacionales tienen control de los filmes que se exhiben, la Ley Federal de Cinematografía que entró en vigor en 1997 hizo de este un problema mucho más grave. Los exhibidores deben reservar un 10% del tiempo total de exhibición, para la proyección de películas nacionales en salas cinematográficas.

Paradójicamente, el TLCAN había acordado en que fuese al menos un 30% del tiempo anual en pantalla el que debía reservarse para producciones mexicanas dentro o fuera de México. Así que la Ley Federal de Cinematografía terminaría beneficiando y priorizando a las producciones extranjeras, principalmente estadounidenses, que a las del país.

Una consecuencia directa de los diversos cambios que se dieron posterior a la firma del TLCAN fue que solo se produjeran nueve películas durante todo el año de 1997, esto a su vez llevó a que el gobierno federal tomara la decisión de implementar estímulos para la producción de proyectos cinematográficos, siendo estos el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE) (Hinojosa Córdova, 2015).

En cuanto a los esfuerzos por aumentar la producción y distribución de cine nacional en el país, se puede destacar el artículo 226, introducido por primera vez en el 2003, el cual tiene el objetivo principal de incrementar la producción cinematográfica en México luego de la crisis de finales de los años noventa mencionada anteriormente. El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) reportó que este estímulo fiscal había permitido que más de trescientas empresas se involucraran en la producción de producciones cinematográficas en el año 2009 (IMCINE, 2010).

El artículo 226 pasó por diversas reformas hasta que en el 2014 se convirtió en el artículo 189 de la Ley del Impuesto sobre la Renta, también llamado EFICINE 189, y se define como un incentivo fiscal dirigido a los contribuyentes que invierten en la producción, postproducción y distribución de largometrajes de ficción, animación y documentales (IMCINE, s.f.). Para el 2017, el IMCINE reportaba que una de las políticas culturales que tuvo mayor eficiencia fue precisamente la del EFICINE 189, ello se traduce en que, en el año 2016, se habían apoyado 59 películas de las 91 que habían sido estrenadas ese año (IMCINE, 2022). No obstante, pese a que se reconoce un incremento en la producción anual de películas en el país, sumado a un incremento en la existencia de salas de cine, aún existen problemas en la distribución y exhibición de películas.

Al respecto, Hinojosa Córdova (2014) ofrece un estudio de caso delimitado a Monterrey, que da luz a esta problemática. En el año 2013 se estrenaron 101 películas mexicanas, no obstante, únicamente 45 llegaron a las salas de cine de Monterrey, destacado que son las películas de origen estadounidense las que han predominado, tanto en Monterrey como en el resto del país. Aunque el EFICINE ha supuesto una oportunidad para el crecimiento en la

producción de cine nacional, sus avances y beneficios se han visto limitados por la legislación cinematográfica del país. El EFICINE muestra sus avances en lo referente a la producción de los filmes, aún existen problemas por atenuar cuando se habla de la exhibición y distribución.

Sánchez Prado (2019) realiza un análisis multidisciplinar y lectura profunda del periodo de transición de la política neoliberal y los efectos que tuvo en la producción del cine mexicano. El empleo del término de neoliberalismo no es gratuito, pues el autor lo considera importante para entender la forma en que opera la producción, distribución y consumo, sobre todo cuando la entrada del modelo neoliberal México luego del TLCAN tuvo, a consideración del autor y diversas investigaciones más, un impacto en la manera en que se hace distribuye, consume y se entiende el cine mexicano.

Se define al neoliberalismo “un significante cultural que constituye los campos sociales y culturales más allá de únicamente la economía” (Sánchez Prado, 2019, p. 16). Tal consideración, nos permite entender la complejidad del impacto del neoliberalismo en ámbitos de producción y consumo cultural, como consecuencia, llegamos a una crisis en la infraestructura cinematográfica del país. Esto debido a la privatización de la producción cinematográfica, el modelo de coproducción transnacional, la televisión por cable, la proliferación de los complejos de cine, etc. Debido a tales cambios se dio la proliferación de un elemento determinante en la manera de entender la actividad cinematográfica, pues esta se vio sujeta a una recomposición que pasó de ser una actividad de las clases populares a una de la creciente clase media profesional. Esto trajo consigo un cambio en el lenguaje y la estética de las producciones nacionales para finales de la década de los ochenta, la industria y el discurso del cine mexicano se ve sujeta al

orden neoliberal precisamente, por esta recomposición de sus públicos e historias (Sánchez Prado, 2019).

La producción cinematográfica de México pasó por un proceso de internacionalización, el cual trajo consigo el cambio de narraciones nacionalistas, representadas en el paradigma visual y estático que se dio en la Época de Oro a una transnacional que toma en cuenta nuevos relatos y formas de vida. La internacionalización de la cultura sienta sus raíces mediante los complejos de cine y la televisión por cable, lo que el autor llama una desnacionalización de la pantalla. De ahí que los nuevos relatos del cine mexicano tengan miras a representar las vivencias de las clases medias que, dejando de lado la mexicanidad, tienen ahora como foco principal la cultura global.

Los filmes tienen ahora un enfoque distinto, son articulados indudablemente por un mundo globalizado, las experiencias de los protagonistas se ven empapadas de elementos transnacionales, ello se ve en el lenguaje, pues se incluyen palabras, oraciones o conversaciones enteras en inglés, el estilo de vida, etc. Su análisis posee un enfoque contextual que permite identificar los elementos que el neoliberalismo ha dejado en la producción y actividad cinematográfica del país.

Pero no solo se detiene en la producción, y consumo, también aborda la distribución y presencia del cine mexicano en la escena internacional, y esto queda ejemplificado con un grupo de directores que han sido apodados *Los Tres Amigos*, siendo estos, Guillermo del Toro, Alejandro Gonzales Iñárritu, Alfonso Cuarón. El éxito mundial de estos creadores trae consigo una internacionalización de la cultura, la transnacionalización del quehacer cinematográfico y la existencia de eventos, plataformas, festivales que se han abierto a la exposición de un cine global, conformado por una audiencia internacional (Sánchez Prado, 2019).

En esta misma línea, se considera importante mencionar el trabajo de Tierney (2019). A consideración de la autora, los tres directores mexicanos antes mencionados, han jugado un papel importante como mediadores entre lo que es el arte y el comercio de la creación de películas, dando importancia y visibilidad a la cultura fílmica de sus propias naciones. La autora también expone de que directores latinoamericanos, como Iñárritu, Cuarón y del Toro, representan elementos importantes de lo que ella llama el cine latinoamericano transnacionalizado (Tierney, 2019). La propuesta de su trabajo parte de la premisa de que hay bastante literatura que habla del éxito transnacional de tales creadores que tuvieron en sus inicios, pero destaca de que hay pocos trabajos enfocados a explorar sus películas “desterritorializadas”, es decir, aquellas películas que fueron filmadas y/o coproducidas fuera de la industria natal de sus directores. Algunos ejemplos de estas películas son: *Babel*, *El espinazo del Diablo*, *El laberinto del fauno*, entre otras.

El concepto de cine transnacional ha servido en las academias latinoamericanas para explorar las prácticas que se dan en la creación de filmes, ello involucra su financiamiento, producción y distribución. Así, los tres elementos trascienden las fronteras nacionales, porque existen proyectos que reciben apoyo financiero de productoras internacionales, se desarrollan parcialmente en un país distinto al de origen y se distribuyen internacionalmente, ya sea con motivos comerciales o dentro de festivales de cine (Tierney, 2019).

Como consecuencia, este cine no se ve limitado por las fronteras geográficas y seguido le supone reconocimientos de prestigio, ya que puede significar su consideración y nominación a diversos premios. La idea del cine transnacional en América Latina ha tomado diversas formas. La más frecuente es en la que se da un financiamiento oficial por parte del estado entre instituciones europeas y productores de América Latina. Es por medio de estas coproducciones

internacionales que América Latina ha logrado algunos de sus éxitos comerciales y de crítica más grandes, pero también algunos de sus fracasos más grandes (Tierney, 2019).

Los financiamientos ligados a festivales europeos y de Norteamérica son las iniciativas que se han vuelto fundamentales para financiar filmes de América Latina, pues ayudan a solventar los costos de distribución, y es precisamente este elemento mencionado el que resulta de mayor beneficio para las producciones latinoamericanas. Ganar una competencia de algún festival de cine hace que la atención se sienta sobre un proyecto, trayendo consigo de esta forma ofertas para su distribución. De modo que no se puede negar el impacto de los intercambios internacionales que existen dentro del séptimo arte, así como las influencias, corrientes y nuevas voces que los han creado o dado voz. Pero también es importante prestar atención a las dinámicas y obstáculos que el sistema neoliberal ha generado en la creación de filmes (Tierney, 2019).

Torres San Martín (2006) se menciona que las obras cinematográficas ayudan a construir y reconstruir una memoria histórica del cine, además de contribuir a la construcción de una memoria personal y una memoria social. Para su investigación realizó entrevistas a la audiencia mexicana que asiste a los cines, e indaga sobre sus experiencias previas y actuales con las películas que consumen. La autora resalta que se pueden encontrar expresiones que reflejan los deseos y emociones que las películas despiertan en sus audiencias, y cómo ciertos títulos del cine mexicano han moldeado el imaginario de la sociedad mexicana. Gracias a esto, se destaca que los testimonios recopilados en su investigación muestran cómo las audiencias construyen un relato anecdótico que se conecta con su propia realidad. Esto último queda ejemplificado cuando uno de sus entrevistados menciona que los personajes de Pedro Infante “siempre han sido muy

apegados al pueblo” (Torres San Martin, 2006, p. 62), el entrevistado además se identifica, y a su familia, con ese tipo de los filmes y añade que las películas de la Época de Oro eran decentes y las enaltece en relación con las más contemporáneas.

Las películas se comunican directamente con la audiencia en tanto miembros de una delimitación social, cultural, de edad, de género, y esto implica que dentro de los filmes se configuran modelos o elementos de identificación que son únicos para cada individuo y grupo social (Torres San Martin, 2006).

Los informantes más jóvenes de la investigación de Torres San Martin, al momento de la investigación tenían de 20 a 24 años, critican la influencia que el cine hollywoodense ha tenido en el cine nacional, y mencionan que esto se ve reflejado tanto en las propuestas narrativas como estilísticas, pero también mencionan que muchas de las películas nacionales contemporáneas poseían poca o ninguna comprensión, siquiera conexión, con la realidad mexicana, incluso con aquella que pretenden retratar. Algunas de las películas que se mencionan a forma de comparación de esta problemática son *Amores Perros* de Iñárritu y *¡Y tu mamá también!* de Cuarón. Con la primera se menciona que sí retrata más la realidad que se vive en México, mientras que la segunda es criticada porque “no tienen nada que ver” con la juventud mexicana (Torres San Martin, 2006).

Moguillansky resalta que el análisis sociológico del cine debe ser cuidadoso con las mediaciones que ocurren entre los textos que se están analizando y los contextos en los cuales fueron producidos (Moguillansky, 2018). La producción de un filme está indirectamente relacionada con la realidad social, geográfica e histórica en la que se basa su narrativa, refiriéndose siempre a representaciones previas en el género y medio, así como a las condiciones

de su producción. Establece que los filmes son “expresiones ideológicas que no representan la realidad, sino que producen, reelaboran y difunden imaginarios sociales” (Moguillansky, 2018, p. 232). La autora enlista una serie de dificultades a la hora de realizar estos tipos de análisis, entre las que se destaca:

El desconocimiento de la producción cinematográfica contemporánea de los países latinoamericanos es un obstáculo a la investigación sociológica de estos temas, porque cuestiona la relevancia del cine al construir imaginarios sociales, ya que el tipo de cine que se consume en forma mayoritaria es el norteamericano. [...] Una segunda dificultad que se enfrenta al trabajar con cine latinoamericano consiste en que resulta muy difícil acceder a las copias de los filmes (Moguillansky, 2018, p. 246).

Referente al segundo problema al que refiere la autora, si bien se puede decir que este se ha diluido gracias a las plataformas de *streaming* y medios alternativos digitales, aún resulta un tanto complicado acceder a algunos largometrajes latinoamericanos, ya sea por la escasa distribución que tuvo o porque nunca contó con un lanzamiento físico o digital que pudiese permitir un fácil acceso.

Hay diversos conceptos y categorías que vale la pena rescatar al hablar de la transversalidad entre identidad y cine, gracias a la exploración de las investigaciones previas a este trabajo. El cine nacional debe ser considerado como una herramienta y dispositivo que plasma aspectos del imaginario social, pero que también es capaz de establecer nuevas categorías que afectan, positiva o negativamente, la identificación de una población.

Es importante reconocer que el cine también puede reproducir y perpetuar estereotipos, en años recientes, esta práctica ha ido decreciendo, especialmente en Hollywood. Pero el fin de las representaciones negativas solo ha dado paso a representaciones inexactas o limitadas. Becerra Soria (2024) muestra preocupación por el realismo en la cinematografía. El debate central se encuentra en si la cámara logra capturar, de forma objetiva, la realidad. Pero tal aseveración es falsa, sustentada en que existe una ideología burguesa en la propia construcción del aparato.

La cámara debe de entenderse como un modo de representación. No se está hablando de una correlación directa entre el objeto captado y la representación física del mismo, se habla de que esa representación física del objeto tiene a su vez formas de verse y entenderse, hay una subjetividad a la hora de *re-captarlo* (Stam et al., 1999).

Aquello que la cámara registra no es si “el mundo vago, no formulado, no teorizado, no meditado de la ideología dominante” (Stam et al., 1999). Las cosas se reproducen no como realmente son, sino como aparecen cuando se intermedian con ideología, y en este sentido reconoce a Estados Unidos como la instancia burguesa cuyos productos generados por la misma tienen una orientación específica (Becerra Soria, 2024).

