



De contrabandistas, justicieros y cárteles: La construcción del paisaje urbano a partir de la cinematografía hecha en Monterrey

Of Smugglers, Vigilantes and Cartels: The Construction of the Urban Landscape in Monterrey Films

investigación
pp. 114-125

Ramón Ramírez Ibarra

Alberto Canavati Espinosa

Ángeles Castillo Soriano

Resumen:

El cine mexicano, desde su nacimiento, ha sido un importante generador de imaginarios narrativos de la ciudad. A través de una multiplicidad de géneros y temas ha contribuido a la construcción identitaria y al sentido de ciudadanía en nuestra cultura, sobre todo en la primera mitad del siglo xx. A partir de los años ochenta, esta perspectiva, centrada en nociones identitarias y nacionales, se erosiona, de modo que permite narrativas emergentes de la relación entre lo global y lo local. Una muestra de este proceso proviene del subgénero cinematográfico de acción violenta, homólogo de las producciones de serie B americanas, caracterizado por una narrativa específica del fenómeno urbano visto a través de códigos semióticos de acción local. Nuestro caso de observación es el cine que implica a la ciudad de Monterrey como factor de emisión y escenario, en términos de paisaje cultural.

Palabras clave: cine, violencia, paisaje urbano, sociología cultural

Abstract

Ever since its origins, Mexican film has been an important source of narrative imaginaries of the city. Through a multiplicity of genres and themes, it has contributed to the construction of a sense of identification and belonging in our culture, particularly in the first half of the twentieth century. From the 1980s on, this sense of identity and nationality has faded, giving way to new narratives on the relationship between the global and the local. An example of this can be seen in the action genre, modeled after Hollywood B movies, which are characterized by specific narratives of urban phenomena seen through semiotic codes of local action. This article examines the cultural landscape depicted in films produced and set in the city of Monterrey.

Keywords: film, violence, urban landscape, cultural sociology

La mirada sociológica y la construcción narrativa imaginaria de la ciudad

El cine se constituye en una forma de imaginar, representar y narrar el paisaje urbano, es decir, en maneras de ordenar el espacio por medio de una sucesión de escenarios y acontecimientos. Tal representación desde el cine implica trabajar con el reconocimiento de una estructura comunicativa y, por lo tanto, operativa en el ámbito del código y la competencia societal, lo que distingue la legibilidad de una obra como una función de la distancia entre el nivel de emisión –el grado de complejidad del código exigido– y el nivel de recepción, en el cual un individuo domina un código social adecuado al exigido por el texto.²

La cuestión sobre el paisaje urbano que pretendemos analizar se concentra en el papel que desempeña la socialidad en cuanto poética del texto, es decir, el acto de inscripción que conduce a un nuevo sentido o, como dice Regin Robin,³ al desplazamiento del régimen de significado: cómo una entidad colectiva y concreta hace posible conectar la obra de arte, visual, literaria, gráfica, con su papel de política estética.⁴ La interpretación de imágenes, en especial en el cine, debido a su capacidad de generar formas que repercuten en la vida de las colectividades, coloca el acento más que en la especialización del significado, en el régimen de sentido, las maneras de hacer u ordenar desplegadas temporal y espacialmente.

Tanto el cine como el teatro son formas artísticas que apelan a una noción fuerte del acontecimiento espectacular, es decir, las situaciones se suceden desde una “puesta en escena” basada en el encuentro entre el sujeto-espectador y la obra. Entre los aspectos más importantes del nivel semántico que el lenguaje cinematográfico ha sostenido en sus producciones, destaca la imagen social construida por medio de la narración. La narratividad, tal como ha sostenido Michel de Certeau,⁵ representa una función intrínseca del discurso, que lo mismo apela, en su recepción y producción, a una teoría del relato como de las prácticas.

La ficción del escenario urbano y el género de acción: de la novela a la televisión

La novela negra es el antecedente del género de acción cinematográfico. La revista norteamericana *Black Mask* (1920) y la serie francesa *Noire* editada por Gallimard son el origen de un género que une la criminalidad organizada con la investigación policiaca, mostrando conductas asociadas con la lujuria, la violencia, el hampa y la corrupción, plenas de marginalidad, bastante alejadas de las narrativas policiacas inglesas que se concentraban en el análisis del crimen en ambientes señoriales y aburguesados. El género se difundió en papel barato, *pulp*, dirigido a lectores del sector popular y trabajador. Sus principales novelas y personajes abastecerán el también llamado

cine negro norteamericano con clásicos como *El halcón maltés* (1930) de Dashiell Hammet, llevada al cine en 1941, o de *The Big Sleep* (1939) de Raymond Chandler, puesta en la pantalla en 1946, donde aparece el primer personaje icónico del género, el detective Philip Marlowe; en ambos casos, protagonizadas con el actor que sería reconocido como figura *noir* para la posteridad, Humphrey Bogart, quien estelarizaría algunas de las más interesantes muestras del género como *Dark Passage* (1947) o *Key Largo* (1948).

