

**Universidad Autónoma de Ciudad Juárez**

**Instituto de Arquitectura Diseño y Arte**

**Departamento de Diseño**

**Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño**



**Análisis de *El Traspatio* y su representación de los feminicidios**

**Oscar Antonio Moreno Huizar**

**Tesis presentada para obtener el grado de**

**Maestro en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño**

**Director: Dr. Rutilio García**

**Co-director: Dr. Cutberto Arzate**

**Ciudad Juárez, Chihuahua, Agosto 2015.**

**Universidad Autónoma de Ciudad Juárez**

Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte

Departamento de Diseño

Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño

En nuestro carácter de Director y Lectores, hacemos constar que la tesis *Análisis de El Traspatio* y su representación de los feminicidios, presentada por Oscar Antonio Moreno Huizar, cuenta con las características de aportación novedosa y solidez metodológica exigida por la normatividad universitaria.

Dr. Rutilio García

Director de tesis

Dra. Patricia Beltrán Henríquez

Lectora

Dr. Cutberto Arzate

Co-director de tesis

Dr. Juan Antonio Sustaita Aranda

Lector

Dra. Verónica Ariza Ampudía

Coordinadora de la Maestría

Dra. Gloria Rodríguez

Lectora

Ciudad Juárez, Chihuahua, Agosto 2015

## Índice

Dedicatoria.....	6
Introducción.....	8
Capítulo 1.0 Contexto histórico.....	15
1.1 El estigma de Ciudad Juárez.....	15
1.2 Femicidios y el estigma de Ciudad Juárez.....	17
1.3 Concepto de femicidio.....	18
1.4 Perfil de los femicidios.....	19
1.5 Los femicidios en los medios.....	21
1.6 La menor importancia de los femicidios.....	23
1.7 <i>El Traspatio</i> .....	25
1.8 Ciudad Juárez y El Paso, Texas en el cine, la televisión y la literatura: Las historias.....	26
1.9 Ciudad Juárez y El Paso, Texas en el cine, la televisión y la literatura: Sus imágenes y procesos creativos.....	28
1.10 <i>El Traspatio</i> dentro de un cine mexicano influenciado por Europa y Estados Unidos.....	36
1.11 La evolución del Cine Mexicano, sus géneros y sus influencias.....	41
1.12 Conclusiones y comentario.....	44
Capítulo 2.0: El proceso creativo de <i>El Traspatio</i> .....	45

<b>2.1 El origen del guión</b> .....	46
<b>2.2 Carlos Carrera</b> .....	56
<b>2.3 Martin Boege (Director de fotografía)</b> .....	58
<b>2.4 Breve Análisis del guión</b> .....	60
<b>2.5 Sinopsis</b> .....	80
<b>2.6 Los paradigmas narrativos de <i>El Traspatio</i></b> .....	82
<b>2.7 Los personajes y sus arcos</b> .....	86
<b>2.8 La idea controladora</b> .....	87
<b>2.9 Conclusión</b> .....	88
<b>Capítulo 3.0 – Análisis semiótico de <i>El Traspatio</i></b> .....	89
<b>3.1 La objetivación de la mujer</b> .....	92
<b>3.2 Las locaciones</b> .....	96
<b>3.3 Los convencionalismos del género</b> .....	101
<b>3.4 Ausencia estructurada</b> .....	103
<b>3.5 El montaje final</b> .....	107
<b>3.6 Exteriores e interiores</b> .....	108
<b>3.7 TABLA DE TENDENCIAS VISUALES Y NARRATIVAS EN DISCURSOS DEL FEMINICIDIO</b> .....	110
<b>3.8 Análisis comparativo con otras narrativas de feminicidio</b> .....	112
<b>3.9 Conclusiones para este capítulo</b> .....	132

**Conclusiones**.....133

**REFERENCIAS**.....142

## **Dedicatoria**

Para el Dr. Rutilio García, el principal director de esta tesis por ser mi guía en este viaje y ayudarme a comprender mejor mi tema de investigación, al igual que enseñarme cómo ser un mejor investigador.

Para mi segundo director de tesis, el Dr. Cutberto Arzate y mi tutor académico, el Dr. Jesús Flores por su apoyo y guía.

Para la Dra. Verónica Ariza y todo el cuerpo académico de la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño, y mis compañeros de la maestría de mi generación y las otras, al igual que miembros del equipo de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez por ayudarme cuándo lo necesitaba, y su apoyo a todos los aspectos de la investigación.

Para todos los lectores de las mesas de trabajo semestrales que con sus comentarios y ayuda elevaron esta tesis.

Para el Dr. Maurizio Cinquegrani y los demás maestros y alumnos de la Universidad de Kent, por dar perspectiva y ayuda a la investigación.

Para Carlos Carrera, Sabina Berman, Martin Boeghe y Diana Washington Valdez, por su preocupación por la frontera y sus reveladoras y detalladas entrevistas.

Para mi familia y amigos, por todo su amor, preocupación apoyo moral y retroalimentación.

A todos ustedes, muchísimas gracias. No me cabe duda que esta tesis no hubiera sido lograda sin su ayuda y apoyo.

Les deseo lo mejor ahora y siempre.

- Oscar Antonio Moreno Huizar  
Junio 2015.

## Introducción

Los feminicidios en Ciudad Juárez son un problema que lleva décadas sin resolverse. Las primeras informaciones de los feminicidios datan de 1993 de mujeres desaparecidas o encontradas muertas en el desierto de Ciudad Juárez. (Monárrez, 2009) Las autopsias revelaron que las víctimas fueron violentadas sexualmente. A pesar de arrestos de personas sospechosas vinculadas, las autoridades no han logrado resolver los crímenes. A principios de la primera década del siglo XXI, la información de los crímenes se masificó en los medios de comunicación nacionales e internacionales debido a la atención que activistas internacionales le comenzaron a dar a estos casos.

Junto con la difusión masiva en los medios, los feminicidios pasaron a ser temas de películas, series de televisión, canciones y una amplia edición de libros que abordaron este fenómeno como *Señorita Extraviada* (2001) o *Invalid Litter Department* (2001). El activismo social comenzó a manifestarse de tal manera que se buscaba que las autoridades esclarecieran estos crímenes. Las protestas que provenían de las madres de las mujeres desaparecidas y de la sociedad civil, presionaron a la autoridad en turno a descubrir quiénes eran los victimarios de las mujeres que aparecían muertas en la zona desértica de Ciudad Juárez. Durante la gestión del entonces Presidente de la República Mexicana Vicente Fox, como un intento de dar atención especial y coordinar que se realizaran las investigaciones, se nombró a una fiscal especial para atender los crímenes contra mujeres en

Ciudad Juárez, sin embargo, esta medida poco sirvió para esclarecer el origen de las desapariciones y los crímenes de mujeres en esta ciudad.

En el 2008, en pleno apogeo de la guerra contra los carteles y sus efectos violentos en Ciudad Juárez, el director Carlos Carrera visitó a esta ciudad con el propósito de filmar la película *El Traspatio*. Fue la primera vez que se hizo un largometraje casi completamente filmado en esta ciudad con fines comerciales y sobre el tema del feminicidio. Se han grabado cortometrajes y largometrajes sobre el tema a nivel local como *Espejo Retrovisor* (2002) de Héctor Molinar, pero ningún largometraje de ficción con producción y distribución nacional e internacional como *El Traspatio*. La escenografía de la película presenta varios lugares de la ciudad, además de que varios juarenses se unieron a la película como extras o como parte del equipo de producción. Cabe mencionar que ésta fue una producción Mexicana, distribuida nacionalmente por la Paramount Pictures. La película se estrenó en cines mexicanos en el 2009.

Dentro de cada cuadro cinematográfico existe la cinematografía, la dirección de arte, el posicionamiento de los actores, la composición, entre otros. Cada uno de estos elementos permite ser analizado, y en el caso de *El Traspatio*, ver cuál es la imagen de Ciudad Juárez que representan, y cómo se conectan, no sólo con la narrativa, sino también con la realidad juarense.

No obstante que en las cintas hechas sobre la frontera se notan varios elementos recurrentes de Ciudad Juárez, por lo general no son filmados en esta

localidad; además son pocos los trabajos que se han hecho sobre la representación de Ciudad Juárez en el cine, por lo que se presenta una oportunidad de analizar cómo se representa a Ciudad Juárez en una película grabada en locación.

El trabajo aporta una perspectiva semiótica y de análisis cinematográfico que no se ha profundizado sobre la representación de Ciudad Juárez en el cine, sobre todo de una película tan reciente como *El Traspatio*. Además, incluye un análisis personal del guión, con base en el título universitario de Licenciado en Creación Literaria con Especialización en Estudios Cinematográficos del autor. Asimismo, se da una interpretación de los estereotipos, tropos y lugares comunes que se presentan en este tipo de narrativas, no sólo en el cine, sino también en la televisión.

Este proyecto tiene como objetivo ser un análisis semiótico, es decir, un análisis del significado de los símbolos de las imágenes, de algunas escenas de *El Traspatio* para mostrar cuál es el discurso que presenta sobre Ciudad Juárez y los feminicidios construido de manera intertextual, a partir del discurso estereotipado emanado desde la televisión y la prensa. A la vez, se compara ésta cinta con películas y series hechas anteriormente, y que no fueron filmadas en Ciudad Juárez, y ver si comparten puntos de vista similares.

Como objetivos específicos de este trabajo, se analiza desde la semiótica y la semántica *El Traspatio* partiendo desde lo presentado en las escenas y el guión.

Además, se compara a *El Traspatio* con películas o series de televisión como *The Bridge* que fueron sucesoras a *El Traspatio* para reconocer si comparten el mismo discurso audiovisual que comparte los mismos estereotipos que se han presentado sobre Ciudad Juárez o si el hecho que haber sido filmadas en locación y con un estilo distinto subvierte estos estereotipos. Finalmente, se analiza que intertextualidad existe con los casos reales de los feminicidios y los reportajes hechos en la prensa y documentales.

El estudio de la imagen fronteriza en cine se ha hecho antes con otras películas. Está el análisis de Norma Iglesias Prieto, *Retratos Cinematográficos de la Frontera: El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico*, coleccionado dentro de la antología *Por las fronteras del norte: Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (2003). En este, y entre los otros ensayos coleccionados en esta antología, se analiza la percepción que dan las diversas películas sobre la imagen fronteriza.

De análisis de imagen cinematográfica existen libros como *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique* (2004) de Marilyn Fabe, que analiza la evolución del lenguaje cinematográfico, desde su inicio al presente. También está *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond* (2009) de James Monaco.

Como un ejemplo a seguir para el análisis de *El Traspatio*, se encuentra el artículo *Born in East L.A. and the "Politics of Representation"* (2009) de Rosa

Linda Fregoso, el cual examina la película *Born in East L.A.* y todos sus aspectos visuales desde contextos culturales e históricos. Este ensayo detalla como las imágenes de la película reflejan la historia de México y su relación con los Estados Unidos, y esto se convierte en una fuente del sentido del humor de la narrativa.

Estudios similares se han planteado en *Estética y psicología del cine* de Jean Mitry. En cuanto a estudios hechos sobre la imagen de la ciudad en el cine o en la narrativa existen *Places for Dead Bodies* (2010) de Gary J. Hausladen y antologías de ensayos como *Film Mystery and Urban History: The Case of Chinatown* de John Walton, parte de la antología *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (2011) de Mark Shiel y Tony Fitzmaurice, al igual que el libro *Film and Urban Space: Critical Possibilities* (2014) de Geraldine Pratt y Rose Marie San Juan.

De gran importancia ha sido la lectura de textos relacionados con Ciudad Juárez, su historia y sus estigmas, documentados en libros como *La frontera que vino del norte* (2007) de Carlos González Herrera y *Ciudad Juárez la fea* (2010) de Rutilio García Pereyra. Estos como referencias principales de la estigmatización de Ciudad Juárez desde una perspectiva de la historia y sociedad juarense. Otro texto similar y más reciente que se ha utilizado es *Sed de Mal: Femicidio, jóvenes y exclusión social* escrito en el año 2012 por José Manuel Valenzuela Arce.

El análisis principal de la película se basa en las teorías de semiótica cinematográfica de Jean Mitry, un teórico cinematográfico que en sus estudios combina sus puntos de vista con el de otros teóricos como Christian Metz y Sergei Eisenstein.

Dice Mitry en *La Semiología en Tela de Juicio*: “Una película es antes que nada imágenes, e imágenes de algo. Es un conjunto de imágenes que tiene como objeto describir, desarrollar, narrar un suceso o una serie de sucesos. Pero al hilo de la narración estas imágenes pueden, por añadidura convertirse en símbolos. No son signos como las palabras, sino objeto, realidad concreta: un objeto que se carga (o que es cargado) de una significación determinada, provisoria y contingente. En esto el cine es lenguaje; se convierte en lenguaje a medida en que es antes una representación y gracias a esta representación”. (Mitry, 1990. pp. 20-21)

Luego, añade Mitry: “En cierta medida se puede comparar la imagen cinematográfica a la que refleja el espejo. Aunque éste sea una superficie plana, la imagen es directamente tomada de la perspectiva, invertida en la virtualidad de su reflejo, pero percibida como en la realidad inmediata.” Esto se puede interpretar como la realidad representada en pantalla es otra realidad, en adición a la nuestra. Partiendo de aquí para hacer un análisis de *El Traspasado* se permite descubrir cuál es la realidad de Ciudad Juárez reflejada en esta película a través de su lenguaje y signos cinematográficos.

Este trabajo deduce que *El Traspatio* presenta una imagen de Ciudad Juárez distinta a la de otras películas sobre la localidad y de la problemática de los feminicidios, gracias a su empleo de fotografía documental y su uso de locaciones de la ciudad, al igual que el uso de su semántica visual. De esta manera, también logra establecer un discurso visual, social y narrativo distinto a otras películas que se han hecho sobre el tema.

En este trabajo, el elemento más complicado fue encontrar un marco teórico que pudiera incluir no sólo los aspectos audiovisuales sino también sociales de la película. Con la ayuda de lectores externos, se aterrizó un marco teórico enriquecido que no únicamente comenta en la narrativa, sino en la intertextualidad con los eventos reales y otras obras que se han creado del tema.

Con tal de entender el impacto que tienen estas representaciones en el público, hubiera sido conveniente hacer un análisis de las percepciones que tiene algún grupo selecto al ver la película, pero el material de análisis e investigación cubrieron el tiempo dado para el trabajo, por lo que esto se podría explorar en alguna tesis doctoral. Lo mismo se podría decir de temas no atendidos a detalle cómo la manera en que la serie *The Bridge* trató los feminicidios en sus primeros episodios, al igual que el discurso visual de la representación del feminicidio después de *El Traspatio*.

## **Capítulo 1.0 Contexto histórico**

### **Introducción**

Este capítulo dará al lector información contextual sobre los feminicidios juarenses, al igual que la estigmatización que ha existido sobre Ciudad Juárez como una ciudad de crimen, y como este estigma se ha propagado a través de los medios con el paso de los años en todo el mundo, pero principalmente en el resto de México y Estados Unidos, donde han surgido la mayoría de estas narrativas audiovisuales.

Aunque la violencia por narcotráfico es diferente a la violencia por feminicidio, ambos hechos han alimentado esta imagen negativa de la ciudad. Pero en la mayoría de estas historias hechas sobre Juárez, los feminicidios forman gran parte de su historia.

### **1.1 El estigma de Ciudad Juárez**

Ciudad Juárez ha tenido una imagen estigmatizada desde principios del siglo veinte, por ejemplo, el gobierno estadounidense veía como enemigo a los revolucionarios mexicanos, en especial a Pancho Villa, entonces buscaron desacreditar a los revolucionarios y denigrar a los Mexicanos en cualquier forma posible. Como relata Carlos González Herrera (2008) en *La Frontera Que Vino Del Norte*. En 1903, El Paso Medical Association se quejó de la inmigración de mexicanos, viéndola como un riesgo a la salud y pidieron una vigilancia más estricta en la frontera. Nada de esto tenía una base establecida, pero se veía al

mexicano como alguien sucio y que podía traer enfermedades a una población estadounidense. Se interpretaba a los mexicanos como una población que era incapaz de entender reglas de higiene o de decencia. (Herrera, 2008)

A principios de los años veinte, después de la Revolución, periódicos como El Paso Herald destacaron una imagen de Ciudad Juárez como una ciudad viciosa y llena de crimen; el gobierno local de El Paso buscó esconder el alto consumo de droga en El Paso culpando a las autoridades de Ciudad Juárez de permitir la distribución de drogas, y a los ciudadanos mexicanos que residían en la ciudad paseña de ser los distribuidores. (García, 2010)

En el presente, esta relación entre Ciudad Juárez y El Paso, Texas continúa siendo inestable debido al estigma que trajo consigo los hechos violentos ocurridos en Juárez. En redes sociales como Facebook, frecuentemente se ataca a juarenses que viven en El Paso como “juareños” y se critica su forma de manejar o su forma de adornar los carros. Mientras tanto, los mexicanos critican a mexicanos residentes de Estados Unidos como “pochos” o “nopaleros”, porque piensan que se han olvidado por completo de sus orígenes Mexicanos. Muchos paseños temen cruzar a Ciudad Juárez ya que lo perciben como inseguro. Personas que cruzan a diario a El Paso, Texas han reportado un maltrato por parte de las autoridades norteamericanas en las aduanas o dentro de la ciudad en sí. (Padilla, 2011)

Como una muestra de la idea negativa que se tiene de Ciudad Juárez, entre el 2010 y el 2011, el mapa turístico de El Paso, Texas no mostró a Ciudad Juárez como parte del mapa, una omisión que no se dio en los treinta y dos años previos de impresiones y reimpressiones. A pesar de que no se dio una razón formal de porqué se excluyó a Juárez del mapa, el ilustrador y presidente de la Cámara Regional de Negocios y Comercio de El Paso, José Alejandro Lozano estuvo de acuerdo con la exclusión debido a la cantidad de asesinatos y secuestros que ocurrían en la ciudad en ese entonces. En el 2012, Ciudad Juárez regresó al mapa. (Martínez-Cabrera, 2012)

En total, a Ciudad Juárez se le han adjudicado distintos adjetivos, desde una ciudad con un estilo indefinido, hasta una ciudad futurista, sin embargo, incluso cuando se hacen asociaciones positivas con aspectos como la maquiladora, éstas continúan siendo estigmatizadas por crímenes violentos como los feminicidios. (Valenzuela, 2012)

## **1.2 Feminicidios y el estigma de Ciudad Juárez.**

El contenido de la película *El Traspasio* no está vinculado únicamente a la imaginación de los cineastas involucrados en su producción, sino que parte de un estigma social y trágicos eventos que continúan en la frontera, siendo uno reciente el de los feminicidios, pues aún reclaman los padres de las víctimas por sus desapariciones y por la manera injusta y oscura en que las autoridades han sobrellevado sus investigaciones. (Monárrez, 2009) Además de la extinción de sus

vidas, las autoridades les han adjudicado una imagen de mujeres promiscuas, que han utilizado su sexualidad de forma inadecuada, por lo que, no solamente deben los padres reclamar justicia, sino también deben buscar que se les limpie su nombre después de esas declaraciones que alcanzan a la prensa nacional. (Ídem)

### **1.3 Concepto de feminicidio**

Según un artículo publicado por la Organización de las Naciones Unidas, la primera persona que utilizó el término femicide directamente vinculado a la violencia de género fue Diana Russell en 1976 ante el Primer Tribunal Internacional de Crímenes contra Mujeres. (Villanueva, 2010) Russell lo definió inicialmente junto con Jane Caputi como el “asesinato de mujeres realizado por hombres motivado por odio, desprecio, placer o un sentido de propiedad de la mujer”. Posteriormente junto con Hill Radford lo describió como “el asesinato misógino de mujeres realizados por hombres”.

Según el mismo artículo, el concepto de feminicidio comenzó a discutirse en México por parte de la antropóloga Marcela Legarde en 1994, cuya cita se presenta a continuación:

“Transité femicide a feminicidio, porque en castellano, feminicidio es una voz homóloga a homicidio y sólo significa el asesinato de mujeres. (Diana Russell y Jill Radford) definen el feminicidio como crimen de odio contra las mujeres, como el conjunto de formas de violencia que, en ocasiones, concluyen en asesinatos e incluso en suicidios. Identifico un asunto más para que crímenes de este tipo se extiendan en el tiempo: es la inexistencia o debilidad del estado de derecho, en la cual se

reproducen la violencia sin límite y los asesinatos sin castigo. Por eso, para diferenciar los términos, preferí la voz feminicidio y así denominar el conjunto de delitos de lesa humanidad que contienen los crímenes, los secuestros y las desapariciones de niñas y mujeres en un cuadro de colapso institucional. Se trata de una fractura del estado derecho que favorece la impunidad”.

#### **1.4 Perfil de los feminicidios**

El primer feminicidio registrado en Ciudad Juárez, Chihuahua fue el de Alma Chavira Farel, una joven que vio su vida acortada a escasos trece años. Su cadáver fue encontrado el 23 de enero de 1993, en la colonia Campestre Virreyes. (Villamil, 2003) Según la base de datos Feminicidio: 1993-1999 del Colegio de la Frontera Norte hecha para el artículo *La Cultura del Feminicidio 1993-1999*, (Monárrez, 2000), ese mismo año hubo en total 17 feminicidios, luego 11 en 1994, 24 en 1995, 30 en 1996, 24 en 1997, 30 en 1998 y 26 en 1999, en total siendo 162 asesinatos de mujeres. Una cantidad alarmante para la población, asustada por homicidios sin precedentes.

Se encontró que las víctimas compartían perfiles similares: Mujeres adolescentes y jóvenes entre 15 y 25 años. El estudio patrocinado por el Colegio de la Frontera Norte resalta que los tres trabajos más prominentes entre las víctimas eran: obreras de maquiladoras, estudiantes y sexoservidoras. Aun así, entre familias acordaron que las mujeres, sin importar edad o trabajo, no salieran en la noche o a lugares de dudosa reputación.

El incremento de los homicidios y su acumulación fue preocupante para la ciudadanía, en especial porque la mayoría de estos casos no han llegado a resolverse. En febrero de 1999, el entonces Presidente de México, Ernesto Zedillo le pidió ayuda a Bill Clinton, entonces mandatario estadounidense, para resolver estos casos. En respuesta, el mes siguiente, especialistas de la Oficina Federal de Investigaciones (FBI por sus siglas en inglés) de los Estados Unidos, llegaron a Ciudad Juárez, e indagaron en los eventos. (Washington Valdez, 2005)

Las características coincidentes de estos crímenes era que se cometían con gran saña; había víctimas con los pezones destruidos a mordidas, además de que mostraban señas de haber sido violentadas sexualmente.

Con el tiempo, se arrestaron a sospechosos. Entre ellos, un ciudadano egipcio llamado Omar Sharif Latif. Pero aun con este arresto, los asesinatos continuaron. Las autoridades argumentaron que Latif dirigía a la pandilla Los Rebeldes desde prisión para que siguieran cometiendo los asesinatos. Se ordenó el arresto de estos pandilleros, sin embargo, nada detuvo los horribles asesinatos, y se desconocía la identidad de los otros verdugos.

A finales de la década de los noventa, estos crímenes comenzaron a obtener atención internacional. Organizaciones como la Corte Internacional de Derechos Humanos exigieron el esclarecimiento de estos crímenes y acusaron al gobierno mexicano de negligencia. (Monárrez, 2009) Aun así, para el año 2006, sólo se

habían condenado a tres individuos a prisión. Y casi veinte años después de los homicidios, no se han olvidado y continúa el clamor por la justicia.

### **1.5 Los feminicidios en los medios**

La atención de organizaciones internacionales coincidió con la de los medios masivos internacionales. Artistas se indignaron por la falta de atención de las autoridades, y a través de sus talentos, difundieron estos horribles hechos con tal de que estos casos se resolvieran justamente. En el 2001, la cineasta Lourdes Portillo mostró el documental *Señorita Extraviada*, el cual explora el tema de los feminicidios. Como contó esta cineasta en una entrevista con Alice Driver, en 1997, leyó un artículo de dos párrafos sobre un feminicidio que explicaba que ya en Ciudad Juárez, se habían encontrado muertas a mujeres en situaciones similares a ese mismo caso.

A partir de 1993, la fundadora de Casa Amiga, una organización encargada de cuidar a las mujeres violentadas, al igual que sus derechos, Esther Chávez Cano, escribía una columna en el periódico El Diario de Juárez, en la cual llevaba cuenta de los asesinatos de mujeres que ocurrían en Ciudad Juárez, con tal de que estos crímenes obtuvieran la atención requerida por parte de la ciudadanía y las autoridades. Su labor en la prensa y como activista la convirtieron en un ícono del movimiento anti-feminicidio. El 2001, la directora Lourdes Portillo mostró el documental *Señorita Extraviada* en festivales de cine internacionales y en la

cadena de televisión estadounidense PBS. El documental fue aclamado por su uso de entrevistas con los familiares de las víctimas, al igual que su íntima exposición de la corrupción de la policía juareña, y su negligencia ante los crímenes de mujeres. Ese mismo año, la banda paseña, At The Drive-In distribuyó la canción *Invalid Litter Department*, con una letra y video de música enfocados en el tema de los feminicidios, utilizando recortes de periódicos y tomas de las maquiladoras, entre otros elementos de la atmósfera juareña como parte del video. La canción en sí, en un estilo típico lírico de la banda, utiliza un estilo abstracto de descripción, escondiendo una narrativa bajo metáforas y un juego poético de lingüística bilingüe, mientras que la música en si sigue el típico estilo ruidoso y energético post-punk de la banda.

