
LA PRODUCCION DEL CINE FRONTERIZO:

Una industria de sueño*

Norma Iglesias

En este ensayo se analizará el cine fronterizo desde la perspectiva de la producción y para ello, recurriremos a la entrevista con tres productores-realizadores importantes dentro de este género. Tomaremos como premisas fundamentales: 1) el hecho de que el cine es una industria que fabrica mercancías: las películas, y 2) que el interés de los productores está puesto únicamente en el aspecto del cine como negocio, dejando de lado su papel como comunicadores. Esto es, su interés por la frontera es estrictamente económico, y no el de comunicar una realidad. Como empresarios del cine, han visto a la frontera simplemente como un instrumento temático y productivo. En esto estriba el que el cine de la frontera no proyecte de manera objetiva, (y sí parcializada y estereotipada) la realidad. La justificación de hacerlo así está en definir al cine como un espectáculo, que su fin único es el entretenimiento sin reconocer su papel de educador informal y producto cultural. Es esta parte del trabajo se pueden conocer las razones por las que la industria cinematográfica mexicana ha dedicado tantos

* Este trabajo es un capítulo del libro de próxima aparición titulado *Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el cine mexicano*, editado por El Colegio de la Frontera Norte, el Programa Cultural de las Fronteras, el Instituto Mexicano de Cinematografía y la Universidad Iberoamericana.

de sus recursos y esfuerzos a crear y desarrollar el cine fronterizo. Sólo entendiendo las características de la producción del cine de la frontera se puede explicar el por qué se siguen produciendo estas películas a pesar de ser temática y técnicamente tan malas.

1. Los orígenes de la producción del cine fronterizo

Al parecer, el primer interés de los productores mexicanos por la frontera fue temático, de éste surgen las primeras películas fronterizas como son *La China Hilaria* (1938), y *Adiós mi chaparrita* (1939). Estas cintas seguían la moda, estilo y género de la época que era el melodrama ranchero, pero aprovecharon por primera vez el tema de los braceros (muy tratado de ese entonces por la prensa). En estas películas la frontera sólo aparece en forma temática a través de los diálogos, ya que nunca se ve una imagen de ella. La frontera, con sus costumbres agringadas, se concretiza en personajes como el campesino Isidro (en *La China Hilaria*) que al regresar de bracero en Texas se convierte en el galán del pueblo. Un insólito galán que se distingue por su chamarra y por no usar sombrero como el resto de sus paisanos.

En las primeras películas fronterizas, el hecho que da pie para el resto de la trama es la ida del galán (novio o esposo) a Estados Unidos. Todo se desarrolla alrededor de las pobres e inocentes mujeres que se quedan esperando y sufriendo en su pueblo padeciendo todo tipo de penas y vejaciones, para terminar —casi siempre— trabajando en bares, cantinas o palenques.

Podemos afirmar que éstas películas fueron pioneras por incluir dentro del cine mexicano el tema de la migración internacional. Hay que reconocer que esta incursión en temas fronterizos era además riesgosa tanto para los productores como los exhibidores, pues no tenían asegurado su éxito. Sin embargo, es muy posible que los productores sospecharan el futuro éxito del elemento fronterizo.

Se sabía que un gran número de mexicanos estaban interesados en el Programa de Braceros. Casi todo mexicano conocía o tenía algún pariente que fue o quiso ser bracero. Para todos ellos, las películas mexicanas que tocaran el tema de la migración era atractivas. Aún así, el tema despertaba desconfianza en los exhibidores. La película *Adiós mi chaparrita* (1939) de René Cardona tuvo que esperar cuatro años para ser estrenada. Se trataba de una historia muchas veces contada

dentro de los famosos y tradicionales melodramas rancheros mexicanos, pero se adornaba de juicios y acciones discretamente antiyanquis.

