

LA LEGITIMACIÓN DE UN ORDEN SOCIAL EN LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS: LA PELÍCULA TIJUANA BIBLE (2019)

THE LEGITIMIZATION OF A SOCIAL ORDER AT THE US-MEXICO BORDER: THE *TIJUANA BIBLE* FILM (2019)

JUAN ANTONIO DEL MONTE MADRIGAL
El Colegio de la Frontera Norte, México
<https://orcid.org/0000-0001-5041-0591>
jadelmonte@gmail.com

Recepción: 13 octubre 2024

Aprobación: 19 de febrero 2025

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.voi19.24930>

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo dar cuenta de cómo se destacan o se borran ciertas subjetividades en la producción y representación del mundo de los deportados en Tijuana a partir del análisis de la película *Tijuana Bible*. Desde una perspectiva relacional y semiótica, se estudian tanto la secuencia final como las condiciones contextuales de producción de la película para analizar la manera en que ello sustenta borramientos de subjetividades tanto de deportados como de involucrados en la producción cinematográfica en la región. Finalmente, se discute cómo la película es un dispositivo de representación que promueve posiciones de sujetos —salvadores y salvados— e implica la legitimación de un orden social donde los hombres del norte global son los redimidos.

Palabras clave: deportación, cine, dispositivos de representación, frontera México-Estados Unidos, Tijuana

ABSTRACT

This article aims to account for the way in which certain subjectivities are highlighted or erased in the production and representation of the world of deportees and street life in Tijuana, based on the analysis of the film *Tijuana Bible*. From a semiotic and relational perspective, the article analyzes both the final sequence and the contextual conditions of the film's production in order to show how the film erases the subjectivities of both deportees and those women involved in film production in the region. Finally, it is discussed how the film is a representational device that promotes subject positions —saviors and saved— and implies the legitimization of a social order where men from the global north are the saviors and redeemed.

Keywords: deportation, film-making, representational device, US-Mexico border, Tijuana

JUAN ANTONIO
DEL MONTE MADRIGAL

*La legitimación de un orden social en
la frontera México-Estados Unidos: La
película Tijuana Bible (2019)*

INTRODUCCIÓN

Aunque los esfuerzos sistemáticos de expulsión de migrantes por parte del gobierno de Estados Unidos tienen más de un siglo, la maquinaria de deportación estadounidense se ha centrado claramente en la población mexicana a lo largo del siglo XX, lo cual no sólo ha continuado durante el siglo XXI, sino que ha crecido exponencialmente (Goodman, 2020). En las últimas décadas, la dinámica migratoria en las ciudades fronterizas del norte de México ha abonado para que pasen de ser percibidas como ciudades de tránsito a ciudades de retorno y asentamiento de deportados de Estados Unidos. Paralelamente, y junto con la vasta producción cinematográfica en el norte de México, también han aumentado en la última década las producciones en torno a temáticas vinculadas con la deportación y sus consecuencias en la frontera México-Estados Unidos. En este artículo se analizará la película *Tijuana Bible* de J.C. Hue (2019), como parte de esta filmografía, la cual gira en torno a un veterano norteamericano que va a parar a los mundos de la deportación, la desaparición forzada, el narcomenudeo y del consumo de estupefacientes en una de las zonas consideradas más “peligrosas” de la ciudad de Tijuana.

En el análisis de esta película podemos encontrar una serie de temas que pueden ser objeto de indagación relacional desde una mirada sociológica y cultural. En ese sentido, se abordará en dos vías: primero, en las implicaciones de desagenciar y descontextualizar a deportados que habitan las calles de la ciudad al colocarlos en la espera de ser rescatadas del páramo de desecho norteamericano por parte de personajes provenientes del “norte global” —una especie de reelaboración del complejo del “salvador blanco”—; segundo, y de la mano de ello, es preciso indagar en cómo el contexto de producción de la película permitió la emergencia de estas representaciones.

En ese sentido, uno de los objetivos de este trabajo se basa en la sencilla tarea de observar cuáles y cómo son destacados determinados sujetos en la película y cuáles y cómo son borradas ciertas subjetividades en la producción y representación del mundo de los deportados y la vida callejera en Tijuana desde la película *Tijuana Bible*. Este análisis partirá de las técnicas de la semiótica cinematográfica claramente establecidas para estudiar las unidades de sentido al interior de la película,¹ pero, para no asumir que las imágenes son autónomas y están desvinculadas de su contexto de producción, en este trabajo se asume una postura relacional para interpretar estos resultados analíticos a la luz del modo y las condiciones de producción. Esta aproximación ofrece elementos para analizar no sólo el borramiento de los sujetos deportados por parte de una mirada blanca y ansiosa de intervención en el contenido de la representación cinematográfica, sino también cómo se han borrado las subjetividades de mujeres involucradas en la producción

1 Se utilizó la técnica del *decoupage* para descomponer la secuencia final en cada uno de sus planos y así analizar de manera puntual las unidades de sentido de la película.

y rodaje de esta película. Por lo anterior, antes de adentrarme de manera directa en la película, quisiera colocar algunos supuestos que sostienen esta propuesta.