Con este documental y canción, el tema de los feminicidios entró en el tema de la cultura popular. Surgieron más documentales como *Hecho en Juárez*, *Bajo Juárez*, y *Juárez: la ciudad donde las mujeres son desechables*. Mientras surgían todas estas narrativas, el activismo social en contra de los feminicidios ganaba prominencia. Se hacían marchas en toda la ciudad, llamando a las autoridades a intervenir. Además de Casa Amiga, aparecieron agrupaciones como Nuestras Hijas de Regreso a Casa, fundada en 1993, y Justicia para Nuestras Hijas, fundada en el 2002. Estos grupos, a pesar de haber nacido con la intención de esclarecer los feminicidios, vieron que la problemática de estos crímenes se extendía a una actitud machista que ha promovido dando actos violentos entre parejas, que frecuentemente culminan en homicidio. Estas organizaciones alcanzan más miembros cada año, mostrando que los padres de las víctimas no

están solos en su búsqueda de justicia. *El Traspatio* cubre este aspecto en una de sus subtramas, y Sabina Berman explora el machismo como motivo de algunos de los personajes antagónicos.

Dentro de la prensa y de estos eventos, nacieron imágenes conectadas con los feminicidios. Entre ellas están las cruces rosas que se colocaron en lugares donde han encontrado cadáveres de mujeres como Lomas de Poleo, al igual que otras que han sido pintadas de color negro en los postes de energía eléctrica de Ciudad Juárez. También figuran las fotografías en las pesquisas que buscan dar con los paraderos de las mujeres desaparecidas. La prensa capturó fotográficamente las marchas de las madres y activistas sosteniendo estos mismos anuncios y cruces, volviéndose parte de esta semiótica de lo relacionado a los feminicidios. Imágenes que ya no sólo se asocian como símbolos de estos horribles eventos, sino también como símbolos de Ciudad Juárez.

### **1.6 La menor importancia de los feminicidios**

Es hasta finales del 2007 cuando el tema de los feminicidios pasa a ser segundo plano en la atención de los medios masivos, ya que es cuando inicia la guerra contra los carteles de la droga dirigida por el entonces Presidente Felipe Calderón. Esta guerra mandó a agentes federales y del ejército nacional a patrullar las calles de varias ciudades, entre ellas Ciudad Juárez, con tal de detener las ejecuciones que ocurrían día con día en las calles. Esta guerra desplazó a los feminicidios, para los medios de comunicación masiva les pareció más importante

informar a la ciudadanía sobre las ejecuciones que los feminicidios, causando miedo entre la población.

Los periódicos, noticieros y programas de radio informaron de las ejecuciones que se dieron todos los días en las calles de Ciudad Juárez. Los asesinatos de esta guerra entre los cárteles y de estos contra las autoridades y la ciudadanía llenaron los encabezados de los periódicos como El Diario de Juárez, las fotografías mostrando los cadáveres de las víctimas. Periódicos como el PM fueron más explícitos y frecuentemente mostraron a los mismos cadáveres pero con las heridas de bala y sangre a plena vista del lector. (Pereyra, 2015) El estigma de Ciudad Juárez ya no se marcó por los feminicidios, sino por estas ejecuciones, además de crímenes de extorsión, secuestro y robo.

A partir de estos eventos, se hizo un esfuerzo por mejorar la imagen de Ciudad Juárez ante los medios nacionales e internacionales. Surgió “Amor por Juárez”, un conjunto de empresas y eventos que hicieron campañas publicitarias de valores, además de organizar eventos como pasarelas de modelaje, carreras y conciertos con tal de promover la paz en Ciudad Juárez y dar una imagen que contrarrestara la que los hechos violentos le dieron a través de los medios nacionales e internacionales.

En el tiempo en que se dio esta ola criminal en Ciudad Juárez, ningún trabajo ficticio realmente se aproximó a explorarlo. Si mucho, la cinta *El Infierno* de Luis Estrada, pero ésta no buscaba retratar los eventos de Ciudad Juárez, sino la

violencia y el afán de algunos sectores de la sociedad mexicana por el crimen organizado en esta época. Sólo algunos episodios de *The Bridge* transmitidos en el 2013 han tenido alguna cercanía con el tema, pero únicamente en la forma de escenas breves que realmente no impactaban en las tramas principales de esta serie.

### **1.7 *El Traspatio***

En entrevistas anteriores a la filmación de *El Traspatio*, la guionista Sabina Berman escribió el guión basándose en cuatro historias reales sobre los feminicidios juarenses. Sabina Berman empezó a escribir el guión en el año 2000 y tuvo ofertas de producirla en Hollywood, pero le pidieron cambios que le parecieron inaceptables, por lo que rechazó estas propuestas. En sí, fue difícil encontrar financiamiento porque necesitaba una producción costosa y el tema parecía demasiado fuerte para el público general. (Berman, 2014)

En el 2008, en pleno apogeo de la guerra contra los carteles y sus efectos violentos en Ciudad Juárez, el director Carlos Carrera visita a esta ciudad con el propósito de filmar la película. *El Traspatio* fue el primera largometraje cuyos fines fueron comerciales y cuyo tema fueron los feminicidios en Ciudad Juárez. La escenografía de la película presenta varios lugares de la ciudad, además de que varios juarenses se unieron a la producción como extras o como parte del equipo de producción.

La película se estrenó en cines mexicanos en el 2009, distribuida nacionalmente por la Paramount Pictures. En Estados Unidos, no obtuvo distribución en cines pero si fue cotizada en DVD por Maya Entertainment, una pequeña compañía especializada en lanzar cine mexicano en DVD. Se encuentra en compañía de otras cintas mexicanas distribuidas por la misma empresa que también incluyen a los feminicidios como subtrama o inspiración: *Casi Divas* y *Bajo la Sal*.

### **1.8 Ciudad Juárez y El Paso, Texas en el cine, la televisión y la literatura: Las historias**

La frontera ha sido presentada como un lugar de peligro y vicio en varias narrativas. Por ejemplo, El Paso, Texas ha sido presentada en los westerns como uno de los lugares más peligrosos donde se pueda desencadenar una batalla entre el bien y el mal. Episodios de series “de vaqueros” como *Bat Masterson*, *The Men from Shiloh* y *The Tall Man* presentaron a El Paso como un lugar con autoridades corruptas y donde residían los criminales más peligrosos.

Después, escenas clave de la película de Sergio Leone, *Por unos dólares más* también presentarían escenas de robos de banco en El Paso. Además de Sergio Leone, existió otro cineasta de los westerns que también mostró un gusto por El Paso; Se trata de Sam Peckinpah, quien en películas como *Junior Bonner* y *The Getaway* también pone a El Paso, Texas como una de las locaciones en estas historias de crimen y drama. En el cine moderno, películas como *No Country for Old Men* de Joel y Ethan Coen (conocidos también como Los Coen o Los

Hermanos Coen) tienen una escena donde los crimines más atroces suceden en El Paso.

En el cine mexicano, también se utiliza a la frontera y específicamente a Ciudad Juárez de manera similar. *Pecadora* de 1947 es un melodrama de cabaret, donde una cabaretera juarense protege de la policía a un desconocido, por andar implicado en el tráfico de drogas. *Aventurera* de Alberto Gout, es otro melodrama cabaretero situado en Ciudad Juárez, sobre una joven, abandonada por sus padres no logra conseguir empleo hasta llegar a ser cabaretera.

Desde sus inicios, la mayoría del cine mexicano de crimen no muestra interés por el subgénero procedural, centrándose más en el melodrama y en la acción. Estas asociaciones del crimen con el cine fronterizo no son exclusivas a las historias de frontera, sino que a medios del siglo veinte, debido a razones sociales, había una fascinación social con el crimen que se extendió a la cinematografía mexicana creando diversas películas de crimen, situando algunas en la frontera, ya asociada con el crimen por el estigma creado por la prensa.

A veces, la identidad de la frontera es mantenida como ambigua o de ficción como en la película *Sed de Mal* de Orson Wells, donde sólo se nombra su locación como Los Robles, un pueblo fronterizo ficticio. No se dice entre cuales estados Mexicanos y Estadounidenses se desarrolla la narrativa. Sin embargo, aun así se usa como el lugar de una historia de misterio, asesinato y corrupción. Tanto las autoridades mexicanas como las norteamericanas son interpretadas como

corruptas e inútiles. El héroe de la película acaba siendo un policía mexicano, interpretado por Charlton Heston y el antagonista, un capitán corrupto del policía interpretado por Orson Wells.

### **1.9 Ciudad Juárez y El Paso, Texas en el cine, la televisión y la literatura: Sus imágenes y procesos creativos**

Ya hemos hablado de los elementos narrativos que sobresalen en estas películas, pero ¿Qué hay de los visuales? ¿Cuál es la semiótica visual que sobresale en estas películas?

Con estas preguntas y la forma en que las responden las películas que mencionaremos, se pone en práctica lo que Lauro Zavala llama “El itinerario del espectador de cine.” Esto se desarrolla desde el título en sí. Todas estas películas con su título nos atraen a lo que podría ser la temática de la película.

*The Getaway* se traduce como “El Escape” y trae a la mente nociones de una película de criminales en huida. Exactamente la premisa de la película.

*Touch of Evil* literalmente traducido es “Toque de maldad” pero en Latinoamérica, el título se tradujo como “Sed de Mal” y en España como “Sombras del Mal.” El título, en cualquiera de sus traducciones alude a que será una película oscura. Apropiado para una cinta de tipo *noir*.

*No Country for Old Men* se traduce literalmente como “No es una tierra para los viejos”, su traducción al español fue “Sin lugar para los débiles”. Luego dándonos cuenta de cómo estos títulos pueden evocar el imaginario fronterizo que se ha creado a través de la historia y cultura, entonces el público puede prepararse para ver una historia de carácter fronterizo.

Antes de ver estas películas, es más que probable que el espectador esté consciente a cual género pertenecen. Por lo tanto, tendrán expectativas de que tipo de convenciones seguirá la película. Esto es de extrema importancia para la semiótica visual y auditiva que se sigue con estas películas. Críticos han descrito a *Sin lugar para los débiles* como un *western*, por lo tanto el estilo de la película y su semiótica visual no se sienten tan fuera de lugar. (Andrews, 2008) Las primeras imágenes de la película son varios campos, montañas y ranchos en el amanecer, inmediatamente evocadoras del género *western*.

Mientras tanto, como después se describirá, *Sed de Mal* sigue gran cantidad de las convenciones estilísticas del cine *noir*, pero varias de las decisiones parecen emanar del mismo estilo del director Orson Welles. Como es usual del *noir* y de otras cintas de la época, *Touch of Evil* está filmada en blanco y negro, en casi claroscuros. Y como también era típico en este tipo de películas, hay un alto uso de ángulos picados y de la cámara en contrapicada, y como parte del estilo de Welles, un uso de la profundidad de campo. Todo esto da un sentido fuerte de claustrofobia y terror, donde parece que el peligro puede acechar en cualquier momento. Una de las escenas más intensas de la película es una en la que Susan

Vargas (interpretada por Janet Leigh) es secuestrada y drogada por criminales mexicanos. Se encuentra inconsciente en la cama de un hotel, mientras que dos de los hombres responsables por su cautiverio, el jefe Quinlan (interpretado por Welles) y Joe Grandi (interpretado por Akim Tamiroff) se enfrentan uno al otro. Wells emplea cortes rápidos, sombras en las tomas para resaltar la violencia del momento. También destaca el uso de la música, tanto la incidental por Henry Mancini y la música diégetica<sup>1</sup>, compuesta por él. Mancini utiliza tambores y trompetas, una forma de semiótica auditiva que trae a la mente la atmósfera mexicana y fronteriza que Welles intenta recrear.

Welles empleó el uso de locaciones tanto creadas en un estudio, como exteriores en Venice, California para crear su visión de la frontera. Welles parece haberse basado en locaciones reales como Tijuana y Ciudad Juárez para su visión. En efecto, Welles quería filmar en Tijuana pero los Estudios Universal, productora de la película no lo permitieron. Su elección de Venice, California se debió a que daba la impresión de “decadente y descuidada”. (Sanchez, 2011) Apartándose de las interpretaciones fronterizas de los westerns, *Sed de Mal* muestra una frontera moderna, escondida entre las sombras del blanco y negro del género de misterio.

En los westerns antes mencionados, El Paso no es sino como cualquier otro pueblo típico de verse en este tipo de películas. Los edificios son de madera, con

---

<sup>1</sup> Música de la cual se puede ver la fuente en pantalla. Tomado de: Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film art: An introduction* (10ma. ed.). Nueva York: The McGraw-Hill Companies.

porches, sin ningún tipo de vegetación a sus alrededores. Se hace la distinción del tipo de pueblo que son gracias a la narrativa en sí, donde los personajes mencionan donde nos encontramos.

Ya en el cine moderno y contemporáneo, muchas veces se presenta a la ciudad tal cual. Por ejemplo, el clímax de la película *The Getaway* de Sam Peckinpah fue grabado en la misma ciudad de El Paso. En los momentos en los que se logra apreciar la ciudad, la dirección de arte no parece haberle hecho mayores alteraciones ni en la misma fotografía. Esto se debe a que Peckinpah optó por una estética realista para su película. La fotografía y en sí, la dirección de arte y vestuario, maneja un tono naturalista. No es hasta que desencadenan las escenas de violencia, donde Peckinpah opta por alterar y acelerar la realidad, utilizando la misma técnica de cámara lenta para grabar las escenas donde personajes son asesinados a balazos. Nuevamente, la narrativa y las circunstancias son las que dan esta presentación de El Paso como una ciudad donde pueden ocurrir este tipo de actos de violencia, debido a su cercanía con la frontera. Los personajes principales interpretados por Steve McQueen y Ali MacGraw buscan hacer su escape de criminales y de la policía en México, y cómo los personajes antagónicos tienen este deseo de escape, buscan interceptarlos justo en la frontera. Aquí se presenta también ese toque romántico que a veces se presenta en las narrativas fronterizas: México o Estados Unidos como el lugar de escape. La frontera como purgatorio.

Este elemento se ve también en algunas películas mexicanas fronterizas como la película *La China Hilaria*, un campesino busca irse a Texas para poder ganar dinero y casarse con su novia Hilaria. Algo similar ocurre en la antes mencionada *Aventurera*, interpretando a Ciudad Juárez como un lugar donde el personaje principal busca pagar sus penas con tal de realizar sus sueños.

Después del naturalismo de Peckinpah y la estilización de Welles, en el cine moderno ocurre una mezcla de ambos con Joel Coen e Ethan Coen. Los directores de *Fargo: Secuestro Voluntario*, son reconocidos por traer un naturalismo a sus películas, pero a la vez permitir una forma de estilización que homenajea al género que recrea o busca meterse en la psicología del personaje. Se intercambian entre estos extremos de su estilo, con un punto intermedio sobresaliendo en sus trabajos más recientes. Entre estos se encuentra *¿Dónde estás, hermano?* película del año dos mil que trajo al cine hollywoodense un nuevo tipo de estilización: la corrección de color digital. (Arundale y Trieu, 2014) Ese mismo año, Steven Soderbergh muestra en cines *Tráfico*, película con tema fronterizo que se distingue por el manejo de distintas historias en distintas locaciones, con filtros que ubican al público semióticamente para saber qué historia están viendo y dónde se ubica. Las escenas de México tienen un tinte amarillento y de alto contraste. Desde entonces, varias películas estadounidenses que se encuentran en la frontera hacen uso de este filtro para las locaciones mexicanas. Un caso es *Bordertown*, del director Gregory Nava, cinta de la que se hablará más adelante. Joel Coen y Ethan Coen harían algo similar en *Sin lugar para los débiles*. Aunque no se lleva a los extremos vistos en *Traffic*, varias

escenas de esta historia fronteriza adquieren la misma tonalidad, y en su diseño de producción también se manejan tonos cálidos, a veces contrastando con otros más oscuros o de tipo pastel. Aquí se tiene otro caso donde se establece un nuevo paradigma visual para identificar lo fronterizo, utilizando técnicas modernas para que el espectador logre conectarse con la locación de la historia. Pero en estas películas, también se tratan temas cinematográficamente típicos de lo fronterizo: crimen, violencia y vicio.

En *Traffic*, la historia que toma lugar en México es sobre un policía que se da cuenta que su jefe está trabajando para uno de los cárteles de la droga. Nuevamente se ve una historia de corrupción, drogas y violencia. *Sin lugar para los débiles* trata de un hombre que encuentra un baúl con un millón de dólares en el lugar de una balacera. Un misterioso sicario que ha sido contratado para recuperar el dinero. El clímax de la película en el que el personaje principal es asesinado por mexicanos toma lugar en El Paso. La secuencia es muy breve, y no se ve mucho de la locación. No se presentan ningún lugar reconocible de El Paso, Texas y como lo interpreta la película, parece ser una ciudad pequeña norteamericana, donde viven o visitan mexicanos.

Anteriormente en la película, hay una escena que toma lugar en México. Moss, el personaje principal es herido después de una confrontación con Anton Chigurh, el sicario y cae inconsciente en el cruce entre México y Estados Unidos. No se especifica en que ciudad se encuentra, pero debido a las escenas que luego toman lugar en El Paso, se podría asumir que es Ciudad Juárez. La película

no presenta a detalle, utilizando elementos mínimos en la dirección de arte como un señalamiento que dice “Bienvenidos a México” para establecer donde se encuentra Moss. El cantar de un grupo de mariachis despierta al inconsciente Moss, que contiene letras sobre un personaje Icar-esco, similar a él mismo. La inclusión de los mariachis nos establece que se encuentra en México, utilizando un estereotipo mexicano. Sin embargo, Joel y Ethan Coen subvierten este estereotipo, empleándolo para dar lugar a un momento surrealista y absurdo. No sólo la canción parece ser sobre Moss, pero es un momento sin indicios anteriores y contrasta con el tono oscuro y macabro que tiene el resto de la película.

En varias publicaciones se encuentran narrativas más variadas y distintas a lo presentado en el cine. Cormac McCarthy, el autor de la novela en la que se basó *Sin lugar para los débiles*, ha escrito otras novelas que han tomado lugar en la frontera y que no se limitan a ser historias de crimen, sino que también manejan otros géneros. *The Crossing* y *Cities of the Plain* relatan el crecimiento de un joven vaquero en la frontera. Hay referencias a asesinatos y duelos de pistola, sin que tomen el centro de la historia. Son narrativas de un joven que intenta crecer en medio de lo que se podría percibir como un ambiente hostil pero McCarthy es objetivo en su presentación de la frontera, sobre todo romantizando su naturaleza y atmósfera, pero dando lugar a las dificultades que ocurren y ocurrían en la frontera en los tiempos en los que McCarthy sitúa sus historias.

Roberto Bolaño hacía referencias frecuentes a Ciudad Juárez en sus novelas, pero la disfrazó con el nombre Santa Teresa, en referencia a un pequeño poblado

que se encuentra al lado de Ciudad Juárez que también sirve como cruce fronterizo. Otro interesante cambio que hace Bolaño en sus novelas es el de situar a Santa Teresa no en Chihuahua sino en el estado de Sonora. La ciudad de Santa Teresa como la presenta en *Los Detectives Salvajes* y *2666*, la describe como una ciudad de poca iluminación, pero como cualquier otra. Es de las pocas obras culturales que muestra una Ciudad Juárez con un lado crítico, cultural y literario, donde eruditos literarios y escritores pueden encontrar refugio y un lugar donde hay educación universitaria. Sin embargo, en su novela *2666* contrasta esto con los brutales feminicidios que ocurren en la localidad. Una sección entera del libro llamada *La parte de los crímenes* relata en detalle todos los asesinatos ficticios que ocurrieron en la localidad.

Otras películas y series de televisión más recientes también han presentado a la frontera en situaciones que siguen estos paradigmas visuales. Quentin Tarantino ha usado a la ciudad de El Paso, Texas como una locación para algunas escenas de sus películas. La masacre que desata toda la historia de la saga de *Kill Bill*, toma lugar en una iglesia en esta ciudad. No se alcanza a ver nada de la ciudad, de hecho, la misma iglesia parece estar en medio del desierto sin ninguna señal de civilización a la vista. Más adelante, La Novia (el personaje principal, interpretado por Uma Thurman) es hospitalizada y dejada en coma por cuatro años. El vistazo de este hospital muestra que El Paso no es nada más un pueblo o un desierto, pero no se muestra más de la ciudad. En *Django Sin Cadenas*, una escena de la película toma lugar cerca de El Paso, Texas en el pueblo de Daughtry. Debido al homenaje que estaba haciendo Tarantino a las películas

western, no se muestra una frontera diferente a la vista, por ejemplo, en *Por unos dólares más*.

*Breaking Bad* se situó en Ciudad Juárez en algunos de sus episodios. No se vio explícitamente a la ciudad, mostrándose solamente un laboratorio de metanfetaminas, la mansión de uno de los líderes de los cárteles y el desierto juareense. Nuevamente, se presenta a Juárez y a la frontera en sí como un lugar de crimen y violencia.

### **1.10 *El Traspatio* dentro de un cine mexicano influenciado por Europa y Estados Unidos**

En México, no existe una tradición fuerte del llamado género “procedural”<sup>2</sup>, dentro del cual caben varias de las películas y series antes mencionadas. En sí, el *noir* o cine de crimen y misterio en México exploró más aspectos melodramáticos, que enfocarse en la resolución de un misterio y los pasos hechos para lograr esta meta. El cine mexicano no se ha interesado en el subgénero procedural, películas procedurales que antecedan a *El Traspatio* no hay muchas. La mayoría del cine mexicano de crimen se ha estado más interesado en las tramas de melodrama o de acción. (Fernández, 2007) Existe una comparación más pertinente con *Sed de Mal* y otras cintas del cine *noir* como *El Beso Mortal*, por su coincidencia en elementos dramáticos como la *femme fatale* y donde los personajes cometen

---

<sup>2</sup> Narrativas que se enfocan en la resolución de un misterio y los pasos hechos para lograrlo. Este trabajo toma el término directamente del inglés ya que no tiene traducción directa al español. Tomado de: Hausladen, G. (2000). *Places for dead bodies* (pp. 3-8). Austin: University of Texas Press.

acciones moralmente cuestionables. Pero más allá de esto, no hay un intento de resolución de crímenes que sea constante o enfocada en el procedimiento de estos.

El género “procedural” ya estaba teniendo su éxito en Europa, pero en México los *remakes* americanos son los que son más populares y mostrados en cines y televisión, al igual que las series originales estadounidenses. Entre ellas se encuentran *La Ley y el Orden* y sus series hermanas *La Ley y el Orden: Unidad de Víctimas Especiales* y *Law and Order: Criminal Intent*. Separada de esa trilogía de series, esta *CSI: Crime Scene Investigation* y sus dos series hermanas: *CSI: Miami* y *CSI: New York*. En cuanto a cine, son varias las películas del género procedural que han llegado a cines mexicanos, algunos clásicos como *Barrio Chino*, *El Beso Mortal*, *Testigo de Cargo*, y otros modernos como *El Silencio de los Inocentes*, *Testigo*, *Seven: Los Siete Pecados Capitales* y *Zodiaco*. En el 2010, la película argentina *El Secreto de sus Ojos* se llevó el Oscar a Mejor Película Extranjera. Pero en México, este tipo de películas o series casi no han sido producidas.

A *El Traspasío* le antecede *Bajo la sal*. Película mexicana que parece inspirada en los feminicidios juarenses, incluso aludiendo a ellos en algunas escenas. La película no es explícitamente de este tema, pero es de las pocas instancias en el cine mexicano donde se hace una película con este enfoque procedural. Cuenta la historia de un comandante de la policía que es mandado a un pueblo para

investigar una serie de asesinatos que han ocurrido, pensando que un adolescente que hace animaciones extrañas es el posible responsable.

El cinema vérité se define como el cine que busca recrear el realismo documental. (Bordwell y Thompson, 2013) Debemos primero entrar en detalle sobre otras corrientes realistas que emplean técnicas del cinema vérité, como Neorrealismo italiano y la Nueva Ola Francesa o *Nouvelle Vague*.

El neorrealismo italiano nació como reacción al cine apoyado por el régimen de Benito Mussolini. Este cine frecuentemente se asemejaba al cine pulido, de alto presupuesto de Hollywood. Los directores del neorrealismo italiano decidieron llevar las cámaras a las calles, a mostrar las comunidades que el cine popular ignoraba, dispuestos a mostrar la “Italia verdadera”. (Bordwell y Thompson, 2013)

En cuanto a estilo, el neorrealismo italiano buscaba que las narrativas fueran libres, episódicas con una evolución orgánica; que se empleara un estilo visual como documental empleando la técnica de cámara en mano y usar naturalidad en cuanto a la iluminación y edición, y un uso de actores no profesionales, incluso en los papeles principales, y el uso de exteriores en lugar de estudios.

Según Bordwell y Thompson (2013), el neorrealismo italiano se desarrolló entre 1944 y 1952, trayendo películas como *Roma*, *Ciudad Abierta* de Roberto Rossellini, *La Strada* de Federico Fellini, *Ladrones de Bicicletas* de Vittorio De Sica, *La Tierra Tiembla* de Luchino Visconti, *Arroz Amargo* de Giuseppe De Santis

y *Roma 11:00* de Giuseppe De Santis. Este movimiento dio influencia a la Nouvelle Vague o Nueva Ola Francesa. Este movimiento en Francia surgió con la aparición de *Los Cuatrocientos Golpes* de Francois Truffaut en el Festival de Cannes de 1959. Esta película manejó un estilo sencillo pero innovador que se asemeja a un documental con un uso frecuente de cámara en mano y el uso de diversas locaciones exteriores. A la vez, su narrativa sobre la juventud francesa de su época funciona como crítica social.

De acuerdo a Nichols (1976), la Nueva Ola Francesa nació por parte de un grupo de críticos de cine jóvenes que deseaban un cambio en el cine francés, partiendo de un artículo que Francois Truffaut publicó en la revista Cahiers du Cinema en enero de 1954 llamado “*Una Tendencia en el Cine Francés*”. En este artículo crítica que los directores realmente no eran dueños de sus películas en Francia, sino los guionistas. Vió aquí un deseo de impulsar un “cine de autor” en el que el director tuviera control total sobre la película y dejara su marca en la narrativa visual de la cinta. (Nichols, 1976)

Los directores de la Nueva Ola Francesa buscaban contar historias personales que logran conectar con la juventud y la sociedad francesa de sus tiempos, como ejemplo, Truffaut obtuvo inspiración de su niñez y juventud para la narrativa de *Los Cuatrocientos Golpes*. (Insdorf, 2003)

Según Bordwell y Thompson (2013), Truffaut estaba interesado en adaptar situaciones e historias que ocurrían en Francia; en *A bout de souffle* se inspiró en

un criminal que asesinó a un policía y fue delatado por su novia. Truffaut estaba decidido en hacer la película, pero decidió mejor dejarle el guión y la película a su amigo Jean-Luc Godard, haciendo su debut con los largometrajes en esta película. Al igual que *Los Cuatrocientos Golpes*, *A bout de souffle* o *Sin Aliento* se grabó callejeramente y con cámara en mano.