Las primeras películas que incursionaron en el tema fronterizo vía la migración internacional tratado como melodrama no trajeron grandes ganancias para sus productores. Por esta razón en la década de los cuarentas los intentos fronterizos cambian de rumbo, y aparecen tres corrientes genéricas y temáticas:

Primero, la de arrabal que incorpora algún elemento ilícito como centro de la trama: el hampa y las cabareteras. Segundo, la del folclore turístico en donde la trama es un pretexto para recorrer las grandes ciudades y paisajes mexicanos.¹ La última corriente corresponde a las aventuras históricas campiranas y los *westerns*, en la cuales aparecen poblados fronterizos y personajes de ambas nacionalidades, pero se refieren a fines del siglo pasado o principios de este. Ejemplos de esta tercera corriente son *Bajo el cielo de Sonora*, *Furia roja*, *El pueblo sin Dios* y *El último rebelde*. La primera corriente genérica mencionada fue la más importante de todas. Sobre ella hay mucho que decir pues es quizá el inicio de lo que más adelante será propiamente el género fronterizo. La aparición de mafiosos en la pantalla y el amor pasional, teniendo como escenario alguna ciudad fronteriza, trajo mejor suerte económica para las compañías productoras. Esta nueva corriente empieza en 1943 con películas como *Cruel destino* (también llamada *Allá en la frontera*) de Juan Orol, y se empieza a consolidar y a dar verdaderos frutos económicos con cintas como *Los misterios del hampa*, también de Orol en 1944. Orol inició con estas cintas sin saberlo la combinación que más tarde caracterizaría al cine fronterizo: policías, gansters, narcotraficantes, mujeres bellas y valientes (fórmula clásica de las actuales películas de la frontera pero que no tienen siquiera el ingenio de las películas de Orol).

Al hablar de los inicios del cine fronterizo no podemos dejar de lado un descubrimiento muy importante para el cine nacional: Germán Valdéz, Tin Tan. Para los productores del cine mexicano de los cuarentas, el descubrimiento del personaje pachuco de Tin Tan fue algo rentable. Las salas se llenaban y la gente lo seguía a pesar de la crítica moralista. Tin Tan marcó una época del cine fronterizo. No toda las películas fronterizas, sin embargo su personaje pachuco fue una imagen muy divulgada de la frontera entre México y Estados Unidos. Aunque como ya vimos anteriormente, ésta fue muy poco justa con el verdadero movimiento de los pachucos en Estados Unidos.

La mayoría de las cintas fronterizas de los años cuarentas y cincuentas (incluso en los sesentas) no se desarrollaron en escenarios cinematográficos fronterizos. En casi todas ellas la frontera es un elemento más que se manifestó en ella en símbolos, en diálogos y en prejuicios. De la frontera se hablaba, porque de ahí venían personajes malos como Rafael en *La herencia de la Llorona* (1946) que era una suerte de bracero convertido en ganster e impostor.

De la frontera vino otra especie de mal: los pochos, los mexicanos como Joe Flowers (José Flores) de la cinta *Guadalajara pues* (1945), quien cambió su nombre y sus costumbres al estar 14 años en Estados Unidos, además de dejar plantada a la novia e invitar a sus patrones gringos a pasar unas vacaciones con él a su tierra natal: Guadalajara.

Otro prejuicio y mal que se materializó en la frontera fueron las mujeres de la vida fácil como Alicia en *Cruel destino* (1943) quien, para poder pagar la hipoteca de su casa, se fue de vedette a una ciudad fronteriza, o la cabaretera y traficante Carmen en *Pecadora* (1947).

Para el cine mexicano, las lecciones de moral, de ultranacionalismo no podían tener mejor escenario que la frontera. De esta forma parecer ser que el culpable del mal no es precisamente el personaje, sino el ambiente negativo de la frontera. En la mayor parte de las cintas, cuando la frontera supera el límite único de los argumentos, aparece en ambientes cerrados (casas, bares, bodegas, etc.).