En la década de los cuarenta, esa orientación era regida por la política del buen vecino, dirigida a crear una representación de Latinoamérica en función misma de la ideología de las partes involucradas en los productos cinematográficos (Becerra Soria, 2024). Durante esa década, productos de cine documental dirigidos a públicos estadounidenses, pero que se enfocaban en Latinoamérica, esta era representada como amable, pero también controlable. El hecho de que fuesen productos documentales se piensa que estas estaban inherentemente ligadas

al realismo, no obstante, difícilmente esa era el caso, pues como se estableció anteriormente, difícilmente lo que se capta con una cámara puede ser neutral, siempre se interpela a través de una ideología o una perspectiva específica. Los filmes estadounidenses de este tipo, que siguen siendo producidos, no son sino un mundo reflejado, a partir de su propia ideología, doctrinas y formas de entender la otredad. A su vez, este mundo reflejado es altamente consumido, no únicamente por estadounidenses, también de forma internacional, incluso por la propia población latinoamericana.

En cuestión de representaciones y, específicamente de estereotipos en los textos cinematográficos, vale la pena mencionar el texto *Más allá del mundo de ensueño* (Mandujano Salazar, 2021), en el cual incluso un capítulo es de autoría propia (Acosta Caldera, 2021), en el libro se puede encontrar la inclusión de películas de diversos géneros, que lejos de ser reseñas son análisis dedicados a las representaciones culturales y estereotipos que se reproducen mediante los filmes. Mediante el uso de películas que son tanto extranjeras como del cine nacional mexicano, se destacan análisis cuyo eje central se encuentran en la representación cultural, el imaginario social, el estigma, los estereotipos y el racismo.

El capítulo de Mandujano Salazar (2021) analiza el contenido del filme animado de Disney, exponiendo en el proceso un mensaje que, más que estar enmarcado en la representación fiel y celebración de la mexicanidad, posee elementos racistas y clasistas. Más que una celebración, pese a realizarse con intenciones buenas, el filme no es más que una reconstrucción y reconocimiento de México desde el aparato ideológico estadounidense. La autora destaca que el filme tiene una representación bastante limitada de México y solo transmite y refuerza imaginarios y estereotipos de lo que los extranjeros entienden que es el país. Por consiguiente,

México es representado como un país rural, pintoresco y tradicionalista, esto se ve reflejado en la arquitectura de Santa Cecilia, lugar donde se desarrolla parte de la trama, que pareciera representar más la idea de lo que se piensa es un “pueblito mágico” en México, “un pueblo humilde con casas blancas con tejas y papel picado, puestos de máscaras de luchadores, de alebrijes y de antojitos mexicanos adornando las calles empedradas” (Mandujano Salazar, 2021, p. 23).

Se destaca que en la película todos los personajes poseen rasgos fenotípicos similares, siendo el más destacado el color de piel morena, mencionándolo además como un aspecto clave en la representación e inclusión de una minoría que rara vez es protagonista en los filmes hollywoodenses. También se muestra a los personajes con ropa típica o vieja, a la vez que hablan de pueblerina y anticuada (Mandujano Salazar, 2021). Desde luego, parte de la población de México posee las características antes descritas y es importante dar representación y visibilidad, no obstante, es importante prestar atención cómo es ese tipo de visibilización. ¿En qué momento deja de ser visibilización y autenticidad y se convierte en estereotipo? Justamente, en el momento cuando las características descritas se tratan, no como demostración de una diversidad cultural mexicana, sino como elemento homogeneizante.

Por tanto, no resulta una sorpresa que en México la película haya ganado popularidad y gozado de una recaudación en taquilla considerable, considerando que el filme apela a los elementos ideológicos a los que la población mexicana se ha visto expuesta desde la época posrevolucionaria. Todavía a años de su estreno su *soundtrack* sigue escuchándose e incluso se han realizado conciertos en México. Al mismo tiempo, a nivel internacional, la película ha

permitido que se transmitan y refuercen los estereotipos de aquello que, de una forma limitada se ha entendido como cultura mexicana (Mandujano Salazar, 2021).

Lo que el equipo de realizadores de esta película buscaba retratar como autentico finalmente termina delimitándose a un aspecto particular y específico, la autenticidad y visibilización termina siendo de un grupo, forma de vida y espacio que se percibe homogéneo y que refuerza principalmente dos cosas: 1) estereotipos que se han enmarcado en el imaginario estadounidense y 2) elementos enmarcados en el imaginario posrevolucionario que inicio la construcción de la identidad imaginario.

4. Capítulo metodológico

Para esta investigación se decidió tomar un enfoque cualitativo, esto a razón de que esta se preocupa por analizar las percepciones que posee la población de Ciudad Juárez respecto a las producciones cinematográficas sobre la ciudad y su relación con la identidad. Es decir, que se trabaja con percepciones y elementos identificadores que conforman a las personas que radican en la ciudad. Por lo que, primeramente, se consideró pertinente realizar un sondeo, aplicado a una muestra aleatoria simple no probabilística, con el objetivo de tener un primer acercamiento las percepciones, sentires y valores subjetivos que población que habita en Ciudad Juárez tiene de producciones que hablen o traten de la frontera México-Estados Unidos, así como conocer específicamente las películas que provocaron dichos sentires.

Los resultados del sondeo no pretenden ser representativos de la población de la ciudad, su fin último es identificar informantes para la fase de entrevistas. El sondeo también recopila información referente a la edad, el tiempo que han vivido en Ciudad Juárez. El sondeo se difundió en las redes sociales de Instagram y Facebook, y en centros comerciales desde el 14 de

abril del 2024 hasta octubre 12 del 2024. Referente a este instrumento, después de la aplicación de la prueba piloto se realizaron ajustes para que algunas preguntas fueran más comprensibles y se cambiaron el orden de algunas preguntas para agilizar las respuestas. No hubo dificultades para su aplicación, cuando el flujo de respuestas empezó a descender se decidió repartir códigos QR en centros comerciales para que las personas pudieran responderlo al llegar a sus hogares, así mismo se pidió apoyo a las personas que ya habían respondido el sondeo para que este se difundiera a más personas de su entorno cercano, familiares o amigos de estas, con el objetivo principal de llegar a generaciones distintas. Esto último para abarcar más rangos de edades y que las personas a las que no se llegó vía redes sociales o el código QR tuvieran oportunidad de responder.

Este cuestionario se diseñó como instrumento de recolección de datos que priorizó la facilidad y rapidez de respuesta de los participantes. Otro de los propósitos del sondeo fue conocer los productos cinematográficos, ambientados en la frontera México-Estados Unidos, así como las percepciones de las personas que los hayan consumido. Esto para listar los productos mencionados con mayor frecuencia para analizar el contenido de estos, estereotipos, rasgos identificadores en el estilo visual, narrativo y como producto.

La mayoría de la información se recopiló con entrevistas semiestructuradas y la realización de grupos focales a las personas que conforman a la audiencia. Para estas entrevistas se decidió recurrir a un muestreo no probabilístico, específicamente un muestreo intencional de caso crítico. Este tipo de muestreo de corte cualitativo se utiliza en aquellos casos que son ricos en información y que pueden ser cruciales para explicar y analizar el fenómeno de interés.

Tanto las entrevistas como los grupos focales tomaron como criterio un rango generacional de edad, definidos de la siguiente manera: Generación Z (18-27 años), Millennial (28-43 años), generación X (44-59 años) y Baby Boomer (60 o más años). A estas generaciones se les definen dependiendo de los años en que nacieron y las características que comparten, las cuales se pueden definir de la siguiente manera:

- Baby Boomer, se refiere a la generación de personas nacidas posteriormente a la Segunda Guerra Mundial, y abarca de 1946 a 1964. Es llamada así debido al aumento dramático en las tasas de natalidad derivado de una época de prosperidad económica. Impulsaron movimientos sociales, pero posteriormente adoptaron un estilo de vida conservador y materialista. Se le ha definido como “inmigrantes digitales” debido a que tuvieron que adaptarse a los cambios de la era digital y la llegada del internet (McCrindle & Wolfinger, 2011).
- Generación X, personas nacidas entre 1965 y 1980, vivieron crisis económicas, divorcios masivos por parte de sus padres y la reducción de empleos estables. Por esto último fueron la primera generación con dobles ingresos en hogares y con alta flexibilidad laboral. Redefinieron la paternidad al tener un mayor involucramiento en la crianza y comenzaron la normalización de la diversidad cultural. Se le definió como adaptativos digitales, pues presenciaron el surgimiento de la tecnología (McCrindle & Wolfinger, 2011).
- Millennials, abarca a personas nacidas entre 1981 y 1996, crecieron en una época de prosperidad económica, de globalización y en la que el internet estaba en auge. En esta generación se presenció un retraso en hitos adultos como lo son el matrimonio y la compra de vivienda. Se les define nativos

digitales, pues dominan las redes sociales y son capaces de multitarea tecnológica (McCrindle & Wolfinger, 2011).

- Generación Z, son las personas nacidas entre 1997 y 2012, nacieron en la era digital y tuvieron una exposición a crisis globales, como lo fue la pandemia COVID-19 y el cambio climático. Poseen vidas hiperconectadas debido a las redes sociales y el streaming, una educación formal prolongada y menor libertad física derivada de la sobreprotección parental (McCrindle & Wolfinger, 2011).

Las entrevistas se realizaron desde finales de septiembre del 2024 hasta inicios de febrero de 2025, mientras que los grupos focales se han realizado de febrero 2025 a marzo 2025. Hubo dificultades para contactar al demográfico Baby Boomer, pero se logró contactar a personas que eran conocidas o familiares de las y los entrevistados o de personas que habían respondido al sondeo que sirvieron como conexión.

Tabla 1. Delimitación de muestras

Instrumento	Tipo de muestra	Mínimo	Criterios de Inclusión	Criterios de Exclusión
Sondeo	Aleatorio no probabilístico. Publicación de sondeo de manera online y presencial.	150 personas	Han visto películas nacionales e internacionales. Son mayores de 18 años.	Llevar menos de tres años viviendo en la ciudad. No han visto películas que traten o hablen de la frontera. No tienen gusto por ver películas.

			Viven en Ciudad Juárez.	
Entrevista a audiencia	Intencional de caso crítico. Se requiere entrevistar a personas que consuman películas nacionales.	2 personas de cada rango generacion al de edad (18-27, 28-43 44-59, 60 y más años).	Han visto películas nacionales. Han visto películas que se sitúen en la frontera México-Estados Unidos.	Llevan menos de tres años viviendo en la ciudad. No han visto películas que traten o hablen de la frontera. No tienen gusto por ver películas.

Fuente: Elaboración propia.

Nombre	Género	Edad	Tiempo viviendo en Ciudad Juárez	Participación
Joel	Masculino	51	40 años	Entrevista y grupo focal
Ana	Femenino	52	Nacida aquí	Entrevista y grupo focal
Edgar	Masculino	26	Nacido aquí	Entrevista y grupo focal
Itzel	Femenino	31	Nacida aquí	Grupo focal
Elizabeth	Femenino	41	Nacida aquí	Grupo focal
Jesús	Masculino	30	7 años	Entrevista y grupo focal
Maricela	Femenino	49	Nacida aquí	Entrevista y grupo focal
Nidia	Femenino	37	30 años	Grupo focal
Uriel	Masculino	32	Nacido aquí	Grupo focal
Gabriel	Masculino	28	Nacido aquí	Entrevista y grupo focal
Jorge	Masculino	27	Nacido aquí	Entrevista y grupo focal
Alexis	Masculino	26	Nacido aquí	Entrevista y grupo focal
Gerardo	Masculino	23	Nacido aquí	Grupo focal

María	Femenino	64	Nacido aquí	Entrevista y grupo focal
Ernesto	Masculino	67	49 años	Entrevista y grupo focal

Fuente: Elaboración propia.

Para las entrevistas se buscaba identificar los filmes que vieron sobre Ciudad Juárez para luego indagar sobre las percepciones de dichas producciones. Al margen de que fueran producciones nacionales o internacionales e independientemente del medio o lugar por el cual se les vio, era importante tener registro de estos elementos que, para las y los entrevistados, podían ser características identificadoras o de rechazo.

5. Capítulo de análisis: Tendencias en respuestas y hallazgos

Para contextualizar adecuadamente los hallazgos derivados del sondeo, las entrevistas y los grupos focales que se presentarán en este apartado, resulta fundamental precisar algunos aspectos metodológicos clave. Primero, hay que reiterar que el sondeo inicial cumplió una función exploratoria dentro del diseño de investigación, pues se pensó como un instrumento de acercamiento para identificar potenciales participantes calificados en las etapas cualitativas posteriores, entrevistas semiestructuradas y grupos focales.

En segundo término, los datos cuantitativos obtenidos en esta fase no pretenden ofrecer una representatividad estadística sobre la población de Ciudad Juárez, ni se busca sustentar generalizaciones con estos datos. Su análisis se limita a esbozar ciertos patrones que, si bien resultan importantes, fueron interpretados con las reservas propias de un muestreo no probabilístico.

4.1 Respuestas relevantes del sondeo

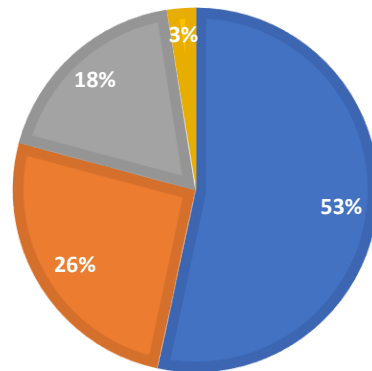
Los datos recabados en el sondeo muestran un patrón significativo en la recepción de películas que abordan la frontera México-Estados Unidos, especialmente con aquellas situadas en

Ciudad Juárez. Del total de encuestados, el 83% confirmó haber visto cintas nacionales, mientras que un 81% declaró haber consumido producciones nacionales o internacionales ambientadas en espacios fronterizos. Estas cifras entre los encuestados no solo reflejan un alto nivel de exposición a este tipo de narrativas, sino que también subrayan su prevalencia en el imaginario colectivo. Para profundizar en estas percepciones, se seleccionó como criterio clave que los entrevistados hubieran visto al menos una película de cualquiera de estos dos tipos, lo que permitió explorar con mayor detalle su impacto emocional y crítico.

Cuando se solicitó a los participantes mencionar títulos específicos que retrataran Ciudad Juárez o la frontera, tres películas destacaron de manera recurrente: *Sicario*, *Bordertown* y *Backyard: El Traspatio*. Estas tres películas, de las cuales dos producciones son extranjeras y una es producción nacional, evidencian cómo ciertas obras se han convertido en referentes casi obligados al pensar en la representación cinematográfica de la región. Sin embargo, además del reconocimiento de estos filmes, emergieron reacciones recurrentes: el 100% de los encuestados asoció estas películas con emociones de tristeza, frustración o desencanto. Si bien el rechazo fue más pronunciado hacia las producciones internacionales, acusadas de reducir la frontera a estereotipos violentos o sensacionalistas, incluso las cintas mexicanas que fueron mencionadas generaron malestar.