Con el transcurso del tiempo, se veía que el cine de Godard era más político que el de Truffaut y más experimental. (Balio, 2010) Con base en este autor, se interpreta que ambos jugaban con la edición y dirección de arte, empleando “cortes en brinco” en la edición, es decir, hacer cortes en medio de una toma sin cambiar a otra toma, al igual que el uso de efectos como “iris”, que es de oscurecer gran parte del encuadre con excepción de un elemento en la toma; sin embargo, narrativamente, Truffaut estaba más interesado en la narrativa clásica mientras que Godard frecuentemente rompe el cuarto muro en sus películas, con los personajes volteando a la cámara y haciendo preguntas sobre la narrativa, o apartándose de la realidad de la película para tener una secuencia de crítica social y política como en *Pierrot le Fou*. Narrativamente, el mismo Truffaut se fue distanciando del realismo social de *Los cuatrocientos golpes* y se orientó en veces a hacer un giro en las películas de género gangster como en *Tirez sur le pianiste* o hacer películas de periodo como *Jules et Jim*. Su primera película en Estados Unidos, *Fahrenheit 451*, una adaptación de la novela homónima de Ray Bradbury (Monaco, 2004), fue un trabajo de ciencia ficción donde mezcló sus sensibilidades realistas con las más estilizadas. Debido a la naturaleza personal de estas películas y sus cineastas, exploraron distintos géneros y narrativas. Además de

Truffaut y Goddard, otros cineastas de la Nueva Ola Francesa son Eric Rohmer, Alain Resnais, Claude Chabrol y Jacques Rivette.

### **1.11 La evolución del Cine Mexicano, sus géneros y sus influencias**

Según Gilbert, Rubenstein, Zolov (2001), en el cine mexicano, ha evolucionado a diversas facetas de estilo. Las primeras películas hechas en México seguían los paradigmas del cine Hollywoodense, con varias filmándose en estudios y poco trabajo de locación. Las decisiones de estilo parecían hacerse para bajar el presupuesto, y no exactamente con la intención de seguir una corriente o estilo. Esto no era el caso para todas las películas mexicanas, pero la producción de muy bajo presupuesto y de películas para desarrollar el morbo de la gente era muy común, destaca que en el sexenio de López Portillo, a excepción de un western, las 43 películas producidas durante su sexenio abordaron temas de frontera. A pesar de realizadores como Arturo Ripstein, que brindaron un realismo y/o una atención a detalle sobresaliente en una industria que ignoraba la calidad de las producciones, no es hasta *Sólo con tu Pareja* de Alfonso Cuarón, que se regresa a una inclinación por un cine más estilizado, independientemente del presupuesto que se tenga, abriendo al llamado “Nuevo Cine Mexicano”, que ha logrado tener éxito y reconocimiento nacional e internacionalmente. (Long, 2006) Con su estilo de edición, fotografía y dirección de arte, la obra prima de Cuarón fue un homenaje a las comedias de situaciones de Ernst Lubitsch. (Zarandona, 2009) Todo partiendo de la narrativa y personajes que se habían creado, que también habían sido hechos como homenaje a Lubitsch, diez años después, con *Y tú*

*mamá también*, Cuarón cambiaría su estilo para crear algo más realista, esta vez algo similar a la Nueva Ola Francesa. (Lee, 2013) Esta película fue filmada en locación, pero a una manera similar a las películas de alto presupuesto, contando con el uso de extras que estaban conscientes que estaban haciendo una película. (Wood, 2006) Aun así, el trabajo de fotografía en mano y tomas de duración extendida evoca el estilo de Jean Luc Goddard. De la Nueva Ola Francesa y del Neorrealismo Italiano se vuelven a usar temas de la desigualdad social. Pero esta vez, Cuarón esconde los temas de manera casi sutil dentro de los nombres de los personajes y sus mismas relaciones. Ninguno de los personajes principales es pobre o de clase baja, de hecho todos son de clase media-alta, con fuertes conexiones a la política y elite mexicanas. Aun así, en esta “road movie”, en el camino se encuentran a situaciones donde se ve como las clases menos privilegiadas de México son rezagadas por aquellos en el poder.

Pero Cuarón no era el único que parecía buscar este tipo de realismo en sus cintas. Un año antes, Alejandro González Iñárritu realizó *Amores Perros*. Esta película, aunque también producida de manera controlada como una cinta de presupuesto más alto, también se filmó de tal manera que evocara un intenso realismo que se da con el uso de cámara en mano y una iluminación que parecen completamente naturales en la película. Esta cinta parece tomar una referencia más fuerte del cine neorrealista, ya que en gran parte se enfoca en personajes de clase baja, y criminales motivados por la supervivencia y el deseo de una vida mejor.

Este tipo de narrativas comenzaron a volverse constantes en el cine mexicano del siglo veintiuno. Las guerras de clase y un realismo estilizado se ven también en cintas como *Amarte Duele* y *Drama/Mex*. Gerardo Naranjo, además de Cuarón, es quien ha hecho un homenaje más intenso a la nueva ola francesa en sus películas. *Drama/Mex* y *Voy a Explotar*, sus cintas hechas en México, hacen un uso intensivo de cámara en mano y tramas que se enfocan en la desigualdad social que desencadena las tramas de sus historias. *Voy a Explotar* hasta contiene temas musicales de Georges Delerue y la dirección de arte y diseño de vestuarios son similares a los de películas de Godard como *Pierrot Le Fou*. *Nadie te Oye: Perfume de Violetas* de Marisa Sistach, con su uso de cámara en mano y una narrativa de adolescentes de clase baja en secundaria, recuerdan a *Los Cuatrocientos Golpes* de Truffaut.

A pesar de este apego al realismo, comienza a surgir un cine de género más comercial. Esto se da en el año 2004 con *Matando Cabos*, una cinta que contiene varios homenajes a películas de Tarantino, Scorsese, Kubrick y Ritchie tanto en cuestiones narrativas como visuales. (Beyer, 2005) A la vez, hace un homenaje y parodia a las películas mexicanas de antaño, en especial a las de El Santo. Dos años después produjeron *KM 31: Kilómetro 31* cinta de horror similar a los remakes Hollywoodenses de películas japonesas como *El Aro* y *La Maldición*. Al año siguiente, crearon *Sultanes del Sur*, una cinta de robos similar a *La Gran Estafa* pero con dotes de thriller como *Perros de Reserva* y *Confidence*. A grandes rasgos, la trama parece ser una modernización de *Butch Cassidy and the*

*Sundance Kid*, con dos ladrones y una mujer que buscan escaparse a Sudamérica después de haber cometido un gran robo.

La antes mencionada *Bajo la Sal* parece más apegada a lo conocido en el género del thriller de procedimiento, con su manejo extenso de colores oscuros y ángulos muy controlados para dar un sentimiento de suspenso.

Como se explorará posteriormente, todos estos elementos de género, tiempo y espacio se unen para que pueda existir una película como *El Traspasito*, que utiliza y subvierte convenciones de género, paradigmas narrativos y hasta paradigmas temáticos que ya se han establecido y se siguen usando con la narrativa de los feminicidios. A su vez, se puede apreciar una evolución del director Carlos Carrera, cuyo trabajo también se analizará, como un director que se da sus inicios en una narrativa estilizada y desde entonces camina una línea muy delgada entre un estilo realista y otro más apegado a convenciones Hollywoodenses.

### **1.12 Conclusiones y comentario**

Como anteriormente se dijo, este trabajo no busca la resolución de los feminicidios, ni tiene como meta desacreditar los esfuerzos por resolverlos. El estigma que se tiene de Ciudad Juárez pudiera estar justificado, sin embargo, es uno que como se puede ver en esta tesis, data desde antes de los feminicidios, y proviene no solamente de estos crímenes, sino de estereotipos creados con tal de dañar la imagen no sólo de la frontera, sino de México.

Los hechos históricos que han ocurrido en la frontera han creado una estigmatización de la frontera, que se ve reflejada en varias de las narrativas fronterizas mencionadas. Se repiten varios de los mismos temas e imágenes en diferentes encarnaciones visuales.

El cine mexicano se ha visto influenciado por corrientes europeas y estadounidenses para hacer sus propias películas. Las soluciones dadas por el cine neorrealista y de la Nueva Ola Francesa, han permitido que se pueda crear cine dentro de México que logre sobrellevar el presupuesto bajo y pueda resaltar problemas sociales.

El cine ha dejado un lenguaje y gramática que permite la representación de estos problemas sociales, a través de los géneros que van formando imágenes icónicas o estereotipos visuales con las que se puede lograr familiaridad para representar situaciones desconocidas para el público, y volverlas accesibles. *El Traspatio* usa todo esto con tal de narrar los feminicidios.

## **Capítulo 2.0: El proceso creativo de *El Traspatio***

### **Introducción**

Este capítulo hablará de las decisiones creativas tomadas por los principales miembros del equipo de producción de *El Traspatio*: El director Carlos Carrera, el director de fotografía Martin Boege y la guionista Sabina Berman. También se hará

un breve análisis del guión, en especial las partes que hacen referencia a Ciudad Juárez.

## **2.1 El origen del guión**

*El Traspatio* cuenta con algunas características antes vistas en los trabajos de su guionista, la dramaturga y periodista Sabina Berman. Entre estos está una lucha contra el machismo y que los personajes femeninos de diversas edades tomen los papeles protagónicos. Esto se aprecia en su obra que luego llevó al cine *Entre Pancho Villa y Una Mujer Desnuda*, y sus libros como *La mujer que buceó dentro del corazón del mundo*; su trabajo periodístico también ha estado concentrado en la mujer, como su colección de entrevistas con mujeres en altos puestos, *Mujeres de Poder*.

Berman se interesó en los feminicidios al estar en Ciudad Juárez presentando su obra *Entre Pancho Villa y Una Mujer Desnuda*. Leyendo los periódicos y por parte de sus amigos juarenses logró enterarse de los homicidios múltiples de mujeres que estaban ocurriendo. El tema le pareció tan alarmante que decidió que debía dramatizarse con tal de crear conciencia sobre el tema. Después siguió todo lo que se publicaba de este asunto. (Berman, 2014)

Al desarrollar la historia, en un inicio Sabina Berman pensó con la intención de hacerla una obra de teatro, ya que esta era su área de especialización. Pero al profundizar en las locaciones y la narrativa, se dio cuenta que era necesario

hacerlo película y que se filmará en Ciudad Juárez, porque debía tener un tono “documental” y que tenía que abarcar la perspectivas de las obreras, el gobierno, la policía y a los jueces. (Berman, 2014) Para esta autora, las características geográficas en que se inserta Ciudad Juárez, básicamente es un desierto, con temperaturas extremas en invierno y verano, fueron las condiciones para que Berman externará que “El mismo paisaje de Juárez explica esta tragedia”. Según Berman (2014) era muy importante que el público viera a Ciudad Juárez como es, que se vieran las condiciones de vida que se presentan en lugares como Lomas de Poleo, o los baches que hay en las calles de toda la ciudad. Sin embargo, es difícil no pensar que esta decisión no estuvo desconectada con la manera en la que Berman quería dar el mensaje de la película. El cine contemporáneo se abre a grandes posibilidades de distribución; empezando por festivales de cine, pasando a distribución en cines nacionales, luego a internacionales, y finalmente, difusión en DVD, Blu-Ray, televisión e Internet.

Su meta con el guión era que se contará de manera realista, por lo que ahondó con Esther Chávez Cano, activista y antes líder de la fundación Casa Amiga, quién le dio acceso a sus archivos y le permitió entrevistas con las madres de las víctimas. (Berman, 2014) Para Berman era importante que ciertos detalles fueran acertados, y que reflejaran la realidad de los feminicidios, aún en una historia ficticia.

Su deseo de que la narrativa cubriera los aspectos investigativos y sociales fue lo que la llevó a que la película tuviera dos líneas narrativas concurrentes. Parte

de la película sigue a la judicial Blanca Bravo mientras intenta averiguar quiénes son los responsables de los feminicidios, y a la vez se ve la historia de Juanita, una indígena de Oaxaca que viaja a Ciudad Juárez para quedarse con una prima y consigue trabajo en una maquiladora. A la vez, se hacen desviaciones a los puntos de vista del Gobernador de Chihuahua quien intenta que no se presente una imagen mediática negativa de la ciudad a las empresas que traen las maquiladoras a Ciudad Juárez, y Peralta, un locutor de radio quien continuamente denuncia al gobierno por no tomar acción de resolver los crímenes. De esta forma, Berman logró hacer una narrativa distinta a la que se veía usualmente en las películas de los feminicidios, que tocaba el punto de vista de las víctimas o de personajes extranjeros. Berman buscaba dramatizar las circunstancias que permiten que sucedan los feminicidios y que no se haga nada al respecto.

El personaje de Blanca Bravo, interpretado por Ana de la Reguera, es una policía judicial proveniente del Distrito Federal. En las películas que se han hecho sobre los feminicidios, es típico que alguien ajeno a la ciudad venga a intentar resolver o descifrar los crímenes. Por ejemplo, en *Bordertown* del 2006, la periodista de Chicago Lauren Adrian, interpretada por Jennifer López, llega a Ciudad Juárez para intentar resolver los crímenes. En *The Virgin of Juárez*, Karina Danes, interpretada por Minnie Driver, es una reportera de Los Ángeles que llega a Juárez también con la intención de resolver los crímenes. En el caso de *El Traspatio*, la diferencia se marca en que el personaje de Blanca Bravo no es estadounidense, sino mexicana y no viene en plan de reportar, sino como representante del gobierno federal para asistir en la resolución de los asesinatos.

Berman explicó que la decisión que el personaje de Blanca fuera ajena a Ciudad Juárez nació como un recurso dramático que usualmente se ve en la narrativa, para que en lo que se le informa a ella de lo que sucede en la ciudad, también el público lo sepa. (Berman, 2014)

Este elemento en el cine es llamado exposición, en el cual se le da al público información importante con tal de tener un mejor entendimiento del entorno o de los personajes. (Russin y Missouri Downs, 2003) Hay varias maneras de lograr esto y queda bajo la mano de los cineastas decidir cómo utilizar este recurso; en películas como *Blade Runner* inician con un texto en el que se explican detalles del mundo de la historia. En *Casablanca*, la película abre con un mapa que indica en donde se encuentra Marruecos, país donde se sitúa esta película y a través de un breve montaje<sup>3</sup>, un narrador explica en “voz en off”<sup>4</sup> el contexto histórico de la historia. Películas como *Exterminio*, lo hacen a través del diálogo y la acción. Al principio de esta película, un científico les explica a unos activistas cómo funciona el “Virus de la Ira”, y cómo se transmite, poco después, las declaraciones del científico son comprobadas cuando un mono infectado ataca a una de las activistas. Más adelante en esta cinta, vemos las calles de Londres abandonadas y periódicos que dan una idea de lo que transcurrió en los veintiocho días en las que la Pandemia de la Ira infectó a gran parte de la población inglesa. En *El Traspasio*, el hecho de que el personaje de Blanca Bravo fuera ajena y judicial,

---

<sup>3</sup> Conjunto de tomas editada rítmicamente con música o narración. Tomado de: Monaco, James: (2000). *How to watch a film* (4ta edición). Nueva York: Oxford University Press.

<sup>4</sup> Uso de la voz de un narrador o personaje que no aparece en pantalla. Tomada de (Bordwell y Thompson, 2013)

permite que se proporcione información a ella y al público simultáneamente a través de las entrevistas y diálogos que entabla con colegas, sospechosos, sus administradores y testigos, algo muy común en películas de misterio como esta. El personaje de Peralta también funciona como vocero de información en la narrativa, frecuentemente explicando y criticando el tratamiento de Ciudad Juárez por parte de Estados Unidos y de su propio México. En un diálogo de la película de *Traspatio*, Peralta dice:

“Ciudad fronterera: ciudad de cruce. *Traspatio* de dos entradas. De los United, de donde diario cruzan las trocas con ropa de segunda mano, los coches viejos para venderlos a precio de remate, los fármacos caducos, los nenes quintos que vienen a perder la virginidad con nuestras altivas sexoservidoras. Y del resto de México, de donde llegan diario los más pobres de los pobres buscando su salarios mínimos en la maquila y tal vez, acaso, quizá, si Dios es bueno y el diablo de las patrols cars se hace guaje, cruzar de wetbacks el desierto hacia los United.”

Con esto, se da una idea de cómo se ve a Ciudad Juárez dentro del resto del mundo, y de las problemáticas que carga. Volviendo a lo visto en el primer capítulo, se interpreta a la idea de Juárez como un lugar de vicio, crimen y de cruce internacional. En el caso de *Blanca Bravo*, desde su segunda escena funciona como válvula de información para el público:

FIERRO

Empezaron a --no sé si a aparecer, pero sí a documentarse, hace tres años. Desde entonces son 65 muertas y violadas -- según una cuenta. Según otra 83.

BLANCA

¿Pero expedientes completos de cuántos homicidios de mujeres hay?

FIERRO

50.

BLANCA

¿Y el número de mujeres desaparecidas?

FIERRO

De nuevo la danza de las cifras. Según una cuenta, por las 300. Según otra, por las 350.

Aquí se pudiera indicar cuántos feminicidios han ocurrido y de los pocos que se han resuelto. De esta manera, el hecho de que el personaje de Blanca Bravo sea ajena a la ciudad cumple con la intención hecha por la guionista Sabina Berman.

Pero ésta no era la única intención de Berman, sino que la película tuviera un personaje femenino con tal de que la película no sólo presentará a las mujeres en una posición de víctimas, pero que también se reflejará una realidad poco representada en los medios: La mujer mexicana y moderna que también obra dentro de las fuerzas policíacas. Esto también le dio la oportunidad de desarrollar y mostrar dramáticamente el tema del machismo, el cual también se responsabiliza cómo algo que permite que ocurran crímenes como los feminicidios y que estos queden impunes.

Para Berman, el deseo de una protagonista femenina fuerte viene que después de varios años en el cine mexicano, se presentaba a las mujeres como sumisas o solamente como víctimas. “Y fue algo que lamentablemente terminó sucediendo en la realidad” dijo. (Berman, 2014)

Por el otro lado, el personaje de Juanita indígena que proviene de Oaxaca, quien al final termina asesinada, fue un personaje creado por Berman con la intención de reflejar varias realidades juarenses. Según Berman (2014), gran parte de la población juarense no es originaria de la ciudad, sino que es una ciudad llena de varios personajes que provienen de otros lugares de la república con tal de encontrar mejores oportunidades de trabajo o de pasarse a los Estados Unidos. Berman explica que en entrevistas que le hizo a obreras en Ciudad Juárez, aunque las condiciones de trabajo les parecieran demasiado exigentes o pobres, aun así eran mejor de lo que tenían en sus estados de origen, además de la posibilidad de beneficios médicos. El personaje de Juanita existe como una

representación de este fenómeno migratorio en el que se las mujeres sureñas y de escasos recursos consiguen trabajo como obreras de maquiladora y cambian sus estilos de vida. Este aspecto narrativo tiene su base en la realidad, pero proviene más de un discurso estereotipado que ha existido sobre Ciudad Juárez como una ciudad de vicio y libertinaje cómo fue explicado anteriormente. Aunque Berman y Carrera muestran que Juanita se libera sexualmente al cambiar su apariencia y tener relaciones con Cutberto sin estar románticamente relacionada con él, y no a través de la prostitución, se hace relación con la frontera como un lugar de libertinaje.

*El Traspatio* está basada en tres historias reales. Berman explica que estas historias fueron: La personaje de Juanita está inspirada en una persona real, es decir, una indígena que provino del sur para obrar en la maquiladora y terminó asesinada. La segunda historia, la de Blanca Bravo está basada en una mujer del ministerio público que ayudó a resolver los crímenes con gran polémica. Finalmente, la tercera historia real es de Esther Chávez Cano, la fundadora de Casa Amiga. En el guión original, el personaje de Sara, originalmente se llamaba igual que Esther Chávez Cano. Sin embargo, la misma Esther Chávez Cano se rehusó a que se usará su nombre en la película debido a que le parecía que sería demasiado protagónico para ella y su personaje. A la vez, el personaje de “El Sultán”, un egipcio y violador serial a quién se le culpó de los asesinatos, está inspirado en Abdel Latif Shaif alias “El Egipcio”. El personaje del gobernador, quien no tiene nombre en la película, en el guión es nombrado como El Gobernador Barrio y Berman confirma que está basado en el exgobernador de

Chihuahua. La apariencia del actor Enoc Leaño, quien lo interpreta, se basó también en el Gobernador Barrio, al igual que imitar su forma de hablar.

Luego de terminar el guión, Berman buscó alguien que tuviera un interés en convertirlo en una película. El libreto llamó la atención de estudios y productores hollywoodenses, pero Berman no quiso cambiarlo para acomodar los intereses de tales estudios y productores, quienes le pedían adiciones y extracciones a la narrativa. Entre estas, estaba que la narrativa solamente se enfocará en Juanita, pero Berman pensó que esto no sería pertinente, ya que haría que la narrativa cayera en lo que ella llama “el *cliché* de la victimización femenina”. Parte de este deseo de dejarlo solamente en la historia de Juanita se debió a que algunos de estos estudios y productores les parecía demasiado presuntuoso que el guión apuntará a responsables de los feminicidios. (Berman, 2014) Sin embargo, según esta autora, no nombra responsables directamente en la película, solamente muestra las circunstancias que hacen posibles esos tipos de crímenes y que estos se dejen impunes. La película no implica que aun con la captura de los asesinos se acaben los feminicidios, sino que estos se dan por cuestiones ideológicas, desde el machismo social hasta la corrupción gubernamental. Varias compañías de cine tenían un interés condicional en el tema, les interesaba pero les preocupaban ciertos aspectos como la ambigüedad o no creían que el personaje principal debía ser una mujer policía, porque les parecía poco creíble. De acuerdo a Berman (2014), en un momento, el director veterano Jorge Fons también estuvo interesado en hacer la película, pero le pedía a Berman una sub-trama en que las obreras de la maquiladora se quejaban del capitalismo. Berman no cedió a este

deseo de Fons porque le parecía que no iba de acuerdo a la narrativa de la película y que contradecía a los personajes. Finalmente, el guión fue adquirido por Paramount Pictures, por que veían una película que podía realizarse y que se podría ver en todo el mundo, aunque no ganara mucho dinero. Para ellos, el interés no era que la película fuera un gran éxito comercial, pero que pudiera recuperar su presupuesto a través de una distribución limitada en cines, muestras en festivales y cine clubes y finalmente en DVD, mientras trataba con un tema que ya se había mostrado como interesante en otras películas.

Respecto a las referencias e inspiraciones que tuvo el guión, Berman (2014) comenta que una fue la tragedia *Ifigenia* de Eurípides. Se pueden ver algunos paralelos entre las narrativas de Eurípides y Berman; La personaje de *Ifigenia* es llamada a ser sacrificada y *Aquiles* decide defenderla, pero antes de que pueda hacerlo, la gente de Grecia se opone a que ella sea defendida y piden que sea sacrificada. Sin ver esperanza, *Ifigenia* le pide a *Aquiles* que no sacrifique su vida por ella, ya que no hay esperanzas de que ella escape. *Ifigenia* decide sacrificarse, pero finalmente, su cuerpo resulta reemplazado por el de un venado. Los paralelos con *El Traspatio* se pueden ver con las narrativas de *Juanita y Blanca*; en la historia de *Juanita*, los compañeros de *Cutberto*, su novio, están decididos a violarla y matarla después de que ella se negó a ser su novia, como una forma de venganza de su parte. Pero *Cutberto* finalmente decide no hacerlo pero sus deseos son ignorados y *Juanita* termina violada y asesinada. En la historia de *Blanca* se ven los paralelos cuando a ella se le pide no seguir con la investigación y se le amenaza con cárcel y ser despedida de su puesto por

insubordinación, después, en el clímax de la película, se da cuenta que Mickey Santos, un ex convicto por violación y empresario que vive en El Paso, Texas continua violando y asesinando mujeres, y Blanca lo mata. Con Blanca relevada de policía a civil, huye hacia Estados Unidos y su destino final queda incierto. Aquí se ve la forma en que Berman utilizó los temas de sacrificio injustamente pedido por la sociedad y traición de la historia de Eurípides. Berman acredita el resto de su inspiración a reportes periodísticos y a investigación propia.

Por cuestiones de tiempo, Berman (2014) omitió ciertas sub-tramas y momentos que tenía deseos de incluir. Entre estos, un vistazo a la campaña de prevención que lanzó Francisco Barrio que le decía a las mujeres que no salieran de noche y si salían, que no se pusieran minifalda, y si finalmente eran atacadas, que vomitarán sobre el agresor. Durante la producción, el director Carlos Carrera le pidió a Berman añadir una escena en la que uno de los compañeros norteños de Cutberto, despierta a su madre y hermana para que le haga de cenar, con tal de mostrar la actitud de machismo de este personaje, en la forma que este trata a las mujeres de su familia como si fueran sirvientas. (Berman, 2014) Además de esto, Carrera siguió el guión al pie de la letra.

## **2.2 Carlos Carrera**

El trabajo de Carlos Carrera ha explorado una variedad de géneros, temas y estilos. Se inició en cortometrajes de animación como *Un muy cortometraje*, documentales cortos como *La paloma azul* y luego en 1991 con el drama *La Mujer*

*de Benjamín*. Desde entonces su trabajo se ha caracterizado por ser minimalista, aterrizado y realista, sin grandes dotes de estilo, especialmente con sus animaciones. Generalmente maneja paletas de colores de tonos oscuros y los colores café, negro y azul oscuro. Sus películas exploraban las relaciones interpersonales en pequeños grupos de personas o incluso relaciones de pareja. Con el paso del tiempo, se vio interesado en narrativas más amplias, incluso dirigiendo episodios de series de televisión como *Capadocia* y *Terminales*, que lidian con diversas sub-tramas en un espacio largo de tiempo. También ha participado en antologías de cortometrajes de humor negro como *Cero y Van Cuatro* y *Sexo, Amor y Otras Perversiones*.