SUPUESTOS DE TRABAJO. CONTEXTOS CONTEMPORÁNEOS DE PRODUCCIÓN Y DISPOSITIVOS DE REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA

Este trabajo parte de un esfuerzo mayor por comprender cómo es que la figura del deportado en la frontera Estados Unidos-México se ha construido a través de producciones cinematográficas. Este interés se fundamenta en la premisa no sólo de comprender la construcción social de las imágenes sobre deportados —un planteamiento fundamental, sin duda—, sino de analizar cómo la sociedad y el mundo de los deportados es construido audiovisualmente (Mitchell, 2005). Esto obliga a no sólo analizar las producciones fílmicas en sus elementos formales —ese es apenas el punto de partida— sino incorporar una visión relacional de las imágenes en movimiento e indagar en torno a la función que tienen en la vida cultural, en los significados organizados contextualmente y en los horizontes de producción y recepción de la película. Una consecuencia de esta premisa relacional del análisis es la atención al hecho de que este ejercicio de organización de las imágenes y la mirada nunca es neutro, la producción cinematográfica es tanto sesgada —siempre se plantea desde un punto de enunciación— como interesada —hay una agenda ideológica, semántica, motivacional, etcétera, que se intenta impulsar—, lo que quiere decir que no podemos dejar de discutir este análisis por fuera de una política de la producción de sentido en torno a las personas retornadas y precarizadas.

A pesar de que se emprende este análisis con un interés en los efectos sociales y políticos que esta película es capaz de producir, no es ajeno a la idea de que toda producción cinematográfica es también una actividad social, una práctica social históricamente situada en un contexto material específico. Es decir, la producción de cine está anclada y asociada a las posibilidades materiales, visuales, técnicas y simbólicas de la urdimbre social en que se sitúa. En corto, no se asume aquí que la relación que esta película tiene con la situación de los deportados y el espacio donde se filmó en Tijuana es una relación ficticia de invención absoluta, sino que lo planteado —incluso así lo ha señalado el director en entrevistas— parte de un involucramiento con el contexto específico de filmación y la industria cinematográfica local.

Esto, por supuesto, no implica una ingenuidad coyunturalista, por el contrario, se trata de entender que dicha producción emerge inserta en un proceso histórico atravesado por una serie de fuerzas sociales, políticas, económicas y culturales donde el contexto específico de El Bordo —espacio donde se filmó— no es sólo el escenario donde sucede, sino la condición de posibilidad de dicha producción cinematográfica. Una perspectiva cercana al coyunturalismo y contextualismo radical de los estudios culturales (Grossberg,

2009), que plantea que las prácticas culturales, acontecimientos sociales o, en este caso, producciones cinematográficas, no existen fuera de las fuerzas del contexto que las constituyen, el cual está conformado por una serie de redes de articulaciones que se produjeron anteriormente, algunas de larga duración, otras de corta duración, pero todas operando de alguna manera en el acontecimiento contemporáneo. El contexto, como dirá Hall, es una suerte de determinación, pero sin garantías. Una determinación no determinante, un anclaje coyuntural que ayuda en el análisis, pero de ninguna manera, necesario (Restrepo, 2022).

Se trata, por lo tanto, de analizar la producción contemporánea de esta película de manera crítica, lo cual implica, de muchas maneras, estar desfasado del propio tiempo. Es tener un pie en el presente y otro en algo que no es pura actualidad —condicionantes históricos o futuros imaginados—. Como dice Agamben (2022), “contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad”, de manera que alguien que observa lo contemporáneo es “aquel que sabe ver esta oscuridad, que está en grado de escribir entintando la lapicera en la tiniebla del presente”. En ese sentido, implica voltear la mirada hacia capas de sentido menos visibles, más oscuras, digamos que son planos que están fijos y de tan evidentes es posible dejar verlos. Se hace necesaria, entonces, una distancia interpretativa para poder observarles, pero también una indagación sobre los procesos de producción de la película, los cuales no suelen ser motivos de interés analítico.

Otro supuesto que aquí asumimos es el hecho de que el cine es un dispositivo de representación —como la fotografía, los museos y otros tantos— que posibilita una forma de mirar y de apropiarse de dinámicas sociales a través de la mirada. Si la representación aquí es entendida como la restitución en la pantalla de un referente que no está presente, entendemos la noción foucaultiana de dispositivo como un mecanismo relacional de saber/poder, “una red de relaciones en las que está implicada una forma determinada de ejercicio del poder y de configuración del saber que hacen posibles determinados efectos de verdad y realidad” (García-Fanlo, 2011, p.3). En ese sentido, lo que está en juego en la representación es un poder que dispone un orden para funcionar y que precisa de saberes —los cinematográficos y contextuales, en este caso— para explicar y legitimar la autoridad de dicho poder para funcionar de esa manera. En el fondo, la noción de dispositivos de representación interesa porque se trata de un régimen sociocultural que produce subjetividades en un orden discursivo cuya estructura se sostiene como verdad. Así, como dispositivo, lo entendemos como un mecanismo que está en posibilidades de comunicar posiciones sociales y jerarquías culturales.