Como género fílmico, el *film noir* abarca numerosas producciones entre las décadas de los cuarenta y cincuenta, en las cuales se involucran grandes directores de la historia del cine como John Huston, Fritz Lang, Orson Welles, Alfred Hitchcock o Stanley Kubrick. El género *noir*, que había emergido de la cultura literaria, dio origen a un subproducto forjado, a su vez, en la producción televisiva. A diferencia del *noir*, que tiene una descripción reflexiva y naturalista, el género emergente refleja una postura simplista y carente de la profundidad narrativa que heredó el cine de la novela. Para situarnos, a fines de los sesenta en Estados Unidos surgieron series televisivas cuyo tema principal era el combate al crimen con personajes que se convirtieron en emblemas de la justicia. Series como *Ironsides* o *Baretta* desarrollaban los conflictos contra la delincuencia en barrios populares o guetos, mientras que *sitcoms* como *The Brady Bunch*, *I Dream of Jeannie*, *Happy Days*, etcétera, pregonaban, desde una postura proanglosajona y conservadora, la buena vida de la familia numerosa de los suburbios.

Al comienzo de los setenta hay un punto de inflexión en la política estadounidense. El cine policiaco tuvo un giro hacia aspectos más sórdidos y buscó más allá de la gastada figura de policías contra ladrones; en consecuencia, surgieron personajes cuyas vidas atormentadas por un pasado tortuoso influyeron en la justificación del hecho violento como *modus operandi*. En 1974 inicia una serie de cuatro películas presupuesto B,⁶ *Death Wish* (Winner, 1974) cuyo actor principal, Charles Bronson, personificaba a un policía neoyorquino que impartía justicia por su propia mano a raíz de los asesinatos de su esposa e hija, mediante una “limpia” de asesinos motivada por el resentimiento hacia el sistema de justicia, en su característica ruda, al estilo “*brutto*,” como lo llamó la crítica italiana.⁷

De *El automóvil gris* a Juan Orol y el México urbano

El cine violento tiene un registro histórico particularmente claro en México; por ejemplo, desde los mismos inicios del séptimo arte: los mensajeros de los hermanos Lumière filmaron la breve ficción *Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* (1896). Sin embargo, en cuanto a la unión entre criminales y violencia, *El automóvil gris* (Rosas, 1919) es la primera narrativa fílmica mexicana. La obra presenta un interesante contraste entre los paisajes urbanos y bucólicos, así como las secuencias dirigidas al jefe de la banda de



asaltantes que transitan por el paisaje urbano, lo cual se aprovecha para mostrar los descampados de la capital mexicana con un símbolo, aún muy poco común: un automóvil Ford modelo T. Esta simbolización del auto, tanto en el cine norteamericano como en el mexicano, en cuanto factor coadyuvante, constituye uno de los tópicos recurrentes, pues marca un hito indispensable del género –la persecución– sea a través de un Cadillac, un Valiant o un Dodge Challenger.

La presencia de armas de fuego, privación de la libertad y agresividad social, réplicas de una aparente violencia en las calles de la ciudad, culminan con el registro de un fusilamiento real, un interesante ejercicio narrativo que confronta al espectador con una poética radical, la ficción

frente a la realidad. Rosas propone, con su ficción cinematográfica, una resolución dramática mediante la apelación a una realidad con casi diez años de conflicto armado a lo largo del territorio nacional, cuya población se había habituado a escenarios violentos y asesinatos públicos.

La industria cinematográfica mexicana, gracias al contexto de posguerra, tuvo en la llamada Época de oro (1936-1959) grandes producciones que retrataban la vida aspiracional de la familia clasemediera. Ahí la ciudad funcionaba como un escenario en el cual se podía observar la construcción de una modernidad, simultánea al repunte poblacional y la migración del campo hacia los centros urbanos. En estas películas se produce una topología muy sencilla, la demarca-

ción campo vs ciudad. El primero lo caracterizan como un espacio bucólico o ranchero, con conflictos resueltos en un marco de emociones vivas, canciones populares y sinceridad campirana que reflejaban el lado romántico de la nostalgia por el pasado mexicano, construido en pueblos y haciendas a bordo del caballo y el indispensable balcón de las serenatas. O bien, se explora una imagen de lo popular en el mundo urbano donde, a diferencia del charro –romántico, valiente y honesto–, abunda una pléyade de antihéroes como Cantinflas (1911-1993), Tin Tan (1915-1973) o Clavillazo (1910-1993), que deconstruyen la lógica social de la cultura burguesa a través del escamoteo, los deslices lingüísticos y las gestualidades inesperadas. La modernidad arquitectónica del art déco en la ciudad mexicana se contrasta con una remanencia del barrio y el argot popular.

Otra forma narrativa del paisaje urbano se filtra en el género *noir*, con clara influencia americana en total tiempo y forma con el tema policiaco. Apareció en los directores mexicanos más reconocidos, como Alejandro Galindo en *Cuatro contra el mundo* (1950) o *La noche avanza* (1952) de Roberto Gavaldón, entre otros, y se caracterizó por obras de impactante manufactura que tienen como tópico recurrente la aparición de la Ciudad de México, como ha observado Rafael Aviña en su más reciente libro, *Mex noir*.⁸ Adicionalmente, un marco de referencia indispensable para entender la narrativa del cine policiaco fronterizo que invadirá los años ochenta son las obras de bajo presupuesto, con directores como el gallego-mexicano Juan Orol (1897-1988), quien, siguiendo el tópico del crimen urbano, en *Gánsters contra charros* (1948) abunda en secuencias de escenas sobreactuadas, tiros a mansalva, conjuntos musicales con ritmos de moda, mujeres de físico exuberante y tramas poco elaboradas. En estas películas el paisaje urbano es una forma de existencia asimilada y omnisciente.