Con *El Traspatio* hizo su primera incursión al cine de suspenso y misterio. Durante el análisis de la película, se entrará en detalle sobre el manejo de su estilo pero en general, se puede apreciar un estilo documental que sigue los deseos de Sabina Berman al escribir de guión. Hay escasez de música incidental, y hay manejo de cámara en mano y de tomas de las calles y personas de Ciudad Juárez que por lo menos simulan un estilo documental con su distancia de la narrativa principal. Se repite el manejo y preferencia de Carrera por los colores oscuros.

Carrera entró en el proyecto después de recibir la invitación de participar por la co-productora Argos. Carrera sabía de los feminicidios por información que había leído en periódicos. “Encontré un resumen destacando hechos relevantes, pero sobretodo la posibilidad de conectarse con los personajes y dimensionar la

tragedia del asesinato de cada una de las víctimas en tanto individuo” dijo (Carrera, 2014)

Cómo única condición para hacer la película, pidió que se siguiera el guión y que además fuera filmada en Ciudad Juárez y si era posible, en las locaciones donde ocurrieron varios de los eventos narrados en la película. (Carrera, 2014) Todos los exteriores de la película fueron grabados en Ciudad Juárez. Al igual que interiores como la casa de Cutberto, la casa de Peralta, algunas oficinas, la fábrica que recorren Blanca y Fierro antes de atrapar al Sultán. Mientras tanto, escenas interiores como la Procuraduría, Antro, la Casa de los Secuestradores, la Casa de Silvia, el Cuarto de "El Sultán" , la Oficina en Tokio, el Refrigerador se filmó en el Distrito Federal, y la escena de la maquiladora se filmó en Querétaro. En total, la filmación de Ciudad Juárez duró cuatro semanas y el resto fueron dos semanas. (Carrera, 2014)

### **2.3 Martin Boege (Director de fotografía)**

Martin Boege había trabajado con Carlos Carrera en algunos episodios de la serie *Capadocia* de la productora Argos, y al ser ambos parte del mismo equipo de producción en esa serie, se le ofreció trabajar en *El Traspatio*, la cual estaba siendo producida por la misma compañía. (Boege, 2014)

Boege y Carrera discutieron como querían que fuera el tono de la película y su diseño visual. Siguiendo lo que estaba sugerido en el guión, decidieron por que

tuviera un tono “realista y oscuro”. A la vez, decidieron que debían emplear la realidad de los eventos descritos en la película, entonces al igual que Carrera pensó que lo mejor sería grabar en Ciudad Juárez, utilizando las locaciones descritas en el guión, las cuales ya estaban basadas en donde habían sucedido los hechos verdaderos. (Boege, 2014)

Sin embargo, también debían considerar que se siguiera el tono y estilo que habían escogido, al igual que saber que debían filmar en locaciones donde se les tuviera permitido. Con todos esos criterios establecidos, seleccionaron las locaciones de la película, haciendo varios viajes a Ciudad Juárez para buscar y confirmar los lugares donde filmar.

Ya estando en las locaciones, se hicieron todas las consideraciones para tener una fotografía efectiva, como saber dónde se colocaría el equipo y escoger los ángulos de cámara correctos. Boege optó por filmar en el *aspecto ratio*<sup>5</sup> 2.35:1 para darle un sentido “épico” a la historia. Generalmente para lograr este tipo de encuadre, se usa un lente llamado “anamórfico” (Bordwell y Thompson, 2013), que consiste de usar un lente que comprime la imagen para luego ser proyectada en el radio aspecto correcto en el cine. Efectos secundarios de este tipo de lentes, incluye reflejos de luz muy prominentes y una imagen muy bien definida, lo cual Boege asoció con el “romanticismo” que trae consigo usar este lente. Pero Boege pensó que sería mejor usar un proceso llamado Super 35, el cual corta la imagen

---

<sup>5</sup> *Aspect ratio* se refiere a como la imagen aparece en pantalla en relación a como se filmó – el ratio de altura y longitud de un cuadro cinematográfico, imagen o pantalla. Aspect Ratio. Bordwell, David y Thompson, Kristin. (2013). *Film Art: An introduction*.

en post-producción y la comprime para proyectarla correctamente en el cine, porque la película requería una “crudeza” que estaba alejada de los efectos antes descritos que proporciona el lente anamórfico. (Boege, 2014)

Además de los cortes hechos a la imagen para obtener el encuadre necesario, la post-producción hizo recurso de la corrección de color para acercarse al estilo imaginado por Boege y Carrera. Boege deseaba que el color naranja fuera predominante por su asociación con el desierto.

Estas decisiones por parte de Boege reflejan algunas de las imágenes icónicas y repetidas dentro de otras cintas fronterizas, sin embargo, la decisión de llevar un estilo “documental” las aterrizan en algo que se siente más apegado a la realidad o a los *thrillers*. El espectador no siente que está viendo algo remotamente similar a un *western*; a pesar de algunas tomas panorámicas que tiene la película, la mayoría está centrada en los personajes como veremos en los siguientes capítulos.

#### **2.4 Breve Análisis del guión**

Esta sección se concentrará en un análisis de algunas de las escenas escritas y filmadas en Ciudad Juárez, a partir del guión y el listado de locaciones donde se grabó en la localidad. Se escogieron estas escenas por que especifican la visión que tienen el guión y la película sobre la localidad.

La primera escena abre con la siguiente descripción de locación: EXT. TERRENO DE ARENA – MAÑANA, y luego la acotación: “Zopilotes planeando por el cielo muy azul y con viento.” A los zopilotes constantemente se les relaciona con la muerte, ya que son animales carroñeros y vigilantes. (Benson, n.f.) Después, Berman escribe: “Eso es lo primero que hay que decir sobre Juárez: su cielo muy azul, --cobalto casi—; y lo segundo: el viento helado a cada rato.” El formato de guión generalmente pide que la descripción sea en tiempo presente, sin intervención alguna del guionista, sin embargo, aquí Berman rompe el “cuarto muro” (Brown, 2012) y le habla al lector, saliéndose de la descripción de acotaciones, y con estas imágenes, el guión comienza a darnos una idea de Ciudad Juárez. Se ve una yuxtaposición de una belleza natural y una atmósfera poco agradable. Se puede decir que es una violación a algunas reglas establecidas por los gurús del guionismo como Robert McKee. (McKee, 1997) Sin embargo, esta práctica es algo común entre algunos guionistas como Shane Black en su guión de *Arma Mortal* o Thomas Schnauz en sus guiones para *Breaking Bad*. En guionismo se pide que no se describan cosas que no vayan a ser visualizadas. Berman rompe con este aspecto al describir el viento como frío sin ninguna pista visual, aunque nuevamente es de ese tipo de “reglas no escritas” que los guionistas rompen constantemente con tal de dejar en claro un punto emotivo o atmosférico, como lo hace Berman aquí.

Más adelante, Berman escribe: “Una mujer semicubierta por la arena, desnuda; bajo la arena también una bata azul con la marca Jiru bordada”. Aquí se ve el tipo

de imagen de una víctima de feminicidio encontrada en la vida real y en los medios como se mencionó en el capítulo anterior.

Luego aparece el siguiente diálogo en la misma primer escena:

BLANCA

Entre 16 y 19 años. Desnuda. Los tenis puestos. El pezón izquierdo... (Le cuesta trabajo decirlo...)...arrancado de un -- posiblemente de un mordisco. Con señales de estrangulamiento.

PERIODISTA 1

¿Qué número de muerte es?

FIERRO

La 29 en lo que va del año.

PERIODISTA 2

¿Y de los últimos diez años?

FIERRO

No seas sangrón Hernández.

En el guión no se describen estas heridas como parte de la acotación, por lo que queda implícita la idea de que quedarán a la imaginación del espectador. Esta breve conversación nos establece que ya han ocurrido varios de estos asesinatos por un tiempo extendido. A Fierro se le describe como un subalterno a Blanca, una mujer policía. El intercambio de diálogo entre Fierro y el policía también establece el tema de como a la autoridad no le gusta que le reclamen su falta de acción ante estos crímenes.

Llaman la atención los nombres de los personajes. El nombre Blanca Bravo la establece como una policía dura y valiente, y también como alguien buena en un lugar lleno de policías corruptos. Mientras tanto, el nombre de Fierro connota a un policía igual de duro, pero al momento de escucharlo hablar se establece como una dureza que no puede ser usada para el bien, contrario al caso de Blanca.

La siguiente escena se establece de esta manera:

INT/EXT. PATRULLA - CAMINO AMPLIO DE ARENA - MAÑANA

La patrulla y la ambulancia bajan por el camino levantando una polvareda. Estamos en Lomas de Poleo y las casas que flanquean el camino son de parches de lámina, cartón y triplay. Casas de la pobreza extrema.

La acotación establece que la escena se sitúa en Lomas de Poleo, un territorio en la Planta Alta de Ciudad Juárez de 380 hectáreas, en mayoría territorio desértico. Aquí se han encontrado varios cadáveres de mujeres y se ha vuelto en

punto clave en la colocación de las cruces rosas, al igual que de protestas de las madres de jovencitas asesinadas y desaparecidas. (Washington, 2005) El hecho que el guión siga esta locación, refleja la cercanía a eventos reales que la narrativa desea seguir. Hasta este punto, la imagen que se ve de Ciudad Juárez es similar como usualmente se ha presentado: Una ciudad desértica, llena de pobreza y sin ningún señalamiento de modernidad salvo por los atuendos y autos de los policías. Para aterrizar este punto, hay las siguientes acotaciones y diálogos al final de esta escena y en la transición hacia la siguiente:

Fierro señala por la ventanilla:

FIERRO (CONT'D)<sup>6</sup>

Mira mira: qué rápido acabaron los gringos su edificio.

POV DE FIERRO<sup>7</sup>: tras la malla ciclónica de la frontera, en el centro de El Paso, un edificio de cristales verdes.

FIERRO (V.O.)<sup>8</sup> (CONT'D)

Acababan de terminar apenas la obra negra cuando llegaste a Juárez.

---

<sup>6</sup> Abreviación en guión de Diálogo continuo

<sup>7</sup> POV significa *Point of View* y se refiere a que vemos lo que el personaje descrito ve en ese momento. (Tomados de Downs, Missouri y Russin, U.)

<sup>8</sup> V.O. significa Voz en Off, o sea narración dada por algún personaje omnisciente o diálogo que pertenece a otra escena.

EXT. PANORÁMICA FRONTERA.

De un lado de la frontera el desastre de Juárez: casuchas arruinadas, caminos de polvo; del otro lado: el downtown de El Paso con sus edificios de cristal y sus freeways.

Con esto queda reforzada la idea de Ciudad Juárez cómo una ciudad pobre y anticuada. Dentro de la acotación, se mezcla el inglés con el español para destacar las diferencias y mezcla de idiomas que existen en la frontera.

Luego en la escena veintidós:

EXT. TERRENO DE ARENA - AMANECER

Esther y sus jóvenes profesionistas de Casa Amiga y un CURA, que reza. UN RUIDO DE MOTOR hace que Esther vuelva la mirada. Un cochecito chocado Nissan se estaciona en la distancia, una CRUZ ROSA asoma por una ventana.

Bajan del pequeño vehículo DOS MUJERES VESTIDAS DE NEGRO (ROSA y ELBA). Una saca la cruz rosa cómo de metro y medio. Sus vestidos son cómo sacos de papas: amplios y sin forma. Esther y las jóvenes las miran con curiosidad.

CONSUELO

Son mamás de muertas. Cuando saben de otra muerta, que no tiene familia en

Juárez...

Las mujeres de negro avanzan en el viento con su cruz rosa.

CONSUELO (V.O.) (CONT'D)

...traen una cruz. Para que no se queden  
las muertas sin Dios.

MINUTOS MÁS TARDE.

Las mujeres clavan la cruz rosa en la arena, golpeándola con  
una piedra.

MINUTOS MÁS TARDE.

El cura canta un Padre Nuestro y lo secundan todos  
arrodillados, salvo Esther, parada y seria. Ha seguido  
soplando, terrible, el viento frío de Juárez.

Después de la escena en la patrulla, esta es la siguiente escena del guión donde se ve una iconografía usual de los feminicidios y donde se maneja un exterior de Ciudad Juárez por un tiempo extendido. Nuevamente, Berman resalta la imagen del desierto y del viento, en el lector destacando la idea de que en Ciudad Juárez sopla un viento frío. Se describe por primera vez una de las cruces rosas, que se ha vuelto un símbolo de los feminicidios y de las madres que las víctimas que piden justicia.

La escena veintitrés y veinticuatro:

EXT. VIADUCTO - MAÑANA 23

MÚSICA DE SELENA. Filas de chavas jóvenes caminando a la orilla del viaducto: morenas, maquilladas, con flecos al estilo Selena, en batas azules y moradas, con tenis.

El Valiant rosa cruza por el Viaducto.

24 EXT. /INT. VIADUCTO.VALIAN. 24

El Valiant empieza a bajar su capota. Del lado izquierdo su parabrisas está estrellado. Así es en Juárez: los coches circulan abollados y/o chocados y/o con cristales estrellados: coches de tiradero.

El uso de la música de Selena recuerda al público que la historia se sitúa en 1995, ya establecido en las primeras páginas del guión. A la vez, se describen a las mujeres con peinados que la imitan, maquilladas, contrastando con sus uniformes de maquiladoras para resaltar su libertad y edad dentro de un trabajo con horarios largos y códigos de vestimenta constantes. El Valiant se resalta cómo el típico carro juarense, nuevamente, una interferencia de Berman. Sin embargo, el director puede utilizarlo como guía para la dirección de arte y los autos de extras que aparecerían en el fondo. También nos dice algo sobre Márgara, la conductora y prima de Juanita, y sus escasos recursos. Con la interferencia de Berman, al

lector se le da la idea de que Juárez tiene varios habitantes similares a Juanita en cuanto a gustos y recursos.

En la escena veintiséis, se desarrolla este diálogo entre Juana y un médico de la maquiladora en la que ella trabaja que la examina:

El doctor saca de un casillero unos tenis Nike.

DOCTOR

Estás muy sana pues. Aquí tienes tus tenis.

Juanita los mira asombrada de la complejidad de los tenis: suela gruesa, cuero blanco.

DOCTOR (CONT'D)

Y aquí tienes pastillas anticonceptivas.  
¿Las conoces?

JUANITA

N-no. ¿Es para no tener hijos?

DOCTOR

¿Tienes vida sexual, Juana?

JUANITA

Cómo cree, doctor.

DOCTOR

Aquí las chavas cambian sus costumbres,  
Juana. Se liberan, como dicen. Tienen su  
dinero y toman sus propias decisiones.  
Sobre todo cuando sus papás no están  
aquí.

JUANITA

Sí, pero yo no voy a embarazarme a lo  
buey.

DOCTOR

Para eso son, precisamente. Cada mes te  
voy aplicar una pruebita para ver si  
estás embarazada. Si estás embarazada  
pierdes tu trabajo. ¿Entendiste Juana?

Juanita no entendió y se esfuerza en entender.

Aquí se da una idea de Ciudad Juárez como una ciudad donde se da la  
oportunidad de perderse costumbres conservadoras, sin hacer mención que esto  
podría ser posible en otras urbes de México. Nuevamente, se transmite esa

imagen de Juárez como una ciudad de vicio, donde una mujer puede perder su virginidad y tener relaciones sexuales constantemente. Pero también se podría interpretar con la idea de que la maquiladora está consciente sobre las violaciones y que las obreras pueden terminar embarazadas a consecuencia de estos crímenes. El hecho que puedan ser despedidas de su trabajo por un embarazo, demuestra la falta de interés de la maquiladora por sus empleadas y el control que se les ejerce sobre sus vidas y cuerpos.

Luego en las escenas cuarenta y dos y cuarenta y tres se dan las siguientes descripciones.

#### 42 EXT. ANTRO - NOCHE 42

En Avenida Juárez frente al ANTRO se apea un carro grande, blanco y reluciente, a diferencia de la mayoría de los coches chocados que circulan en Juárez. La Avenida tiene sus luces de neón prendidas y tráfico de coches y gente: es noche del viernes, de reventón.

#### 43 INT. ANTRO - NOCHE 43

...que rebota entre luces cambiantes: rojas, verdes azules, blancas. En su pista de piso de plásticos de color, las parejas bailan a la norteña: las mujeres en vaqueros con el pubis sobre las caderas de ellos, también en vaqueros; y los ojos de todos neutrales, como si no pasara toda la corriente erótica que pasa en el frotamiento de pubis y piernas.

Con estas imágenes, se esfuerza un estereotipo sobre la gente del norte, y que tienen una imagen de vaqueros. Aunque no es algo muy alejado de la realidad, se debe tomar en cuenta que hasta ahora no han tenido mucha presencia otro tipo de hombres juarenses en la historia. Solamente Peralta y Fierro. Parece que Berman ignora que los antros juarenses también tocan otros tipos de música. Sin embargo, esta interpretación es el resultado de reflejar los posibles gustos, nuevamente estereotípicos, de un grupo de obreros de maquiladora sin muchos recursos, pero es extraño que en la descripción no se permita la existencia de una variedad que se puede presentar en los antros juarenses.

En la escena cuarenta y cuatro, se vuelve a presentar una la imagen de las víctimas de los feminicidios en el desierto, nuevamente con el contraste de una belleza natural y un evento horroroso:

44 EXT. - JACALES. SEMBRADÍO DE ALGODÓN - AMANECER 44

Por entre los jacaes DOS CHAMACOS corren hacia las plantas de algodón y los dejamos de ver. El viento aúlla.

MINUTOS MÁS TARDE en otra parte del sembradío de algodón:

Un árbol recortado contra el cielo. Los dos chamacos apuntan con las resorterías a un nido que está en una rama... El primero chamaco dispara. Del nido salen volando tres pájaros y el segundo chamaco dispara ahora: le da a un pájaro.

El primer chamaco corre tras los otros dos pájaros mientras

el segundo corre para ir a encontrar su pájaro derribado:

El chamaco se detiene, sabe que por ahí cayó... Pero al tercer paso se asusta. Ha pisado algo raro.

Es una mano. Separa las plantas: hay UN CUERPO boca abajo en la arena, con pelo largo. El chamaco retrocede...

Y pisa otra cosa: una pierna. Hay otros DOS CUERPOS de mujeres en el suelo...

Muy despacio el chamaco sigue retrocediendo y entonces ve:

Otros CINCO CUERPOS entre los algodones...

OTRO ANGULO para verlo pasmado en el sembradío donde están las OCHO MUERTAS...

En la escena cuarenta y siete, se vuelve a presentar la imagen de las cruces rosas, y nuevamente en la escena cuarenta y ocho, Peralta da un monólogo en radio que repite el *motif* del viento y el cielo en Ciudad Juárez:

47 EXT. SEMBRADÍO DE ALGODÓN - TARDE 47

En la colocación de la siete cruces para las siete muertas sigue soplando el viento. Las jóvenes profesionistas de Casa Amiga, las madres vestidas de negro, OTRAS MUJERES: todas arrodilladas ante las Ocho Cruces rosas. El cura oficia, Esther está dos pasos atrás de pie. A su lado Blanca sí está

de rodillas, rezando. (El recuadro crece hasta llenar la pantalla.)

Algunas cruces llevan pintados nombres: Margarita, Enedina, Luisa, Guadalupe, Sara, Gladiola. Y la octava dice:  
Desconocida.

DIEZ MINUTOS MÁS TARDE.

El grupo camina contra el viento hacia nosotros, alejándose de las cruces.

BLANCA

(A Esther:) Ya perfeccionamos el servicio funerario, Esther. Yo recojo las muertas, tú traes el cortejo, ellas traen las cruces.

Al rebasar el cuadro nos quedamos viendo el cielo de Juárez.

PERALTA (V.O.)

Lo primero que hay que decir de Juárez es su cielo, su cielo de un azul que no es celeste, sino increíblemente cobalto. Y luego la curvatura de 150 grados del

cielo, que el viento frío parece agrandar  
a cada minuto. Será por ese cielo  
inverosímil que luego aquí abajo...

En las escenas cincuenta y tres, y cincuenta y cinco, y cincuenta y seis se evidencian las diferencias entre Ciudad Juárez y El Paso, y como es algo cotidiano que alguien pase de un lado a la frontera a otro:

53 EXT. ADUANA MÉXICO-USA - . 53

Blanca fuma en su Venture, detenido detrás de un largo trailer: hace fila en la línea de coches que quieren cruzar a los USA.

55 EXT. EDIFICIO VERDE -DOWNTOWN EL PASO -- MAÑANA 55

El Venture se estaciona frente al edificio de cristales verdes. La cámara recorre la altura de la fachada de cristales donde se refleja el cielo y va volviéndose audible una música New Age tranquilísima.

56 INT. PENT HOUSE - EDIFICIO VERDE - - MAÑANA 56

Santos responde el interrogatorio de Blanca mientras su SECRETARIA toma notas y suena la música apaciguadora. Es un tipo eficazísimo y pulcrísimo, desde el uso del lenguaje hasta las uñas manicuradas.

Aquí Berman nuevamente describe a El Paso como un lugar más limpio y mejor estructurado que Ciudad Juárez. Hasta en el aspecto musical, se resalta la serenidad de El Paso, contrastando que cuando se ha descrito música en Juárez, se menciona que sólo se escucha música para bailar.

La descripción de un parque de toboganes que se da en la escena sesenta y uno, nuevamente presenta otro elemento de Juárez como algo desértico y descuidado:

61 EXT. PARQUE DE TOBOGANES- DIA 61

Una vista completa de los toboganes desiertos y de colores.

Sin embargo, entre más avanza el guión, Berman se sale de algunos de los estereotipos antes presentados sobre los antros y nos deja entender un poco más de los gustos de algunos personajes:

69 INT. CASA DE ESTHER - SALA - MAS TARDE 69

Paula abre la puerta a Blanca e Hilda. En la casa suena al fondo una canción de Joan Manuel Serrat, Penélope.

Franqueándoles el paso:

PAULA

Pasen, pasen. Esther las está esperando.

Es una casa cómoda, de sala y comedor de dos alturas. Muchos libros. Hilda y Blanca la observan girando despacio. Así que hay gente que vive en espacios amplios y forrados de libros y cuadros.

82 EXT. JUAREZ - PANORÁMICA CONVERGENCIA DE AV. JUÁREZ Y AV. 82 ARTEAGA - DIA

En primer plano el reloj electrónico. Son las 22.03. 20. La Combi destartalada de Cutberto cruza metros abajo. Cutberto maneja contento. Viene oyendo MÚSICA PUNCHI PUNCHI. Con él MANOLO y FIDENCIO, sus cuates oaxaqueños, bajitos y sonrientes como Cutberto.

83 INT. EL ANTRO - NOCHE 83

Sube la música. Cutberto y sus cuates caminan entre la gente. Es sábado y el lugar está atiborrado. De pronto Cutberto se detiene pasmado.

En la pista Juanita baila con un norteco bigotón y sombrero, muy buenote, SEBASTIÁN. La pelvis de ella bien montada en el muslo de él.

En la escena 69, hasta la misma Berman resalta que no toda la gente en Juárez vive como las ha presentado hasta ahora, sino que hay personas como el

personaje de Esther; cultas y que viven bien. Pero, en cierta forma, ella es una figura de autoridad, siendo dueña de Casa Amiga y capaz de ser tomada (hasta cierto punto) en serio por las autoridades. Mientras tanto, los únicos ciudadanos comunes juarenses vistos en la película Juanita y Cutberto, ambos de escasos recursos y ninguno de ellos nativamente juarense.

En la escena 83, se evita brevemente el esquema de la música norteña, implicando que Cutberto también escucha música electrónica y que está también se toca en los antros. Sin embargo, luego en el antro, volvemos a ver a los norteños, descritos como bigotones y con sombrero. Y esa imagen se vuelve a presentar en las escenas ochenta y ocho, y ochenta y nueve, durante una redada de la policía, y de paso se recuerda el tipo de libertinaje que existe en esta versión de Ciudad Juárez:

88 INT. GERENCIA 88

El PESCADO y el Oso, dos norteños de pelo cortado en capas, sentados al escritorio haciendo cuentas, ven la puerta abrirse y ven entrar a los policías que se le van encima.

PERALTA (V.O.)

Cogieron al Pescado, líder de la pandilla de Los Chores, y a su lugarteniente el Oso.

La escena sigue mientras otra aparece en pantalla:

89 INT. BAÑO DE HOMBRES. GEORGE ´S -- NOCHE 89

Varios norteños con el pelo en capas fuman y se meten coca.

Los policías irrumpen, las metralletas en ristre.

90 INT. EL ANTRO - NOCHE 90

Los policías sacan a una fila de norteños y norteñas, y

Algunos otros, todos con las manos en la nuca.

Más adelante, se regresa a Lomas de Poleo y se vuelven a enfatizar aspectos que en Juárez son descuidados: Las casas y los autos:

120 EXT. CAMINO DE POLVO - LOMAS DE POLEO - DIA 120

El Jeep bota en los baches levantando una polvareda y echando humo por el cofre.

Baja hacia un depósito de automóviles gringos confiscados.

Todos chocados: son los coches chocados que en la frontera se venden a precio de regalo y sin documentos; y luego la policía confisca.

121 EXT. LOMAS DE POLEO - CAMINO DE POLVO - DIA 121

El Jeep pasa junto a casas increíbles: hechas de deshechos de coches y pedazos de trilla.

### 122 EXT. TERRENO GRANDE DE ARENA - DIA 122

En el centro de la arena una casa hecha con pedacería de un espectacular de Coca Cola. Estaría en el Museo Guggenheim de NY, en calidad de arte conceptual, si no estuviera en el rincón más pobre del Planeta.

Berman hace un juicio de valor, donde enfatiza la pobreza del lugar, marcando lo prominente que es en esta sección de Juárez.