Relacionado con ello, un último supuesto de trabajo es que las imágenes cinematográficas son dispositivos que operan en la tensión entre lo que aparece y lo que no aparece, entre lo que se dice y lo que no se dice. Una consecuencia de ello es que apela a la mirada y relación con el espectador para continuar el trabajo de construcción

de sentido. Es decir, no son obras que han clausurado toda posibilidad de interpretación, sino piezas abiertas a la mirada de un observador dispuesto a actualizar sus sentidos o a un analista crítico dispuesto a escarbar en las sombras de la actualidad proyectada por la película. En ese sentido, el interés que guía este trabajo apunta a observar los borramientos de sujetos —esas sombras de Agamben—, que implica la producción de una película cuyas coordenadas de trabajo intentan iluminar el contexto de precarización —o borramiento— de esos mismos sujetos. Es este último camino el que me dispongo a recorrer en este trabajo.

PRESENTACIÓN DE LA PELÍCULA TIJUANA BIBLE

La película gira en torno a Nick, un veterano de guerra norteamericano devenido en un yonqui que habita en la Zona Norte de la ciudad fronteriza de Tijuana, México, ganándose la vida con ardides y tretas astutas en una colonia donde lo que impera es la violencia, la precarización, la artimaña, la traición y el consumo de drogas.² Mientras vive un infierno postraumático entre las metanfetaminas y personajes asociados al narcomenudeo, conoce a Ana, una mujer que busca a su hermano desaparecido y genera preguntas incómodas en ese mundo peligroso. Amenazado por el Topo —el líder del barrio— Nick es orillado a ser el encargado de ahuyentarla de dicho espacio, aunque con el paso de los días y el involucramiento con su causa acaba siendo la ayuda principal en dicha búsqueda. Este cambio de orientación en sus acciones termina contrariando al Topo, quien resulta controlar el reino de la distribución de drogas desde los túneles de la canalización del Río Tijuana, la cual está rodeada por todos esos consumidores prendados de las sustancias que distribuye. Con el correr de las secuencias, la película va revelando que el hermano desaparecido, un veterano de guerra mexicanoamericano que había sido deportado y que devino en yonqui, se había convertido en un pastor que dedicó sus últimos años a intentar sacar a todos aquellos consumidores de heroína y cristal del canal, situación que lo confronta con el Topo y quien finalmente lo asesina. Sin poder engañarla de que su hermano no era el cadáver que habían resuelto mostrarle Nick y el Topo con el fin de que se fuera del barrio sin violencia, Ana, contrariada y decepcionada por la traición de Nick, asume la idea de continuar la labor de su hermano en la canalización. En dicho momento, el Topo revela a Ana que él fue quien ultimó a su hermano y que tiene grabadas sus palabras finales, lo que hace que Ana sea conducida a los túneles desde donde el Topo dirige su emporio de drogas y quien comienza a someterla. Mientras tanto, cargado de

2 Aunque la película no lo dice expresamente, se trata de la Zona Norte, un barrio históricamente estigmatizado como peligroso, violento y de riesgo en la ciudad de Tijuana.

culpa, Nick vuelve a hundirse en las drogas, pero es revivido por una mística mujer que le devuelve la cordura y lo incita a comenzar una revolución con las personas afuera de la canalización. Ya en los túneles, Nick termina con la vida del Topo con las mismas jeringas con las que se encargaba de drogar a quienes se estaban sublevando ya fuera y con ello, no sólo rescata a Ana de las manos del Topo, sino que libera a los consumidores del canal.

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN. DEPORTADOS HABITANDO LAS CALLES Y CRECIMIENTO DEL CINE EN TIJUANA

En su trayectoria fílmica, Jean Charles Hue se ha planteado un rol experimental y limítrofe entre los inestables géneros cinematográficos y ha trabajado “a caballo entre lo ficcional y lo documental” (Solano, 2020, p. 164). *Tijuana Bible* representa su primer largometraje planteado desde la ficción, en el cual resuenan ecos e improntas de tres producciones mucho más experimentales en torno a esos espacios: *Carne Viva* (2009), *Tijuana Tales* (2017) y *Topo y Wera* (2018). Vale decir, por cierto, que estos rasgos experimentales, de diálogo entre géneros y de las representaciones de las vidas precarias de la situación fronteriza en Tijuana son compartidas con otras producciones filmadas en la ciudad y que han sido premiadas internacionalmente, como *Navajazo* de Ricardo Silva (2014).

De hecho, hay una línea de continuidad en la forma de trabajar de estos dos directores que ellos mismos han comentado en entrevistas periodísticas en torno a su afinidad, que no es sólo creativa y de producción, sino también de intimidad: “Tenemos la misma forma de hacer cine, somos como dos hermanos que trabajan mano a mano, por lo regular realizamos nuestras películas con las mismas personas, hay una comunicación, una amistad, somos como una familia del cine” (Hue citado en Muñoz, 2018). Planteada dicha situación, no es sorprendente que *Tijuana Bible* sea una producción donde ambos directores están implicados: “El guion fue escrito por Hue y es el resultado de las propias vivencias que tuvo con la comunidad de Estados Unidos que radica en la frontera. La productora Specola de Ricardo Silva también participa” (Muñoz, 2018). Vale decir que, en los créditos de la película, Specola aparece como la productora encargada del *casting*, el *scouting* y las locaciones, y Ricardo Silva es el primer nombre que aparece en los agradecimientos de dicha película, además de tener el crédito de “Consultor Creativo”. Otras personas vinculadas a Specola también aparecen en los créditos.