El subgénero de las rumberas también se propuso una visión netamente urbana a partir del imaginario del cabaret y el bajo mundo. Su antecedente fue descubierto a través de una película censurada durante el sexenio de Lázaro Cárdenas, *La mancha de sangre* (1937) del director Adolfo Best Maugard (1891-1964), en la cual hay una audaz temática para la época, consistente en la unión de una prostituta y un trabajador provinciano devenido en gánster, con escenas de contenido erótico poco habituales entonces y un entorno citadino pleno de contrastes.



Cartel de la película *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919). Fuente: Colección Cartel Histórico Nacional, acervo de la Cineteca Nacional



Cartel de la película *Gángsters contra charros* (Juan Orol, 1948). Fuente: Colección Cartel Histórico Nacional, acervo de la Cineteca Nacional



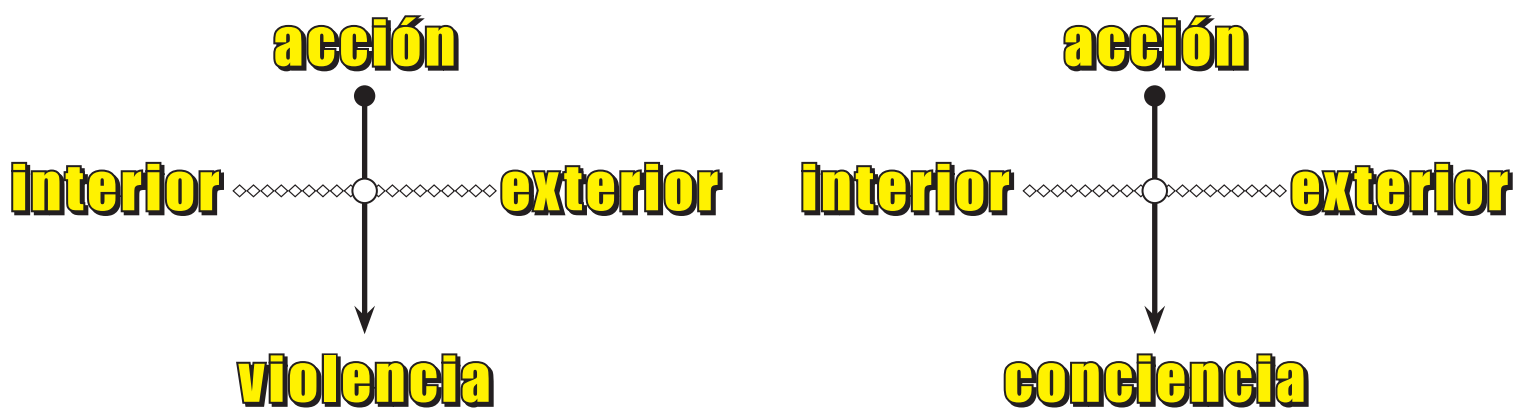
Los años sesenta serán un período que, si bien inicia con impactantes obras maestras como *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel, serán las expresiones comerciales, centradas en la adopción de la televisión como forma expresiva, las que dominen el gusto popular. Aparecen figuras como Mauricio Garcés, estandarte de las comedias ligeras con un interesante panorama de fondo, el paisaje de un México urbano, descrito en escenarios de arquitectura moderna internacional. Desde *Don Juan 67* (1967) a *Modisto de señoras* (1969), Garcés interpreta a un irónico galán que aborda problemas cotidianos de las ciudades que dejan fuera del espectro al anterior mundo rural: sexualidad, matrimonio-soltería (masculinidad) o incluso el mundo de la moda. Otra de las narrativas fílmicas que reflejan el imaginario cultural de esta época proviene del cine de luchadores. En la Época de oro este subgénero ya había planteado una muestra de secuencias de acción, el sorteo de peligros, las persecuciones y el misterio en la identidad del protagonista a través de películas como *La bestia magnífica* (1952) de Chano Urueta –la fundadora del género–; *El enmascarado de plata* (1954) de René Cardona –que, curiosamente y a pesar del título, no fue protagonizada por el popular luchador mexicano El Santo, sino por otro luchador, Médico Asesino, quien ostenta ser el primer artista del pancracio en pasar a la pantalla grande–, y *Huracán Ramírez* (1953) de Joselito Rodríguez, que a diferencia de los luchadores que se convierten en actores, éste nace como un personaje que se populariza como luchador *a posteriori*.

Este subgénero llegaría a su primera forma exportable con *Ladrón de cadáveres* (1957), filme de Fernando Méndez que propone la asimilación del tema de la lucha por parte del género fantástico. Estas producciones verán un crecimiento explosivo en los años sesenta e incluso en los setenta, por ejemplo con *Santo contra Cerebro del Mal* (1961) y *Santo contra las mujeres vampiro* (1962), o con el popular Blue Demon en *Arañas infernales* (1968), así como con un clásico que reunió a las tres notables figuras de la

lucha libre mexicana de la época: El Santo, Blue Demon y Mil Máscaras en *Las momias de Guanajuato* (1972), en una estética *camp* plena de situaciones envueltas en tramas policiacas y clichés persecutorios, donde abundan problemas urbanos como la criminalidad, el abuso y la necesidad de la ley, sostenida por héroes enmascarados que van al auxilio de los desesperados. En este cine, las ciudades y el paisaje urbano son elementos escenográficos contribuyentes al desarrollo de la acción y su resolución, basada en el triunfo del héroe, siempre en un sentido honesto e incorruptible.