Luego, en la escena ciento veintitrés:

### 123 EXT. AVENIDA JUÁREZ - DIA 123

Juanita y Márgara caminan con sus bolsas deportivas al hombro y sus cabellos sueltos, sus vaqueros entallados, sus chamarras de cuero barato y sus botas de tacón de aguja.

Libres como el vientecito que recorre la Avenida.

### JUANITA

Nada más soy amable y te alcanzo en la casa. ¿Rentas videos?

Tras ellas DOS NARCOS de chamarras de cuero negro, botas, lentes oscuros, fumando, las siguen.

Aquí se introduce otro estereotipo sobre Ciudad Juárez: La prominencia de los narcotraficantes entre la población, y también se les describe con la ropa estereotípica de “narco”.

## **2.5 Sinopsis**

La sinopsis del guión y de la película se desarrolla de la siguiente manera:

Blanca Bravo, una policía del Distrito Federal, ha llegado a Ciudad Juárez para resolver los feminicidios. La directora de Casa Amiga y activista contra los feminicidios, Esther Chávez Cano le reclama que ella ni una figura de autoridad han hecho algo al respecto. El reclamo se refleja en las palabras de Peralta, un locutor de radio que constantemente critica al gobierno por su falta de acción para detener los crímenes. También comienza a haber presión sobre el gobierno chihuahuense por parte de las empresas extranjeras que temen por sus empleadas, pero el Gobernador Barrio se conforma con que se intenten callar los hechos. En medio de todo esto, llega a Ciudad Juárez Juanita, una indígena oaxaqueña que consigue trabajo en una maquiladora con su prima Márgara. Poco después, en un antro conoce a Cutberto, otro indígena, de Oaxaca y comienzan a salir.

Blanca sospecha que el responsable de los homicidios podría ser un egipcio apodado “El Sultán”, quien tiene un historial de violación y maltrato hacia las mujeres. Lo arrestan y pide ayuda al empresario Mickey Santos, quien vive en El Paso, Texas para que lo suelten pero no lo hacen. Después de su arresto, se

encuentran cinco cadáveres en un campo algodonero, llevándolos a pensar que quizás “El Sultán” no es un asesino serial, y si lo es, no es el único. “El Sultán” habla al programa de Peralta donde acusa a Blanca de fabricar las pruebas en su contra. Blanca visita a Mickey Santos para entender mejor la conexión entre él y “El Sultán”. Se da cuenta que él también estuvo preso por crímenes contra mujeres, pero al igual que “El Sultán” clama estar reformado y viviendo una vida diferente, y le promete a Blanca que le dará información que pruebe de su presente inocencia y que pueda ayudarle a atrapar a los asesinos. Blanca luego es testigo de una violación, pero deja ir a los responsables por atender a la víctima, hecho que hace que su comandante la amenace con destituirlo de resolver los feminicidios. Pero la víctima logra darle información sobre otros grupos de hombres que se encargan de violar y maltratar mujeres, diciendo que tienen refrigeradores en medio del desierto donde dejan a los cadáveres de las mujeres, para luego tirarlos. Blanca le pide al comandante que le permitan hacer una redada para atraparlos. Blanca le pide a Esther que intente hacer que el resto del mundo sepa de los crímenes contra las mujeres, entonces ella llama al periódico Reforma en el Distrito Federal, y poco después sacan una nota sobre los feminicidios, indignando enormemente al gobernador Barrio quien exige que se tomen medidas para mitigar los crímenes.

Los consejeros proponen cursos de defensa personal, más policías, una campaña de prevención, transporte público para las zonas más pobres y el comandante propone la redada de sospechosos, y esta se cumple. Juanita corta con Cutberto porque ella no está interesada en tener una relación en ese

momento. Unos nortños se dan cuenta del rompimiento entre Cutberto y Juanita, y le ofrecen a Cutberto que pueda hacer venganza. Peralta le dice a Blanca que los resultados de la redada no cuadran con los de la investigación, y los arrestados dicen que la policia los hizo confesar. Blanca va al desierto para ver si encuentra el refrigerador con los cadáveres, pero este resulta estar vacío. Con la ayuda de los nortños, Cutberto secuestra a Juanita y estos luego la violan y matan, abandonando a Cutberto en medio del desierto. El gobernador acusa a Blanca de arrestar a gente sin pruebas y amenaza con destituirle de su puesto y meterle a la cárcel. Marga reporta a su prima como desaparecida y trae esto a la atención de Blanca. Poco después, arrestan a Cutberto y luego con la ayuda de él, encuentran el cadáver de Juanita muerta. Debido a su inminente despido, Blanca no puede hacer nada al respecto. No deja de sospechar de Mickey Santos, entonces logra atraparlo mientras está a punto de secuestrar a una jovencita, y finalmente Blanca lo asesina y huye hacia Estados Unidos. Escritos de estadísticas al final del guión indican que los feminicidios continúan no solamente en Ciudad Juárez, pero en varios otros lugares del mundo.

## **2.6 Los paradigmas narrativos de *El Traspatio***

En su libro, "El Guión", Syd Field (2005) estableció un paradigma para los guiones cinematográficos:

1. Debe de estar dividido en tres actos
2. Debe de tener un total de ciento veinte páginas.

3. El primer acto debe de durar de diez a quince páginas, en las cuales se deben de establecer los personajes, el mundo y lo que inicia la narrativa.
4. El segundo acto debe de iniciar entre las páginas veinticinco y veintiséis, y en esta debe de ocurrir un incidente que complique la trama.
5. El tercer acto inicia entre las páginas setenta y cinco y ochenta y cinco, y debe de ser el más corto porque el ritmo debe de ser más acelerado.
6. Dentro del tercer acto, hay un clímax que inicia en las páginas ciento diez y termina en la ciento quince, para luego finalizar la historia.

Este paradigma ha sido influyente en directores, guionistas, productores y críticos, implementándolo en su trabajo en alguna forma u otra. (Pappedamas, 2013)

El guión de *El Traspatio* sigue este paradigma casi al pie de la letra; en las primeras quince páginas, vemos los feminicidios y se presentan a los personajes principales. Entre las páginas veinticinco y veintiséis, se da el arresto de “El Sultán” y se conocen Cutberto y Juanita. Entre las páginas setenta y cinco y ochenta y seis, se cae por completo la investigación de Blanca y secuestran a Juanita. El guión es de ciento diez páginas, por lo tanto, el punto de su conclusión y la cantidad de páginas son lo único que rompe con el paradigma de Field.

En las narrativas policíacas, el detective busca las claves a partir de evidencias mostradas en la acción inicial. (Millas, 1988) En *El Traspatio* las pistas que se dan

desde un principio son establecidas por las características de la víctima que encuentra Blanca con Fierro:

BLANCA

Entre 16 y 19 años. Desnuda. Los tenis puestos. El pezón izquierdo... (Le cuesta trabajo decirlo...) ...arrancado de un -- posiblemente de un mordisco. Con señales de estrangulamiento.

Estos detalles le dan la pista a Blanca de que esta es una víctima más de los feminicidios, que han incluido características similares. Explica Lauro Zavala “Uno de los códigos temporales e irreversibles de toda narración, es el de las acciones, que debe de seguir una lógica secuencial, en la que se habrá de restaurar un orden alterado al iniciarse el relato; y el código hermenéutico, que debe de seguir una lógica epistémica, es decir, la lógica de la búsqueda y el develamiento de una verdad oculta para el lector.” (Zavala, 2003, p. 32) *El Traspasatio* cumple con estos paradigmas, pero los altera de una forma que permite dar un mensaje que es perturbador, entonces esta alteración ayuda a que su mensaje llegue con fuerza al público. A pesar de las acciones de Blanca, se regresa al orden original que se había visto desde el inicio: Continúan los feminicidios, y no solamente en Ciudad Juárez, sino en el resto del mundo. Y finalmente, si se da una verdad: No se sabe quiénes son los verdaderos responsables y las personas que podrían ayudar a acabar con tanta muerte, no trabajan para hacerlo.

Berman logra dejar en suspenso al lector durante el guión al mantenerlo adivinando quien será el responsable de los asesinatos. En un principio parece ser “El Sultán”, pero luego nos damos cuenta de que no es así. “¿Quién o quiénes serán, entonces?” es la pregunta que mantiene Berman en nuestras cabezas y al igual que Blanca, el lector pasa de sospechoso a sospechoso, y con ninguno se da un arresto que pueda hacer que los crímenes paren.

En su libro *El Guión*, Robert McKee establece que hay tres tipos de tramas (McKee, 1997, pp. 44-45):

Tramas de arco o clásicas: Tienen un final cerrado, una trama llevada por eventos y sus consecuencias, conflicto externo, un único protagonista, una realidad consistente y un protagonista activo.

Tramas minimalistas: Final abierto, conflicto interno con diversos protagonistas y un protagonista pasivo.

Anti-estructura: Se dejan llevar por la coincidencia, su cronología no es lineal, y cuenta con una realidad inconsistente.

*El Traspasio* cuenta con elementos del diseño clásico (Todos los mencionados, excepto por el protagonista singular) y minimalista (Todos, en cierta forma Juanita es una protagonista pasiva).

## 2.7 Los personajes y sus arcos

Un arco es la estructura que llevan la narrativa y los personajes en el transcurso de la narrativa, de principio a fin. Ya hemos hablado de cómo se arquea la trama de la película, ¿Pero qué hay de los personajes? ¿Cambian en un sentido al final de la película?

Blanca es una policía fuerte, que no se deja intimidar en ningún punto de la película por nadie, incluso estando frente a asesinos y cuando corre el riesgo de ser despedida de su trabajo y encarcelada. Sin embargo, se mantiene al margen de la ley y de lo que se le permite hacer. Lucha por lo que quiere intentando convencer a sus supervisores. Su cambio más grande viene al final cuando mata a Santos y huye, este se vuelve su única y más grande infracción, y pasa de una mujer de ley a una fugitiva.

Juanita inicia siendo una indígena de Oaxaca, preocupada por las viejas costumbres que trae de casa. Pero al darse cuenta que está en un lugar donde puede ser más libre y en compañía de su prima, se rinde ante las libertades que ahora tiene y hasta considera explorar otras relaciones fuera de la que establece con Cutberto. Pero antes de que pueda hacer más, termina asesinada.

Cutberto se presenta como un hombre aparentemente tranquilo, bondadoso y respetuoso a las mujeres. Pero con los nortños, es obligado a transgredir en contra de Juanita debido al coraje que siente en contra de ella, y finalmente

colabora en la violación y muerte de ella, pero al pedírsele que termine de cometer el crimen, finalmente no hace nada. Quedará marcado por el resto de su vida cómo uno de los victimarios de Juanita.

Todos los demás personajes no sufren un gran cambio; Esther de principio a fin sigue con lucha por las mujeres, el Gobernador Barrio sigue haciendo lo que le parece conveniente para Ciudad Juárez, aunque se flexibiliza un poco para tomar acciones en contra de los feminicidios; Peralta sigue dando sus opiniones y reportando; y los criminales siguen con la misma actitud.

## **2.8 La idea controladora**

McKee establece que los guiones tienden a incluir una idea controladora, que es la que domina la temática de la película. (McKee, 1997) La de *El Traspasío* se podría marcar como: siempre y cuando exista machismo e impunidad, el precio será las muertes de mujeres, y de todas personas.

En el transcurso de la narrativa, vemos este tema en juego. Vemos lo corruptas que están las autoridades y lo flojas que son para resolver los crímenes, pero luego en momentos parece que tomarán cargo, únicamente para luego dejar que las cosas se desmoronen a conveniencia de mantener una buena imagen sobre Juárez y beneficiar a los ricos, quienes los controlan a cambio de dinero. Al final, es el rompimiento de la ley lo único que lleva a la justicia.

## 2.9 Conclusión

Todos estos elementos dejan en claro que *El Traspasito* presenta una Ciudad Juárez donde los personajes y la misma locación no son puros o bien intencionados de ninguna manera, con algunas excepciones. Blanca Bravo y Juanita vienen de fuera, y se ven rodeadas de una ciudad que desea destruirlas de cualquier manera posible. Aun así, algunos personajes les ayudan, como Peralta y Esther, y hasta cierto punto Fierro, a pesar de ser un policía corrupto.

Constantemente se presentan estereotipos sobre la frontera y se presentan dos extremos: La pobreza y la riqueza. No se presenta realmente un punto medio, una clase media. En el guión, nunca se ven edificios o lugares bien cuidados o estructurados, todo tiene un toque de descuido, y solamente se menciona que El Paso tiene los lugares de mejor calidad.

Todo esto deja a Ciudad Juárez en el guión con el estigma que se había presentado en otros lados. No se puede negar ninguna de las cosas que Berman presenta sobre Ciudad Juárez en la narrativa, todo es en beneficio de la trama, pero si hay varias omisiones y repentinas declaraciones que no quedan por completo con la realidad. Sin embargo, hay que recordar que esta es una película de suspenso, entonces debe de mantener una atmósfera amenazante constantemente y meter en el espectador, la idea de cómo Ciudad Juárez es un lugar donde siempre se corre peligro.

Sin embargo, Berman tiene una fijación por los contrastes. En medio de tanta muerte y corrupción, pueden vivir personajes como Peralta y Esther. Mientras tanto, en un lugar como El Paso presentado en el guión, pueden vivir seguramente criminales como Mickey Santos. A la vez, se menciona constantemente el cielo azul de Juárez y como este vigila esta narrativa de homicidios.

Curiosamente, para una película llamada *El Traspatio*, a pesar de que sugerido, no se menciona mucho o se muestra mucho sobre la relación entre Estados Unidos y México, o inclusive entre la que se da entre los paseños y juarenses. A lo mejor esto no era de gran importancia para Berman, pero el título de la película no parece justificarse tanto por lo que se lee en el guión. En el guión, solamente hay una escena donde el Gobernador Barrio discute con un tal Senador Adams sobre las posibilidades de bajar el sueldo a las obreras con tal de que vengan más empresas que establezcan maquiladoras en Ciudad Juárez. Ya de ahí, no hay menciones sobre si existe algún control que tenga Estados Unidos sobre México que permita que sucedan estos crímenes, o de la relación entre ambos países. De hecho, se muestra a Ciudad Juárez como un lugar de él que tienen control todos los poderosos del resto del mundo, no solamente los estadounidenses.

### **Capítulo 3.0 – Análisis semiótico de *El Traspatio***

#### **Introducción**

Este capítulo presenta un análisis semiótico de *El Traspatio*. Será principalmente un análisis de escenas selectas de la película donde se proyectan

exteriores de Ciudad Juárez y escenas interiores<sup>9</sup> que tengan relevancia a la temática del feminicidio. Se evitarán escenas que repitan locaciones. En sí, se escogieron escenas que enfatizan algún tipo de discurso sobre Ciudad Juárez y los feminicidios. De acuerdo al guión técnico de la película, existen 118 escenas en total, de estas 79 son exteriores y 109 en interiores. En cuanto a este análisis se seleccionaron ocho de exteriores y siete de interiores debido a que estas tienen conexión con el discurso de la película. Se debe aclarar que algunas escenas son combinaciones de exteriores y de interiores, por lo que estas definiciones no son exactas. Ésta fue una razón por la que se decidió mejor no dividir las escenas por exteriores e interiores. No se hizo una categoría mixta por que algunas de estas escenas traen consigo discursos diferentes o no muestran locaciones juarenses. Sin embargo, se explora el discurso de la vida interna y externa de una obra o representación estudiado por Michel Henry en sus análisis de las obras del pintor Kandinsky. Finalmente, se realiza una comparación con otras narrativas de feminicidio situadas en Ciudad Juárez con la intención de ver cómo es que el estilo de filmación y el uso de locaciones reales distinguen el discurso de *El Traspatio* con el de otras películas y series no filmadas en esta ciudad fronteriza.

Se utiliza como base la metodología de Jean Mitry para análisis de cine. Esto se basa en la tripartición de los signos lingüísticos, que él clasifica de la siguiente manera:

---

<sup>9</sup> Las escenas interiores se desconoce si fueron filmadas en Ciudad Juárez o bien en escenarios diseñados específicamente para ello.

- a) La imagen mantiene una relación biunívoca con lo que se muestra. Un tipo de signo directo.
- b) El primer grado depende de las estructuras internas de la imagen (El ángulo, el encuadre, la organización espacial del campo. Se puede decir que esto es la significación icónica)
- c) La relación formal de los planos en continuidad.
- d) El “efecto-montaje”, cuyo sentido connotativo depende de la relación de dos o más planos, pero también de sucesos ocurridos dentro de un encuadre o plano cinematográfico. (Mitry, 1990. pp. 21-23)

En *El Traspasatio* los actores, los escenarios, además de la iluminación juegan un papel importante en el receptor, a esta acción Mitry (1990, p.16) la define como “forma del significante” que es “Conjunto de configuraciones perceptivas propias de una película; estructura global de imágenes y sonidos; organización de sus relaciones significantes”.

Mitry (1990) establece el siguiente esquema para definir la forma y la sustancia en una película:

Forma del significado: Estructura temática; estructura de las relaciones de ideas o de sentimientos; combinatoria de los elementos semánticos de una película.

Sustancia del significado: Contenido social del discurso cinematográfico; conjunto de problemas planteados por la película excluyendo la forma especificada que da a estos problemas la película considerada, es decir, la:

Forma del contenido: Estilo, manera, modo en que “la historia” (acción dramática, sucesos descritos) es expresada, significada, formalizada por la película por medio de procedimientos más o menos “específicos” que distinguen esta historia de lo que sería si se tratara del argumento de una novela o de una obra de teatro. (Mitry, 1990, p. 16)

Éste esquema se utiliza para este trabajo. La forma del contenido es el enfoque principal de este análisis. De antemano se puede plantear que la sustancia de la película comienza en los feminicidios y las imágenes son la parte expresiva.

### **3.1 La objetivación de la mujer**

Parte de la estructura global de imágenes y sonidos en *El Traspatio*, o forma del significante que define Mitry (1990), sugiere violencia y desprecio hacia la mujer. Desde el primer plano, en la película *El Traspatio* se observa explícitamente la violencia hacia la mujer, pues ese es el objetivo que Carlos Carrera quiere comunicar al receptor. En la primera escena de la película donde intervienen los personajes de Blanca y Fierro además de otros policías uniformados, van a Lomas de Poleo a investigar el hallazgo del cadáver de una mujer. En esta escena los elementos significativos o que establecen la sustancia del significante (Mitry,

1990) son: los cabellos enroscados en los alambres que implican un hecho violento ocurrido anteriormente. Aunque no se muestra a la mujer, el cabello funciona como signo índice y metáfora porque indica por su textura y longitud del cabello que corresponde al de una persona del sexo femenino. Para Mitry (1990) el conjunto o yuxtaposición en el montaje en dos planos consecutivos crea un significado para el receptor. En este caso, la yuxtaposición que se crea entre este plano y los acercamientos a detalle de la basura como signo sugiere “materia de desecho”, en analogía a la idea de que las mujeres victimizadas son desechadas y despreciadas como tal por sus victimarios.

En algunos de los acercamientos se ve el cadáver momificado de la mujer. Detalles de vestuario como la bata de obrera en el cadáver inmediatamente asocia a la víctima con la maquiladora, representación que es matizada por Blanca al afirmar que se trata de una obrera de maquiladora, para así conformar un perfil de las víctimas de los feminicidios con los hechos reales. El detalle de mostrar un cadáver momificado comienza a establecer un *motif*.<sup>10</sup>

En escenas posteriores filmadas en el interior de la maquiladora y que muestran los procesos de ensamblaje, se acentúa la idea de que las víctimas del feminicidio son empleadas de la maquiladora. Este *motif* del reciclaje es también visible en la escena en que Juanita y Cutberto se dan su primer beso. La casa de él está

---

<sup>10</sup> Un elemento repetido con tal de adquirir significado. Tomado de: Bordwell, D. (1989). *Making meaning inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

construida de los restos de un camión escolar, y rodeada de llantas y otros objetos que han sido reciclados.

En la escena siguiente, Juanita es revisada por un doctor en su consultorio, quien le dice que su salud está en perfecto estado, pero debe de cuidar de no embarazarse o será despedida, entonces le da pastillas anticonceptivas. Luego va a tomarse una fotografía y la vemos caminar en la maquiladora pasando por el equipo y sus compañeras. La sustancia del significado de esta secuencia es la forma en que las empresas buscan tener un control sobre los cuerpos de las empleadas, al darle a Juanita pastillas anticonceptivas y diciéndole que si se embaraza, perderá su empleo al igual que imponerles únicamente diez minutos para que puedan ir al baño. La escena con el doctor esta principalmente filmada con cámara en mano. Funciona mutuamente como parte del discurso de *cinema verité* de la película, simulando un recurso documental, lo cual denota lo invasivo que se está volviendo esta empresa al entrometerse de esta manera en la vida de sus empleadas. Es un discurso que continúa en el resto de la secuencia y en todas las escenas de la maquiladora. No es un discurso separado de la violencia contra las mujeres, sino un argumento que lo interpreta como violencia simbólica contra las mujeres. Los cuerpos de las mujeres son dominados por una imposición empresarial que las considera objeto.

En dos escenas en el área de ensamblaje de la maquiladora, Juanita camina entre las máquinas y demás empleados, la cámara nunca la pierde de vista. La forma del contenido es de ángulos altos, implicando la vigilancia que tiene la

maquiladora sobre Juanita. Esto se enfatiza en la otra escena que toma lugar dentro de la maquiladora, cuando Juanita tiene que ir al baño y le pide a Márgara que tome su lugar. Se crea otra invasi3n de privacidad para el personaje, ya que la cámara la sigue desde que sale corriendo hacia el baño y aún en el baño, la puerta la detiene, pero en el siguiente plano se verá sentada sobre el escusado. Lo que esto hace es relatar c3mo la empresa maquiladora controla los cuerpos y sus funciones de las obreras. Aunque la cámara s3lo cumple un papel narrativo en tercera persona y que no rompe el cuarto muro cinematográfico, estas decisiones sobre la direcci3n de cámara denotan un tipo de voyerismo.

El uso de colores fríos y neutrales en estas escenas ayuda a resaltar un esquema monocromático que añade a la monotonía del ensamblaje y a la perdida de humanidad e identidad que se da con las obreras al estar en las maquiladoras. Como explica Mitry (1990), dentro del montaje se puede lograr significado a través de la asociaci3n entre dos planos consecutivos. Aunque en este trabajo se han mencionado escenas claves de esto, un ejemplo importante se logra en una escena que entrecorta una junta del gobernador Barrio y empresarios de distintas nacionalidades, discutiendo que hacer respecto a los feminicidios, y un juicio que se le hace a “El Sultán” y a uno de los hombres detenidos, ambas escenas simultáneas. El significado que logra este elemento en la edici3n alimenta el tema que los empresarios y el gobierno, tanto los mismos asesinos, son responsables de los asesinatos. Por ejemplo, mientras los empresarios discuten el precio de los trabajadores, “El Oso”, uno de los convictos, menciona que “El Sultán” les pagaba mil doscientos pesos por cada muerta. Se hace una asociaci3n de la forma que

estas personas le ponen precio a las vidas humanas, con el mismo fin de explotación, sin tener en consideración su humanidad. Esta es otra manera en la que Carrera y Berman abordan el maltrato de las obreras que luego lleva a que sean violentadas. Esta objetivación que contribuye a que sean ultrajadas y que luego estos crímenes queden impunes, como por la indiferencia de las autoridades y la sociedad en sí.

Este tipo de preocupaciones respecto a la posible explotación de la mujer en la industria maquiladora están basadas en la realidad, logrando una intertextualidad con hechos y situaciones reales en los que se ha demostrado una segregación de la mujer en estos empleos, donde son forzadas a hacer trabajos más intensivos. (Quintero, 2007)

Esto puede ser otro de los puntos que tomaron Berman y Carrera para representar predominante a mujeres en la maquiladora y no a hombres, a pesar de que en la vida real hay una combinación extensa de ambos sexos en esta fuerza laboral.

### **3.2 Las locaciones**

#### **La frontera y la ciudad**

Lotman (n.f.) divide la frontera semiótica en dos secciones: En lo limitado, lo individual y lo homogéneo, y la otra que se relaciona con lo irregular y la heterogeneidad. Como define Sustaita (2011): Es frontera todo lo que separa dos

casillas y pasaporte el capital que permite su cruce. Aunque las fronteras también unen, Ciudad Juárez en la película refleja la realidad de una frontera Lotmaniana.

También el título es representativo de esto también. *El Traspatio* es un apodo que se le da a Ciudad Juárez por el personaje de Peralta al inicio de la película. Denota que la ciudad es algo que se encuentra escondido, un espacio secundario a un espacio más grande, que puede ser ignorado u olvidado. Como se verá más adelante, este título y su denotación, hacen conexión con el discurso de abandono social y político que tiene la película sobre Ciudad Juárez, además de su localización en el desierto chihuahuense.

Siguiendo la definición de Lotman, *El Traspatio* podría definir a El Paso, Texas como el lugar dónde se encuentra lo homogéneo e individual. Lo poco que se ve de El Paso en la película presenta especialmente el centro de la ciudad, y los rascacielos que se aprecian se ven similares uno al otro. Narrativamente, no se hace mención que ocurran crímenes como los feminicidios en esta ciudad. Esto ubica a Ciudad Juárez como el lugar de la irregularidad y la heterogeneidad, aquí es donde ocurren los feminicidios y personajes como Mickey Santos, pasan de seguir una vida fiel a la ley en El Paso, para luego transgredirla en Ciudad Juárez. Esta heterogeneidad es observable en los extremos que aparecen de los lugares de pobreza y riqueza.