Tanto Silva como Hue señalan su cercanía con el cine europeo, pero expresan su preocupación por hacer un cine que hable sobre los temas de frontera como la migración y otros problemas de la región (Muñoz, 2018). De hecho, en las últimas décadas ha habido en el estado de Baja California una creciente producción fílmica donde cada año se filman alrededor de setenta producciones (Baja Film Commision, 2023), en buena medida vinculado con su historia, su geografía y su cercanía con Estados Unidos y

su industria cinematográfica. Esto ha impulsado también un creciente interés por la profesionalización de este oficio y han surgido varios programas de estudio en torno a la realización cinematográfica en diversas instituciones educativas del estado de Baja California. Esta creciente producción fílmica de la ciudad de Tijuana, corre paralela a una complejización de su dinámica urbana que está vinculada a los cambios en la política migratoria, al reforzamiento del dispositivo fronterizo entre México y Estados Unidos y al traslape de perfiles migratorios en la ciudad.

La ciudad de Tijuana se ha caracterizado en las últimas décadas por ser una urbe tanto atractora como contenedora de movilidades. Excluyendo a la Ciudad de México, Tijuana tuvo la tasa de crecimiento poblacional más alta del siglo XX, en buena medida debido a su situación fronteriza con Estados Unidos, los diversos flujos migratorios y los programas de industrialización fronteriza (Zenteno, 1995). Con el cambio de milenio, el paulatino reforzamiento fronterizo y la creciente criminalización de migrantes en Estados Unidos (Ábrego *et al.*, 2017; Martínez y Slack, 2018), el carácter de ciudad de tránsito de la ciudad de Tijuana —donde algunos migrantes establecen sus viviendas debido al trabajo y la cercanía de la frontera—, comienza a modificarse como una ciudad de retorno. Durante las primeras dos décadas del siglo XXI se contabilizan más de 5 millones de ingresos a México vía las ciudades fronterizas a través de la deportación de Estados Unidos, siendo la ciudad de Tijuana la más impactada en ese sentido, contabilizando más de dos millones y medio de repatriados (UPM, 2004-2020). Durante este tiempo, se hizo muy evidente en la ciudad el problema de la deportación, pues muchos de ellos devenían habitantes de calle entrecruzados por problemas de consumo de estupefacientes, precarización y vulnerabilidad (Del Monte, 2022).

El Bordo, canalización del Río Tijuana, habitada por deportados que viven en la calle fue, probablemente, el símbolo más emblemático de esta situación, conjugando toda esta serie de problemáticas (Albicker y Velasco, 2016). A la par de estas contingencias, se fue generando una serie de proyectos cinematográficos que, con distintos tratamientos y sensibilidades, abordaban esta situación: *Uk balaam* dirigida por Andrade y Guerra (2013); *Navajazo* dirigida por Silva (2014); *El purgatorio de los deportados* dirigida por Loyola (2016); *El regreso del muerto* dirigida por Gamou (2014); *Bad Hombres* dirigida por Del Monte y Ruiz (2019); *Donde los vientos se cruzan* dirigida Andrade y Guerra (2023); y *Zona Norte* dirigida por Ávila (2023). Es posible pensar, entonces, que *Tijuana Bible* es parte de este impulso por reinterpretar en la pantalla la realidad de la complejidad migratoria atrapada en la ciudad.

ANÁLISIS DE TIJUANA BIBLE. CONDICIONES DE PRODUCCIÓN Y BORRAMIENTO DE
SUBJETIVIDADES

Se parte de señalar que Hue no es un improvisado sobre la vida de la ciudad, él mismo ha declarado que vivió por varios años en esta urbe, conoce las anécdotas que circularon localmente y, de hecho, Hue ya tenía un par de producciones más en torno a las realidades diversas de la ciudad de Tijuana. Así, primero se analizará la secuencia final de la película donde se dará cuenta del primer borramiento de sujetos por parte de una mirada ansiosa de intervención y luego se analizarán las condiciones de producción de la película y la manera en que ello sustenta un segundo borramiento contextual de sujetas involucradas en la producción cinematográfica en la región.

ANÁLISIS DE LA SECUENCIA FINAL. LOS SALVADORES DE LOS DEPORTADOS
IRREDENTOS

El análisis que planteo de los elementos formales de la última secuencia de la película deviene de la propuesta del análisis semiótico del cine que implica una operación de descomposición y recomposición que tiende a la inteligibilidad de la película como sistema de signos (Metz, 2002). En ese sentido, se utilizó el *decoupage* como una técnica para fragmentar en unidades sintagmáticas o unidades de sentido, que para el caso del cine se trata de los conjuntos de planos que representan una acción continua. La recomposición de la película a partir de esta fragmentación implica no sólo el análisis de la relación sintagmática —es decir, la integración en una cadena lineal de todas las unidades de sentido que se interrelacionan entre sí, digamos que, por el efecto montaje—, sino también la interpretación de dichas unidades de sentido a la luz de los supuestos teóricos establecidos anteriormente. El análisis de la secuencia final implica una interpretación en torno a las condiciones de producción de ésta, las posibilidades materiales, visuales, técnicas y simbólicas de la urdimbre social en que se sitúa, y los borramientos y visualizaciones de sujetas y sujetos que se llevan a cabo en este esfuerzo cinematográfico anclado contextualmente.