Gráfica 1. Rangos de edades de las y los encuestados

■ 18 a 27 años ■ 28 a 43 años ■ 44 a 59 años ■ 60 o más años



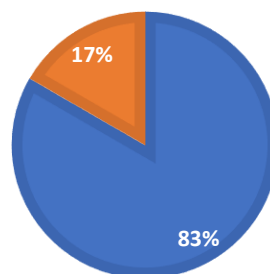
Gráfica 2. Años que llevan viviendo en Ciudad Juárez

■ 1 a 2 años ■ 3 a 5 años ■ 6 a 10 años ■ Más de 10 años

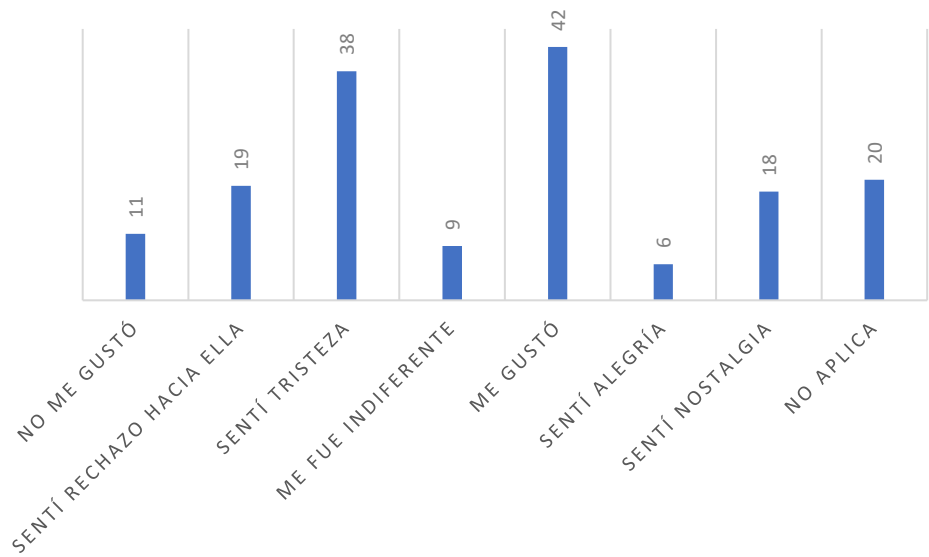


Gráfica 3. ¿Han visto o suelen ver películas nacionales?

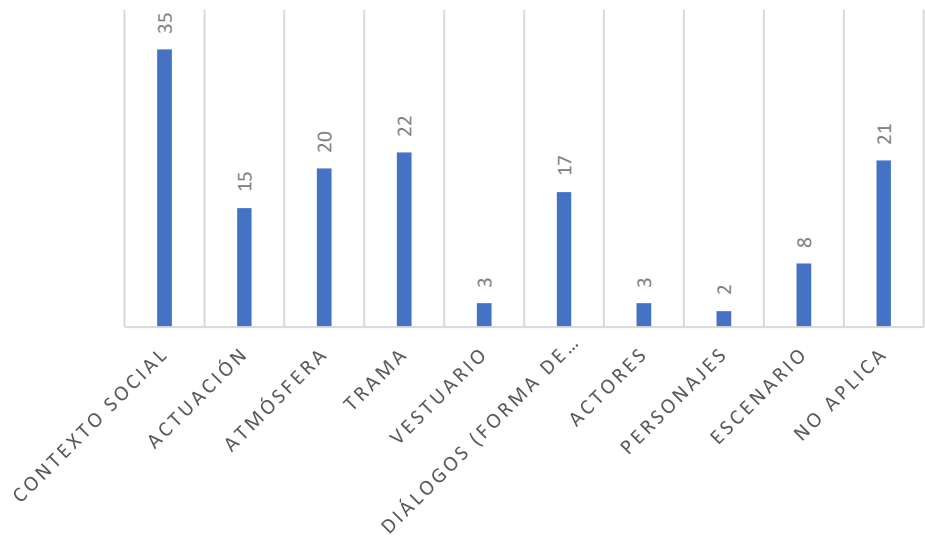
■ Sí ■ No



Gráfica 4. Reacciones ante las representaciones de Ciudad Juárez en producciones nacionales e internacionales



Gráfica 5. Razones que causaron principalmente las reacciones



4.2 La complejidad de una identidad juarense

No se puede hablar de las percepciones y reacciones generadas por las producciones cinematográficas ambientadas en Ciudad Juárez sin antes hacer un análisis previo de la construcción de la identidad de las personas que habitan la ciudad, dimensión que se exploró en entrevistas y grupos focales.

La identidad de Ciudad Juárez resulta, como lo demuestran las y los entrevistados, es compleja y está definida por experiencias, contradicciones y resistencias que involucran tanto al país vecino como a la constante migración y tránsito de personas de distintas partes del país y Latinoamérica que convergen en la ciudad. Por lo tanto, esta complejidad desafía constantemente las representaciones mediáticas de la ciudad que han mantenido una postura homogeneizante sobre la identidad de las personas que la habitan.

Una vertiente, mencionada con recurrencia, sobre la identidad juarense, se refiere a la diversidad cultural, producto del flujo migratorio interno e internacional, y a la atracción laboral de las maquiladoras. En consecuencia, existe una heterogeneidad poblacional, lo cual convierte en Ciudad Juárez en un espacio en el que confluyen experiencias que enriquecen el valor cultural de la ciudad pero que también han supuesto desafíos en lo que refiere a la cohesión comunitaria. Para los informantes, la ciudad es pensada como un espacio en constante transformación, en donde las identidades se reconfiguran al ritmo de los movimientos demográficos y los intercambios transfronterizos.

Edgar de 26 años, define lo juarense como una adaptación e interacción constante con lo fronterizo, pues considera que la ciudad está marcada por influencias migratorias, intercambios comerciales y un bilingüismo funcional, pues el dominio del inglés funge un papel importante como herramienta cotidiana en algunos empleos o escuelas de la ciudad.

Pero para los informantes, la experiencia identitaria se construye desde lo estrictamente local. Hay un rechazo a identificarse como personas fronterizas o transfronterizas. Si bien reconocen los intercambios con el país vecino, la influencia y dinámicas que se dan en los espacios de trabajo, escuelas y a veces en las familias, su identidad se forja a partir de sus experiencias locales y no desde la relación binacional por más fuerte o débil que sea esta, por cotidiana o esporádica que suceda. El desarrollar su cotidianidad en Ciudad Juárez es lo que les permite a ellas y ellos identificarse como personas juarenses.

Maricela de 49 años, una de las participantes de los grupos focales, interactúa cotidianamente con la ciudad vecina ya que sus hijos estudian en El Paso, por eso ha convivido y conversado con otras madres de familia, lo que le ha permitido identificar y entender algunas diferencias entre, lo que identifica, dos formas distintas de entender a la familia, la mexicana y la americana.

Se me afigura que no tienen como que la misma unidad que nosotros, sobre todo cuando mi hijo mayor estaba por concluir el *high school* o la prepa. Allá ellas ya se estaban preparando para despedirse de sus hijos porque se iban de la casa o a estudiar lejos y pues eso a mí no se me hacía normal, ellas hasta parecía que casi casi los estaban corriendo o que ya era hora de que se fueran [se ríen los otros participantes]. Y pues no es algo en lo que siquiera piense, me gusta tener a mis hijos en mi casa, me gusta que estemos juntos y hasta ellos han dicho que no les gusta mucho estar allá o que no se ven viviendo allá (Maricela, 49 años, grupo focal).

En consecuencia, puede destacarse que Maricela posee una identidad y sentidos de pertenencia sólidos que son un cimiento a su forma de pensar y de entender la idea de familia. Su discurso se centra en la idea de pertenencia, unidad y del lugar que alguien identifica como su hogar. Aspectos que otros informantes también toman en consideración al hablar de su identidad juarense. Joel (51 años), Ana (52 años) y Rosa (64 años) son tres informantes que dijeron haber vivido en otra ciudad del país, los primeros dos en Guadalajara durante tres años y la última en Ciudad de México por casi doce años.

Los tres informantes mencionan que hubo diferencias que, aunque no generaban mayor incomodidad, les recordaba que ellos pertenecen a Ciudad Juárez, por considerarlo su auténtico hogar. Durante su entrevista, Rosa ejemplificó como en aspectos diminutos como el llamarle a las verduras o platillos de forma distinta le provocaba cierta confusión a la hora de ir al mercado. También manifestó que en sus primeros años allá ella extrañaba el festejo del *Halloween*, que cuando vivía en la frontera lo veía más común y era una festividad que ella y su familia disfrutaban, no obstante, al mudarse a la Ciudad de México y descubrir que allá no era común le generaba cierta añoranza y nostalgia por estar en Ciudad Juárez. Con el tiempo, dijo acostumbrarse, sobre todo porque sustituyó esa nostalgia por los altares del Día de Muertos.

Pero hay elementos de corte personal que provocan en María y sentido de pertenencia considerable a Ciudad Juárez, pese a que estos tienen su origen en los hechos violentos y feminicidios que han ocurrido en Ciudad Juárez. María pudo encontrar aquí, compañeras con quienes compartir su lucha política, personas con quienes se sintió segura para marchar y exigir derechos durante décadas. Eso es algo que, expresó, difícilmente iba a encontrar en Ciudad de México, y que si lo hacía no sustituía la cercanía que sentía con el movimiento feminista

juarense. Reconociendo que es la lucha de ella y sus compañeras que habitan en la ciudad en la que ella nació y creció. La lucha por justicia y derechos de las mujeres es universal, trasciende ciudades, estados y fronteras, pero la que le identifica es la lucha juarense.

En el caso de Joel y Ana, participantes de uno de los grupos focales, mencionan que nunca sintieron incomodidad o poca adaptación al vivir en Guadalajara, pero aun así había un sentimiento de nostalgia y no pertenencia al lugar. Las familias de ambos se encontraban en Ciudad Juárez y en vacaciones Joel y Ana solían volver a la ciudad para pasar el verano o las festividades de fin de año. El sentido de pertenencia a su nuevo hogar nunca se manifestó, pese a que vivieron ahí tres años y reconocen que hubo adaptaciones al estilo de vida que adquirieron ahí por el trabajo de Joel, ambos querían volver a Ciudad Juárez, lo cual ocurrió apenas se presentó la oportunidad.

Tanto Joel y Ana como María, mencionaron que los principales elementos que resaltaban durante el tiempo que vivieron fuera de Ciudad Juárez eran formas de socializar, manifestados en los comportamientos y normas sociales. Los tres coincidieron en que en Ciudad Juárez existe un sentido de pertenencia y de unión entre vecinos o compañeros de trabajo que no encontraron en Guadalajara o Ciudad de México. En consecuencia, tal como comentaba Maricela respecto a cómo las familias americanas entienden a la familia de forma distinta, estos elementos de pertenencia y unidad fueron notorios para los informantes hasta que se dieron cuenta de su ausencia. Es decir, que fue a través de la interacción con *otro* que pudieron reconocer elementos que ahora reconocen como identitarios o distintivos de Ciudad Juárez.

Al realizar los grupos focales y las entrevistas, una de las preguntas con más dificultades, o algunos dijeron no saber responder, se refería a los elementos que reconocían como

conformantes de la identidad juarense. Fue hasta reactivos más adelante, cuando surgen las comparativas con otras ciudades, que empieza un reconocimiento de elementos que mencionan solo encontrar aquí. Es posible decir que existe en los informantes una dificultad para reconocer lo que es la identidad juarense, pero no por ello se les impide reconocer qué no es.

Las participaciones de Joel y Ana durante el grupo focal llevaron a este a que se comentara con profundidad la idea de que Ciudad Juárez es una ciudad hospitalaria o en la que se recibe con brazos abiertos a personas de otras partes. Este elemento se mencionó en grupos focales previos, pero fue durante este ejercicio en específico en el que la discusión se llevó a preguntarse si Ciudad Juárez es realmente tan hospitalaria como se dice.

Los participantes, sobre todo aquellos que pertenecían a la generación Millennial en adelante, reconocían en Ciudad Juárez un espacio amable y de buen recibimiento a personas de otros lugares, no obstante, se hizo mención de que ese buen recibimiento no se vio cuando empezaron a transitar con mayor frecuencia personas que venían del sur de Latinoamérica. Uno de los informantes de la generación Z comentó al respecto:

Yo me acuerdo como hablaban de los hondureños y los peruanos y era igualito a como Trump hablaba de nosotros. Lo que se me hacía peor es que fue casi casi al mismo tiempo y ni así se daban cuenta que la forma en que se estaban expresando de esos migrantes era igual que los gringos con nosotros. De que solo vienen a provocar inseguridad, a robar porque no trabajan, se iban a hacer drogadictos o el narco los iba a reclutar, había mucha desconfianza a esa gente (Alexis, 26 años, grupo focal).

Tanto Alexis como otros informantes cuestionaron la idea de Ciudad Juárez como un espacio hospitalario cuestionando y denunciando el rechazo y lenguaje utilizado con migrantes del sur del continente, y comparten una cuestión: ¿dónde comienzan sus límites? Al mismo tiempo que se habla de la existencia de una fluidez cultural, también se reconoce que esta coexiste con dinámicas de segregación y esta puede ser espacial y laboral, como señala Gerardo de 23 años, al describir a la ciudad como “diversa pero dispersa”, donde incluso la migración interna ha generado una fragmentación socioeconómica palpable.

Jorge de 27 años, destaca la adaptabilidad como un rasgo distintivo de las personas de Ciudad Juárez, una cualidad que se ha forjado en torno al ritmo de vida acelerado y las constantes transformaciones. Esta capacidad de resiliencia contrasta con el estigma mediático que ha reducido a Ciudad Juárez a un espacio de violencia y maquiladoras. Cabe destacar que cuando este informante compartió dicha opinión durante uno de los grupos focales, mostró cierta resistencia a decir la palabra “resiliencia” pues menciona que es un concepto que le parece se ha sobreexplotado cuando se habla de la ciudad. Compartiendo, además, y algo con lo cual coincidieron otros participantes del grupo focal, que en ocasiones la palabra pareciera haber perdido su significado relacionado a la adaptabilidad y ahora que recae en un discurso de, en palabras de Jorge, “aguantarte y seguirle”.