Aunque una característica común del cine fronterizo de estas tres décadas (40-60), fue el hecho de que la trama no se desarrollara en un espacio fronterizo, existieron algunas que si lo hicieron, y aunque fueron minoría, su impacto en términos de la producción fue importante. El primer cambio significativo en la producción de las películas fronterizas se dio en la década de los cincuentas con películas como *El Fronterizo* en 1952 de los hermanos Galindo, *Frontera Norte* (antes *Tijuana*) producida por Raúl de Anda en 1953, y *Espaldas Mojadas* (antes, *Río Bravo* o *Pan ajeno*) en donde Alejandro Galindo realizó una cinta que supuestamente se desarrollaba en Ciudad Juárez, Chihuahua, El Paso, Texas, así como otras ciudades americanas. Esta también el caso de la película *Los desarraigados* (1958) de Gilberto Gascún. Todas estas cintas fueron filmadas en los Estudios Churubusco y fueron las primeras que se desarrollaban en espacios cinematográficos fronterizos. En ello estriba su importancia.²

La producción del género fronterizo de estos primeros años, estaba totalmente acorde y siguiendo la lógica de la política cinemato-

gráfica nacional. Es decir, la frontera norte era un tema más que adaptable a la moda genérica y de contenido, así como a las políticas y características de la producción. En épocas de charros, la frontera tuvo charros; en la época de rumberas y prostitutas, la frontera fue prostíbulo y bar. Cuando estuvieron de moda los vaqueros, en la frontera hubo varios famosos. Todo fue adaptable. Hasta el pachuco, que fue un símbolo del mexicanoamericano de primera categoría en donde se plasmaba una identidad y desaire de existencia con alta visibilidad cultural y participación política, fue adaptado cinematográficamente para responder a la visión mexicana de pachuco como forma exótica del pocho, intoxicada del *American way of life* y de imitación del lenguaje y las formas americanas. De esta forma el pachuquismo—como han afirmado Carlos Monsiváis y Manuel Valenzuela— se descontextualizó y se caricaturizó. Sólo así podía ser visto sin peligro en esos años de las grandes campañas oficiales de nacionalismo cultural. Tin Tan con su lenguaje pocho, tan antisolemne, podía salirse de los mitos y de ese nacionalismo inmutable (tradiciones, valores espirituales y temperamento).

Si hacemos un análisis de las compañías productoras y directores que trabajaron el tema de la frontera durante los 32 primeros años del género, encontramos que existe tal variedad de nombres como películas producidas, lo cual nos indica que la producción del género fronterizo no estaba tan concentrada tal y como sucedió más tarde.

Durante los años sesentas se empezaron a perfilar algunas compañías productoras y directores que vieron en el cine fronterizo algunas ventajas. Entre ellos está Raúl de Anda como director y productor, la familia Galindo, también como productores y directores, Alfredo B. Crevenna dirigiendo, apoyado por la Productora Fílmica México, la familia Agrasánchez con su compañía productora, así como Rafael Pérez Grovas también con su compañía productora.

A partir de los años setentas la producción del cine fronterizo se convierte en algo distinto del resto del cine nacional y se consolida verdaderamente como género. Este cambio se manifestó en dos fenómenos importantes: por un lado el interés temático al descubrir al inmenso público ligado a la realidad fronteriza (gracias al fenómeno migratorio), y por otro lado, el descubrimiento de un nuevo estilo y forma de producción en terreno norteamericano. Ambos fenómenos altamente remunerativos para las empresas productoras.

2. La consolidación del género fronterizo: el descubrimiento de un nuevo mercado y de nuevas formas de producción

Resulta interesante observar que la consolidación del género fronterizo se presenta justamente en el momento en que el Estado mexicano busca y reajusta la política cinematográfica en pro de un cine de mayor calidad.