En los años setenta, una renovación temática de estas producciones, motivada por la fundación del Centro de Capacitación Cinematográfica, se vio impulsada por otra generación de realizadores y temas. A esta ola se sumaron directores noveles que en la década anterior habían tenido actividad intermitente como Arturo Ripstein o Felipe Cazals. El primero, en obras como *El castillo de la pureza* (1972), *El lugar sin límites* (1977) o *Cadena perpetua* (1978), hizo hincapié en el encerramiento espacial como expresión del imaginario topológico por excelencia, la interioridad *versus* exterioridad, esta última representada por el miedo a la diferencia. El segundo, en tres películas imprescindibles, *Canoa* (1975), *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976), exploró el neorealismo para ilustrar las contradicciones ideológicas y sociales emergentes del México contemporáneo.

La cultura cinematográfica de 1970 a 1976 es una clave importante para entender la evolución del séptimo arte en nuestro país y, en nuestro caso, para ofrecerle al lector una diferencia en la descripción narrativa, en su función metonímica, que ocupa el cine de dicha cronología, y lo que corresponde a las formas de redundancia de las series B mexicanas y sus tópicos recurrentes: violencia, frontera, armas, cantinas, prostitución, narcotráfico y antiheroísmo. Por esta razón, a pesar de compartir tópicos con el cine negro mexicano, el cine fronterizo se encuentra en otro eje narrativo:



Comparativa del eje modal narrativo espacialógico del nuevo cine realista y el subgénero B mexicano

La frontera como cartografía del cine policiaco mexicano

Algunos años después de esa interesante etapa cinematográfica, nace –específicamente en el Norte– un subgénero influido por la presencia inmediata de Estados Unidos, pero con presupuestos muy acotados, similares a las producciones serie B. Sin embargo, la respuesta a este subgénero en la taquilla fue considerable. Aparecieron empresarios como los hermanos Galindo y Roberto González, quienes produjeron más de cien películas entre 1979 y 1985, cuyos temas abordaban la condición fronteriza y nortea. Este aspecto, con el que muchos espectadores se vincularon, llevó a sus películas a romper récords de taquilla, especialmente con dos obras: *Pistoleros famosos* (Loza, 1981) y *Cazador de asesinos* (Urquieta, 1981). Ambas fueron protagonizadas por Mario Almada, quien sería la figura icónica del justiciero dentro del cine policiaco y de criminales durante la década de los ochenta. Estas películas serie B mexicanas, emergentes del llamado a la acción violenta, siguen el habitual derrotero del *spaguetti western* italiano: se plantea la figura del gatillero como un héroe que reivindica una demanda de justicia postergada. Las acciones, en lugar de ocurrir en el sórdido ambiente de la colonización americana –salvaje Oeste–, se desenvuelven en pleno corazón de la urbe industrial de México: Monterrey.

Se habían filmado pocas películas en dicha ciudad, siendo las más conocidas *Los pequeños gigantes* (Mozo, 1960) y *Al rojo vivo* (Gazcón, 1969). Éste último es un drama en donde aparecen la estafa y la infidelidad como *leitmotiv*, perpetrado por dos de los protagonistas, quienes, provenientes de la capital, llegan a Monterrey huyendo de sus acreedores y se establecen allí con un trabajo y hogar nuevos, lo que les brinda otras personas a quienes timar. Si bien el homicidio y la agresividad explícita no aparecen en la trama, sí existe una condición de sutil violencia al situar como estafadores a los foráneos, en especial a los capitalinos –un estigma social muy recurrente en el Norte–, acentuando la preferencia hacia lo oriundo o nativo de la región, como también hacia roles de pertenencia a un círculo social conocido, un rasgo de discriminación evidente.

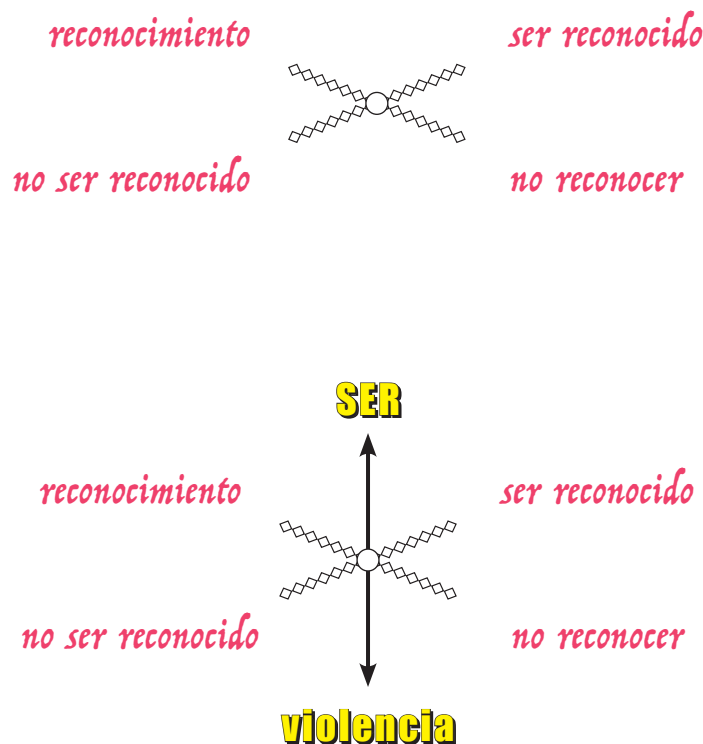
Pistoleros famosos (1981) replica numerosas expresiones del universo *spaguetti western*, haciendo visible un subgénero explorado la década anterior e incluso antes por actores que se volvieron sus estrellas; es el caso de Gastón Santos, en obras como *El silencioso* (1967), u otros del considerado “cine serio,” como Julio Alemán a través del *El Tunco Maclovio* (1970), dirigida por el realizador más prolífico de *westerns* en el país, Alberto Mariscal. Realizadores más eclécticos también dejaron su huella en el género, como Jorge Fons con *Cinco mil dólares de recompensa* (1973). Una película *western* muy importante que no puede dejar de mencionarse es *Los hermanos de hierro* de Ismael Rodríguez (1971), que, tres años antes de la ópera prima del *spaguetti western* de Sergio Leone, se propusiera el desarrollo de una trama compleja, centrada en claroscuros y en la desmitificación del héroe.