Se ha utilizado la palabra de “resiliencia” frecuentemente para caracterizar a los habitantes de Ciudad Juárez, y emergió en los participantes como una noción ambivalente que posee significados tanto empoderadores como problemáticos. Algunos informantes destacaron a la resiliencia como una cualidad positiva que permite a los juarenses enfrentar y sobreponerse a las adversidades que van desde la precariedad hasta la violencia sistémica. Se le relaciona con la

capacidad de agencia y resistencia que manifiestan las personas que habitan en Ciudad Juárez para mantener la cotidianidad, incluso en condiciones desfavorables.

Pero el concepto de resiliencia no estuvo exento de críticas por parte de los mismos participantes. Algunos consideraron que el concepto puede convertirse en un eufemismo que deja de lado las responsabilidades institucionales y normaliza la exposición continua a contextos violentos o de desigualdad. Se señaló que un énfasis en la capacidad de adaptación, en lugar de cuestionar las estructuras que perpetúan la vulnerabilidad provoca el riesgo de naturalizar la injusticia y trasladar la carga o responsabilidad de superación enteramente en los individuos, eximiendo al Estado y otras estructuras de su obligación de generar condiciones dignas.

Por esta razón, en uno de los grupos focales se mencionó preferir el término de “adaptabilidad” sobre el de resiliencia, o incluso, abandonar el uso de la palabra por completo. Dicho posicionamiento por parte de los informantes busca evitar las connotaciones de inacción que se asocian a la resiliencia, opinando además que la palabra ha perdido su peso.

La identidad juarense de los informantes está atravesada por múltiples cuestionamientos y contradicciones internas, y su construcción se hace evidente a partir de un proceso de reconocimiento y alteridad, donde coexisten tanto elementos de identificación como de rechazo. El primer producto de este proceso se refleja en que, para los informantes, identificarse como juarenses tiene relación con que es Ciudad Juárez el espacio donde se sienten seguros y que se reconoce como hogar. Al mismo tiempo, tienen presente la idea de la ciudad como un lugar violento e inseguro. Ciudad Juárez se configura entonces como un espacio de pertenencia y seguridad afectiva, al mismo tiempo que se le identifica como un espacio históricamente marcado por la violencia.

El segundo producto, se puede ver en algunas de las personas que migraron del centro y sur de México y que llegaron a la ciudad durante la infancia o adolescencia, los cuales piensan a la ciudad como un espacio de hospitalidad, pero que al mismo tiempo es un espacio en el que existen discursos de exclusión y en el que se reproducen narrativas de discriminación hacia otros grupos migratorios, como lo son a personas de Honduras, Cuba o Perú.

Finalmente, el último producto se encuentra en el cuestionamiento de la resiliencia individual y colectiva, hecho que se reconoce existe en la población, pero también que exige la corresponsabilidad institucional. Los elementos rescatados por las informantes, considerados constitutivos de la identidad juarense, son parte de un imaginario que ha conformado una narración en la que Ciudad Juárez es un lugar de hospitalidad y resiliencia. No necesariamente representa una ficción, pues eso podría dar lugar a que tales aspectos no se sustenten en cualidades presentes en los y las habitantes de la ciudad.

Tampoco se puede negar la existencia de contradicciones que los informantes expresaron en sus discursos y que hicieron explícitos y cuestionaron al realizar los grupos focales. El hecho de que por su cuenta comenzaran a cuestionar y a resaltar las excepciones en las que esa hospitalidad no aplica para cualquier persona que llegue a la ciudad demuestra que reconocen las limitaciones, ya sean propias o de su entorno próximo, que se tienen respecto a la hospitalidad, diversidad y resiliencia.

Por tanto, se puede decir que la identidad juarense está en constante negociación y de la que difícilmente se nombraron sus generalidades y particularidades de forma directa, pero que se ve reflejada en los discursos de las y los participantes. Ciudad Juárez debe ser entendida no como un mero escenario, sino como un elemento activo, debido a su condición fronteriza y como

espacio de migrantes, en la construcción de un sentido de pertenencia y una identidad compleja que resiste simplificaciones y experiencias homogéneas.

6. Representación de Ciudad Juárez y México en las películas *Sicario*, *Bordertown* y *Backyard: El Traspatio*

El cine es un medio importante a la hora de representar realidades sociales, culturales y políticas, y en el caso de México, particularmente de Ciudad Juárez, ha servido como escenario para narrar historias que abordan temas como el narcotráfico y la violencia de género. Este apartado se analiza la representación de Ciudad Juárez en tres películas: *Sicario* (2015), *Bordertown* (2006) y *Backyard: El Traspatio* (2009), esto mediante la exploración de aspectos como la producción, la escenografía, los estereotipos reproducidos y la recepción de estas obras.

6.1 *Sicario* (2015)

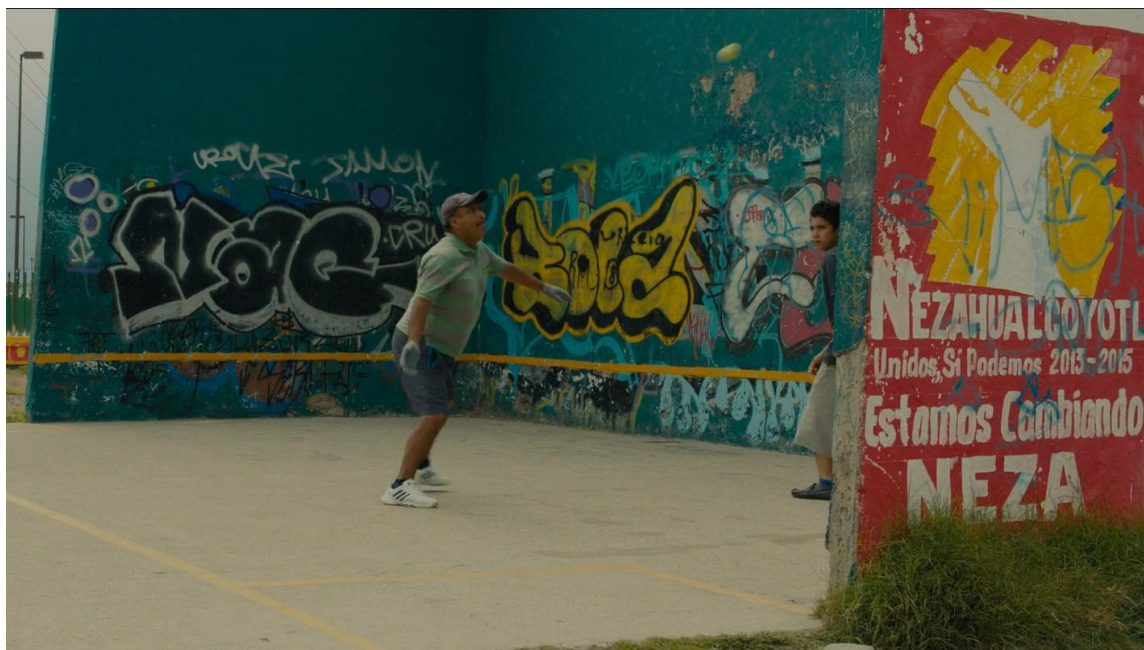
La cámara se eleva, mostrando un horizonte desolado: Ciudad Juárez se extiende bajo un cielo gris. Dentro de uno de los vehículos, Kate Macer (Emily Blunt), una agente del FBI mira por la ventana con una mezcla de inquietud y determinación. Su rostro refleja la tensión de alguien que sabe que está entrando en territorio desconocido y peligroso. A su lado, Alejandro (Benicio del Toro), un hombre de mirada fría y gestos calculados parece imperturbable, como si ya hubiera visto todo esto antes. Justo cuando el convoy cruza la frontera hacia Juárez, Alejandro rompe el silencio con una frase que resuena como una advertencia sombría: "Welcome to Juárez", al mismo tiempo que señala cuerpos decapitados que cuelgan de un puente.

Dirigida por Denis Villeneuve, *Sicario* es un thriller que sigue a la agente del FBI, Kate Macer (Emily Blunt), quien se une a una operación encubierta para combatir el narcotráfico en la frontera entre Estados Unidos y México. Denis Villeneuve es un director canadiense nacido en

1967, reconocido por su habilidad para crear narrativas complejas. Antes de *Sicario*, Villeneuve ya había ganado reconocimiento internacional con películas como *Incendies* (2010) y *Prisoners* (2013). Aunque *Sicario* fue su primera incursión en el tema del narcotráfico y la frontera entre México y Estados Unidos, su experiencia previa en thrillers y dramas le permitió manejar con destreza la complejidad moral y visual de la película.

El filme fue producido por *Lionsgate* y *Black Label Media*, con un presupuesto estimado de 30 millones de dólares. Si bien la trama se desarrolla en Ciudad Juárez, se declaró que la película no había sido filmada por razones de seguridad y logística (Siegemund-Broka, 2015). En su lugar, las escenas que representan Juárez fueron rodadas en Nuevo México y Ciudad Nezahualcóyotl (IMDb, 2015).

Figura 1



Fotograma de *Sicario* (Villeneuve, 2015) durante una escena que introduce a Ciudad Juárez, mostrando un rotulo político de lo que en realidad es la Ciudad de Nezahualcóyotl.

En un reportaje realizado por *The Hollywood Reporter* se narra la visita que realizó el equipo de producción a Ciudad Juárez, conformado por el director de la cinta Denise Villeneuve, los productores Ed McDonnell y Basil Iwanyk y el coordinador de dobles J.J. Perry. Se relata que llegaron a la ciudad en SUV de color blanco para que no se les asociara con aquellas de los carteles y a Ciudad Juárez se le describe como “una de las ciudades más letales del hemisferio occidental y zona cero de la guerra contra las drogas en México” (Siegemund-Broka, 2015, párr. 1), esta visita tenía el propósito de investigación y filmación de algunas escenas, para ello solicitaron la protección de dos agentes federales armados (Siegemund-Broka, 2015).

Aunque *Sicario* no se basa en un caso específico, los creadores dijeron haber realizado una investigación sobre el narcotráfico y su impacto en la frontera entre México y Estados Unidos. En el filme se retrata a Ciudad Juárez como un lugar dominado por la violencia y el caos, una ciudad en la que el Estado de derecho parece inexistente, esto lo hace mientras explora temas como la moralidad, la justicia y los límites del poder en el contexto de la guerra contra el narcotráfico.

El guionista, Taylor Sheridan, se inspiró en reportajes y testimonios sobre la violencia relacionada con el crimen organizado en la región (Siegemund-Broka, 2015). No obstante, lo que esto logra es que el filme simplificó la realidad de Ciudad Juárez, presentándola como un lugar donde la violencia es omnipresente y el Estado es completamente ineficaz, no hay matices, ni se trata de ofrecer otra mirada de la ciudad más que como un escenario donde ocurre la violencia.

Por eso, la película tiene una perspectiva hollywoodense, pues se centra en los esfuerzos de los personajes estadounidenses para solucionar el problema de Ciudad Juárez, mientras que los mexicanos se presentan como víctimas o victimarios. Lo cual reduce la realidad de Ciudad

Juárez, una realidad que, si bien se presenta en el filme de forma exagerada, existió y sigue teniendo repercusiones en el tejido social y en cómo se piensa a la ciudad. Es posible interpretar la trama de *Sicario* como una forma de reproducir la narrativa del salvador extranjero (Nájar, 2015).

Lo siguiente es un extracto del guion escrito por Sheridan, el cual describe la primera escena en la que se presenta a Ciudad Juárez, y con la cual se abrió este apartado, no obstante, aquí podemos ver la perspectiva no desde el lenguaje visual, sino como la visión que Sheridan tenía de la ciudad y cómo la plasma en texto:

La ciudad de Juárez es en sí misma un crimen. Sucia y ruínosa, prostitutas y criminales llenan cada espacio posible de la acera. Estos son tan abundantes como las desafortunadas masas que están condenadas a vivir y trabajar aquí. [...] En cada esquina parece haber soldados y policías. Se puede ver un gran grupo de policías en una calle lateral, de pie alrededor de un coche, con un CADÁVER en la calle de al lado. (Sheridan, 2014, p. 33).

El director de fotografía, Roger Deakins, utilizó paletas de colores para representar la moralidad de los personajes, esto se refleja tanto en vestimentas como en la saturación o desaturación de las tomas, ejemplo de esto es que la desaturación se usó para enfatizar la desolación y la violencia que caracterizan a lo que entienden por México en la narrativa de la película (Renée, 2016). Esta elección visual contribuye a crear una atmósfera opresiva y sombría, que refuerza la idea de un lugar al borde del colapso. La banda sonora compuesta por Jóhann Jóhannsson, con sus sonidos graves y repetitivos, añade una capa adicional de tensión y fatalismo.

La escenografía de *Sicario* busca recrear una ciudad en guerra, con calles vacías, edificios abandonados y un ambiente tenso. Aunque se puede reconocer la labor del filme en su apartado visual y sonoro, los escenarios utilizados no reflejan una imagen real de la ciudad, más bien se enmarca la imagen de Ciudad Juárez que se ha construido en el imaginario norteamericano. El filme opta por una visión reduccionista que enfatiza la violencia, ignorando otros aspectos de la vida en la ciudad, lo cual termina reduciéndola a paisajes urbanos deteriorados tapizados con avisos de personas desaparecidas.

De repente hay escenas en donde sí parece Juárez, pero hay otras en las que luego-luego se nota que es otro lugar. Aparte usan calles muy feas, que se ven destruidas, que sí hay partes así aquí a lo mejor, pero en la película lo hacen ver como que toda la ciudad está en ese estado, abandonada, fea (Joel, 51 años, entrevista)

La elección de no filmar en Ciudad Juárez limitó la autenticidad de la representación de la ciudad. Aunque las locaciones en Nuevo México y Nezahualcóyotl logran recrear algunos aspectos de la ciudad, también deja ver cómo se piensan las ciudades de México por parte de las producciones hollywoodenses, basta con que a su consideración el paisaje urbano sea similar, demostrando la simpleza con la que la producción miró a la frontera norte de México. La cinematografía hace un juego entre el uso de tomas aéreas y panorámicas que sí pertenecen a Ciudad Juárez con las escenas en sitio de otras ciudades de México para construir la ciudad imaginada de “Juárez, la bestia”.