## **El desierto**

El uso del desierto en *El Traspatio* es una extensión de la sustancia del significado, la reflexión de la realidad geográfica de Ciudad Juárez como una ciudad rodeada por el desierto. Es otra cosa que la película establece desde la primera escena al situarse en Lomas de Poleo, lugar donde han sido localizados cadáveres de mujeres asesinadas como lo ha especificado Julia Monárrez. (2009) El reflejo de esta realidad, le da un dote intertextual a la película, siguiendo la definición del primer tipo de relaciones transtextuales establecido por Gerard Genette, que incluye la alusión y la define como un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (Genette, 1989) Esto se vuelve en la sustancia del significado al reflejar una de las realidades de los feminicidios, pero también funciona como símbolo de abandono que se torna clave en el discurso sobre los feminicidios. Frecuentemente en escenas de la película se recurre al viento y las tormentas de arena como sustancia del significado, un elemento atmosférico que indica la inestabilidad que existe en Juárez por analogía. Solamente en algunas escenas, se utiliza al desierto como signo directo, durante el resto está sugerido a través de las tormentas de arena, o por el sudor visible en los rostros de los personajes en algunos planos.

Es un lugar emblemático que evoca la pobreza y la vulnerabilidad de las mujeres obreras. Va de la mano con este discurso que las corporaciones y las autoridades ven a la mujer como un objeto desechable, sobre todo por ser pobres o de un

sector de la ciudad al que no le pueden dar importancia por diferencia de clase. A la vez, la presencia de las tormentas de arena puede ser una metáfora de la falta de visibilidad de las víctimas o de los asesinatos ante las autoridades, o en sí, de la sociedad juareense.

## La Ciudad

La tercera escena de *El Traspasio* es un montaje <sup>11</sup> de diversos lugares de la ciudad, sincronizada con la canción *Politik Kills* de Manu Chao. La sustancia del significante que se da en esta secuencia es el símbolo de Juárez como una ciudad desamparada y cosmopolita; se ven calles sin pavimentar, pandilleros, tormentas de arena cubriendo la tierra, limosneros, hombres cruzando la frontera ilegalmente, todos signos directos de pobreza, negligencia y crimen. Tener de fondo la canción de *Politik Kills* da una forma donde el significado es la culpa del gobierno y la política que la ciudad se encuentre en este estado. La forma del contenido es de *cinema verité*, logrado por el uso de cámara en mano y el signo directo de gente que no tiene ninguna asociación con el reparto principal de los personajes, logrando un aspecto documental que adquiere una forma de realismo para el público.

Carrera y Berman dejan en claro que éste es el discurso que se quiere dar con la película concluyendo con el monólogo de Peralta donde resume a Ciudad Juárez como “encrucijada del caos, ciudad frontera”, haciendo eco de algunos de

---

<sup>11</sup> Compresión de tiempo a través del uso de edición y música. Tomado de Monaco, J. (2000). *How to read a film: The world of movies, media, and multimedia : Language, history, theory* (3rd ed.). Nueva York: Oxford University Press.

los comentarios que se han hecho de Ciudad Juárez que la resumen como una ciudad frontera, ciudad de polvo, ciudad *yonke* (deshuesada o chatarra) perspectivas que resume Valenzuela (2013) en su libro *Sed de Mal*.

En otra escena, Blanca maneja en las calles del centro de Juárez en la noche. La sustancia del significante que destaca aquí principalmente es el silencio y el uso de música ambiental tranquila, mientras se muestran (desde el punto de vista de Blanca) planos donde se ven diferentes calles del centro de la ciudad, al igual que comensales dentro de restaurantes y clientes en bares. Esto contrasta con los hechos violentos que ocurren alrededor de la escena, potencialmente significando la indiferencia de los juarenses ante los crímenes o simplemente la continuación de la cotidianidad. Este discurso de indiferencia continúa en un breve montaje similar al que inició la película que ocurre después del hallazgo de osamentas, en el que nuevamente se dan signos directos de basura, niños en la calle y familias caminando entre tormentas de arena. Si se aplica la relación que se encuentra a través de la edición como la encontraron Mitry y otros teóricos y cineastas, se hace nuevamente esta conexión entre los planos y escenas que construyen una significación de una ciudad impotente, posiblemente indiferente a los feminicidios debido a estar hasta el tope en sus propias batallas. Esta cotidianidad acompaña a la mayoría de escenas que ocurren en el exterior de la ciudad, fuera de los montajes, se puede apreciar en el fondo gente de todo tipo de apariencia caminando en el fondo, con bolsas de mandado o cargando con niños.

### 3.3 Los convencionalismos del género

Existen escenas en la película que le ayudan a cumplir con las expectativas que tiene el espectador sobre el género, y que en momentos parece comentar sobre éste. En procedurales mencionados en el primer capítulo como *CSI* es típico que cada episodio comience con el encuentro de un cadáver. Frecuentemente, estos incluyen una persecución donde el criminal puede huir o ser atrapado, y concluye con la captura final o muerte del criminal, y por ende, la resolución del caso. También es común que se vea la guarida del asesino, donde se encuentran más cadáveres u objetos que sirven como pista de la identidad del asesino o de su psicología. Inmediatamente, *El Traspasado* cumple con esta función al establecer que Blanca Bravo está intentando resolver los feminicidios usando el signo directo del cadáver de la mujer en Lomas de Poleo. Esta convención del hallazgo del cuerpo se sigue nuevamente en otra escena en la que dos niños juegan y se encuentran con varios de los cadáveres en un lote baldío.

Una escena en la que se juegan con estas convenciones es cuándo Blanca se adentra a un refrigerador en el desierto y encuentra varios cadáveres colgando del techo que luego resultan ser producto de su imaginación. Esta imagen de los cuerpos colgando es un eco de escenas similares que aparecen en películas de asesinos en serie en las que encuentran las víctimas manipuladas de una forma extraordinaria, como el plano en *El Silencio de los Inocentes* donde el cadáver de un policía es colgado por sabanas en una celda o el asesino en serie de *La Celda* que tenía la compulsión de ahogar a sus víctimas en peceras gigantes. Esta imagen también se materializa porque la locación del refrigerador se convierte en

la forma del significante de un lugar donde se pueden encontrar los cadáveres colgados como la carne en los congeladores.

El haber entrado en la subjetividad en el momento es una manera de manipular las expectativas de la audiencia y la sustancia de su contenido es un anuncio para el público de que estas convenciones no siempre serán seguidas, lo cual es verdad y contribuye a la creación de suspenso. De alguna manera, sigue aquí un discurso transcendencia textual, pero siguiendo las cinco clasificaciones de Genette (1989), éste sería el tercero, llamado metatextualidad. Este autor lo define como la relación -generalmente denominada "comentario"- que une un texto a otro texto que habla de el sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. En este caso, los otros textos serían las películas de suspenso antes mencionadas, significando que Berman y Carrera están conscientes que existen estos convencionalismos, pero el uso de metatextualidad señala que no se seguirán porque no siguen la realidad de los feminicidios, ni el mensaje de la película.

Se ve un juego similar cuando Juanita aparece por primera vez en la película, dentro de la forma del contenido, se ve un intento de crear tensión al intercambiar entre movimientos de cámara fluidos y estables y luego abruptamente cambiándolos por el uso de cámara en mano, rompiendo con la estabilidad. Este quiebre aparece cuando Juanita pasa cerca de unos hombres que se encuentran escuchando música a bordo de su auto, toda esta combinación da lugar a la forma de un significante que tiene la intención de hacer creer al espectador que Juanita

se encuentra en peligro. Esta amenaza no se cumple y a Juanita no le pasa nada, pero está palpable ahí la tensión intencionada por Carrera que también sirve de reflejo del miedo que siente la gente foránea al estar en Ciudad Juárez.

La conclusión de la película simultáneamente rompe y sigue convencionalismos; Blanca mata a Mickey Santos, el empresario paseño y uno de los asesinos seriales de mujeres pero a la vez, no se logra la captura de los rancheros responsables por el asesinato de Juanita. Blanca paga el precio al esconderse en los Estados Unidos y nunca se encuentra a los victimarios de Juanita. Esto adquiere la sustancia de hacer referencia como con tal de lograr justicia, quizás Blanca y otras autoridades que desean imponer justicia, deben de actuar fuera de la ley, ya que corren el riesgo de ser castigados, mientras que los asesinos siguen libres. Usualmente en este tipo de narrativas, las autoridades que atrapan al asesino son recompensadas positivamente, y aquí se hace la excepción con tal de dar el mensaje de la injusticia que existe alrededor de los feminicidios. Esta inversión de expectativas de género logra mostrar al público que estos casos no han tenido una resolución ideal, lo contrario de lo que se ve en el cine de misterio.

### **3.4 Ausencia estructurada**

Este concepto indica algo que no se presenta en una película a pesar de estar correlacionado con el discurso que se quiere dar. (Tomaselli, 1996) Esto se ha presentado predominantemente en narrativas anteriores a *El Traspatio*, pero por

ahora, se discutirán cuáles son las ausencias estructuradas en esta película en particular.

En los montajes y en el transcurso de la película hay una ausencia de la clase media; vemos en mayoría dos extremos: pobreza y riqueza. Por ejemplo, se muestra la casa de Mágina que se encuentra en la periferia como lo indica el guión y los signos directos que presenciamos en pantalla son calles sin pavimentar, casas despintadas y alumbramiento público deficiente, dando la sustancia de que mujeres obreras como Mágina y Juanita viven en una colonia que carece de suficientes recursos públicos. Sin embargo, a diferencia de una película como *Bordertown*, no se presenta esta área como algo inhabitable, al contrario, en *El Traspataio* vemos que Mágina vive en una casa que tiene todos los servicios necesarios, y al utilizar colores pastel y una iluminación cálida, Carrera y su equipo dan signos que Mágina vive cómodamente. El discurso visual que existe aquí es uno que indica complejidad sobre estos aspectos de la ciudad; aunque Mágina habite en una zona de escasos recursos públicos y marginal, ella cuenta con lo necesario para vivir y hasta albergar a Juanita. Las cuestiones de acceso médico por la maquiladora, y le queda suficiente dinero para poder salir a divertirse. No queda claro si su decisión de no estudiar es por decisión propia o por ser demasiado pobre para poder pagar por su educación.

El otro extremo y sustancia significativa que se presenta es el de la riqueza, tomando signos directos como la casa de Sara, donde hasta tiene una criada y las oficinas de gobierno vistas en el transcurso de la historia. El vistazo de estos

lugares son la forma y sustancia de la responsabilidad y victimización de los feminicidios. Lo que Carrera y Berman logran aquí es un discurso visual y temático donde se representa a los responsables de los feminicidios y a los encargados de detenerlos, mientras que también da el significado que las víctimas son de escasos recursos y las más propensas a caer en manos de los asesinos.

La ausencia intencional que parece existir en la cinta es de una clase media o de otras locaciones como lo son las escuelas u hogares de clase media. Lo más cercano a un hogar de clase media que aparece en la película es la casa de Peralta, que según el discurso de la película, se podría considerar una autoridad debido a que representa a la prensa, que no únicamente relata los hechos, sino que también tiene la capacidad de destruir o crear reputaciones.

Se puede considerar que estas ausencias existen debido a que otros lugares de Ciudad Juárez no son relevantes para la historia y esto es entendible, sin embargo, como se mostrará en la tabla que aparece en una de las próximas secciones, estos son lugares que constantemente aparecen en las narrativas de feminicidio.

Lo que las distingue de estas otras historias es la forma del contenido que Carrera emplea, optando por un estilo documental y naturalista, con planos secuencia constantes y poca edición. Quizás estas narrativas del pasado compartan discursos similares sobre el feminicidio. Otro elemento que comparten es la aparición de cantinas y bares; *Bordertown* utiliza signos directos como

“teiboleras”, filas de autos que suenan el claxon y una forma de contenido que principalmente está enfocada al uso de filtros amarillos y verdes para denotar esta imagen de vicio y perdición. *El Traspatio* en cambio muestra la cotidianidad en el fondo tomando como signos directos a personas de diversas edades caminando por la ciudad con bolsas de mandado o cargando a sus hijos.

Otro punto clave de la ciudad que constantemente aparece es el centro de la ciudad. Su representación ocurre quizás a raíz de que este es uno de los lugares donde más han desaparecido jovencitas. Mientras *Bordertown* utiliza los signos de vicio anteriores, *El Traspatio* representa un centro juarense de trabajo, de transición a El Paso, Texas, y diversión, con la posibilidad de amenaza latente presentada directamente como los hombres que acosan a Juanita y Márgara, y los rancheros criminales que pasan su tiempo en los bares y que terminan secuestrando, violando y asesinando a Juanita.

Otro signo directo que aparece y que añade complejidad a la película es la escena que toma lugar en el Parque Borunda, mostrando a niños divirtiéndose en los juegos mecánicos. Otras películas optan por no mostrar esta clase de lugares, pero este se presenta dentro de la sub-trama del romance de Juanita y Cutberto. Si hay sustancia del contenido con esta escena se debe por la muestra de contrastes que existen en la ciudad entre algo tan inocente como un parque de diversiones y eventos tan horribles como lo son los feminicidios. Otras películas hechas sobre el tema no han mostrado interés en mostrar este lado de la ciudad,

optando por una ausencia estructurada que favorece una imagen completamente negativa de la ciudad.

### 3.5 El montaje final

La película concluye con un montaje similar al inicial, esta vez musicalizado por *Esperanza* de Control Machete. Como sustancia del significante aparecen nuevamente imágenes del desierto, basura, colonias pobres, pandilleros con armas, pero también niños jugando en la escuela, concluyendo con acercamientos de cruces rosas en el atardecer. En pantalla también se muestran cifras de desapariciones, crímenes sexuales y asesinatos de mujeres desde 1996 a la fecha de la película; se comienza por los ocurridos en Ciudad Juárez, pero pronto se muestran las estadísticas de países como España y Estados Unidos. La sustancia del significado en este caso es la idea que el cambio cae en la ciudadanía común y que estos crímenes no solamente ocurren en Ciudad Juárez, sino que representan una problemática mundial.

Esto separa a *El Traspasio* de historias similares que sugieren que el problema sólo se encuentra en Juárez y no en otros lugares del mundo. Lo que Carrera y Berman intentan hacer en este momento de la película es crear consciencia sobre este problema, usando a Juárez como un punto de comienzo que representa los extremos de la misoginia y sus peligros.

### 3.6 Exteriores e interiores

Michel Henry (2008) define el exterior de una representación como la obra o evento presentado ante el ojo humano, pero este evento esconde una vida interna, es decir algo no inmediatamente visible pero representado por la obra externa. Una obra cinematográfica depende de esto para lograr comunicar ideas o la psicología del mundo de la historia o de los personajes. *El Traspasatio* no es una excepción. Esta distinción existe claramente en la división que existe entre algunas locaciones que representan interiores (habitaciones, oficinas, etc.) y lo que se encuentra fuera de ellas.

La cámara voyerista antes mencionada complementa este discurso, cómo en las escenas de la maquiladora, que la cámara sigue a Juanita hacia el baño. Pero también esta división muestra cómo la violencia y criminalidad de la que parte el feminicidio es latente dentro de la sociedad. Esto la distingue de otras películas de feminicidio como *Bordertown* (de la cual se habla en las próximas secciones de este capítulo) que ponen la criminalidad en Ciudad Juárez como algo presente al aire libre en la ciudad.

Personajes como “El Sultán” viven escondidos dentro de bodegas, dónde abusan de las mujeres, fuera de la vista de las personas. En el momento de su arresto, tiene una invasión del mundo externo (Blanca, Fierro y los demás policías) y de esta manera se revela su criminalidad. Ocurre algo similar en una secuencia que presenta una redada en la que la policía arresta a diversos criminales que estaban dentro de bares y otros negocios en el centro de Ciudad Juárez.

Otro ejemplo de la criminalidad escondida es durante el desayuno de Cutberto con los rancheros. Uno de ellos levanta a su hermana e inmediatamente le ordena que le ayude a su mamá en la cocina, para que puedan desayunar todos sin problemas. Esta escena complementa el discurso de la objetivación de la mujer, en este caso, la ideología sexista que una mujer, sin importar su edad o su dignidad, sólo sirve para servir al hombre.

Esta división del interior y el exterior se vuelve más ambigua y menos directa cuando existe una coexistencia entre la criminalidad y el mundo externo; en una escena que toma lugar en la calle cerca del Puente Internacional Santa Fe y durante el día, Mágina y Juanita son acosadas sexualmente por dos hombres que les dicen piropos, Juanita se va y luego siguen a Mágina. Esta criminalidad contrasta con la cotidianidad y tranquilidad de otros elementos representados en la escena; sucede en un momento en el que son visibles peatones caminando con bolsas de mandado en el fondo, o agarrando niños de la mano.

La latencia de la criminalidad aparece fuertemente en un plano en el que el auto de Blanca pasa cerca de la camioneta donde los rancheros tienen secuestrada a Juanita. Ninguno de los tripulantes de un auto hace contacto visual con el otro, pero este plano sugiere la latencia y el comportamiento escurridizo del crimen. Cuando estos rancheros arrojan el cadáver de Juanita fuera de la camioneta en el desierto, como otros de los cadáveres de los feminicidios, es cuando continúa este choque entre la criminalidad escondida y las fuerzas exteriores. En este caso, lo

que se ve finalmente en el exterior es el resultado de los crímenes, y no los crímenes en sí.

### **3.7 TABLA DE TENDENCIAS VISUALES Y NARRATIVAS EN DISCURSOS DEL FEMINICIDIO**

El objetivo de esta tabla es ilustrar gráficamente las tendencias narrativas y visuales que aparecen en películas y series sobre feminicidio y como se comparan con *El Traspatio*. Se ven aquí las tendencias que salen en este tipo de narrativas y que son representadas dentro de las tramas o visualmente.

Tabla 1. Tendencias Visuales y Narrativas en Narrativas de Femicidio

Elemento	<i>Tan Infinito como el Desierto</i>	<i>Bordertown</i>	<i>The Virgin of Juárez</i>	<i>El Traspatio</i>
Personaje externo a Juárez	X	X	X	X
Víctima ajena a Juárez.	X	X	X	X
Personaje principal periodista	X	X	X	
Autoridades interfieren.	X	X	X	X
Maquiladoras	X	X	X	X
Vida nocturna de Juárez	X	X		X
Clase empobrecida	X	X	X	X
Clase Media				X
Clase Alta	X	X	X	X
Uso de filtros amarillos en fotografía		X	X	

Fuente: Elaboración propia para este trabajo, 2015.

### 3.8 Análisis comparativo con otras narrativas de feminicidio

Como se mencionó en el Capítulo 1, películas y series de televisión anteriores a *El Traspatio* han tocado el tema de los feminicidios. En este capítulo se analizará visualmente como estos representan tales casos, y qué imagen dan de Ciudad Juárez. No será un análisis exhaustivo que tome en cuenta todas las películas o series de televisión que hayan explorado el tema, sino solamente se enfocará en unas pocas escogidas especialmente porque no fueron principalmente filmadas en Ciudad Juárez, como es el caso de *El Traspatio*.

Para este capítulo, se escogió la mini-serie mexicana *Ciudad Juárez: Tan Infinito como el Desierto* y la película estadounidense *Bordertown*. No se hablará de todos los episodios y todas las escenas de la película en sí, sino sólo aquellas relacionadas a los feminicidios y que muestren locaciones que simulan ser de Ciudad Juárez. Si hay más de una escena en una locación, no se analizará, salvo si muestra un nuevo detalle o momento pertinente a los feminicidios o Ciudad Juárez.

El criterio para seleccionar estos trabajos fue que reflejarán paradigmas y códigos narrativos que se han vuelto lugares comunes en las tramas y presentaciones de estas narrativas audiovisuales, ya que *El Traspatio* incluye varios de estos, además de que cae dentro de una línea de tiempo que la hace pertenecer a la misma cronología aproximada de los trabajos que se estudiarán. No se incluyeron trabajos hechos a nivel local ya que la meta era comparar perspectivas de películas y series hechas por perspectivas foráneas.

Esta comparación continuará repitiendo algunos de los mismos puntos establecidos para *El Traspatio* anteriormente cuando se encuentre que son aplicables. De lo contrario, se verá cuál es el discurso audiovisual que aparece en estos y cómo se compara con el que aparece en *El Traspatio*.

### ***Tan Infinito como el Desierto* – Ficha Técnica y Premisa**

*Ciudad Juárez: Tan Infinito como el Desierto* fue una mini-serie de televisión producida por TV Azteca, y transmitida a través de su Canal 13, a partir del 5 de julio del 2004. Esta mini-serie mexicana fue dirigida por Albino Corrales y Néstor Galván con un guion de Agnieszka Kawecka y colaboración de Deborah Shapiro, Vittoria Zarattini, Eugenia Bonfil y Araceli Monsell. Su reparto incluía a Lumi Cavazos, Daniel Martínez, Jesús Ochoa, Adriana Parra, Arcelia Ramírez, Ana Serradilla, Evangelina Sosa y Luis Felipe Tovar. Se enfoca principalmente en Erika, una joven reportera de la sección cultural de un diario de la Ciudad de México que viaja al lado de su nana Alma, con el fin de buscar a su hija Rosa María, ya que se encuentra desaparecida. En lo que intenta averiguar lo ocurrido a Rosa María, Erika se encuentra a otros casos de mujeres jóvenes que corren el riesgo de ser victimizadas.

### **El desierto**

Uno de los puntos que repite *Tan Infinito como el Desierto* es la aparición del desierto. Es evidente por su inclusión en el título, pero no es un elemento en el que profundice la serie. Aunque adquiere prominencia en la secuencia de créditos,

que incluye una toma área de las dunas de Samalayuca. Mientras Berman y Carrera lo utilizan cómo elemento atmosférico y como comentario simbólico de desamparo, la película no profundiza en este aspecto, sólo existe como fondo.

Se utiliza sólo como lugar de encuentro de los cadáveres y como locación de algunas escenas. En el aspecto de ausencia estructurada, discutiremos nuevamente como los personajes de escasos recursos son relegados a esta locación. Quizás de esta manera se hace comentario de desamparación social pero no parece un elemento que cumpla otra función narrativa o semiótica.

### **La ciudad**

Ciudad Juárez no hace gran aparición en la película. No se ve que se haya grabado en locación. Los exteriores verdaderos juarenses sólo aparecen en fotografías fijas (El Juárez sin acento y una de las fotografías es de El Paso, Texas). Hay escenas que toman lugar en exteriores, pero la dirección de arte no las hace distintivamente juarenses; por ejemplo, hay una escena que toma lugar en el Distrito Federal afuera de una iglesia, pero si no fuera porque se estableció que ahí era donde tomaba lugar, no tendría diferencia para el espectador. Resalta que lo que se le describe a Ciudad Juárez como un lugar dónde están ocurriendo cosas horribles.

### **Los convencionalismos del género**

En la primera escena del tercer capítulo, hay una escena de una niña siendo vigilada por un hombre detrás de unos arbustos, todo en cámara lenta. El adquirir

el punto de vista del asesino al acechar a su víctima es uno de los lugares comunes en el género de suspenso, reflejado en películas como *Opera* de Dario Argento.

En la escena final del capítulo seis, un hombre le avienta piedras a un perro, y luego descubre un cadáver cubierto de tierra y basura. Cómo habíamos discutido en el capítulo anterior, hay una escena muy similar en *El Traspatio*, y al igual que aquella escena, esto es parte de los convencionalismos del género de misterio o de suspenso. Con este tipo de escenas tan similares, y el giro que da Berman con ellas, se puede pensar que Berman no está siguiendo los convencionalismos de manera arbitraria, sino como un tipo de comentario en lo que respecta el género. La escena del refrigerador y la subversión ciertos elementos narrativos sugiere esto.

### **La maquiladora**

En la primera escena de la miniserie se ve una maquiladora como un lugar compuesto por mujeres en máquinas de tejer y con un anuncio que dice “Maquiladora Esperanza”. Este detalle no es acertado con la realidad. Como se ve en *El Traspatio*, las maquiladoras son fábricas enormes y con dueños de corporaciones internacionales. No tienen nombres escogidos por los dueños de la fábrica en sí, sino que siempre se anuncia que son parte de alguna de estas corporaciones. Quizás se toma referencia de que algunas maquiladoras operan de esta manera, a través de la fabricación textil (Quintero, 2007) pero

visualmente, existe este choque entre las imágenes reconocidas en la vida real y las presentadas aquí.

### **La representación del feminicidio**

La iconografía del feminicidio se presenta en varias formas durante de la serie. De los elementos visuales y narrativos que existen, éste es el más consistente y aparece a partir desde la secuencia de créditos.<sup>12</sup> La primera toma de ésta es un collage de distintas imágenes y texto apenas distinguibles e interconectadas a través de una serie de disolvencias. Se aprecian imágenes de cruces y de flores, y el texto “Muertas de Juárez”, con el color rosa predominando a través del collage con la ayuda de un filtro añadido en edición. Se ve también en la esquina del encuadre, algo similar a un salpicón de sangre. El título aparece en pantalla con las letras “t” en forma de cruces rosas, símbolo de los feminicidios juarenses, con el resto del texto en color negro. Las cruces rosas se utilizan como símbolo de muerte, ya que es la imagen más fácilmente asociada con las lapidas de los cementerios, implicando un gran número de muertes. El color rosa se utiliza frecuentemente como símbolo de feminidad, entonces el uso de esta forma y color, se construye como símbolo de feminicidio. Mientras tanto, el color negro se utiliza como símbolo de muerte.

Hay una disolvencia a una segunda toma, mostrando nuevamente el título, pero en vez de tipografía negra, el color de las letras ahora es blanco, con la excepción

---

<sup>12</sup> Secuencias que establecen la película a través de imágenes y tipografía. Tomado de Bordwell, David y Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. Op. Cit.

de las letras “t”, que siguen en forma de cruces rosas. De fondo hay una fotografía fija de una cruz rosa con el nombre “Esperanza”. Con haber escogido esa cruz con ese nombre en particular, está implícita la idea de la muerte de la esperanza.

En la séptima escena del primer capítulo, se ve un hombre manejando una cámara, y otro hombre sosteniendo las rodillas de una mujer atada a una silla. En el fondo se ve un muro blanco lleno de fotografías de diferentes mujeres. La cámara se acerca rápidamente hacia la mujer para revelar que esta golpeada y sangrando del rostro, concluyendo en una toma de perfil.