La secuencia final inicia después de que Ana se siente traicionada por Nick y éste va en busca de heroína para inyectarse. Está compuesta de sintagmas alternantes, o, dicho de otra manera, de escenas montadas paralelamente, sugiriendo simultaneidad temporal. Por un lado, está la escena en la que Ana decide retomar la labor de su hermano desaparecido e ir al Bordo en su propio camión a repartir comida. Por otro lado, está la escena en que Nick, sintiendo culpa, trata de ahogarla en el consumo de drogas.

La escena de Ana alterna planos generales —para establecer el espacio del bordo, el camión, la entrega de comida—, planos medios —para dar cuenta de las interacciones en

dicho lugar— y planos detalles —para retratar las minucias como la pintura en el camión o las miradas entre los participantes—. En un plano medio *over the shoulder*, se muestra la interacción entre Ana y el Topo, quien estaba en la fila de los beneficiarios y le muestra un celular con una grabación donde interactúan el Topo y su hermano. El diálogo dice: “—¿Cómo te llamas, Homie?, —Soy el pastor Ricardo Silva, —¿Qué haces aquí, ese? — Vengo a salvar almas” “—Soy un enviado de la luz. Si me matas. Otro soldado de Dios tomará mi lugar” (Hue, 2019, 1:12 y 1:17).

Aquí tenemos la primera noción salvífica de la secuencia final. Con este diálogo se corrobora lo que Ana había estado encontrando durante su búsqueda a lo largo de la película: su hermano, un veterano deportado, enmendó sus errores y pasado de drogadicción a partir de dedicarse a rehabilitar a los deportados que consumían en el canal. Después de esta interacción, Ana se aferra a seguir al Topo hasta el interior del túnel en busca de más respuestas. Cuando estos entran en un diálogo agresivo, Ana le pregunta por su hermano y el Topo le muestra la continuidad del video en el celular. Las frases que pronuncia su hermano siguen así: “Soy un enviado de la luz. Si me matas. Otro soldado de Dios tomará mi lugar”. De manera que aquí queda claro que el hermano de Ana, Ricardo Silva, se considera un iluminado que debe dedicar su vida a salvar las almas de los perdidos del Bordo, pero aún más, aquí se nos expresa la idea de que con su asesinato vendrá otro iluminado. Para poder entenderlo, es preciso pasar al sintagma que se entreteje y alterna mientras sucede esta escena.

Acá, Nick camina drogado cerca de El Bordo, que es donde consiguió inyectarse y finalmente cae en el suelo convaleciente en un dramático plano cenital. Cuando Nick vuelve a aparecer, es arrastrado hacia dentro del canal por una misteriosa mujer desaliñada. En otra alternancia de la escena, al interior de un yongo,³ el cuerpo de Nick yace recostado y la misteriosa mujer torna a una esencia mística, donde toma una pipa y con un encendedor le da una calada para posteriormente soplarla sobre el cuerpo inerte de Nick. En otra sucesión, Nick exhala ampliamente, volviendo a la vida con dificultad, mientras suspira en un primerísimo plano. En esta escena, lo que observamos es el momento de la iluminación de Nick por una presencia sobrenatural, la mística mujer. Es el momento en que pasa de ser un drogadicto más a ser alguien iluminado con una visión salvífica. Digamos que es el momento en el que se está convirtiendo en ese otro soldado de Dios que hablaba la grabación del hermano de Ana. Tan es así que, en un plano general de vuelta a la entrada del túnel, la rebelión comienza a armarse en el momento en que Nick aparece disfrazado de vuelta y resuelto a pelear en contra de quienes tienen el mando en dicho lugar.

3 Casas autoconstruidas por habitantes de calle en Tijuana.

Estos sintagmas alternantes devienen en escenas que sugieren coexistencia espacial, en el momento en que Nick entra al espacio donde el Topo tiene amenazada a Ana, después de iniciar la rebelión fuera. En el camino, Nick toma unas jeringas que estaban llenando con droga en el túnel, y encuentra al Topo y a Ana y comienzan a enfrentarse en medio de una serie de planos indefinidos, oscuros, donde lo que destaca es el rojo de la sangre del Topo una vez que Nick le clava cinco inyecciones en el cuello. Después de eso, una confusión al interior del túnel es representada en una escena filmada en cámara en mano, con múltiples cortes de poca duración y polvo rodeando las tomas que provienen de los paquetes que los sublevados se arrebatan entre sí. Mientras, Nick y Ana se escabullen entre la revuelta, es ahí donde emerge un plano que, aunque confuso, resuelve claramente la nueva misión de Nick: éste sujeta a Ana y la conduce hacia la luz entre la pelea que se desató al interior del túnel. Es aquí, cuando en medio de la confusión de planos confusos y poco claros, Nick conduce a Ana al camino de la luz. Es así como Nick, se convierte en ese segundo soldado de Dios, que el propio hermano de Ana había vaticinado, tomaría su lugar.