A diferencia de estas producciones, *Pistoleros famosos* ya no se desarrolla solamente en el eje modal barbarie vs civilización, muy explorado en el topos desértico del *western*. Su poética parte de un descontexto radical sustentado en la presentación del panorama urbano de Monterrey con individuos de actitudes, expresiones y valores rurales. Su imaginario se reproduce en un ambiente nostálgico que enfrenta a dos formas de ocupación espacial: ciudad vs campo. Los coadyuvantes de la acción como el revólver, los caballos, la cantina o la valentía ranchera son relevados por un arma automática, bares de ficheras, una camioneta o un auto, impulsados por acciones temerarias de sujetos, materialmente urbanos, pero interiormente

campesinos. Mario Almada, actor representativo del género *western* de la década anterior, se convierte en el emblema de estas nuevas sagas.

Pistoleros famosos propone la permanencia de valores tradicionales, con una condición psicológica bipolar que muestra al ranchero regiomonitano en una colonia popular, austero, callado, respetuoso de su madre, pero siempre resaltando su integridad varonil (lo que llamaremos su SER). De modo que en un instante, la noticia de que su hermano ha sido asesinado lo transforma en un ejecutor implacable, una verdadera máquina asesina que se refugia en el campo, a donde le llega su oportunidad de hacer carrera en el mundo del contrabando.

Cada una de las secuencias proyecta el tránsito de un tranquilo ranchero a un capo del mundo del tráfico y el contrabando, en un visible ocultamiento de emociones y complejidades producto de decisiones y dudas que nunca parecen ocupar un espacio en el personaje. Esto indica un cambio visible con las películas de los setenta, que situaban al salvajismo en las antípodas sociales, mientras en estas producciones tales actitudes quedan restringidas a un mínimo de narratividad con algunos gestos o ademanes. Desde el inicio, siguiendo un cuadrado semiótico muy básico, las oposiciones sémicas de su narrativa se organizan en torno a las características del principal pistolero de la trama:



Ejes semánticos de *Pistoleros famosos*. Fuente: Elaboración propia

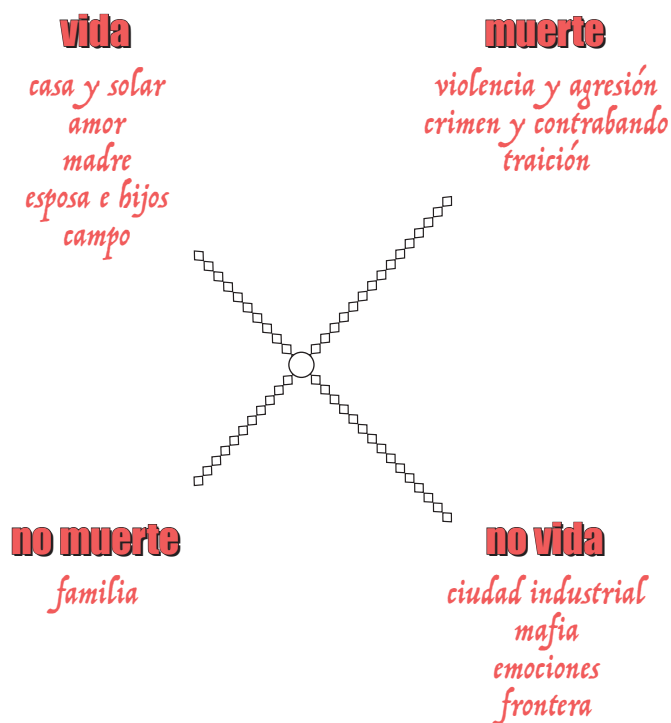




Cartel de la película *Pistoleros famosos* (José Loza, 1981). Fuente: Colección Cartel Nacional, acervo de la Cineteca Nacional

La mediatización de la memoria como operación de transformación espacial es una condición indispensable de toda práctica debido a su capacidad de crear tácticas y estrategias; formas de hacer que revelan que la ficción es capaz de acreditarse a sí misma como observación fusionando tanto circunstancias (lugares, tiempos) como al propio locutor (enunciante, cronista) en un ejercicio retórico. Esta capacidad de articularse en un conjunto de clasemas, una iteratividad de categorías semánticas, proporciona el reconocimiento de lugares –isotopías– en el relato.⁹

Con una serie de secuencias de los hitos arquitectónicos, urbanos e industriales de Monterrey, el diálogo entre el protagonista y su madre discurre siempre en un tono nostálgico clavado en la identidad, el ser, resuelto en la apología identitaria que implica una oposición clara en una expresión vital: la vida a mi manera o la muerte segura.