Por un lado tenemos que en los años setentas se promueve la relación con los chicanos como parte de la política de reforzamiento del nacionalismo cultural; por otro lado, se le da un nuevo giro a la industria cinematográfica llegando a la virtual satisfacción del cine nacional en un país no socialista.³ Se trataba de una estatificación mayoritaria, no total y que culminó en 1976 con un hecho importante: el mayor número de las cintas totales de ese año fueron producciones del Estado. Entraron a las producciones cineastas de escuela, muy bien preparados y con ideas avanzadas, y estos "resultaron capaces, por cultura y por oficio, de reflejar en sus películas algo de la complejidad y ambigüedad de lo real".⁴

Aun cuando hubo, en términos generales, mayor producción estatal que privada, para el caso del género fronterizo no ocurrió así, puesto que paralelamente al interés estatal por cierta problemática fronteriza como es la chicana, las compañías cinematográficas privadas descubren dos interesantes campos económicos: la distribución mayor en salas en Estados Unidos (teniendo altas ganancias en dólares), y la producción de las películas en territorio norteamericano (evitándose grandes pagos a trabajadores sindicalizados). Gracias a esto el cine fronterizo se convierte en una verdadera mina de "oro verde".

Si bien el Estado mexicano vio en el tema fronterizo un espacio político importante, las compañías productoras privadas, especialmente los Galindo y los Agrasánchez, vieron en el género fronterizo la posibilidad de obtener ganancias simples y rápidas (lo contrario a lo que la política cinematográfica de la época proponía).

En los setentas el género fronterizo toma fuerza cinematográficamente con temas como chicanos, migración y narcotráfico. Los dos primeros temas "le llegan muy al fondo" a una población muy amplia constituida por mexicanos en ambos lados de la frontera, latinoamericanos y mexicoamericanos en Estados Unidos, lo que garantizaba un amplio público.

El cine mexicano ya había buscado mercados en Estados Unidos pero nunca había podido entrar con la fuerza como lo hace en setentas y ochentas, gracias a la participación inicial de la distribuidora de películas Azteca Film y luego de los distribuidores privados.

Con la entrada a los mercados en Estados Unidos se abre un nuevo panorama para el cine fronterizo. Para los productores significó el mayor éxito económico de toda su vida. Se registraron las entradas más grandes en la historia del cine nacional. Inversiones mínimas encontraron ganancias rápidas y en dólares. Las enormes ganancias no sólo fueron resultado de la distribución en Estados Unidos. Lo que ha hecho único el cine fronterizo es un fenómeno colateral, que está relacionado con una forma de producción muy *sui generis*. En los años setentas la familia Galindo y la familia Agrasánchez, en la búsqueda de menores costos de producción, deciden comprar propiedades en Bronsville, Texas para filmar ahí sus películas, evitándose, de esta forma, el pago de grandes cuotas a los trabajadores sindicalizados, así como rentas por uso de estudios. En esos años, el cine fronterizo se empieza a filmar en las propiedades de la familia Galindo o de los Agrasánchez y en las calles donde viven ciertos conocidos. Desde ese momento las películas fronterizas —en general las mexicanas— ya no utilizan *set*, sus altos costos los obligan a filmar solamente en escenarios naturales.

De forma resumida, la fórmula del cine fronterizo es la siguiente: Se producen en Estados Unidos siguiendo con pagos en pesos, con ello se evitan la mayor parte de los gastos que significa contratar a trabajadores sindicalizados. Se aprovecha la estancia del *staff* técnico para filmar dos o tres películas a manera de bloque de producción, pero no temático porque se trata de cintas totalmente diferentes. Se hospeda a los actores y a los técnicos en las propiedades familiares. Siempre se trabaja bajo una coproducción con una compañía norteamericana lo cual permite tener los derechos de la película en Estados Unidos. La compañía en Estados Unidos pertenece a la misma familia y con ello también las entradas por distribución en territorio norteamericano, entradas que son en dólares. Abarcan temas fronterizos que garantizan el interés del público de mexicanos y de origen mexicano en Estados Unidos. Se trabaja en familia: el director, el productor, los administradores, diseñadores y demás son parientes. Se trabaja casi siempre con los mismos actores que garantizan buenas entradas porque se trata de estrellas ya consideradas por el auditorio como héroes. Como se puede

suponer se trata de una forma de producción muy especial, que surge con el género fronterizo, y que se llama negocio redondo.