CONDICIONES DE PRODUCCIÓN Y DE LA PRODUCTORA

Es evidente, casi un elefante blanco en la sala, que el guionista, es decir, el propio Hue, ha decidido llamar Ricardo Silva a la primera figura de la película que salva almas. Como dijimos al inicio, Jean-Charles Hue y Ricardo Silva han sido cineastas muy cercanos y han decidido colaborar en esta producción cinematográfica. La colaboración se realizó a través de la productora Specola, que dirigía el propio Silva. Dicha productora nace después de que *Navajazo*, la primera película de Ricardo Silva, ganara el prestigiado Leopardo de Oro en el Festival de Locarno. Este no es lugar para contar la historia de esta productora, sin embargo, como parte de los supuestos de este artículo implican que toda producción cinematográfica está atravesada por las condiciones contextuales de producción, los efectos de dicha película en términos de significado también deben leerse en ese tono. Por eso interesa destacar que, en el tiempo en que se filmaba esta película, emergieron una serie de escándalos en torno a la figura de Ricardo Silva y Specola. Cinco mujeres jóvenes que trabajaron en dicha productora acusaron públicamente a Ricardo Silva de violación impropia, abuso sexual, hostigamiento sexual y acoso laboral. Estas jóvenes decidieron renunciar a Specola (Cervantes, 2020).

Estas denuncias llevaron a los socios de dicha productora a desligar a Silva de su propia empresa y además fue relevado de la nueva escuela de cine que acababa de fundar. Entrevistado en un segundo momento, Ricardo Silva negó haber violentado a estas mujeres y pidió pruebas que lo incriminen, aún más, pidió los nombres de las denunciadas señalando que “es importante que no se amparen en el anonimato” (Cervantes, 2020). En

ese sentido, es que se negaron los abusos y Silva desapareció de la luz pública hasta el día de hoy. Es ahora cuando podemos regresar a la película. La acción de llamar Ricardo Silva a su figura trascendental y redentora, como se discutirá adelante, constituye el segundo borramiento de subjetividades de esta película.

DISCUSIÓN DE LOS HALLAZGOS. EL BORRAMIENTO DE SUBJETIVIDADES EN TIJUANA BIBLE

El primer enviado de Dios en *Tijuana Bible* es Ricardo Silva. Tomaron el nombre de un director de cine acusado de hostigamiento y acoso sexual y laboral para reivindicarlo en una figura mítica, iluminada, arrepentida y salvadora de almas que se corrompieron. No conforme con la glorificación de este nombre en la película, hay un exvoto pintado en la camioneta en que se llega al canal y que dice: “Te damos las gracias señor por mandarnos a tu soldado Ricardo Silva quien nos enseñó tu luz y tu amor”. En ese sentido, hay una decisión muy evidente, por parte del guionista y director de la película, en donde, además de utilizar el nombre de Ricardo Silva como esta figura bondadosa y redentora, en la narrativa es planteado como una víctima de sus circunstancias, pero reivindicado por sus acciones misericordiosas.

Por otro lado, la figura de Ricardo Silva es la que establece el segundo “giro de tuerca”, pues en la película se señala que cuando él muera, llegará otro a redimir a las almas perdidas del canal. Ese otro, resultó ser un norteamericano que tuvo la libertad de elegir irse a cualquier parte del mundo, pero decidió irse a Tijuana porque ahí podría aprovechar para hacer todo lo que no puede en su país. Digámoslo de manera clara: en esta película el redentor de los mexicanos perdidos y desamparados termina siendo un ciudadano norteamericano. La película expresa simpatía por el norteamericano liberador de los mexicanos drogadictos del Bordo, otra manera de pensar en la idea del salvador blanco. Es decir, hay un continuo simbólico entre la narrativa de la película y las narrativas de intervención norteamericana y europea hacia los países del sur global. Aquí hay una clara reproducción de las ansiedades intervencionistas del norte global, donde las personas que viven en los países del sur global —que son afectadas por las condiciones estructurales de un sistema capitalista, colonizante, heteropatriarcal y extractivista occidental— son desagenciadas, es decir, son vistas como personas que no tienen capacidad de acción para modificar sus propias condiciones de existencia y, por lo tanto, son los perfectos depositarios de la benevolencia de las personas que habitan los países del norte global. Podemos pensar, incluso, como Teju Cole, que la idea del salvador blanco forma parte de un complejo industrial humanitario que se beneficia, tanto económica como moralmente, de las desgracias que atraviesan los perdedores de la modernidad y la globalización. Dice

Cole, respecto a aquel que pretende erigirse en el salvador blanco, por buenas intenciones que tenga:

Su buen corazón no siempre le permite pensar de forma constelacional. No conecta los puntos ni ve los patrones de poder detrás de los “desastres” aislados. Todo lo que ve son bocas hambrientas, y él, a su manera de defensor (...), les da de comer tan rápido como puede. Todo lo que ve es necesidad, y no ve la necesidad de razonar la necesidad de la necesidad. (Cole, 2012)⁴

Este párrafo funciona para plantear que Hue está enceguecido por las luces del presente y de la espectacularidad de la situación y no tiene capacidad de conectar los puntos de poder que generan estas subjetividades precarizadas y violentas. La película plantea un “desastre” en la ciudad —desapariciones, consumo de drogas, armas y violencia— y lo único que observa, en su bien intencionado y acrítico posicionamiento, es una necesidad de intervención sobre esa realidad y no hay un planteamiento que nos permita pensar la trayectoria para el establecimiento de dicha necesidad.