Luego se ven las manos de un hombre poniendo varios cuchillos sobre la mesa. Y hay un corte a un acercamiento donde un hombre golpeando a la mujer atada a la silla. Hay un acercamiento del camarógrafo acercando una cámara de video hacia la mujer. Otro acercamiento muestra a la mujer mirando hacia la cámara de video, en lo que un hombre le da una palmada en el hombro al camarógrafo y se retira. El camarógrafo se pone una capucha y se retira, dejando a la mujer atada a la silla. Al fondo de la toma, se ve un colchón manchado de sangre. Se corta hacia un acercamiento de la pantalla LCD de la videocámara mostrando a la chica atada a la silla. Se corta a una toma de perfil de la cámara de video, en lo que el fondo se ven a los tres hombres encapuchados recogiendo los cuchillos. La escena sugiere que esto es la producción de una película *snuff*<sup>13</sup>, que la serie plantea como uno de las posibles ocurrencias de los feminicidios, siguiendo teorías que se

---

<sup>13</sup> Películas pornográficas que muestran violencia o muerte. Tomado de. Staudt, 2008.

han hecho al respecto en la vida real, estableciendo que este tipo de películas son vendidas a hombres ricos estadounidenses. (Staudt, 2008)

La cuarta escena del segundo capítulo toma lugar en la jefatura de la policía. Comienza con una toma de perfil que sigue a la nana y Erika entrando a una oficina donde están puestos dos pizarras que contienen diferentes fotografías de feminicidios. La cámara pasa a seguir las por la espalda para revelar las pizarras. El resto de la escena es un montaje de estas fotografías, cortando hacia las reacciones de Erika y su nana. Las fotografías parecen reales y auténticas, y muestran cadáveres de mujeres, algunos de ellos momificados. Se aprecia que una de las fotografías tiene la marca de agua Rotten.com, un sitio de internet especializado en fotografías de cadáveres. No está claro si estas fotografías son auténticamente de los feminicidios, y el detalle de la marca de agua le quita verosimilitud a la escena y a la dirección de arte.

Más adelante en la escena, Erika habla con una mujer a cargo de la investigación de feminicidios. Señala una fotografía de una cruz pintada en un poste y dice que ha visto varias de ellas. La mujer le dice que se escogió ese símbolo porque en tiempos romanos, la cruz significaba la pena capital.

La octava escena del segundo capítulo se desarrolla en un jardín. Una pareja de casados discute sobre los feminicidios, el hombre poniéndose de lado de las autoridades y diciendo que las mujeres fueron asesinadas por llevar una doble vida. Mientras tanto, su esposa dice que no se pueden hacer ese tipo de

generalidades sobre las víctimas. Esta escena utiliza el diálogo para resumir los puntos de vista que se tenían sobre las víctimas del feminicidio, una devaluación que se conecta con el sometimiento de clases sociales empobrecidas y de género. (Schmidt, 2007)

La primera toma muestra a un pentagrama satánico, color morado y rodeado de velas. La cámara se aleja y revela, a Esperanza caminando al lado de una mesa enorme que tiene un mantel rojo. Al fondo hay más velas y un bote de basura en llamas.

Corta hacia una toma en picada que muestra los mismos objetos, pero desde otro ángulo, revelando dibujos de pentagramas y estrellas satánicas al revés. Corta hacia un acercamiento de Esperanza siendo atacada por Roberto. Se corta hacia un ángulo en picada que muestra a Esperanza agarrada por Roberto, y luego llegan varios hombres encapuchados que la toman y la arrojan hacia la mesa. Esta escena contiene veracidad, ya que una de las teorías para explicar los feminicidios era que se hacían como un tipo de ritual satánico, teoría que ha sido comprada en algunos casos por la confesión de feminicidas como Francisco Granados de La Paz. (Villalpando, 2007) Las velas y pentagramas presentados aquí son acertados a los utilizados en rituales de ocultismo, sin embargo, también parecen seguir una idea visual ya establecida en otras películas o series sobre cómo funcionan los rituales satánicos. En el ritual, le cortan una muñeca a Esperanza y derraman su sangre en una copa. Uno de los hombres en el ritual bebe de la copa. Un acercamiento muestra que están leyendo del Necronomicon.

Esto ya cae en la falta de verosimilitud, ya que el *Necronomicon* es un grimorio inventado por H.P. Lovecraft y no tiene ninguna base en la realidad. Su aparición en esta escena implica que la producción toma como referencia imaginarios culturales o una conexión implícita con el mundo de H.P. Lovecraft o *Evil Dead*.

### **Las rutas**

*Tan Infinito como el Desierto* presenta constantemente a las rutas. Pero como en otras series y películas donde se representa el transporte público de Ciudad Juárez, los detalles que se presentan de estos no son completamente acertados. Por ejemplo, en la escena diez del último capítulo, los asientos son presentados como delgados y de fibra, cuando en la vida real estos son de piel sintética. El exterior de la ruta también es diferente a como tienden a ser en la vida real; el modelo de camión presentado es distinto a un camión escolar, y falta una especificación de a qué línea de transporte público pertenece, y también carece de la típica personificación por parte del conductor, a excepción de un crucifijo que se encuentra en el tablero del camión. Sin duda, el crucifijo fue escogido para caber dentro del *motif* de las cruces.

La decisión de mostrar las rutas viene de responsabilizar a los conductores de transporte público por los asesinatos de mujer, y el uso del transporte público para las mujeres obreras de maquiladora.

### **Ausencia estructurada**

Al igual que *El Traspatio*, *Tan Infinito como el Desierto* presenta una visión de un Juárez dividido en polos de riqueza y pobreza. La pareja que discute sobre la doble vida de las víctimas es un ejemplo, aunque en mayoría, las mujeres de la película son obreras que viven en lugares de escasos recursos, con algunos viviendo en casas de madera cerca del desierto.

Más allá de algunas escenas, la urbanidad y modernidad de Ciudad Juárez queda casi ausente de la narrativa. En una escena, la madre de Flor entra a una zapatería, acompañada por su esposo y por otros hombres, intentando averiguar que le sucedió a Flor. Los hombres son presentados como rancheros con sombrero, botas, pantalón de mezclilla y chaleco. Esto alimenta el estereotipo del ranchero nortño, y se debe señalar que hasta ahora los personajes masculinos juarenses son rancheros, jardineros o policías corruptos u hombres ineptos e incompetentes. Mientras tanto, las mujeres juarenses sólo son mostradas como de escasos recursos o involucradas en las investigaciones o de ambas o como ricas. No existe un punto medio o no se entra en profundidad en la vida de estos personajes, o algún tipo de variedad.

El razonamiento podría ser similar al de *El Traspatio* que se deben presentar los sectores sociales más afectados y más responsabilizados por los feminicidios. Pero la representación de *El Traspatio* tenía una complejidad y representaba varias dimensiones de ambos sectores sociales, y el nivel de detalle visual dedicado a cada escena, y aunque quedarán en el fondo, estaba implícita una

idea de cotidianidad y de una clase media. *Tan Infinito como el Desierto* presenta estos elementos de manera superficial y extrema.

### **Conclusiones para *Tan Infinito como el Desierto***

La miniserie carece de una verdadera personalidad en cuanto a su dirección de arte y representación de los feminicidios y Ciudad Juárez. Gran parte de lo representado se siente genérico, y lo poco que tiene algo de personalidad se presenta como algo anticuado, sucio y descuidado. La mayoría de los personajes femeninos juarenses presentados en la serie únicamente aparecen con tal de ser asesinadas luego. Erika logra sobrevivir la historia y resulta ser una de los personajes femeninos más fuertes. Narrativamente, sigue una estructura similar a *El Traspatio*: Los feminicidios ocurren constantemente en Ciudad Juárez, una persona ajena a Ciudad Juárez llega a la ciudad y tiene algún papel socialmente relevante como reportera o investigadora, esta personaje termina descubriendo más detalles sobre los feminicidios e involucrándose personalmente en los casos, y finalmente la narrativa no tiene un final completamente feliz, y la personaje externa termina quedándose en Ciudad Juárez o simplemente no regresa a su lugar de origen.

### ***Bordertown***

*Bordertown* o *Verdades que Matan*, es una película del 2006, escrita y dirigida por Gregory Nava, con las actuaciones de Jennifer López, Antonio Banderas y Martin Sheen. Es la historia de una reportera de Lauren Adrian, una reportera del Chicago Tribune que viaja a Ciudad Juárez para investigar los feminicidios. En la

ciudad, se encuentra con una de las sobrevivientes de estos ataques, y la protege y ayuda con tal de encontrar a quien intentó asesinarla.

### **Las locaciones y Ausencia Estructurada**

La primera escena presenta lo que parece ser el área de Anapra en Ciudad Juárez, uno de los lugares más pobres de la ciudad. En un plano amplio se ven casas y humo blanco, al igual que montañas en la distancia. La escena maneja un filtro amarillento-café. Se presenta al público la idea de Ciudad Juárez como una ciudad con pobreza, y el filtro es reminiscente del utilizado en las escenas situadas en México en la película *Traffic*, mezclando dos estereotipos visuales utilizados constantemente en lo que se trata de la representación de Ciudad Juárez.

Se ven niños jugando, rodeados de casas de madera quemadas, al igual que basura. Se ven casas de cartón y edificios descuidados y abandonados. Uno de estos predominantemente mostrando el escrito “¡Cuida el agua de todos! Colonia Anapra” estableciendo efectivamente que este es el lugar de Ciudad Juárez en el que nos encontramos.

En la siguiente escena, aún filtrada en amarillo y café, un Volkswagen verde de El Sol de Juárez pasa entre las calles de la ciudad con unas bocinas anunciando “Asesinatos aterrorizan la ciudad”. Los lugares que se ven son sin pavimentar y con banquetas destruidas.

La siguiente escena inicia con una toma en picada de los pasajeros del Volkswagen verde dejando periódicos sobre una mesa en la que también hay revistas y otros periódicos. Dice la portada: MAS ASESINATOS EN JUAREZ. Después de que varias personas intentan tomar los periódicos, llegan policías a confiscarlos.

En la escena cinco, aparecen empleados de maquiladora armando un televisor. Aquí se ha abandonado el filtro amarillento-café y en su lugar, se aplica un filtro verde. Esto revela el esquema cromático de la película: El amarillo-café para escenas en exteriores diurnas situadas en Ciudad Juárez y el verde para las escenas de maquiladora.

Hay un corte a un acercamiento de una de las televisiones en proceso de construcción. La pantalla muestra pixeles y datos desordenados. Se escucha a un hombre decir por el alta-voz “La primera jornada está por terminar”. Un paneo hacia la derecha muestra más televisiones, y revela a uno de los personajes: Eva Jiménez (Maya Zapata) probando un control remoto. Al escuchar el llamado del alta-voz, deja el control remoto y se retira. Estos aspectos le dan una forma del contenido espeluznante a la escena.

En otra escena, Eva camina por las calles del centro de Ciudad Juárez. La oscuridad no permite apreciar todo por completo, pero se logran ver puestos de comida y una gran población de gente pasando en la calle. Los colores principales son el amarillo y el azul, con la luz de las lámparas emanando estos colores,

aunque también se logran ver algunas luces de neón rosa. Los objetos y lugares que aparecen en pantalla se ven anticuados, descuidados, sucios o hechos artesanalmente.

En la escena veintiocho, después de un intento de homicidio en el hotel donde se queda Lauren, Eva escapa. Lauren la persigue hacia el centro de la ciudad. En esta parte de la película se enfatiza principalmente los centros nocturnos, tabledances, y cabarets, al igual que las prostitutas adentro de los centros nocturnos y en las esquinas de la calle. Hay gente por doquier y algunas no se portan bien con Lauren, diciéndole groserías o haciéndole tocamientos. Cómo se había mencionado en el primer capítulo, esto perpetúa una imagen de Ciudad Juárez como una ciudad viciosa, donde este tipo de lugares y situaciones son abundantes. Comparada con las escenas de centros nocturnos de *El Traspatio*, en las que existía un peligro y criminalidad más latentes y contrastantes con la cotidianidad juarense.

En total, la visión que presenta la película sobre Juárez es apocalíptica, como un lugar donde sólo se puede sobrevivir. El desierto informa más el estilo y estética de la película que de una forma narrativa. El uso de filtros parece existir más como una forma del contenido imitadora del desierto, como un intento de recrearlo sin tener que grabar en Ciudad Juárez.

Nuevamente, se presenta a Juárez en polos extremos de riqueza y pobreza, aunque a diferencia de *Tan Infinito como el Desierto*, queda claro el sector urbano

de la ciudad. Pero al presentarse los hogares de las personas, sólo se ve que viven en extrema pobreza o en extrema riqueza. El momento inicial en Anapra es un claro ejemplo de esto, donde los personajes hasta tienen que robar electricidad porque no la tienen. Mientras tanto, existe la mansión de Teresa Casillas, la fundadora de una organización que desea ayudar a las víctimas de violencia de género, y que está intentando que se haga al respecto de los feminicidio. Al igual que Sara en *El Traspatio*, Sara es presentada como un avatar de Esther Chávez-Cano, pero este personaje, a pesar de ser presentada como luchadora social, se rehúsa a ayudar más a Eva o tomar en cuenta las opiniones de Lauren de lo que se podría hacer al respecto. Es una presentación muy reductiva del rol de las activistas sociales en Ciudad Juárez, y qué implica la idea de únicamente los americanos como Lauren pueden detener los feminicidios.

Al igual que en las otras narrativa, esta ausencia estructurada está conectada con cuáles sectores sociales son afectados y responsables de detener los feminicidios. Esta selección de personajes y de locaciones cumple con una dramatización eficaz de los hechos que puede ser clara para el público, sin embargo, la complejidad de estos casos no es adaptada a esta representación.

### **Los convencionalismos del género**

De las narrativas estudiadas hasta ahora, *Bordertown* es la más cercana a un *thriller* convencional. Al igual que *Tan Infinito como el Desierto* se pone a una reportera externa a Juárez en el papel principal de investigación, logrado por la cercanía que adquiere con Eva. El intento de ambas por resolver quién fue quien

la atacó las lleva a ambas a diferentes eventos y círculos sociales. Este tipo de narrativa se puede definir como procedural, aunque la diferencia clave es que Lauren es una reportera y no una policía, el hecho de que se sigue de esta manera el intento de resolución el crimen se le puede calificar como procedural.

La intensa paleta de colores que se maneja en la dirección de fotografía también ayuda a establecer con firmeza el lugar de la película dentro del género de suspenso. Lo mismo ocurre con la dirección de arte y la *mise-en-scene* dónde los elementos en el encuadre parecen haber sido incluidos con la intención de brindar una atmósfera de terror al espectador. De esta manera se puede justificar la transformación que se le hace a Ciudad Juárez, o su recreación en la película, ya que gran parte no fue grabada en esta ciudad.

Estos convencionalismos continúan en la narrativa, durante el clímax de la película, Lauren se hace pasar por una trabajadora de maquiladora para ir de encubierto a encontrar a los criminales que violaron e intentaron matar a Eva. Se logra topar con el mismo ruterero que atacó a Eva y lo golpea y hiere el ojo. Lauren huye y termina cayendo en una fosa clandestina llena de cadáveres. Aunque el detalle de la fosa tiene su base en la realidad, su posicionamiento narrativo durante una escena de persecución lo presta más a un convencionalismo del género de suspenso. Es bastante similar al tipo de escena imaginada por Blanca en *El Traspatio* sobre todo porque aquí ya está presente una resolución del crimen con la conexión inmediata del ruterero y la fosa.

Además del rutero, un hombre llamado Aris es el otro victimizador y termina asesinado por Eva y Lauren, mientras el rutero queda libre pero está implicado que acaba en la cárcel por el testimonio que hace Eva. Con la resolución del crimen y los criminales arrestados y asesinados, se sigue la fórmula del género procedural y de suspenso.

Pero al igual que otras narrativas de feminicidio, no se queda resuelta por completo. Al final, Lauren narra que los crímenes han continuado y la última escena de la película es el descubrimiento del cadáver de una chica. De esta manera, la película intenta cambiar su cercanía la fórmula y dejar en claro que estos crímenes continúan, como ha sido en la vida real.

### **Conclusiones respecto a *Bordertown***

Como se ha dicho anteriormente, *Bordertown* baña a la ciudad en un tinte amarillo-café constantemente, ya utilizado como símbolo de calor y para situar al espectador en México. En el transcurso de la película se abandona de poco en poco, pero esos tintes en la cinematografía se continúan manejando. También muestra a Juárez principalmente como una ciudad de extremos: O la gente es pobre o es rica. A comparación de *Tan Infinito como el desierto*, esta Juárez tiene una personalidad y vida más tangible, y cercana a la realidad. Sin embargo, sigue expandiendo varios estereotipos y estigmas que se tienen sobre la ciudad, y de paso, sobre México en sí.

La película intenta reflejar la realidad de los feminicidios a través de diálogos que parecen sacados directamente de documentales, sin darles mucha dramatización. Pero a la vez, desea ser un *thriller* y en ese sentido, la película llega a ser muy convencional, cerrando con broche de oro, una situación que rara vez se presenta así en la vida real.

### ***The Virgin of Juárez***

*The Virgin of Juárez* (2006) trata sobre una reportera que viaja a Ciudad Juárez para cubrir los feminicidios, y descubre la historia de “La Virgen de Juárez”, la sobreviviente de un ataque que desarrolla heridas de estigma y se crea un culto que la vene. La película fue dirigida por Kevin James Dobson, y escrita por Michael Fallon. Su reparto principal está compuesto por Minnie Driver, Ana Claudia Talancón y Esai Morales.

### **La representación de la frontera**

La visión de *The Virgin of Juárez* sobre la frontera queda en claro en un montaje que ocurre en la escena veintiséis. Se muestran las calles del centro de El Paso, Texas. Se muestran los rascacielos de El Paso, y sus calles bien pavimentadas y cuidadas. El personaje de Karina se detiene en la cerca que da vista a Anapra y fotografía a niños jugando en el Río Bravo. Luego tomas del Puente Paso del Norte muestran su viaje a Ciudad Juárez. Se muestran principalmente calles del centro sucias, descuidadas y grafitadas. Se detiene a tomar fotografías en un barrio de condiciones similares y un grupo de jóvenes de aspecto cholo se le acerca amenazantemente.

Nuevamente se marca un contraste entre las dos ciudades, con Juárez se decide mostrar principalmente lo de más escasos recursos, frecuentemente creándose sets que se hacen pasar por lugares de Ciudad Juárez. La imagen de Ciudad Juárez pasa a volverse más agresiva, en contraste a lo mostrado en el principio. Esto continúa en la siguiente escena, en la cual Karina es atacada por maleantes que intentan violarla en la calle, hasta que es rescatada por el esposo de Lisabet.

Todo esto pone a Ciudad Juárez como una ciudad peligrosa, dónde pueden aparecer criminales en cualquier lado y atacar. La ausencia estructural de *The Virgin of Juárez* es similar a las narrativas anteriormente discutidas ya que nuevamente no se presenta una clase media, pero tampoco se enfatiza especialmente la riqueza o pobreza de los personajes. Los personajes de Lisabet y Karina son externos a Juárez. El departamento de Karina es justificado, en parte por su carencia de dinero pero también por qué cae bajo la trampa de unos criminales que trabajan en conjunto para violar y asesinar mujeres, utilizando la maquiladora y el departamento que ellos dan como forma de escoger a sus víctimas.

Además, Ciudad Juárez en si queda fuera a mitad de la película, y la narrativa se pasa casi por completo a Los Ángeles, California. Entonces, fuera de cumplir como sustancia del significado al ser el lugar donde ocurren los hechos reales, Ciudad Juárez termina teniendo poco impacto dentro de la narrativa.

### **Conclusiones respecto a *The Virgin of Juárez***

*The Virgin of Juarez* no logra ser una película que represente a los feminicidios de una forma acertada, y ni parece ser su intento principal. Es una película que muestra una fascinación más grande con presentar el fanatismo religioso que se desarrolla alrededor de la supervivencia de Mariela y sus estigmas. El hecho de que abandone a Ciudad Juárez a media película, amplifica esta despreocupación por la frontera y lo que ocurre en ella.

Lo poco que se presenta de Ciudad Juárez, es manejado de forma neutral y naturalista. Sin embargo, lo que se presenta refuerza estereotipos y estigmas de pobreza, vicio y crimen. A diferencia de *Tan Infinito como el desierto* y *Bordertown*, no muestra polos extremos de la ciudad, sino sólo uno: El de la pobreza y decadencia, pasando de lado las otras clases sociales presentes en la ciudad. Mientras que la mini-serie de TV Azteca y la película de Gregory Nava reconocieron una población indígena en Juárez, *The Virgin of Juárez* la ignora por completo.

*The Virgin of Juárez* sigue el modelo de estructura narrativa que se ha presentado en todas estas historias hasta ahora: Llega un personaje externo a Ciudad Juárez (Karina es de Los Ángeles, California), con un trabajo socialmente relevante (reportera) a indagar sobre los feminicidios. Finalmente, toma interés en uno o más casos en particular y termina envuelta en la resolución de los casos, poniendo su vida en peligro. *The Virgin of Juárez* rompe con este esquema a mitad de la película. La subtrama sobre Mariela también es similar a las

presentadas en las demás narrativa, donde un personaje externo a Juárez y de escasos recursos viene a la ciudad, y termina volviéndose víctima de feminicidio. Pero en el caso de Mariela, al igual que el de Eva en *Bordertown* ambas sobreviven al ataque.

### **3.9 Conclusiones para este capítulo**

A pesar de que el Director de Fotografía Martin Boege deseó enfatizar el desierto, en la película éste no se presenta de forma que lo resalte cómo se hace en un western o en otras películas fronterizas, es decir, se evitan planos panorámicos y coloridos. Al contrario, se presenta más bien la influencia del desierto en el ambiente urbano, y los planos que se hacen del desierto son con un estilo documental, hechos con cámara en mano y con una cámara que adquiere un punto de vista de un personaje. Con esta decisión, se deshace del romanticismo con el que usualmente se presenta al desierto, librando la película de ese tipo de estereotipos visuales recurrentes en las películas de tema fronterizos.

Tampoco se presenta una idealización del lado Estadounidense de la frontera, nuevamente por que el final representa el feminicidio como un problema que tiene estadísticas alarmantes para los Estados Unidos. Cómo fue explicado en el capítulo anterior, visto desde la semiótica Lotmaniana, la interacción entre las dos ciudades fronterizas se convierte en algo más complejo.

Las tres narrativas presentan estilos y narrativas contrastantes, con diversas similitudes pero también diferencias. La razón de estas coincidencias se puede asumir que fue por recursos narrativos bien conocidos por los guionistas y cineastas de estos proyectos. A la vez, toman en consideración sus posibles públicos e intentan apelar a sus gustos y conocimientos, como podrían ser historias de suspenso simples y de carácter morboso, o un llamado a acción y justicia social fácilmente comprensible.

En su uso de imágenes fronterizas, la mayoría no filmó escenas principales en Ciudad Juárez, pero *The Virgin of Juárez* fue la que más explotó el recurso de tomas filmadas en la ciudad, pero todas tienen un discurso similar sobre la ciudad: Una ciudad de vicio, con extremos de pobreza y riqueza, sin una clase media posible, donde la violencia puede ocurrir en cualquier lado y a plena luz del día. Aunque eventos como los feminicidios y la violencia por la guerra contra las drogas le dan legitimidad a estos eventos, *El Traspatio* le da una faceta más compleja y realista por el estilo de filmación, los eventos narrativos y los elementos que se presentan en el encuadre.

## **Conclusiones**

*El Traspatio* muestra una intertextualidad con los hechos descritos en la prensa y con estudios académicos. De esta manera, se aleja de los estereotipos mostrados en otras narrativas de feminicidio o narrativas fronterizas, en especial por que no las trata de una manera que explota por morbo los feminicidios u otros

aspectos de la frontera. Otro de los aspectos que separa a *El Traspatio* de otras películas y series de este tema es que con su montaje final, plantea a los feminicidios como un problema mundial y no únicamente juarense.

El uso de técnicas de cine documental en la película y el uso de locaciones reales también permite una visión de Ciudad Juárez cercana a la realidad, donde se logra ver el impacto real de infraestructura social que facilita que ocurran crímenes como los feminicidios.

La técnica cinematográfica que presenta Carrera y su equipo que va más inclinada hacia lo documental, también la separan del género de suspenso o el género procedural, a pesar de la inclusión narrativa de escenas que son lugares comunes en esta clase de narrativas. La realidad juarense se manipula no necesariamente para acomodarla en una estética de suspenso, sino que se presenta lo más cercano a lo filmado en locación con una dirección de arte y trabajo de locación que ayuden a dar un sentimiento sombrío a la narrativa. Todo el trabajo de cámara y edición se puede conectar a la estética del *cinema vérité*.

El empleo de ideas complejas y la expresión visual de estas logra que *El Traspatio* presente una visión de Ciudad Juárez y los feminicidios más realista, aunque no completamente acertada de estos hechos reales. Y más allá de esto, cómo una historia que suena la alarma a un problema de índole internacional. De esta forma, se comprueba la hipótesis inicial del trabajo. Sin embargo, la respuesta va más allá de un simple “sí” o “no”, ya que la realidad que propone la

película y la que se conoce sobre Ciudad Juárez, tiene sus propias complejidades y a pesar de todos los aspectos que separan a *El Traspatio* de otras narrativas de feminicidio, en algunas ocasiones contiene algunos de los lugares comunes y estereotipos de las narrativas. Sin embargo, la inclusión de estos parece ser una decisión consciente de Carrera y Berman, al presentar subversiones de los convencionalismos y lugares comunes de este tipo de narrativas y del género de suspenso.

Desde la distribución de *El Traspatio* en cines, han sido los pocos trabajos de corte ficticio que han representado a los feminicidios o a Ciudad Juárez. El tema de la violencia emanada por la Guerra contra las Drogas y sus consecuencias ha dado como resultado diversos documentales producidos a distintos niveles cómo los documentales de Charlie Minn: *8 Murders a Day* y *The New Juárez*.

Cómo mencionado en el primer capítulo, la cadena FX transmitió la serie *The Bridge*. La primer temporada trató el tema de los feminicidios cómo subtrama; la serie trata sobre un detective juarense llamado Marco Ruiz y Sonya Cross, una detective paseña que se unen con tal de resolver el caso del cadáver de una juez encontrado a la mitad del Puente Internacional de Las Américas. Un hombre desconocido se responsabiliza del asesinato y dice que lo cometió con tal de llamar la atención hacía los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez y mostrar la hipocresía de las autoridades Mexicanas y Estadounidenses al encargarse tan rápidamente de resolver el caso de una mujer estadounidense.