Sicario no hace más que sumar a la narrativa sobre México como un país violento y corrupto que requiere de intervención norteamericana para ser salvado. Los personajes

mexicanos son retratados como figuras unidimensionales, ya sea como narcotraficantes despiadados o como civiles desamparados, atrapados en el fuego cruzado. Mientras que los personajes norteamericanos tienen total libertad de actuar a favor del supuesto bienestar de México, están aquí para resolver los problemas de Ciudad Juárez, la cual es etiquetada como “la bestia”, exponiendo un entendimiento de la ciudad como lugar de salvajismo e incivilización a comparación de la sociedad norteamericana con la que hace frontera.

En el siglo XIX, el presidente Taft fue a visitar al presidente Díaz. Llevó 4.000 hombres. Y casi lo suspenden porque un tipo con una pistola quería acercarse a Taft y volarle los sesos. Pero lo evitaron... 4.000 soldados. ¿Crees que se sintió seguro? (Villeneuve, 0:25:00).

A escasos minutos de la llegada de los protagonistas a territorio juarense, estos son recibidos con varios cuerpos cercenados que cuelgan de un puente, instantes después se trasladan a una colonia en la cual sucede un tiroteo. El filme presenta a estos personajes estadounidenses como los únicos capaces de enfrentar y resolver el problema del narcotráfico. Esta dinámica puede ser interpretada como una forma de justificar la intervención estadounidense en México, pero que al mismo tiempo ignora las complejidades históricas y políticas del problema.

Aunque *Sicario* fue bien recibida por la crítica internacional por su dirección, fotografía y actuaciones, en México generó controversia por su representación del país, lo cual mereció indignación local y algunas protestas. Entre las reacciones más fuertes que tuvo la película están las que dio Enrique Serrano Escobar el, en aquel entonces, alcalde de Ciudad Juárez. Serrano incluso pidió a los ciudadanos a boicotear la película y acusó a los productores por difamación (Child, 2017).

Cabe notar que esta campaña inició desde meses antes a que se estrenara la película. Serrano hizo público su disgusto por la película, la llamó “desactualizada” y afirmó que menguaba los esfuerzos de la comunidad de Ciudad Juárez por mejorar la imagen y percepción de la ciudad. En el 2016, con la película aún por estrenarse, esos esfuerzos se veían opacados, sobre todo en la escena internacional, debido a la imagen que presentaba *Sicario* de la ciudad (Nájar, 2015). En términos de taquilla, *Sicario* recaudó aproximadamente 85 millones de dólares a nivel mundial (Box Office Mojo, s. f.). Aunque no fue un fenómeno masivo, su impacto cultural resulta significativo.

6.2 Bordertown (2006)

Dirigida por Gregory Nava, *Bordertown* es un thriller que centrado en los feminicidios de Ciudad Juárez. La película sigue a Lauren Adrian (Jennifer López), una periodista estadounidense que viaja a la frontera para investigar el asesinato de mujeres trabajadoras de las maquiladoras. A través de su investigación, Lauren descubre una red de corrupción, impunidad y violencia de género que refleja una realidad dolorosa y compleja.

Gregory Nava es un director estadounidense de ascendencia mexicana, nacido en 1949, conocido por su interés en temas sociales y culturales relacionados con la comunidad latina. Su película más destacada antes de *Bordertown* fue *El Norte* (1983), un drama que narra la historia de dos hermanos guatemaltecos que emigran a Estados Unidos en busca de una vida mejor. Nava también dirigió *Selena* (1997), un *biopic* sobre la famosa cantante tejana. *Bordertown* se alinea con su interés por temas sociales y comunidades latinas, aunque fue criticada por no alcanzar la profundidad o sensibilidad de sus trabajos anteriores.

Bordertown fue producida por *Mobius Entertainment* y esta contó con un presupuesto de aproximadamente 21 millones de dólares. Fue filmada en locaciones de Albuquerque, Ciudad Juárez, Mexicali y principalmente en Nogales. Respecto a su filmación, la producción enfrentó desafíos logísticos y financieros, se dice que tanto Nava como el *cast* recibieron amenazas de muerte, y también hubo robo e intimidación al equipo de filmación mientras se encontraban en México (Los Angeles Times, 2007). Aunque la fotografía, a cargo de Reynaldo Villalobos, intenta capturar la atmósfera de la frontera, es notorio que se emplean agresivamente los tonos sepías, dando como resultado calles sucias y cielos amarillentos para representar a la ciudad.

Apenas inicia el filme Gregory Nava acusa al Tratado de Libre Comercio, a las industrias transnacionales y tanto al gobierno estadounidense como al mexicano como responsables de crear un estado de inseguridad e impunidad. Y si bien parte del filme se encamina a vincular los asesinatos de mujeres con la presencia de las maquiladoras en la franja fronteriza, y que por ende que tanto México como Estados Unidos deben tomar acciones, la película termina señalando únicamente a culpables locales, y abandona la crítica que realizaba a ambos países.

Dejando de lado la denuncia binacional que pareciera se plantea al principio del filme, aunque cabe aclarar que este discurso se retoma en algunas de las entrevistas o declaraciones que Nava daría más adelante. No obstante, la idea que, formada respecto al gobierno mexicano, y su responsabilidad, se ve reflejada no solo en lo que se presenta a lo largo del filme, también en las entrevistas y declaraciones tanto de Gregory Nava como de Jennifer López, esta última declarando:

Sentí que era algo que realmente clamaba por ser hablado y sacado a la luz. [...]

Lo que esperamos lograr con la película es simplemente que la gente tome conciencia de lo que está sucediendo allí (Johnson, 2007, párr. 7).

El filme se centra en la perspectiva de una periodista estadounidense, y esto hace que los personajes mexicanos sean relegados a roles secundarios y estereotipados. La dinámica entre la protagonista y los personajes secundarios, así como se ve en *Sicario*, ca de nuevo en la narrativa del salvador extranjero, en la que los problemas locales solo pueden ser resueltos o visibilizados con la intervención de personas externas al país. La película reproduce abiertamente esta perspectiva de, e incluso, el director declaró que uno de los fines últimos de la película es:

Poner presión en el gobierno mexicano para que haga algo al respecto. [...] No me considero un cineasta político ni un cineasta latino. Me considero, en primer lugar, un narrador de historias y, como narrador de historias, me preocupo por mi comunidad. Me preocupo por el mundo y en mi mundo se ven muchas injusticias (Barker, 2006, párr. 5)

Y esa misma idea fue compartida incluso durante el estreno de la película en el festival *Berlinale* en el año 2007:

Si yo estoy para contar historias llevándolas al cine, de ninguna manera podía quedarme indiferente ante lo que ocurre en Juárez; espero que mi película ayude a que el mundo se entere de lo que está pasando en México desde hace muchos años. En 1997 me enteré de lo que pasaba en Juárez y pasan los años y siguen muriendo mujeres. (Hartmann, 2007, párr. 5).

Pese a las declaraciones de Nava o de López, el filme cuenta una presentación sesgada de los hechos, que cae ocasionalmente en acepciones racistas, pues presenta a personajes mexicanos como ignorantes y susceptibles a las supersticiones, lo que hace ver más urgente la necesidad de intervenir personajes americanos que pueden acercarse más realista y solucionar los problemas.

Figura 2



Fotograma de *Bordertown* (Nava, 2006) mostrando los asentamientos de Anapra en Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

Bordertown recibió críticas mixtas tanto en México como en el extranjero. Mientras que algunos elogiaron su intento de visibilizar los feminicidios, otros criticaron su enfoque sensacionalista y la falta de profundidad en los personajes mexicanos. En México, la película fue recibida con escepticismo por parte de algunos sectores, que la acusaron de explotar una tragedia real para obtener ganancias comerciales (Boyero, 2007). A nivel internacional, la película tuvo una recepción moderada, con algunos críticos elogiando la actuación de Jennifer López y otros señalando las deficiencias en el guion y la dirección (Honeycutt, 2007). En términos de taquilla, *Bordertown* fue un fracaso comercial, recaudando solo 4.5 millones de dólares a nivel mundial.

6.3 Backyard: El Traspatio (2009)

El cuerpo sin vida de una mujer yace en el desierto, rodeado de basura y maleza seca. La cámara se acerca lentamente, mostrando los detalles de su rostro, su ropa rasgada y las marcas de violencia en su cuerpo. No hay diálogos en este momento, solo el sonido del viento que sopla sobre el paisaje árido, creando una atmósfera de abandono y desolación. Poco después, llega un vehículo policial. Los agentes bajan con actitud rutinaria, para ellos, la escena es algo común.

Dirigida por Carlos Carrera, *Backyard: El Traspatio* es una película mexicana que igualmente aborda los feminicidios en Ciudad Juárez. La trama sigue a Blanca Bravo (Ana de la Reguera), una detective que llega a Juárez para investigar una serie de asesinatos de mujeres. A medida que profundiza en el caso, se enfrenta a la corrupción del sistema, la ineptitud de las autoridades y la indiferencia de la sociedad. A diferencia de *Sicario* y *Bordertown*, *Backyard: El Traspatio* ofrece una visión nacional, y se produjo bajo el objetivo de ofrecer una mirada más matizada y responsable de la ciudad, centrándose en la perspectiva de los habitantes locales y evitando caer en simplificaciones.

Carlos Carrera es un director mexicano nacido en 1962, siendo su trabajo más reconocido el filme *El Crimen del Padre Amaro* (2002), un drama que explora la corrupción y la hipocresía en la Iglesia católica, y que fue nominada al Oscar a la mejor película extranjera. Carrera también ha dirigido películas como *La Mujer de Benjamín* (1991) y *Un Embrujo* (1998), que destacan por su atención a los detalles culturales y sociales de México.

La fotografía, a cargo de Martín Boege y Everardo González, utiliza planos panorámicos del desierto que rodea la ciudad. La banda sonora, compuesta por Fernando Corona, incorpora

elementos de música tradicional mexicana, pero de una manera más sutil y efectiva que en producciones hollywoodenses enfocadas a México.

La escenografía de *Backyard: El Traspatio* muestra de una forma más realista los escenarios que pueden encontrarse en Ciudad Juárez. Para Carrera y Berman era importante que este trabajo mostrara fielmente el espacio físico de la ciudad, Carrera además declaró:

Salvo los documentales, las películas de ficción que se han hecho sobre Ciudad Juárez se filman en otros lugares, y a mí me interesaba retratar los sitios donde sucedieron los acontecimientos, tomando en cuenta que el cine, además de todo, es un vehículo para preservar la memoria (Proceso, 2009a).

La elección de filmar en locaciones reales de Juárez le da a la película un mayor nivel de autenticidad, sobre todo cuando se compara con las otras dos películas analizadas en este apartado. Las calles, los edificios y los paisajes urbanos son reconocibles para quienes conocen la ciudad, lo que refuerza la verosimilitud de la narrativa.

Sabina Berman, dramaturga mexicana y guionista de cine, fue la encargada de realizar el guion para el filme. Previo a que el proyecto siquiera existiera, Berman realizó visitas a Ciudad Juárez e investigó sobre el tema durante el año 2000, los problemas de violencia de la ciudad captaron su atención rápidamente. Empezó a escribir sobre los feminicidios ocurridos en la ciudad (Proceso, 2009a). Lo cual la llevó a escribir un primer guion, basándose en historias reales de los feminicidios, después de haberlo finalizado fueron ella y el coproductor Epigmenio Ibarra quienes invitaron a Carrera al proyecto. Sobre las inquietudes que la ciudad le generó en sus visitas, Berman declaró lo siguiente:

Había leído sobre las mujeres asesinadas. Entonces me llamaron la atención los mecanismos que rodeaban el fenómeno: de indiferencia e impunidad, contando a la sociedad volteando hacia otra parte, hartos de la tensión de afuera hacia eso. Hablé con las chicas de las maquilas, policías, con activistas de derechos humanos (Proceso, 2009a).

Carlos Carrera, Sabina Berman y el equipo de producción buscaban garantizar que la película expusiera de manera precisa y sensible la realidad de los feminicidios en Ciudad Juárez. Consultaron a expertos, activistas y familiares de las víctimas.

El filme presenta a Ciudad Juárez como una ciudad con graves problemas sociales, pero también muestra la resistencia y la lucha de sus habitantes, un enfoque dirigido a la resiliencia de los habitantes. Puede notarse una sensibilidad distinta en esta producción de origen nacional, sobre todo al compararla con las otras dos producciones extranjeras. Referente al problema social y la forma en que se buscaba presentar a la audiencia, su director declaró lo siguiente:

El miedo era caricaturizar o simplificar este asunto [...] Busqué matices trabajando con los actores y en la puesta en escena. Además, traté de ser objetivo y mostrar las dos caras. De pronto se puede pensar que no existen policías afectados o con cierto grado de sensibilidad, y también existen (Proceso, 2009a, párr. 7).

Carrera y Berman tomaron la decisión de centrarse en la perspectiva de los habitantes locales, lo que le permite ofrecer una visión más auténtica y respetuosa de los problemas que enfrenta la ciudad:

Muchos de los personajes, casi todos, están basados en personajes reales: el egipcio, el exgobernador Francisco Barrio. De hecho, los diálogos del gobernador no son diálogos escritos, son citas textuales, tanto del gobernador Francisco Barrio, como de Patricio Martínez (Proceso, 2009b, párr. 3).

En México la película sería nominada a nueve premios Ariel en su 52ª edición la cual se llevó a cabo en el 2010, incluyendo mejor película, de los cuales ganó cinco premios. No se llevaría el premio a mejor película, pero sí el de mejor dirección (FilmAffinity, s.f.).