La intervención en lo social, según Carballada (2012), es un terreno complejo en tanto confluyen en ella prácticas filantrópicas, bélicas, médicas y evangélicas, es decir, procesos de intervención en un cuerpo social con el fin de mantener un orden social. La intervención ha funcionado de alguna manera para construir y mantener al “otro” en ese lugar dentro del orden social, pero fuera de sus beneficios. Buena parte de las intervenciones en la época moderna se han realizado en torno a aquellos considerados “anormales” o desviados de la norma social, de todo aquello que se considera vulnerable o en riesgo de romper el orden racional de la sociedad. Y esta es la parte que me parece más crítica de esta película en tanto dispositivo de representación. *Tijuana Bible* se vuelve un mecanismo que produce posiciones de sujetos, según la interpretación de dispositivo de Foucault y Agamben, como dice García Fanlo (2011, p.7), “Un dispositivo es un régimen social productor de subjetividad, es decir, productor de sujetos-sujetados a un orden del discurso cuya estructura sostiene un régimen de verdad”. En esta película se están produciendo sujetos necesitados de intervención de manera vertical y sujetos que están legitimados para intervenir según el orden societal planteado. Los sujetos legitimados para intervenir son aquellos iluminados por la gracia divina, los cuales resultan ser ciudadanos americanos.

Esta intervención salvífica de la película no sólo acomoda a los sujetos en un orden social —el de los salvadores y los salvados—, sino que también tiene como efecto el borramiento de algunos de ellos. Me parece que aquí es claro que los sujetos borrados, o

4 Traducción propia.

para decirlo de manera más precisa, los sujetos desagenciados y eliminados de cualquier capacidad de acción sobre sí mismos, son los propios habitantes del canal y consumidores de drogas. Seres que sólo aparecen en la película como sombras, como bullicio, como un telón de fondo desastroso que hay que limpiar y salvar desde una narrativa benevolente hacia ellos sin ningún tipo de capacidad crítica.

El otro borramiento, evidentemente, son las chicas que denunciaron los excesos de Ricardo Silva. En esta película, tanto en el guion como en la dirección, se ha decidido que la figura seminal de la salvación, la iluminación y la redención, alguien preocupado por los débiles, lleno de luz y de amor, es alguien que se llama Ricardo Silva. Esta coincidencia es todo menos inocua. Cuando se decide enaltecer la figura de alguien con estas características, también se decide borrar de un claquetazo a todas esas mujeres denunciantes y a todo un movimiento que levanta la voz en contra de la violencia laboral y de género.

En su poema “Una vez en una canción”, John Berger (2017) dice: “El cantante puede ser inocente/la canción nunca”. Más allá de culpabilizar o no a Ricardo Silva o de “meternos en honduras” con los debates entre separar a la obra del artista, hay algo claro: esas acusaciones existen, y en la película se ha decidido encumbrar a Ricardo Silva como el salvador que vendría a iluminar las almas de aquellos fuera del orden social, la película lo coloca como un enviado de la luz. Esta decisión tiene como consecuencia no sólo ignorar olímpicamente esas acusaciones, sino que también, en estos esfuerzos fílmicos, hay un borramiento colateral de las sujetas que denunciaron. En ese sentido, es que retomamos la idea de Berger, no sabemos sobre la inocencia de Ricardo Silva, lo cierto es que *Tijuana Bible* no es en absoluto inocente, es una película parcial que ha decidido colocarse del lado del principio de presunción de inocencia e ignorar el otro principio fundamental en estos casos: el principio de credibilidad hacia quien denuncia hostigamiento y acoso.

CONCLUSIONES

De acuerdo con los supuestos teóricos con los que parte este esfuerzo de análisis, entiendo a esta película como un dispositivo de representación de las poblaciones deportadas y callejeras en la ciudad de Tijuana, es decir, un mecanismo donde se entreteje la matriz de significados desde posiciones legitimadas y deslegitimación de existencia y enunciación. Es posible observar, entonces, a esta película como un esfuerzo representacional para la construcción de un orden simbólico de posiciones de sujetos en la intrincada dinámica fronteriza. Como fue mencionado, dicha disposición de sujetos ubica a los habitantes de la zona norte y del canal como aquellas otredades ignominiosas que precisan de intervención vertical, ya sea para ser salvados desde una mirada asistencialista y redentora, o para ser desechados por ser personas improductivas. Como

fue colocado, esta posición tiene como corolario el borramiento y desagenciamiento de estas personas debido a que es una forma de representación incapaz de conectar los patrones estructurales y de poder que generan estas subjetividades y más bien los entiende como una responsabilidad individual.

Recuperar la idea del complejo del salvador blanco atina a la idea de que los esfuerzos de intervención, más que interesados en el beneficio de los grupos intervenidos, están interesados en la satisfacción y tranquilidad moral de quien interviene. Los esfuerzos de Hue en *Tijuana Bible* podrían pensarse en ese sentido. Su benevolente narrativa salvífica termina regodeando su propia capacidad de producción de salvación cinematográfica en un mundo que él mismo vio destruido. Por otro lado, hay un atrevimiento más: hacer un esfuerzo simbólico por limpiar la imagen de Ricardo Silva, su amigo, su hermano, su familia —según palabras de Hue— que muestra las ansias heteropatriarcales por intervenir en un mundo del que ya nunca más se tiene más control por parte de los hombres. Para cerrar, retomo las palabras de Cole (2012):

El Complejo Industrial del Salvador Blanco es una válvula de escape de las presiones insoportables que se acumulan en un sistema construido sobre el pillaje. (...) Si vamos a interferir en la vida de los demás, un poco de diligencia debida es un requisito mínimo.