En el quinto episodio de la serie, los detectives comienzan a sospechar que el asesino también ha cometido feminicidios. Se hace mención de estos casos cuando una adolescente paseña cruza a Ciudad Juárez para huir de su familia y conoce a una joven que le explica que hay una leyenda urbana de un hombre llamado “La Bestia” quién es el responsable de los feminicidios. Al regresar ella a El Paso, es testigo del asesinato de su padre por un hombre desconocido y dice haber visto a “La Bestia”.

Resulta que el asesino es David Tate, un excolega de Marco con quién intentó resolver los feminicidios hasta que las autoridades decidieron dejar los casos sin resolver. Más adelante en la serie, una trabajadora de maquiladora llamada Eva es secuestrada por hombres quienes la venden a policías y narcotraficantes para explotarla sexualmente y asesinarla luego, pero un policía la libera y es resguardada por monjas, finalmente siendo rescatada por Marco y Sonya. Una de las últimas escenas de la primera temporada muestra a una mujer esperando a que regrese su hija de trabajar en la maquiladora, pero no regresa.

En la segunda temporada, el tema de los feminicidios quedó generalmente abandonado y se enfocó más en la guerra entre los gobiernos Mexicanos y Estadounidenses contra los carteles de la droga. Sólo se siguió la subtrama de Eva quién con la ayuda de un hombre llamado Linder pasa de estar escondida en las afueras de El Paso a buscar venganza contra los hombres que la atacaron y violaron, entre ellos, el Jefe de la Policía Juareense.

El episodio inicial de la serie fue filmado en mayoría en El Paso, Texas y en Los Angeles, California. Tomas que muestran locaciones de Ciudad Juárez fueron filmados por una unidad local, pero ninguna escena con los actores principales o narrativa fue filmada aquí. Todas las escenas de Ciudad Juárez fueron filmadas en Los Angeles o Tijuana, Baja California. (Pullen, 2013)

La visión que representa *The Bridge* de Ciudad Juárez es quizás la más compleja y completa que se ha logrado en una narrativa audiovisual de ficción. Se presentan los vecindarios pobres, los de clase media y los de riqueza de la ciudad, al igual que algunas de las actividades culturales, y la interacción entre las ciudades de El Paso y Ciudad Juárez. Por ejemplo, Gus, el hijo de Marco es un universitario en El Paso y su esposa trabaja en el lado estadounidense. Y la criminalidad no se queda sólo del lado Mexicano, sino que también quedan implicada la responsabilidad del gobierno Estadounidense por las consecuencias más fuertes de la Guerra contra las Drogas.

Pero de otro modo, la representación de Ciudad Juárez no logra ser del todo acertada debido a que en veces es claro que no fue filmada en locación. En veces, algunas escenas en la serie presentan casas con una arquitectura que no es de un estilo reconocible dentro de la ciudad. Otro estereotipo resalta en un episodio donde Marco menciona que todos en Juárez conocen a Graciela Rivera, una narcotraficante. Se podría tomar como una hipérbole de Marco, pero también puede llenar el estereotipo que la gente en Ciudad Juárez está conectada con el crimen. Al igual que series como *Tan Infinito como el Desierto*, la representación

de las rutas tampoco se siente apegada a la realidad; su diseño y color es diferente al real. También, algunos diálogos o interacciones se sienten poco creíbles, cómo una escena en la que Fausto Galván, el líder de uno de los cárteles menciona a su asistente que no sabe lo que es un asesino en serie. Este detalle, especialmente en una serie que trata parcialmente el tema de los feminicidios, se siente contradictorio para el personaje y el contexto de la serie en sí. La segunda temporada esta supuestamente situada en el invierno, pero no hay nada que evidencie esto en la dirección de arte: No se ven adornos navideños ni se representan los fríos intensos que hay en la frontera. A la vez, resaltan algunos estereotipos que se han hecho sobre Ciudad Juárez, similar a la representación en *The Virgin of Juárez*, se presenta la facilidad con la que puede ocurrir un asesinato a plena luz del día y sin ningún precedente, aunque se debe discutir que esta serie fue escrita y producida después de la ola de crimen que duró cuatro años en Ciudad Juárez, dónde se daban (y aún se dan) casos como este. Este tipo de escenas y el tema general de la serie molestaron a algunas personas, incluyendo al entonces alcalde de Ciudad Juárez, Héctor Murgía. (Luján, 2013)

La primera temporada de la serie fue filmada principalmente con un estilo apropiado para la televisión, haciendo gran uso de acercamientos. Varios planos de la serie utilizan trabajo de cámara en mano, cómo un intento de traer realismo e intensidad a las escenas. Se emplean colores cálidos y oscuros con tal de resaltar la locación del desierto y el calor texano y chihuahuense. De esta forma, se podría decir que la serie queda dentro del lugar común del tipo de estilo de las películas o series fronterizas.

A pesar de situaciones que se pueden percibir como defectos en la representación de Ciudad Juárez, se logró un balance con lo acertado y dramático del resto de la serie, que interpreta a Ciudad Juárez que exploró varios sectores de la sociedad y dramatizó varias de las situaciones cotidianas y extraordinarias que se viven en la frontera.

El mismo año que salió *The Bridge*, 20th Century Fox mostró en cines internacionales *El Abogado del Crimen*, dirigida por Ridley Scott con un guión de Cormac McCarthy, quién escribió el libro de el que se basaron Joel Coen y Ethan Coen para hacer *Sin Lugar para los Débiles*. La película trata de un abogado que hace un trato con el líder de un cártel de la droga de recibir dinero de una venta, pero la venta fracasa y todos los involucrados son cazados. La historia se sitúa principalmente en la frontera de Ciudad Juárez y El Paso; con sólo algunos planos aéreos y de establecimiento filmados en estas ciudades.

La película no se enfoca en los feminicidios, pero hay una referencia a ellos en una escena dónde El Abogado es testigo de una protesta en el centro de Ciudad Juárez. La mayoría de la película toma lugar en las afueras de ambas ciudades, por lo que no se hace una representación intensiva de ambas ciudades. Pero cuándo se ven los exteriores de Ciudad Juárez, se ve a una ciudad de edificios viejos y descuidados. Además, los planos aéreos principalmente muestran las áreas más pobres de la ciudad. Así resaltan lugares comunes de la representación de Ciudad Juárez que han sido prevalentes en otras narrativas de la frontera.

Al tiempo de esta redacción, no hay conocimiento de más películas o series en México o Estados Unidos con un interés en Ciudad Juárez. Una excepción es la película *Sicario* de Denis Villeneuve, programada para estrenarse en cines estadounidenses en septiembre del 2015. Tratará sobre una joven agente del FBI que se une a una operación de la CIA con tal de arrestar o asesinar al líder de un cártel. Se ha mencionado que parte de la historia tomará lugar en Ciudad Juárez (Yamato, 2014). Se desconoce si se hizo filmación en Ciudad Juárez, aunque se ha confirmado que la película fue filmada en Nuevo México.

Quizás lo que debería quedar a futuro es una representación de Ciudad Juárez vista directamente desde personajes juarenses. Aunque películas locales han tomado el tema del feminicidio, las perspectivas y géneros han sido similares: Se trata con la maquiladora, con víctimas, la prensa y las fuerzas de la ley que intentan detener los crímenes. Una perspectiva de otros personajes no directamente responsables o afectados por los feminicidios podría lidiar con el problema de ausencia estructurada que se da en las narrativas estudiadas.

No hay duda que mientras sigan sin resolverse los feminicidios y que continúe la violencia por el narcotráfico en Ciudad Juárez, no habrá un cambio en las narrativas que se hacen sobre la frontera. Cómo lo muestra *El Traspasio* y las otras películas y series estudiadas, existe una intertextualidad, por más mínima, entre los hechos reales y la representación de la frontera en el cine y televisión.

Queda a cargo de la imaginación de cineastas y guionistas de todo el mundo ver qué tipo de historias se busca contar sobre la frontera, o buscar una nueva forma de contar lugares comunes como la violencia por el narcotráfico. La realidad de estos hechos continuará atrayendo la imaginación de guionistas y cineastas de todo el mundo, al igual que documentalistas y periodistas que vendrán a la frontera en busca de respuesta a hechos cómo los feminicidios y el efecto de la violencia entre los cárteles, que por morbo o por un deseo de justicia social, buscarán informar al mundo de lo que ocurre en la frontera a través de reportajes o de películas cómo *El Traspatio*.

## REFERENCIAS

### 1. Bibliografía

Arundale, Scott y Trieu, Tashi (2014). *Modern Post: Work Flows and Techniques for Digital Filmmakers*. (1era ed.). FocalPress: Burlington.

Bolaño, Roberto (2009). *2666*. (3ra ed.). Picador: Nueva York

Bolaño, Roberto (2010). *Los Detectives Salvajes*. (3ra ed.). Vintage Español: Nueva York.

Brown, Tom. (2012). *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in Cinema*. (1era. ed.). Edinburgo: University of Edinburgh.

Fabe, Marilyn. (2004). *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. (1era. ed.). Los Angeles: University of California Press.

Field, Syd (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. (2nda. Ed.) Delta: Nueva York.

Fernández, Alvaro. (2007). *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955* (1era. ed.). Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.

García Pereyra, Rutilio (2010). Ciudad Juárez la fea: Tradición de una imagen estigmatizada. (1era. ed.). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Gennette, Gerard. (1989). Palimpsestos (1era ed.). Madrid: Taurus.

Hausladen, Gary. (2000). Places for dead bodies. (1era ed.). Austin: University of Texas Press.

Henry, Michel. (2009). Seeing the Invisible: On Kandinsky. (1era. ed.). Nueva York: Bloomsbury.

Herrera, Carlos González. (2008). La frontera que vino del norte (Edición Kindle). México, D.F.: Taurus/Santillana Ediciones Generales.

Joseph, Gilbert M., Rubenstein, Anne, Zolov, Eric. (2001). Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico. Durham: Duke University Press.

Lovecraft, H.P. (2011). H.P. Lovecraft: The Complete Fiction (1era. ed.). Nueva York: Barnes and Noble.

McCarthy, Cormac. (1995). The Crossing. (1era. ed.). Nueva York: Vintage.

McCarthy, Cormac. (2010). Cities of the Plain (2nda. Ed.). Nueva York: Doubleday.

McKee, Robert. (1997). *Story: Substance, Style and the Principles of Screenwriting*. (1era. ed.). Nueva York: Regan Books.

Millás, Juan José, "Introducción a la novela Policiaca", en: Edgar Allan Poe, *El escarabajo De oro y otros cuentos*. México, Red Editorial Iberoamericana, 1988, p. 9 – 31

Mitry, Jean. (1990). *La semiología, en tela de juicio: Cine y lenguaje*. Torrejón de Ardoz: Akal.

Monaco James. (2004). *How to read a film: Movies, Media and Beyond*. (4ta. ed.) Oxford: Oxford University Press.

Monárrez, Julia. (2009). *Trama de una injusticia: Femicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. (1era ed.). México, D.F.: Colegio de la Frontera Norte.

Nichols, Bill. (1976). *A Certain Tendency of the French Cinema*. En *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press.

Padilla, Hector. (2011). *En el puente con la migra: Anecdótico de la vida fronteriza*. (1era. ed.). Ciudad Juárez, Chin., México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Pratt, Geraldine y San Juan, Rose Marie. (2014). *Film and Urban Space: Critical Possibilities*. (1era. ed.). Edinburgh University Press. Edinburgh.

Quintero, Cirila. (2007). Trabajo femenino en las maquiladoras: ¿Explotación o liberación? En Julia Estela Monárrez Fragozo, María Socorro Tabuenca Córdoba (eds.). *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. (191-218). Tijuana: Colegio de la Frontera Norte.

Russin, Robin U. y Downs Missouri, William. (2012). *Screenplay: Writing the Picture*. (2nda ed.). Silman-James Press.

Shiel, Mark y Fitzmaurice, Tony. (2001). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. (1era. ed.). Wiley-Blackwell: Nueva York.

Staudt, Kathleen. (2008). *Violence and Activism at the Border: Gender, Fear and Everyday Life in Ciudad Juárez*. University of Texas Press: Austin.

Thomspson, Kristin y Bordwell, David. (2013). *Film Art: An Introduction*. (10ma ed.). Nueva York: The McGraw-Hill Companies.

Tomaselli, G. Keygan. (1996). *Appropriating Images: The Semiotics of Visual Representation*. (1era ed.). Hojbjerg: Intervention Press.

Valenzuela Arce, José. (2003). Por las fronteras del norte: Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos. (1era ed.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Valenzuela Arce, José. (2012). Sed de mal: Femicidio, jóvenes y exclusión social. (1era ed.). Tijuana: Colegio de la Frontera Norte.

Villanueva, Rocío. (2010). El registro del femicidio del Ministerio Público del Perú. Reunión internacional sobre buenas prácticas de políticas públicas para el observatorio de igualdad de género de América Latina y el Caribe. *Mujer y Desarrollo*, 104. 53-55.

Washington Valdez, Diana. (2005). Cosecha de Mujeres: Safari en el Desierto. (1era ed.). Burbank: Peace at the Border.

Zavala, Lauro. (2003). Elementos del discurso cinematográfico. (1era. ed.). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 2003.

## **2. Fuentes hemerográficas**

Driver, A.(2012). Femicide and the Disintegration of the Family Fabric in Ciudad Juárez: An Interview with Lourdes Portillo. *Studies in Latin American Popular Culture* 30(1), 215-225. University of Texas Press

Fragroso, Rosa Linda. Born in East LA and the politics of representation. En: Cultural Studies. (Londres, Inglaterra), v.4, no.3, Oct 1990, p.264-280

Lotman, Iuri. CRITERIOS, La Habana, 30, VII91-XII91. p. 4

Monárrez, Julia. (Enero-Junio 2000). La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999. Colegio de la Frontera Norte. Vol. 12. Pp. 87- 117.

Pereyra, R. G., & Aguirre, G. G. (2015). PM de Ciudad Juárez: La representación de la violencia como espectáculo. *Ontosemiótica*, (1), 107-118.

The Criterion Collection (2006). Sex, Lies and Mariachis. (Folleto). Nueva York, Estados Unidos: Ryan F. Long.

### **3. Fuentes visuales (películas)**

Aldrich, Robert (Productor y Director). (1955). Kiss Me Deadly (Película). Estados Unidos: United Artists.

Bender, Lawrence (Productor) y Tarantino, Quentin (Director). (1992). Reservoir Dogs (Película). Estados Unidos: Artisan Entertainment.

Bender, Lawrence (Productor) y Tarantino, Quentin (Director). (2003). Kill Bill: Volume 1 (Películas). Estados Unidos: Miramax Films

Berman, Sabina (Productora) y Carrera, Carlos (Director). (2009). El Traspatio (Película). México: Paramount Pictures.

Bergstein, David (Productor) y Nava, Gregory (Director). (2006) Bordertown (Película). Estados Unidos: THINKFilm.

Bickford, Laura (Productora) y Soderbergh, Steven (Director). (2000). Traffic. (Película). Estados Unidos: USA Films.

Brower, Mitchell (Productor) y Peckinpah, Sam (Director). (1972). The Getaway (Película). Estados Unidos: First Artists.

Bruckheimer, Jerry (Productor). (2000). CSI. (Serie de televisión). Estados Unidos: CBS Productions.

Bruckheimer, Jerry (Productor). (2002). CSI: Miami (Serie de televisión). Estados Unidos: CBS Productions.

Bruckheimer, Jerry (Productor). (2004). CSI: New York (Serie de televisión). Estados Unidos: CBS Productions.

Buil, José (Productor) y Sistach, Marisa. (2001). Nadie te Oye: Perfume de Violetas. México: Centro de Capacitación Cinematográfica.

Burns, Michael (Productor) y Foley James. (2003). Confidence. Estados Unidos: Lionsgate Films.

Calderón, Guillermo (Productor) y Gout, Alberto (Director). (1950). Aventurera (Película). México: Cinematográfica Calderón S.A.

Campanella, Juan José (Productor y Director). (2009). El Secreto de sus Ojos (Película). Argentina: Tornasol Films.

Caro, Julio (Productor) y Singh, Tarsem (Director). (2000). The Cell (Película). Estados Unidos: New Line Cinema.

Chacon, Arturo (Productor y Director). (2003). Hecho en Juárez (Documental). México: S.C.B. Producciones.

Coen, Joel y Coen, Ethan (Productores y Directores). (1996). Fargo (Película). Estados Unidos: Polygram Entertainment.

Coen, Joel y Coen, Ethan (Productores y Directores). (2000). O Brother Where Art Thou? (Película). Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Cordero, José Antonio y Sánchez, Alejandra (Productores y Directores). (2006). Bajo Juárez: La ciudad devorando a sus hijas (Documental). México: Pepa Films.

Curwood, Roberto (Director). (1939). La China Hilaria (Película). México: Producciones México.

Estrada, Luis (Productor y director). (2010). El Infierno (Película). México: Bandidos Films.

Evans, Robert (Productor) y Polanski, Roman (Director). (1974). Chinatown (Película). Estados Unidos: Paramount Pictures.

Feldman, S. Edward (Productor) y Weir, Peter (Director). (1985). Witness (Película). Estados Unidos: Paramount Pictures.

Fischer, Brad (Productor) y Fincher, David (Director). (2007). Zodiac (Película). Estados Unidos: Paramount Pictures.

Flores, Alex (Productor y Director). (2007). Juárez: El lugar donde las mujeres son desechables (Documental). México: Las Perlas del Mar Films.

Gilligan, Vince (Productor). (2008). Breaking Bad (Película). Estados Unidos: Sony Entertainment.

Gonzalez, Carrera Jose (Productor) y Molinar, Héctor (Director). (2002). Espejo Retrovisor (Película). México: Cine Producciones Molinar S.A. de C.V.

Hill, George Roy (Productor y Director). (1969). Butch Cassidy and the Sundance Kid (Película). Estados Unidos: 20<sup>th</sup> Century Fox.

Hornblow, Arthur Jr. (Productor) y Wilder, Billy (Director). (1957). Witness for the Prosecution (Película). Estados Unidos: Metro Goldwyn Meyer.

Kopelson, Arnold (Productor) y Fincher, David (Director). (1995). Seven (Película). Estados Unidos: New Line Cinema.

Ladd, Alan (Productor) y Scott, Ridley (Director). (1982). Blade Runner (Película). Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

MacDonald, Andrew (Productor) y Boyle, Danny (Director). (2002). 28 Days Later (Película). Reino Unido: Fox Searchlight Pictures.

MacDonald, Laurie (Productora) y Verbinski, Gore (Director). (2002). The Ring (Película). Estados Unidos: Dreamworks Pictures.

Marks, Rosemary (Productora) y Dobson James, Jevin (Director). (2006). The Virgin of Juárez. (Película). Estados Unidos: First Look International.

Martínez, Genoveva (Productora). (2004). Tan Infinito como el Desierto (Mini-serie). México D.F.: TV Azteca.

Miller, Winston (Productor). (1962). The Men from Shiloh. (Serie de television). Hollywood, California: NBC.

Morales, José Díaz y Schlieper, Carlos (Directores). (1947). Pecadora (Película). México: Producciones Calderón S.A..

Moro, Miriana (Productora) y Naranjo, Gerardo (Director). (2006). Drama/Mex (Película). México.: Canana

Naranjo, Gerardo (Productor y Director). (2008). Voy a Explotar (Película). México: Canana.

Navas, Walter (Productor) y Muñoz, Mario (Director). (2008). Bajo la Sal (Película). México: Warner Brothers Pictures México.

Portillo, Lourdes (Productora y Directora). (2001). Señorita Extraviada (Documental). México: Zafra Video.

Raimi, Sam (Productor) y Shimizu Takashi (Director). (2004). The Grudge (Película). Estados Unidos: Dreamworks Pictures.

Reid, Elwood y Stiehm, Meredith (Productores). (2013). The Bridge (Serie de televisión). Hollywood, CA: FX Productions.

Rojas, Luz María (Productora) y López, Issa (Directora). (2008). Casi Divas (Película). México: Columbia Pictures Producciones México.

Rovzar, Fernando (Productor) y Lozano, Alejandro (Director). (2004) Matando Cabos (Película). México. Lemon Films.

Rovzar, Fernando (Productor) y Castañeda, Rigoberto (Director). (2006). KM 31: Kilómetro 31 (Película). México: Lemon Films.

Rovzar, Fernando (Productor) y Lozano, Alejandro (Director). (2007). Sultanes del Sur (Película). México: Lemon Films.

Rudin, Scott (Productor) y Coen, Ethan y Coen, Joel (Directores). (2007). No Country for Old Men (Película). Estados Unidos: Paramount Pictures.

Sariñana, Fernando (Productor y Director). (2002). Amar te Duele (Película). México: Videocine.

Saxon, Edward (Productor) y Demme, Jonathan (Director). (1991). The Silence of the Lambs (Película). Estados Unidos: Metro Goldwyn Meyer Pictures.

Scott, Ridley (Productor y Director). (2013). *The Counselor* (Película). Estados Unidos: 20th Century Fox.

Sher, Stacey (Productora) y Tarantino, Quentin (Director). (2012). *Django Unchained* (Película). Estados Unidos: Columbia Pictures.

Thompson, Robert E. y Price, Frank. (Guionistas) y Lanfield, Sidney. (Director). (1961). *Where is Silvy?* (Episodio 40). En *Montage, Edward* (Productor). *The Tall Man*. Hollywood, California: NBC.

Truffaut, Francois (Productor y Director). (1959). *Les Quatrecent Coups* (Película). Francia: The Criterion Collection.

Warner, L. Jack (Productor) y Curtiz, Michael (Director). (1942). *Casablanca* (Película). Estados Unidos: Warner Bros. Pictures

White, Andy y Pittman, Frank (Productores). (1958). *Bart Masterson* (Serie de televisión). Hollywood, CA: ZIV Television Programs.

Wizan, Joe (Productor) y Peckinpah, Sam (Director). (1972). *Junior Bonner* (Película). Hollywood, CA: ABC.

Wolf, Dick (Productor). (1990). Law and Order (Serie de television). Nueva York: NBC.

Wolf, Dick (Productor). (1999). Law and Order: Special Victims Unit (Serie de television). Nueva York: NBC

Wolf, Dick (Productor). (2001). Law and Order: Criminal Intent (Serie de television). Nueva York: NBC.

Zugsmith, Albert (Productor) y Welles, Orson (Director). (1958). Touch of Evil (Película). Estados Unidos: Universal Pictures.

## **Tesis**

Sustaita, Juan Antonio. (2011). La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. (Tesis doctoral). E-Prints Complutense. 13794.

## **4. Páginas electrónicas**

Andrews, Nigel. (16 de Enero 2008). Coen Brothers Tell It Like It Is. Recuperado de: <http://www.ft.com/cms/s/2/c1dfe37c-c44c-11dc-a474-0000779fd2ac.html> el 2 de Febrero 2014

Benson, Elizabeth. N.f. The Vulture: The Sky and the Earth. Recuperado de: <http://www.mesoweb.com/pari/publications/RT10/Vulture.pdf>. el 15 de Septiembre 2013

Beyer, Joseph. (2005). Matando Cabos. *Sundance Institute*. Tomado de: [http://history.sundance.org/films/3312/matando\\_cabos](http://history.sundance.org/films/3312/matando_cabos) el 15 de agosto 2014.

Martínez-Cabrera, Alejandro. (19 de mayo 2012). Juárez makes a return to El Paso regional chamber's tourist map. El Paso Times. Recuperada de [http://www.elpasotimes.com/ci\\_20659616/juarez-makes-return-el-paso-regional](http://www.elpasotimes.com/ci_20659616/juarez-makes-return-el-paso-regional) el 2 de Septiembre 2014

Pappedamas, Alex. Death of a Screenwriting Guru, Grantland. Tomado de: <http://grantland.com/features/remembering-syd-field/> el 2 de Septiembre 2014.

Pullen, Doug. (7 de Julio 2013). Cast, crew hope to do right by El Paso area in FX's new drama *The Bridge*. El Paso Times. Recuperada de: [http://www.elpasotimes.com/ci\\_23611663/cast-crew-hope-do-right-by-area-fxs](http://www.elpasotimes.com/ci_23611663/cast-crew-hope-do-right-by-area-fxs) el 2 de Abril 2015.

Sanchez, Claudio. (Agosto 2011). On Location: "Touch of Evil"'s Border Showdown. National Public Radio. Recuperada de <http://www.npr.org/2011/08/09/139152265/on-location-touch-of-evils-border-showdown> el 2 de Febrero del 2014.

Villalpando, Ruben. (2007). Obra de narcosatánicos, 8 de los feminicidios en Ciudad Juárez. La Jornada. Tomado de <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/18/index.php?section=sociedad&article=038n1soc> el 20 de septiembre del 2013.

Villamil, Jenaro. (11 de Agosto 2003). Crítica a la la ineptitud oficial en torno a las asesinadas en Juárez. La Jornada. Tomado de: <http://www.jornada.unam.mx/2003/08/11/043n2soc.php?origen=index.html&fly=1> el 20 de Septiembre del 2013.

Yamato, Jen. (21 de Julio 2014). Aaron Tveit Toplines “Stereotypically You”; Jeffrey Donovan Joins “Sicario”; Courtney James Clark Cast In “Jurassic World”. Deadline. Tomado de: <http://deadline.com/2014/07/aaron-tveit-jeffrey-donovan-jurassic-world-sicario-courtney-james-clark-807327/> el 21 de Abril del 2015.

Zarandona, José. (2009). Great Directors: Alfonso Cuarón, 149. Senses of Cinema. Tomado de: <http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/alfonso-cuaron/> el 30 de Agosto del 2013.

## **5. Entrevistas**

Carlos Carrera (Comunicación personal) 24 de Marzo de 2014.

Martin Boege. (Comunicación personal). 6 de mayo 2014.

Sabina Berman. (Comunicación personal, 31 de Marzo 2014)