7. Percepciones sobre la representación de Ciudad Juárez en producciones cinematográficas

7.1 Sobre las representaciones de Ciudad Juárez en Bordertown, Sicario y Backyard: El Traspatio.

En este apartado se examinan las valoraciones y percepciones que las y los participantes del estudio, tanto aquellos involucrados en las entrevistas como de los grupos focales, han construido respecto a las representaciones cinematográficas que existen de Ciudad Juárez. Como se señaló con anterioridad, el sondeo inicial permitió identificar tres producciones cinematográficas reconocidas como las más vistas por los informantes, que cumplían con el criterio central de abordar a Ciudad Juárez como eje narrativo o escénico. En este apartado se exploran las reacciones emocionales, críticas y reflexiones que dichas producciones provocaron en los participantes, tomando como base los testimonios recabados durante el proceso de recolección de información.

Así, se revela cómo el cine ha moldeado, o incluso distorsionado, la imagen urbana, y permite comprender de qué manera la audiencia, en su condición de habitantes del espacio representado, negocian, cuestionan o rechazan esas representaciones. Habiendo explorado la

dificultad de ofrecer una definición específica de una identidad juarense, las respuestas obtenidas no se limitan a una evaluación estética o narrativa de las producciones, sino que demuestran el diálogo entre el discurso fílmico y las experiencias arraigadas en el contexto local, cómo las y los participantes entienden la vida juarense y su pertenencia a la ciudad y que tan acertadas son las representaciones.

Sicario (2015)

De acuerdo con los testimonios recabados, la película dirigida por Denis Villeneuve construye una imagen de Ciudad Juárez marcada por la violencia asociada al narcotráfico y la presencia de los cárteles. Según las y los participantes, se señaló que el filme refuerza estereotipos negativos al presentar a la ciudad como un espacio predominantemente peligroso e inseguro, omitiendo aspectos de la vida social, cultural o identitaria que contrasten con dicha narrativa.

Pese a que el filme plantea problemáticas locales en un escenario internacional, varios informantes señalaron que lo hace desde una mirada externa, ajena y que busca la espectacularización, dando prioridad al enfoque dramático por encima de un retrato más matizado o respetuoso. Al respecto, uno de los informantes de la generación Z añade:

Se agrava mucho el estereotipo violento. Hay una violencia desmesurada, sin ningún tipo de contrapesos. Siempre está muy presente una visión desmedida de la violencia (Alexis, 26 años, grupo focal).

También se reconoce que, pese a las críticas de la mayoría de los participantes a la representación de la ciudad, algunos reconocían y valoraban la calidad técnica y narrativa del filme, destacando la dirección de Villeneuve como un elemento que, independientemente del

enfoque temático, justifica su apreciación cinematográfica. Esa dualidad en las percepciones, entre el desacuerdo con la visión de la ciudad y el reconocimiento artístico, refleja la complejidad con la que las audiencias negocian su consumo cultural, especialmente cuando se trata de representaciones de aspectos o espacios que no le son muy ajenos.

Además, *Sicario* se distingue como la película más accesible entre las tres analizadas en el estudio, disponible para renta o compra en plataformas digitales como *YouTube*, *Apple TV*, *Prime Video* y, ocasionalmente, en el catálogo de *Netflix*. A consecuencia de esta amplia disponibilidad, es posible explicar por qué fue la producción más vista entre los participantes, indistintamente de la generación a la que pertenecen. Muchos de ellos mencionaron haberla visto en los últimos dos años, e incluso en meses recientes, motivados fuertemente por la relevancia y popularidad que Villeneuve recobró tras el estreno de *Dune* (2021) y *Dune: Part Two* (2024). Este fenómeno sugiere que la filmografía del director sigue ejerciendo un atractivo significativo, lo cual a su vez influye en la recepción vigente de su obra previa y la perpetuación de ciertas narrativas de los espacios que retrata.

***Bordertown* (2007)**

Dirigida por Gregory Nava y protagonizada por Jennifer López, este filme se presenta como un drama inspirado en los feminicidios que han marcado la historia de Ciudad Juárez. No obstante, su producción, rodada mayormente en Nuevo México, y su enfoque narrativo generó descontento o cierto rechazo entre algunos de los informantes, quienes consideraron que la película no logra captar la complejidad del fenómeno social que pretende retratar. Según los informantes, el filme tiene un enfoque dramatizado, lo que provoca cierta superficialidad en la manera que aborda el tema, pues prioriza el impacto emocional sobre una representación fiel o

rigurosa de los hechos. Con respecto a cómo se representa a Ciudad Juárez como escenario y espacio físico, uno de los informantes de la generación X comenta:

Siempre ponen lugares muy feos para representar a Juárez y si sí usan partes de la ciudad siempre se van a las más maltratadas. Hacen que la ciudad se vea vieja, descuidada, hasta parece que está destruida por todo lo que se vive, pero pues así no está la ciudad tampoco (Joel, 51 años, participación en grupo focal).

Un aspecto que fue criticado por parte de uno de los informantes fue la falta de una participación de la comunidad juarense durante la producción de la película, lo cual se ve reflejado en cómo, desde la perspectiva de los informantes, contribuyó a una visión externa y descontextualizada del problema. Como consecuencia, existe un rechazo con su enfoque, por la manera en que presenta a Ciudad Juárez, tanto estética como narrativamente y revela tensiones que existen con esta clase de representación externa de la ciudad.

En cuanto refiere a su disponibilidad, al momento de escritura de este trabajo, *Bordertown* se encuentra disponible para renta o compra en *Prime Video*, aunque su circulación en otras plataformas es limitada. Cabe destacar que, entre los participantes del estudio que afirmaron haber visto el filme, pertenecientes principalmente a la generación X, ninguno reportó haberla visto recientemente. La mayoría la había visto años atrás, a través de emisiones televisivas por cable, lo que sugiere que su impacto en el imaginario contemporáneo sobre Ciudad Juárez es, en el mejor de los casos, marginal.

Backyard: El traspatio (2009)

Película mexicana dirigida por Carlos Carrera, la cual aborda la problemática de los feminicidios en Ciudad Juárez desde una perspectiva nacional. A diferencia de filmes como

Bordertown o *Sicario*, este filme centra su narrativa en las dinámicas estructurales de poder, la impunidad y las desigualdades que subyacen a la violencia de género, teniendo además una recepción relativamente más favorable entre los escasos entrevistados que tuvieron acceso a ella.

Aun así, surgieron algunas críticas respecto a la falta de una perspectiva local. Cómo señaló uno de los participantes: “Las que la hicieron eran personas del centro del país, y eso hace que de todos modos se esté retratando a Juárez desde fuera” (Joel, 51 años). Incluso cuando las representaciones provienen del país de origen, pueden existir dificultades para incorporar voces y miradas locales, indistintamente de si la producción es nacional.

Paradójicamente, pese a que tuvo una mejor aceptación entre los informantes, esta película resultó ser la menos vista entre las mencionadas. De acuerdo con los datos recabados del sondeo, tan solo ocho personas, de las 150 encuestadas, dijeron haberla visto, mientras que entre los informantes entrevistados tan solo dos la vieron, ambos pertenecientes a la generación X.

Esto no es sorpresa y se atribuye a su inaccesibilidad, tan grave que encontrar fotogramas de alta calidad resulta complicado. El filme tiene una nula disponibilidad en plataformas digitales, ya sean de *streaming*, compra o venta, formatos físicos o incluso por medios alternativos en línea. A diferencia de las otras dos películas, que se encuentran accesibles en servicios de *streaming* o renta digital, *Backyard: El Traspatio* parece haber caído en un limbo de invisibilidad, lo que dificulta su difusión y, por ende, su potencial para generar discusión o resignificar las narrativas dominantes sobre Ciudad Juárez. Con una distribución inexistente, difícilmente se puede asegurar si su recepción actual es mayormente positiva o negativa.

Esta situación plantea interrogantes sobre los mecanismos de circulación y preservación del cine mexicano, especialmente aquel que no puede ser calificado dentro de la categoría de

cine comercial, aquel que busca ofrecer miradas críticas desde dentro del país. El caso de *Backyard: El Traspatio* ejemplifica cómo, incluso cuando una producción no solo busca, sino que logra cierto grado de rigor y sensibilidad como se discutió en el apartado anterior, su impacto queda limitado por barreras de distribución. El cuidado y las intenciones del filme se menguan porque no hay esfuerzos por darle visibilidad y la presencia que podría tener hoy es inexistente.

Tabla 2. Aspectos centrales de las tres películas revisadas

Película	Bordertown (2006)	Sicario (2015)	El Traspatio (2009)
Representación de Ciudad Juárez	Se muestra como una ciudad peligrosa, marcada por la violencia contra las mujeres y la impunidad. Se enfoca en la explotación laboral en las maquiladoras.	Se retrata como un lugar desolado, violento y controlado por el narcotráfico. Se enfatiza la tensión y el caos en la frontera.	Se presenta como un escenario real en el que ocurrieron los feminicidios, posee enfoque documental.
Escenografía	Se recrean ambientes urbanos y desérticos, con escenas en maquiladoras, calles polvorientas y barrios marginales. Uso desmedido de tonos sepia.	Escenarios desolados, con tomas aéreas de la ciudad y la frontera, pero tomas en tierra perteneciente a otras ciudades.	Locaciones reales en Ciudad Juárez, con tomas en calles, colonias marginadas y el desierto, donde se encontraron cuerpos de mujeres asesinadas.

Cómo se habla de la ciudad	Se describe como un lugar de injusticia, donde las mujeres son vulnerables y las autoridades son corruptas o indiferentes.	Se menciona como un territorio en guerra, dominado por cárteles y con una presencia débil del Estado.	Se habla de la ciudad como un lugar marcado por la violencia de género, la pobreza y la falta de justicia.
Locaciones reales en Ciudad Juárez	Algunas escenas se filmaron en Nuevo México (EE. UU.) para recrear Juárez, aunque se intenta capturar la esencia de la ciudad.	La mayoría de las escenas se filmaron en Nuevo México y otros lugares de México.	La película fue filmada en locaciones reales de Ciudad Juárez, incluyendo el desierto y zonas urbanas.
Género y enfoque	Thriller con un enfoque en la investigación de los feminicidios y la explotación laboral.	Thriller de acción con un enfoque en el combate al narcotráfico y la corrupción.	Drama social con un enfoque documental sobre los feminicidios y la impunidad.
Recepción por parte de las y los informantes	Apreciaron la denuncia de los feminicidios, pero consideraron que la película explotaba el dolor de las víctimas y no reflejaba fielmente la vida de la ciudad.	Criticaron la visión simplista y estereotipada de la ciudad como un lugar de guerra.	Fue mejor recibida por los entrevistados, ya que valoraron su enfoque realista. Sin embargo, sintieron que seguía reforzando

una imagen negativa
de la ciudad.

Fuente: Elaboración propia.

7.2 Insatisfacciones y carencias que los informantes destacan

En las entrevistas y grupos focales la información recabada permitió identificar percepciones del cine internacional y del nacional, especialmente en lo relativo a su capacidad para representar las realidades y experiencias de los habitantes de Ciudad Juárez. Como ya se ha expuesto en los apartados anteriores, las producciones extranjeras fueron criticadas por reproducir visiones que se consideraron llenas de estereotipos o demasiado simplistas. Se igual forma, para algunos informantes, el cine comercial mexicano ha generado un desapego profundo debido a que consideran sufre de una desconexión con las vivencias regionales que existen fuera del centro del país, pues los informantes expresaron que los filmes nacionales se han enfocado principalmente en retratar la vida capitalina.

En este sentido, un hallazgo relevante durante la recolección de información cualitativa fue la existencia de una insatisfacción dirigida al cine comercial nacional. Varios de los entrevistados señalaron que no solo sienten poco interés por las propuestas más recientes del cine nacional, sino que tampoco se sienten representados por estas producciones, argumentando que se centran predominantemente en personas y contextos geográficamente alejados de la frontera norte. Como expresó uno de los participantes: “Siempre son personajes que viven en el centro del país [...] siempre son formas de vida y cosas de muy de allá de los capitalinos. Cosas que a veces acá en el norte ni se ven” (Miguel, 26 años, entrevista).

Su observación, compartida además por otros entrevistados y participantes de los grupos focales, permite ver la percepción que se tiene de un cine que se ha enfocado principalmente en las experiencias o poblaciones del centro del país, y que como consecuencia ha dejado fuera las identidades, elementos culturales y sociales de otras regiones, como lo son Ciudad Juárez o la frontera norte. Además, tanto Miguel como otros informantes criticaron la predominancia de comedias ligeras y fórmulas repetitivas, con escasas propuestas que exploren otros géneros o temáticas más diversas y complejas.

La falta de identificación con el cine comercial mexicano contrasta con la valoración que se tiene de ciertas producciones nacionales de corte social, como lo fue *Backyard: El Traspatio*, la cual, pese a sus limitaciones, fue pensada como un intento más genuino al abordar el contexto sociocultural de Ciudad Juárez. No obstante, los entrevistados también criticaron que esta, a finde cuentas, era una producción que venía del centro del país, por lo que igual forma era percibida como una visión externa de la ciudad. Además, se le suma su escasa promoción y posterior distribución una vez concluyó su periodo de proyección en salas de cine, en consecuencia, la película ha sido relegada a un nicho marginal, logrando que la desconexión entre la industria cinematográfica nacional y audiencias fuera del eje comercial se mucho mayor.

Gabriel de 28 años, cuestiona la manera en que el cine, tanto nacional como internacional, ha construido narrativas sobre Ciudad Juárez. De acuerdo con su perspectiva las producciones que se ambientan en la ciudad rara vez la piensan como un espacio con dinámicas propias, únicamente la reducen a su condición de ciudad fronteriza. Es decir, la ciudad funge como un mero escenario funcional a historias que, en el fondo, no hablan de Ciudad Juárez, sino desde su posición limítrofe. “Juárez como vecina de”, “Juárez como al lado de”, señala el entrevistado, destacando cómo estas

representaciones cinematográficas terminan por definirla únicamente en relación con su contraparte estadounidense, como si su existencia solo cobrara sentido en función de lo que ocurre al otro lado. Ciudad Juárez no es una ciudad por sí sola, es un espacio que demarca un límite entre Estados Unidos y el *otro*.