JUAN ANTONIO
DEL MONTE MADRIGAL

*La legitimación de un orden social en
la frontera México-Estados Unidos: La
película Tijuana Bible (2019)*

REFERENCIAS

- Abrego, L., Coleman, M., Martínez, D., Menjivar, C. y Slack, J. (2017). Making Immigrants into Criminals: Legal Processes of Criminalization in the Post-IIRIRA Era. *Journal on Migration and Human Security*, 5(3), 694-715.
- Agamben, G. (2022). ¿Qué es lo contemporáneo? *Revista Adynata. Reveses de clínicas estremecidas*. <https://www.revistaadynata.com/post/qu%C3%A9-es-lo-contempor%C3%A1neo---giorgio-agamben>
- Albicker, S. y Velasco, L. (2016). Deportación y estigma en la frontera México-Estados Unidos: Atrapados en Tijuana. *Norteamérica*, 11(1), 99-129.
- Andrade, A. y Guerra, J. (Dires.). (2013). *Uk Balaam* [Documental]. Bordex Colef.
- Andrade, A. y Guerra, J. (Dires.). (2022). *Donde los vientos se cruzan* [Documental]. Producción de Andrade y Guerra.
- Ávila, J. (Dir.). (2023). *Zona Norte* [Documental]. Producción de Javier Ávila.
- Baja Film Commission (2023). *Hecho en Baja California*. <https://bajafilmcommission.com/>
- Berger, J. (2017). *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Nórdica Libros.
- Carballeda, A. (2012). *La intervención en lo social. Exclusión e integración en los nuevos escenarios sociales*. Paidós.
- Cervantes, J. (22 de noviembre de 2020). Ricardo González Silva: historias de cine y de terror... fuera de la pantalla. *Revista Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2020/11/22/ricardo-gonzalez-silva-historias-de-cine-de-terror-fuera-de-la-pantalla-253178.html>
- Cole, T. (1 de marzo de 2012). The White Savior Industrial Complex. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>
- Del Monte, J. A. (2022). *El vórtice de precarización. Retorno forzado y vida callejera en la frontera norte de México*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Del Monte, J. A., y Ruiz, R. (Dires.). (2019). *Bad Hombres* [Documental]. 1987 Films, Pillos Films.
- Gamou, G. (Dir.). (2014). *El regreso del muerto* [Documental]. Centro de Capacitación Cinematográfica.
- García-Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, (74), 1-8.
- Goodman, A. (2020). *The Deportation Machine. America's Long History of Expelling*. Princeton University Press.
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tabula Rasa*, (10), 13-48.
- Hue, J. C. (Dir.). (2009). *Carne Viva* [Documental]. ADR Productions.
- Hue, J. C. (Dir.). (2017). *Tijuana Tales* [Cortometraje]. Les Films d'Avalon.
- Hue, J. C. (Dir.). (2018). *Topo y Wera* [Documental]. Spectre Production.

- Hue, J. C. (Dir.). (2019). *Tijuana Bible* [Película]. Les Films d'Avalon, Ad Vitam.
- Loyola, B. (Dir.). (2016). *El purgatorio de los deportados* [Documental]. Vice Media
- Martínez, D. E. y Slack, J. (2018). What part of 'illegal' don't you understand? The Social Consequences of Criminalizing Unauthorized Mexican Migrants in the United States. En J. Slack, D. Martínez, y S. Whiteford (Eds.), *The Shadow of the Wall. Violence and Migration on the US-Mexico Border*. The Arizona University Press.
- Metz, C. (2002). Algunos aspectos de la semiología del cine y el análisis sintagmático de la banda de imágenes. En C. Metz (Eds.), *Ensayos sobre la significación en el cine. (1964-1968)*, Vol. 1. Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press.
- Muñoz, K. (10 de marzo de 2018). Director de cine francés descubre el enigma de Tijuana y viene a hacer cine en la ciudad fronteriza. *The San Diego Union Tribune En Español*. <https://www.sandiegouniontribune.com/en-espanol/sdhoy-director-de-cine-frances-descubre-el-enigma-de-tijuana-y-viene-a-hacer-cine-en-la-ciudad-fronteriza-20180307-story.html>
- Restrepo, E. (2022). *Forcejeando con Ángeles. Introducción interesada a Stuart Hall*. La Sinistra Ensayos.
- Silva, R. (Dir.). (2014). *Navajazo*. [Documental]. Specola.
- Solano, D. (2020). Tijuana Bible by Jean-Charles Hue (Review). *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures*, 5(1), 164-166.
- Unidad de Política Migratoria (UPM) (2004-2020). *Repatriación de Mexicanos en Estados Unidos. Boletines Estadísticos*. SEGOB.
- Zenteno, R. (1995). Del Rancho de la Tía Juana a Tijuana: una breve historia de desarrollo y población en la frontera norte de México. *Estudios Demográficos y Urbanos*, 10(1), 105-132.