Eje vida-muerte

La realización del SER enfrenta al protagonista con una transgresión espacial: la relativa calma ofrecida por los espacios familiares, madre, mujer, hijos, y la muerte inexorable, pero también ineludible, en la venganza y en un deseo suicida de restitución del honor. El filme también muestra un inverosímil

tránsito de frontera abierta y una endeble vigilancia estadounidense sometida a la valentía del rancharo y sus secuaces, rompiendo un cerco fronterizo a punta de balazos. Las secuencias espaciales de *Pistoleros famosos* cambian abruptamente, pero dejan muy clara una percepción: los conflictos emanados de la vinculación entre negocios y criminalidad se trasladan a la frontera, pues es éste un espacio en que se conjugan todos aquellos factores que representan las amenazas para la conquista de ese ideal abstracto representado por la familia: la industrialización, las mafias y la debilidad emocional.

Sin embargo, el hecho de usar locaciones fronterizas,¹⁰ así como abordar temas propios de la región, permite filtrar de manera muy persuasiva los conflictos y la reciedumbre de los paisajes urbanos, especialmente los perfiles de los personajes, que normalmente se clasifican en policías, criminales o víctimas. No faltan los cómicos, con relativos comentarios sarcásticos que en algún momento ponen entre paréntesis la aparente inhumanidad de los personajes, además de las pausas brindadas por algún conjunto musical, norteño, tropical o mariachi. Esta fórmula se presenta como factor de contacto negativo a la acción principal –oposición–, momento de debilidad para los varones ante la música, la bebida y las mujeres.

El punto final de los pistoleros es atestiguado en un prostíbulo, lo que nos muestra una lógica espacial muy clara, ya que cuando Lucio, el protagonista, deja a sus secuaces en compañía femenina, es asesinado por la espalda al salir del lugar mientras le daba dinero a la gente de la calle. El tema musical de apertura y cierre del grupo regional Los Cadetes de Linares es ilustrativo de las ambiciones de clausura narrativa en las frases del corrido inserto en la película: “murieron porque eran hombres, no porque fueran bandidos.” Esto consolida el motivo identitario que origina el drama y la acción ante la madre, la cual permanece como figura intocable frente a una cadena de venganzas que se ostentan como restauración de un honor culturalmente perdido. A diferencia del género *noir* de la Época de oro o del realismo de los años setenta, esta restauración carece de complejidad narrativa y su discurso se basa en la dualidad de una remanencia de lo rural en los paisajes urbanos. El récord de cincuenta y dos semanas de exhibición de esta película ilustra la exitosa recepción de una poética espacialógica en la cual el individuo se bifurca del entorno en alusión a sus capacidades o poderes innatos.

Otra de estas películas icónicas, *Cazador de asesinos* (1983), se expresa en un entorno netamente urbano, donde un hombre se da cuenta de que la Ley es incapaz de impartir justicia cuando su familia es violentada; a pesar de ser policía, decide llevar una doble vida mientras se delinea que la principal amenaza a la legalidad no es producto del crimen común, sino de otra variante de la interpretación que este subgénero hace del extraño o del diferente, en este caso: células supervivientes de las guerrillas urbanas de la década anterior. Las similitudes con *Death Wish* y el personaje de Bronson son reconocibles, por ejemplo, en las apariencias de los protagonistas, en su manera de abordar los personajes con aire discreto y estoico, así como en los ambientes urbanos donde se desarrollan las escenas, cuyas tramas hacen alusión a un Estado fuera del orden público.





Cartel de la película *Cazador de asesinos* (José Luis Urquieta, 1983). Fuente: Colección Cartel Nacional, acervo de la Cineteca Nacional

De lo regional a lo global fronterizo como imaginario de la ciudad

A fines de los años ochenta, el subgénero policiaco, consolidado y con éxito taquillero, permeó a otra industria cultural: la música grupera. Un número considerable de agrupaciones de corte norteño, tejano y tropical se exportaba a Estados Unidos, Centro y Sudamérica. Se volvió común encontrar reconocidos grupos musicales en las historias. Con la película *Bronco* (1991), homónima del popular grupo musical norteño, vemos las últimas manifestaciones del cine del Norte de los años ochenta. El grupo, transformado en pistoleros justicieros, en venganza contra un grupo de criminales que mataron a sus familiares, reproduce un relato con la fórmula crimen-venganza-justicia, en la cual la violencia crea los escenarios propicios para convertir el binomio ciudad-campo en una zona de conflicto y remanencia. Al mismo tiempo, revela el agotamiento de una década de clichés y estereotipos cinematográficos añadidos a una pléyade de figuras de éxito en las salas comerciales: ficheras, mecánicos, vividores, gruperos con sus respectivas películas.

En los años noventa, el género musical tex-mex hará una recuperación sintética de elementos de la cultura mexicana integrados en una muy particular forma de expresión, perceptible en el acento de sus cantantes y en la iconicidad vernácula mezclada con formas, gestos y actitudes norteamericanas que, incluso, llevarán la moda del rodeo texano a las masas. Sin embargo, fue realmente poco lo que esta cultura dejó en el cine mexicano, por ejemplo, la película sobre la cantante Selena (1997), si bien utiliza el paisaje urbano regiomontano como fondo (Barrio Antiguo, Condominio Acero, Fuente de Neptuno), los hitos arquitectónicos como el MARCO de Ricardo Legorreta son simulados, como en este caso por otra obra del mismo arquitecto en San Antonio, Texas. Todo sin tener un papel destacado en la narrativa,