Gabriel ofrece un elemento más a considerar cuando se habla de representaciones de Ciudad Juárez pues menciona que, incluso cuando las producciones muestran a la ciudad, él no se siente representado por las imágenes que la presentan estética o espacialmente, sobre todo en los documentales. Explica que los lugares representativos utilizados de la ciudad, como los puentes fronterizos, el centro histórico, la Plaza de la Mexicanidad y el Chamizal, corresponden a una visión fragmentada y parcial de la ciudad, una que privilegia los espacios más cercanos a la línea internacional y omite los escenarios del sur de la ciudad, zona donde reside. Reafirma esta idea declarando lo siguiente: “Yo soy del Sur de la ciudad, esas imágenes no son cercanas del espacio donde vivo”, demostrando que la forma en que las narrativas fílmicas simplifican a la ciudad como espacio social y estético, al mismo tiempo que invisibilizan las múltiples experiencias que coexisten en ella, incluso si solo se trata del espacio urbano en el que se vive.

Esta observación apunta directamente a la existencia de un reduccionismo cuando se habla de la zona fronteriza que domina las representaciones cinematográficas de Ciudad Juárez. Haciendo que la ciudad aparezca como un símbolo abstracto, un lugar de tránsito, de violencia, de encuentros y desencuentros binacionales, pero rara vez como un territorio que es habitado, con una complejidad social, cultural y geográfica propia, que trasciende su condición de límite entre dos países. Es decir, que lo cotidiano pasa a un tercer o cuarto plano, pues se le ha dado prioridad a dar cuenta de hechos violentos, impunidad, inseguridad, y otros aspectos que, si bien han

formado parte de la historia de la ciudad, no representan la totalidad de experiencias y vivencias que pueden encontrarse en la ciudad fronteriza.

El cine parece haber dado prioridad las narrativas que han reforzado una imagen sensacionalista que, si bien esta resultó efectiva para contar historias de narcotráfico, migración o conflicto, falló en representar una verdadera Ciudad Juárez. Sirve únicamente para el imaginario que se ha construido sobre “Juárez, la bestia” o “Juárez, la frontera”.

Otro más de los entrevistados, Jesús de 30 años, quien a pesar de llevar más de una década radicando en Ciudad Juárez años no se identifica como una persona juarense, expone una dimensión que no se ha explorado en las representaciones cinematográficas de la ciudad: la experiencia del residente que no es nativo, cuya relación con el espacio urbano está marcada por la dualidad entre pertenencia y distancia.

Jesús también considera que las narrativas cinematográficas sobre Ciudad Juárez han estado dominadas por un enfoque violento y sensacionalista sobre lo cotidiano. Películas como *Bordertown* y *Sicario*, señala, no solo refuerzan estereotipos, sino que también generan un impacto tangible en las personas cercanas a él y que viven en otras partes del estado de Chihuahua, al punto de provocar conversaciones incómodas. Pues influenciados por las imágenes de estas representaciones, reproducen una visión estigmatizada de la ciudad y seguido le cuestionan si la situación de la ciudad es tan grave como se expone en los medios o se presenta en las películas.

Lo que aviva el interés aquí no solo es la crítica al contenido de las películas, sino la manera en que este entrevistado habla de su *no-pertenencia* a Ciudad Juárez. Su lenguaje, recurre a aclaraciones como “no soy de aquí”, entendiendo a la ciudad únicamente como un lugar habitado, pero que no necesariamente ha sido adoptado como propio. Esta postura cuestiona indirectamente

la existencia de una identidad juarense homogénea, demostrando que, incluso entre personas que comparten un mismo territorio, las experiencias son radicalmente distintas. Y, por ende, poco representadas y exploradas por las representaciones en el cine.

Ciudad Juárez es un espacio en el que existen identidades que están entrelazadas, pero no unificadas. Y como se exploró apartados anteriores, no hay una sola forma de ser fronterizo o de habitar la ciudad. Para los entrevistados, la ciudad puede ser el sur de una ciudad que es olvidado por los medios de comunicación, puede ser el lugar temporal que nunca termina de convertirse en hogar, o quizás también, es un espacio imaginado por el cine poco relacionado con su realidad cotidiana.

Es posible identificar fácilmente la insatisfacción que se tiene con el cine internacional por el trato que ha tenido hacia la realidad juarense, y así mismo hacia el cine comercial mexicano, percibido como ajeno si se comparan sus narrativas con las experiencias de los propios informantes. Esta brecha entre visualización de películas e insatisfacción abre un espacio para tener en consideración no solo la escasa producción del cine sobre y en la frontera, sino también qué historias siguen faltando en la pantalla. En uno de los grupos focales, se comentó: “Nunca hablan de lo normal o aburrido que es vivir en la ciudad. No ha habido una película que sea, no sé, de amor, o de comedia que tanto les gusta hacer y que nada más esté ambientado en Juárez” (Alexis, 26 años, grupo focal).

Tanto Gabriel como Alexis, coinciden en que los filmes se han centrado en los elementos más violentos de Ciudad Juárez, y que no hay una producción que busque reflejar otros aspectos de la cotidianidad de la frontera. Alexis incluso resalta la inexistencia de producciones que

pertenezcan al género romántico o de comedia que se desarrollen en Ciudad Juárez, pese a que también mencionó que no es su género predilecto, le es difícil de ignorar.

Gracias a la revisión hecha a cómo los informantes construyen su identidad de apartados anteriores, se puede destacar cómo el contexto violento, pese a que se reconoce presente en sus discursos, no influye en su identificación y sentido de pertenencia a la ciudad. Incluso cuando se les pide describir la vida en la ciudad las nociones de violencia e inseguridad no salen a la luz a menos que se les cuestione directamente sobre ellas.

Con esto no se pretende decir que se ignora o pasan por alto el contexto violento que ha marcado a la ciudad, sino más bien que este no afecta el nivel de pertenencia y apego que sienten por la ciudad. En lo que sí de vislumbró un efecto, fue una diferencia en cómo las personas que han vivido en Ciudad Juárez más de diez años expresan su sentir ante tales situaciones, en relación con las personas que tienen menos de 10 años viviendo en la ciudad. Estas últimas hablan de esta problemática desde una perspectiva que se percibe externa, además de que se hace hincapié en lo que los medios han dicho sobre la ciudad.

Aquellas personas que tienen 10 años o menos viviendo en la ciudad mencionaron que una vez llegaron a la ciudad les pareció exagerada la manera en que se habla de la ciudad en otras partes de la república. Así mismo, uno de los entrevistados compartió que esas narraciones provocaron ansiedad en sus familiares, pues cuando se mudaron a la ciudad, abundaban comentarios y preguntas preocupadas por la seguridad de la persona.

Por otra parte, tal y como se descubrió en los grupos focales y entrevistas, y en contraste con lo explicado anteriormente, el elemento más común y que fue mencionado con regularidad es el aspecto multicultural, derivado de que en Ciudad Juárez habitan personas de otras partes del

estado y del país, o por la interacción constante con el país vecino debido a la vida laboral o escolar, o por el reconocimiento de que es una ciudad fronteriza.

En las entrevistas, sobresalen distintos tipos de cotidianidad en las personas que habitan la ciudad. Para algunas existe una influencia e intercambio constante con la cultura de la ciudad vecina, esto debido a que trabajan o estudian allá. Por lo que para estas personas hay evidentes contrastes entre quienes habitan Ciudad Juárez y El Paso, ya sea por el estilo de vida o formas de pensar, lo que se representa como una de las entrevistadas considera que existe un mayor arraigo a la familia en Ciudad Juárez.

Reflexiones finales

Gracias a esta investigación, y en base a los objetivos que guiaron este trabajo, podemos establecer los siguientes puntos:

Primer hallazgo, respecto a las percepciones de las representaciones cinematográficas de Ciudad Juárez en relación con la identidad de la población de Ciudad Juárez se pudo determinar que se tiene una noción mayormente de rechazo a producciones como *Sicario* y *Bordertown*, mientras que propuestas nacionales, como *Backyard: El Traspatio* fue recibida de mejor manera. La ciudad presentada en los primeros filmes no es una visión acertada y plagada de estereotipos y clichés que perpetúan la narrativa del salvador blanco y que utilizan de forma sensacionalista la violencia que se vivió en años anteriores, mientras que con la tercera producción se destacó la nula existencia de distribución y disponibilidad del filme al realizar este trabajo.

Segundo hallazgo, en cuanto a elementos centrales en la identidad de la población de Ciudad Juárez, se notó dificultad en las entrevistas a la hora de definir explícitamente aquellos elementos que conforman su identidad cuando se preguntó directamente sobre ellos. Fue en el

diálogo, en sus discursos y experiencias de vida donde fue posible identificar un patrón de los elementos que se consideran pilar de la identidad juarense: hospitalidad, diversidad, resiliencia y lo fronterizo.

Dadas las respuestas obtenidas, atreverse a definir la identidad juarense como algo homogéneo, sería irresponsable, pues si algo permite observar este trabajo es que la identidad está articulada por una diversidad de creencias cruzadas por contradicciones. En este sentido, de acuerdo con las y los informantes que pertenecen a diversos grupos generacionales, la identidad juarense se conforma de la hospitalidad de sus habitantes, la diversidad que les conforma al ser reconocida por ellas y ellos como lugar de migrantes de otros estados del país, su condición como ciudad fronteriza con Estados Unidos y, finalmente, su cualidad resiliente al ser una población que se ha adaptado a las adversidades y dificultades de su propio contexto sociohistórico.

Todos los elementos mencionados anteriormente son atravesados por contradicciones, aspectos que los propios testimonios de las personas entrevistadas expresan. Primero, existe un discurso de exclusión a los migrantes que provienen del sur de América Latina, al mismo tiempo que expresaron que esa exclusión también llegó a dirigirse a personas provenientes de otras partes del país como lo son personas de Ciudad de México o Veracruz. Segundo, si bien se reconoce la existencia de una diversidad cultural en Ciudad Juárez también consideran que es una ciudad fragmentada espacial y socialmente, que constantemente es simplificada por discursos unificadores y heterogéneos en vez de abogar por la diversidad que posee. Aunque es clara la influencia e intercambios con la ciudad vecina de El Paso, los habitantes definen su identidad según sus experiencias locales, dentro de Ciudad Juárez. Finalmente, mientras reconocen a la población como resiliente, también se pudo vislumbrar un hartazgo a la palabra, manifestando que

quizás hay que dejar de resaltar la adaptabilidad como cualidad producto de la ineficiencia del gobierno por garantizar la seguridad. Esto nos habla de que existe una idea imaginada de lo que es ser juarense, que se ha enraizado con su identidad, pero que pareciera no son cualidades que se ponen en práctica en su cotidianidad.

Cabe mencionar que, al menos en la generación Z, estas contradicciones parecen más un cuestionamiento y crítica al discurso que ha dominado la identidad juarense. Pues fueron incluso el grupo demográfico cuyas participaciones en los grupos focales se centraron más en resaltar y cuestionar a la identidad juarense, al mismo tiempo que también fue la generación que más dificultades tuvo en definir su identidad como juarense.

Tercer hallazgo, establecidas las complejidades de una identidad juarense, no resulta sorpresivo que la totalidad de los entrevistados no se sientan identificados por ninguna producción que haya utilizado a Ciudad Juárez como eje principal, mucho menos por producciones hollywoodenses como *Bordertown* y *Sicario*. Si bien *Backyard: El Traspatio* generó mejores reacciones, esta película sufre por tener una inexistente distribución y accesibilidad. Existen pues en los participantes, inquietudes y deseos de una representación más real o apegada a lo que ellos y ellas consideran es la vida juarense. Y al mismo tiempo se preguntan en dónde están los filmes que quieran centrarse en aspectos más ligeros o cotidianos de la vida en Ciudad Juárez.

Incluso con el género de comedia, que a su consideración ha dominado al cine nacional, no existen propuestas que den una visión más realista y ligera de la vida en la ciudad fronteriza. Los participantes mencionan que tampoco el cine documental se ha molestado en prestar atención a otras dinámicas, o incluso otros problemas sociales, que aquejan a la ciudad. Es notorio el hartazgo por una narrativa que minimiza a Ciudad Juárez como un espacio de violencia perpetua.

Cuarto hallazgo, Considerando que la investigación buscó obtener las percepciones de distintas generaciones, es posible constar que, existe un mayor apego al cine nacional en las generaciones más grandes y este gradualmente baja conforme avanzan las generaciones. En consecuencia, la generación Z posee un apego bajo a producciones cinematográficas nacionales al mismo tiempo que ha visto muy pocas en caso de haberlo hecho. Y esto último mayormente fue consecuencia de haber sido expuestos al cine nacional gracias a sus abuelos o padres.

La generación Baby Boomer y generación X destacó por tener una alta estima a la época del Cine de Oro nacional, pudiendo mencionar filmes, actrices, actores y directores destacados. Además, enaltecen las tramas y calidad de los filmes, haciendo hincapié en el enfoque preponderante que tenían a valores que consideran pilar de la identidad mexicana, como lo son el arraigo a la familia, honestidad y apego a la religión.

La generación Millennial principalmente, al igual que algunas personas pertenecientes a la generación Z, también fueron expuestas al cine nacional ya sea por su familia o por interés propio. No obstante, más que al Cine de Oro, fue a la llamada Nuevo Cine mexicano, el cual se considera que surgió a finales de la década de 1990 y principios de los 2000. De los filmes que se consideran parte de esta nueva ola destacan películas como *Amores Perros*, *Amarte Duele*, *Y Tú Mamá También*, entre otras.

Los participantes de estas generaciones destacaron la crudeza con la que estas películas abordan temas de la vida cotidiana así como consideran que son historias que les resultan más interesantes que las vistas en la época de oro. Así mismo, mostraron un mayor gusto y aprobación por estas producciones que por las comedias más recientes del cine mexicano.

Ahora, si bien existen diferencias en la frecuencia y hábitos de consumo de cine nacional, el nivel de aprobación a las representaciones cinematográficas de Ciudad Juárez es poco. La representación que ellos mismos definen como realista de la ciudad resultó ser un aspecto en el que, todas las generaciones incluidas en la investigación coinciden se ha visto opacada por narrativas sensacionalistas.

La crítica y el disgusto a representaciones vistas en *Sicario* o *Bordertown* llegan a un acuerdo, indistintamente de la generación de la persona entrevistada. Y si bien se reconoce la calidad fílmica de *Sicario*, es notorio el rechazo, y en el caso de algunos participantes que no sienten ese rechazo, toman a la Ciudad Juárez presentada ahí como una ciudad totalmente ficticia. En consecuencia, a estos filmes se consideran como una representación nula, cuando no la ven como negativa.