Una película que se encuentra estrechamente ligada a nuestro objetivo de investigación, aunque realizada en otra ciudad, se desenvuelve ajena al imaginario estadounidense surgido de la costa oeste, *El mariachi* (1992) del



Fotomontaje de la película *Bronco* (José Luis Urquieta, 1991). Fuente: Colección Fotomontaje Nacional, acervo de la Cineteca Nacional



director texano, pero de ascendencia mexicana, Robert Rodríguez (1968). La película constituye un hito porque trasciende al propio subgénero B. Rodada en Ciudad Acuña, con apenas 7000 dólares de presupuesto y un elenco no profesional, obtuvo ganancias por dos millones de dólares, con los cuales inició la carrera de este director en la gran industria hollywoodense. Su trama es relativamente sencilla: un mariachi que llega a una pequeña ciudad mexicana en busca de trabajo es confundido con un sicario enviado para matar a un narcotraficante. Utiliza todos los clichés de las series B mexicanas, con recursos narrativos y tomas de cámara que dan la apariencia de una alta producción. La sangre corre a raudales, al igual que la inexplicable habilidad del mariachi para usar todo tipo de armas de fuego, siempre en defensa propia.

Sin embargo, no existe en el mariachi de Rodríguez un atisbo de la justificación violenta y la nostalgia rural reivindicadora de las producciones mexicanas. Mediante la ironía y la sobreactuación de eventos y acciones, a diferencia del estado de negación en que caen las películas norteñas, el mariachi de Rodríguez se encuentra lejos de la apología del machismo o la carencia de emociones; incluso pretende ser un medio expresivo que carga un mensaje muy claro en sus metáforas, toda vez que el mariachi deja a un lado la guitarra y hace suya su verdadera habilidad ante la muerte de su chica: “es más fácil destruir que crear.”

La narrativa paisajística de la ciudad regia del crimen y el narco

Paralelamente, en el resto de México, desde mediados de los noventa y durante la década del dos mil, se retorna a un grado de calidad narrativa que, en consecuencia, traería producciones muy bien logradas que repercuten también en el contenido violento. Por su parte, la cinematografía regia se reducía a cortometrajes independientes, con abordajes más introspectivos e individualistas, y sólo hasta la segunda decena del nuevo siglo irrumpieron películas como *Cumbres* (2013) o de ciencia ficción como *Seres* (2010).

En la filmografía regiomontana, tras romper un silencio de varios años, ha surgido recientemente una película, *Los jefes* (Rodríguez, 2015), cuyo reparto incluye al grupo de hip-hop Cártel de Santa. Producida de manera independiente, muestra por primera vez, de forma directa y sin censura, la condición de los grupos de bajo perfil dentro de la delincuencia organizada y el narcomenudeo en el noreste mexicano.

A partir de la perspectiva del humor negro y un lenguaje coloquial, se narran los múltiples estratos de violencia urbana y suburbana. La película articula los marcados reclamos territoriales de los innumerables grupúsculos que ejercen su dominio en pirámide, la actitud misógina, los desplantes “bravíos” representados por expresiones desafiantes –aderezados por la presunción de nunca “rajarse”–,¹¹ las continuas insinuaciones al sexo en la oposición poder vs sumisión y el valor de la vida reducido a la acumulación de dinero y objetos materiales.

La ciudad se encuentra reflejada con ambientes anodinos, acorde a los perfiles de los personajes que responden a una realidad donde lo urbano funciona para favorecer el trasiego de lo ilícito. Además, el trabajo de los actores y lo incómodamente cotidiano de los ambientes privados y urbanos hacen referencia a una visión neorrealista de la ciudad, cercana a lo manifiesto.¹²

La cámara trata de simular un planteamiento referencial de pretensión naturalista, pero sin olvidar el rol que la propia banda replicante del género *gangsta* tiene respecto a su imaginario cultural. Nos muestra la versión regiomontana de la cultura hip-hop estadounidense y su aspiración a desarrollar una representación hegemónica, pero sin dejar de lado un aspecto similar a las narrativas de nostalgia bucólica: el inexorable fin de cada grupo al entrar en contacto con otros grupos que irremediablemente sirven a instancias de poder más grandes y que son un filtro absorbente que lo envuelve todo; en definitiva, se configura una especie de paraíso perdido de la autenticidad. Al igual que *Pistoleros famosos*, *Los jefes* puntualiza la ironía del destino y la continuidad del circuito de violencia en escalas interminables.

El lugar del rancharo urbanizado deviene en *gangsta* aspiracional, pero a diferencia del imaginario del narcotráfico del cine de los ochenta, donde los niveles de la jerarquía son abolidos por la capacidad del individuo para autoafirmarse mediante su habilidad pistolera, en *Los jefes*, los niveles son absolutos, el destino marcado por una estructura estamental y el deseo velado de revancha. El paisaje representado es el de una ciudad pletórica de contradicciones y escenarios micrológicos, donde se retrata la suburbanización desmedida y la fragmentación territorial incesante, mediada por los circuitos de calles, avenidas, bardas perimetrales, rejas y vehículos. Se pasa así de la dialéctica campo-ciudad, a la de enfrentamientos en modos de residencia intermunicipal: zonas ricas vs zonas populares, San Pedro Garza García vs Santa Catarina. La morfología de segregación y dispersión cruzada y caótica que se ofrece está ordenada por un factor omnipresente: el poder de la corrupción.