Quinto hallazgo, se considera pertinente mencionar la clara insatisfacción que las y los entrevistados tienen sobre el cine nacional de forma general. Mencionan que las propuestas nacionales que pertenecen a otros géneros como lo son el drama han tenido una duración de proyección muy corta o se proyectan en horarios que no empatan con las responsabilidades de su día a día. Así mismo, el hecho de que *Backyard: El Traspatio* sea justamente la única película nacional que utiliza a Ciudad Juárez como escenario como se mostró en el sondeo y al mismo tiempo sea la menos vista por los entrevistados y la única de las tres películas más mencionadas que no posee distribución física ni digital deja ver el que existe un problema de difusión y distribución dentro de las propuestas cinematográficas.

Estos dos elementos invitan a pensar que son necesarias políticas públicas orientadas a garantizar una distribución y accesibilidad más eficiente de producciones nacionales que no son

consideradas comerciales. Se requieren de mecanismos que logren la efectividad de distribución tanto en su tiempo de proyección en salas como su posterior distribución en formatos físicos o digitales.

Hablando de forma general del cine nacional, pese a que recientemente existen propuestas cinematográficas interesantes como *Huesera* (2022), *Heroico* (2023), *Tótem* (2023) entre otras. Buena parte de las personas entrevistadas dijeron que les fue imposible ver la película en salas de cine debido a los horarios o a que no duraron mucho tiempo en exhibición por dar prioridad a otras producciones provenientes de *Hollywood*. Así mismo, pese a que estas se encuentran disponibles en plataformas digitales, la poca publicidad realizada a estas películas hace que su vasta accesibilidad igualmente pase desapercibida para el grueso de la audiencia casual que no está constantemente rastreando nuevos estrenos en las plataformas de *streaming*.

Dichas situaciones, sumadas a los comentarios desalentadores de los informantes, vuelven más aparentes las deficiencias del cine nacional, es necesario que se reconsideren los porcentajes de proyección de películas nacionales, pues apareció como un problema recurrente al momento de cuestionar los hábitos de visualización de las y los participantes.

Por tanto, podemos decir que los objetivos planteados para esta investigación obtuvieron respuesta. No obstante, también surgen nuevos cuestionamientos y posibles nuevas vertientes de investigación. Referente a la identidad juarense: ¿Cómo puede articularse una identidad colectiva en una ciudad con tal diversidad y contradicciones, sin caer en esencialismos? La información recabada demuestra que, si bien se dice poseer una identidad basada en la hospitalidad, la resiliencia y la diversidad, también son cualidades cuestionadas por las prácticas de exclusión y un rechazo a ver la adaptabilidad como una virtud. Por lo que surge la pregunta: ¿es posible, o

deseable, homogeneizar la identidad juarense, o sería mejor abogar por su carácter diverso y conflictivo?

Es posible inferir que una representación autentica debe considerar la heterogeneidad de experiencias, por lo que cualquier representación cinematográfica, o incluso documental, deberá navegar entre los elementos más específicos y la diversidad para poder evitar simplificaciones. El rechazo que existe a producciones como *Sicario* (2015) y *Bordertown* (2006) demuestra el descontento con la mirada extranjera, la cual ha reducido a la ciudad a un paisaje de violencia: ¿cómo contrarrestar el dominio de narrativas hegemónicas que han acaparado la representación de Ciudad Juárez en el cine internacional?

Dado el caso de *Backyard: El Traspatio* (2009), en el que se demuestra que hay una deficiencia en cine mexicano por garantizar el acceso a ciertas películas nacionales, se abre un espacio de critica a las políticas culturales: ¿por qué el Estado no ha podido garantizar la preservación y difusión de filmes que, pese a sus fallas comerciales, son clave para contrarrestar estereotipos? Además, ¿cómo se puede incentivar las producciones cinematográficas que no provengan únicamente del centro del país, como lo es la zona norte?

Por último, la frustración por los cortos tiempos de exhibición en salas y el desconocimiento de filmes nacionales que se encuentran en plataformas de *streaming* sugiere que las políticas actuales son insuficientes para crear audiencias e interés del público general. Por lo que surgen las interrogantes: ¿deberían implementarse cuotas obligatorias de tiempo y cantidad de salas de exhibición para el cine nacional como ocurre en otros países? ¿O sería más efectivo fortalecer circuitos alternativos, como lo son cinetecas, plataformas públicas digitales, que eviten la dependencia de distribución a cines comerciales?

Se espera que este estudio sirva como punto de partida para investigaciones futuras que, desde enfoques interdisciplinarios, como lo son estudios culturales, sociología del cine, problematicen las narrativas hegemónicas y exploren aquellas representaciones que desafían los estereotipos. Así como explorar a mayor profundidad los mecanismos de la industria cinematográfica mexicana que ha provocado que propuestas nacionales coexistan con los grandes lanzamientos internacionales que acaparan las salas de cine.

El cine mexicano contemporáneo se encuentra en una situación que lo ha alejado de audiencias, indistintamente de su rango generacional. Entre *blockbusters* y películas extranjeras ha perdido terreno dentro de sus propias salas de cine. Está en juego, más que el entretenimiento, la posibilidad de imaginar, y tal vez construir, una representación más cercana a México y a sus distintas poblaciones. Las políticas de producción, distribución y promoción de cine nacional han sido deficientes. Y los fracasos comerciales que el cine nacional ha sufrido en las últimas décadas, especialmente aquel que muestra sensibilidad por otras tramas o géneros, no son responsabilidad única y exclusiva de las audiencias mexicanas.

Referencias

Acosta Caldera, A. R. (2021). *Joker (2019): De las calles de Ciudad Gótica a las celdas de Arkham, consideraciones sobre la salud mental en la urbe*. En *Más Allá del Mundo de Ensueño* (1ª ed., pp. 87-104). UACJ.

<https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/book/190>

Aguilar Camín, H. (2010). *La invención de México. Historia y cultura política de México 1810-1910*. Planeta México.

Aguilar Gil, Y. E. (2018). El Estado mexicano como apropiador cultural. *Revista de la Universidad de México*, 7, 130-133.

<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/a9acc8ac-c262-4145-9132-c2f451d59403?filename=el-estado-mexicano-como-apropiador-cultural>

Alvarado Gamiño, C. (2024). *La familia, la cinematografía y el Estado, o la conformación de un modelo de sociedad urbana a través del cine*. En *Los medios en la sociedad, del cine a las redes sociales* (1ª ed., pp. 15-26). UACJ.

<https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/book/292>

Archivo General de la Nación [AGN]. (2019). #AGNResguarda documentos de la época de oro del cine mexicano.

<https://www.gob.mx/agn/articulos/agnresguarda-documentos-de-la-epoca-de-oro-del-cine-mexicano#:~:tex-t=La%20primera%20pel%C3%ADcula%20que%20form%C3%B3>

Barker, A. (2006, 17 de Agosto). Nava accents human stories. *Variety*.

<https://variety.com/2006/film/awards/nava-accents-human-stories-1200341808/>

Becerra Soria, L. (2024). *Así nos conocieron; así nos ven: La construcción de la imagen latinoamericana en las animaciones de Disney en la década de 1940*. En *Los medios en la Sociedad, del cine a las redes sociales* (1ª ed., pp. 27-52). UACJ.

<https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/book/292>

Box Office Mojo. (s. f.). *Sicario*. Recuperado el 17 de abril de 2025, de

https://www.boxofficemojo.com/title/tt3397884/?ref=bo_gr_ti

Boyero, C. (2007, 16 de febrero). Bordertown o cómo hacer mal cine con una historia apasionante. *El Mundo*. Recuperado el 17 de abril de 2025, de

<https://www.elmundo.es/papel/2007/02/16/cultura/2085411.html>

Carrera, C. (Director). (2009). *El Traspatio* [Película]. Alebrije Cine.

Child, B. (2015, 12 de octubre). Mexican mayor calls for boycott of hit crime thriller *Sicario*.

The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2015/oct/12/mexican-mayor-boycott-sicario-emily-blunt-border-crime-new-york-times>

Cinema 23. (s. f.). *La época de oro del cine mexicano, la diversidad de géneros*. Recuperado el 17 de octubre de 2023, de

<https://cinema23.com/en/blog/trayecto23/la-epoca-de-oro-del-cine-mexicano/>

CNCA. (2010). *Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales 2010*. Secretaría de Cultura.

https://www.cultura.gob.mx/encuesta_nacional/

FilmAffinity. (s.f.). *Todos los premios y nominaciones de Backyard: El Traspatio*. Recuperado el

19 de abril de 2025, de <https://www.filmaffinity.com/es/movie-awards.php?movie-id=374789>

Hartmann, A. L. (2007, 16 de febrero). Sorpresa mundial por los feminicidios en la presentación de Bordertown. *La Jornada*.

<https://www.jornada.com.mx/2007/02/16/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp>

Hinojosa Córdova, L. (2013). *Cine transnacional y espectadores globales: Oferta y consumo del cine mexicano en Monterrey 2001-2010*. En *El cine en las regiones de México* (pp. 277-302). UANL.

Hinojosa Córdova, L. (2016). Cine, memoria y ciudad: el estudio de los públicos de cine en las Ciencias Sociales. *Opción*, 32(13), 492–513.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31048483025>

Honeycutt, K. (2007, 16 de febrero). Jennifer Lopez lost in ludicrous "Bordertown." *Reuters*.

Recuperado el 10 de abril de 2024, de <https://www.reuters.com/article/lifestyle/jennifer-lopez-lost-in-ludicrous-bordertown-idUSN15239824/>

IMCINE. (s. f.). *IMCINE*. Recuperado el 19 de noviembre de 2023, de

<https://www.imcine.gob.mx/>

IMDb. (2015). *Sicario - Filming & production*. Recuperado el 19 de abril de 2025, de

<https://www.imdb.com/title/tt3397884/locations/>

Johnson, R. (2007, 14 de febrero). Mexico's murdered women find a voice in "Bordertown." *Los Angeles Times*.

<https://www.textise.net/showText.aspx?strURL=https%253A//www.latimes.com/archive/s/la-xpm-2007-feb-14-et-bordertown14-story.html>

King, J. (1994). *El carrete mágico: historia del cine latinoamericano* (1ª ed.). Tercer Mundo Editores.

Llanos Jiménez, F. (2023). *Antolín Jiménez Gamas en la construcción de lo mexicano* [Tesis de maestría, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo].

http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB_UMICH/16780

Mandujano Salazar, Y. Y. (2021). *Coco, el discurso de autenticidad y la reproducción de estereotipos a través del mito de la mexicanidad*. En *Más allá del mundo de ensueño* (1ª ed., pp. 13-30). UACJ.

<https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/book/190>

Martin-Jones, D. (2006). *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh University Press.

- McCrindle, M., & Wolfinger, E. (2011). *The ABC of XYZ: Understanding the global generations*. UNSW Press.
- Medina Viezca, B., & Montemayor, V. (2019, 20 de noviembre). *Cine documental, herencia de la Revolución Mexicana*. Vida Universitaria. Recuperado el 15 de agosto de 2024, de <https://vidauniversitaria.uanl.mx/expertos/cine-documental-herencia-de-revolucion-mexicana/>
- Moguillansky, M. (2018). Cine, Identidades y Comunidades. Reflexiones metodológicas a partir de una investigación sobre cine e imaginarios sociales en el Mercosur. *De Prácticas y Discursos*, 7(9), 231–251.
<https://doi.org/10.30972/dpd.792809>
- Nájar, A. (2015, 7 de octubre). ¿Por qué la película “Sicario” enoja tanto a Ciudad Juárez? *BBC News Mundo*.
https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151007_sicario_cine_ciudad_juarez_boicot_an
- Nava, G. (Director). (2006). *Bordertown* [Película]. Mobius Entertainment.
- O’Gorman, E. (1958). *La invención de América*. Fondo de Cultura Económica.
- Ospina, P. P. (2012). Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado. *POLIS*, 8(1), 115–142.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72623424005>
- Pérez Ruiz, M. L. (1991). Los múltiples rostros de la identidad en Ciudad Juárez. *Alteridades*, 1(2), 63-73.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74745539008>

Ponce Carmona, L., & Betán Santana, N. (2009, 7 de abril). En Juárez, el machismo rodea el feminicidio: Carlos Carrera. *Cimacnoticias*. <https://cimacnoticias.com.mx/2009/04/07/en-juarez-el-machismo-rodea-el-feminicidio-carlos-carrera/>

Proceso. (2009a). *Traspatio, filme incómodo*.
<https://www.proceso.com.mx/nacional/2009/2/19/traspatio-filme-incomodo-13056.html>

Proceso. (2009b). *Traspatio, nuevo enfoque de Carrera sobre las muertas de Juárez*.
<https://www.proceso.com.mx/cultura/2009/2/16/traspatio-nuevo-enfoque-de-carrera-sobre-las-muertas-de-juarez-12951.html>

Ramsaye, T. (1964). *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture*. Routledge.

Renée, V. (2016, 14 de abril). How the color in 'Sicario' reveals the battle between good & evil. *No Film School*.
<https://nofilmschool.com/2016/02/how-color-sicario-reveals-battle-between-good-evil>

Sánchez Prado, I. M. (2019). *La Proyección del Neoliberalismo, las transformaciones del cine mexicano (1988-2012)*.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv167558j>

Sheridan, T. (2014). *Sicario*. *Scriptslug*. Recuperado el 12 de noviembre de 2024, de
<https://www.scriptslug.com/script/sicario-2015>

Siegemund-Broka, A. (2015, 2 de diciembre). How the 'Sicario' team took a road trip through one of the world's deadliest cities. *The Hollywood Reporter*.
<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/making-sicario-how-cast-survived-844796/>

- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). *La ideología y la cámara*. En *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (pp. 213-215). Paidós.
- Tierney, D. (2019). *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburgh University Press.
- <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1tqx9pv>
- Torres San Martin, P. (2006). La memoria del cine como extensión de la memoria cultural. *Culturales*, 2(4), 50–79.
- <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69420403>
- Villareal Beltrán, H. (2006). La cinematografía como industria de identidades. *Revista Digital Universitaria*, 7(9).
- https://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art70/sep_art70.pdf
- Villeneuve, D. (Director). (2015). *Sicario* [Película]. Lionsgate.