Poster promocional de *El mariachi* (Robert Rodríguez, 1992)

Conclusión

Monterrey, como otras ciudades del panorama norteamericano, ha dejado de ser un territorio de historias con policías y ladrones, para ser parte de la múltiple realidad cuyos relatos, además de los clichés del cine de serie B, se vinculan a un movimiento transnacional que tiene como elemento clave la generación de apologías del mundo del narcotráfico. Todos estos elementos proponen un tejido con matices complejos y problemáticos que, además de la tradicional separación entre hegemonía y resistencia, requiere atender las variantes comunicativas que forman procesos híbridos y multiculturales.¹³

La ficción del crimen infiltrado en la sociedad, aquella imagen descrita a la distancia de un narrador omnisciente, tiene hoy remisiones a nuevas narrativas articuladas no a través de la legibilidad de un medio de código diferido –películas o novelas–, sino en el texto legible de la propia ciudad, significada en sí misma a través de ejecuciones, atentados y crímenes constantes en el espacio público: el paisaje micrológico del urbanismo regio, fragmentado en las contradicciones de la seguridad y el confort.

Referencias

- Aparicio, Carlos, Estela Ortega y Efrén Sandoval, "La segregación socio-espacial en Monterrey a lo largo de su proceso de metropolización." *Región y Sociedad* 23-52 (septiembre-diciembre 2011): 173-207.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Aumont, Jacques. *Moderne?: Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. París: Cahiers du Cinéma, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 1999.
- Fernández L'Hoeste, Héctor y Pablo Vila. *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Durham: Duke University Press, 2013.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Ciudad de México: De Bolsillo, 2009.
- Iglesias, Norma. "La producción del cine fronterizo: una industria de sueño." *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 11 (1991): 97-130.
- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Mandoki, Katya. *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional*. Ciudad de México: Prosaica Tres/Fonca-Conaculta, 2007.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Ons, Silvia. *Violencia/s*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Petit, Chris. "Tougher than Leather." *Film Comment* 51-6 (noviembre-diciembre de 2015): 36-41.
- Rancière, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia, 2007.
- _____. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Rastier, François. "El desarrollo del concepto de isotopía." *Semiosis* (enero-diciembre de 1984): 59-107. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6279>
- Robin, Regine. "Para una sociopoética del imaginario social." En Françoise Perus. *Historia y literatura*. Ciudad de México: Instituto Mora, 1997: 262-300.
- Sánchez i Torrents, Jordi. *La ciutat emergent: de l'urbanisme a la ciutat hiperrealitzada*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Ramon Llull, 2012.
- Valor Montero, Jaume. *Arquitectura moderna i cine. Projectar (en) l'entorn contemporani*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1998.
3. Regine Robin, "Para una sociopoética del imaginario social," en Françoise Perus, *Historia y literatura* (Ciudad de México: Instituto Mora, 1997): 262-300.
4. Ver Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine* (Barcelona: Paidós, 2005).
5. Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 1999), 88.
6. Presupuesto B: También llamada de serie B, es aquella película más barata, más rápidamente realizada, menos ambiciosa y publicitada que una película con amplio financiamiento. Ver Ira Königsberg, *Diccionario técnico Akal de cine* (Madrid: Akal, 2004).
7. Ver Chris Petit, "Tougher Than Leather," *Film Comment* 51-6 (noviembre-diciembre, 2015): 36-41.
8. Rafael Aviña, *Mex Noir: el cine negro policiaco de la época de oro* (Ciudad de México: Cineteca Nacional, 2018).
9. François Rastier, "El desarrollo del concepto de isotopía," *Semiosis* (enero-diciembre, 1984): 59-107, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6279>.
10. Los hermanos Galindo, productores prolíficos del cine fronterizo, se establecieron en la ciudad de Brownsville a finales de los setenta para no verse obligados a contratar empleados del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica porque en aquel entonces resultaba mucho más barato comprar propiedades en el valle de Texas, además de que podían adquirir equipo especializado sin necesidad de pagar aranceles. Ver Norma Iglesias, "La producción del cine fronterizo: una industria de sueño," *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 11 (1991): 97-130.
11. Katya Mandoki, *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional* (Ciudad de México: Prosaica Tres/Fonca-Conaculta, 2007), 186-187.
12. Jacques Aumont, *Moderne?: Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts* (París: Cahiers du Cinéma, 2007), 74.
13. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (Ciudad de México: De Bolsillo, 2009).

Ramón Ramírez Ibarra

Doctor en Filosofía con Orientación en Arquitectura y Asuntos urbanos
 Profesor investigador,
 Facultad de Arquitectura
 Universidad Autónoma de Nuevo León
 Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Conacyt
 ✉ rramib44@gmail.com

Alberto Canavati Espinosa

Candidato a doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura,
 Universitat Politècnica de Catalunya
 Profesor investigador,
 Facultad de Arquitectura, Universidad Autónoma de Nuevo León
 ✉ alberto.canavati@gmail.com

Ángeles Castillo Soriano

Maestra en Arquitectura, Universitat Politècnica de Catalunya
 Coordinadora del área de Historia de la Licenciatura en Arquitectura,
 Facultad de Arquitectura
 Universidad Autónoma de Nuevo León
 ✉ coordinaciondehistoria.farq@gmail.com

Notas

1. La imagen de la ciudad es un tema con una buena historia que parte de la ya célebre publicación de Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015); pero, a diferencia de su perspectiva individual-abstracta, en este texto nos proponemos desarrollar un enfoque comunicativo del espacio significado, es decir, un entendimiento del proceso de construcción del lugar como un conjunto de relaciones dinámicas.
2. Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010), 76.