De esto habla Rubén Galindo (hijo):

En México no trabajamos el cine con principios televisivos, no trabajamos con series, por ejemplo *La niña de la mochila azul I y II* no se filmaron al mismo tiempo. Ya que viste que hay éxito entonces decides hacer la segunda parte. No es que se haga como en la televisión las dos partes juntas. Si hay éxito en una película se decide hacer la otra, o en algunas ocasiones sucede que como nos vamos a llevar 8 técnicos, 10 actores, nosotros pensamos aprovechar al máximo los boletos de avión, vamos a aprovechar los hoteles y todos los gastos, entonces Pedro hace una película y yo otra. Por eso te vas a encontrar que hay dos películas de los Galindo que se filmaron en las mismas épocas, por ejemplo *Lobo salvaje* y *La muerte del chacal*; o *Siete en la mira* y otra más. Con argumentos no necesariamente similares, con actores que variaban, pero era el mismo staff técnico y las mismas facilidades, entonces era un gran ahorro en boletos de avión y otras muchas cosas.

Nosotros nos establecimos en Bronsville, Texas. Fue un lugar que nos dio muchísimas facilidades, fue un lugar al que le sacamos mucho jugo, en donde la gente nos prestaba sus casas, sus coches, se prestaba para actuar y esas películas se empezaron a hacer con muy poco dinero. Yo te digo el presupuesto de *La mochila azul* y no me lo crees. Eran presupuestos por debajo del resto de los nacionales, vaya, no se tenía dinero, se hacían casi como una necesidad, por amor al cine. Gracias a Dios ese género de películas tuvo un éxito económico, y sacó al cine adelante. El auge empieza en 1978, 1979, 1980. Pero este fue creciendo, y se vino una avalancha de películas.

La ventaja de hacer cine familiar es la confianza. No es lo mismo, darle X cantidad de dinero a tu hermano y decirle, contrata un barco, traite una ambulancia, y cómprate vidrio, a decírselo a un empleado que a la hora de las cuentas se gastaron efectivamente 50% del dinero y el otro 50% se desparramó en cosas que no sabes. Por el lado de producción es útil muy tener gente de confianza. Nos ahorramos muchísimo, después obviamente como eres familia ya sabes las necesidades, las has ido aprendiendo junto a tu equipo, tu familia de cada una de las partes. Se ahorra mucho tiempo en comunicación. La comunicación es casi automática y con menos error. En el cine un error de comunicación puede costar mucho dinero, "Oye es que no entendí, es que no sabía qué querías y por eso traje eso y ahora ya se echó a perder." Pero si es tu hermano, que te conoce de toda la vida, a la hora que le pides algo con urgencia y lo dices mal, él ya sabe de qué estas hablando.

Se forma un equipo con muy poco margen de error.

Los Galindo llegamos a la frontera en busca de mayores ingresos.

Allá por mediados de los setentas hubo una carencia en México, se elevaron muchos los precios de las unidades de uno de los sindicatos y una de las formas de evitar esto era salirse al extranjero para que el sindicato autorizara menos trabajadores. Por otro lado crecía mucho el negocio en Estados Unidos. Los dólares iban formando parte muy importante del negocio. Nosotros los productores en México tenemos un problema, la entrada al cine es muy barata. El cine mexicano es el más barato de todo el mundo. Mientras que en México estábamos pagando 100 a 200 pesos por entrar al cine, en Estados Unidos estaban cobrando 4 dólares por que vieran nuestras películas. Y con la paridad pesos-dólar era mucho más atractivo y más rápido recuperar nuestra inversión y tener altas ganancias. Se convirtió para nosotros más importante el mercado en Estados Unidos que el mercado en México.

Recordemos que el cine es una industria, y la mayor parte de las decisiones son de tipo económico. Ahí nace el arte como consecuencia de, pero nunca es una decisión artística la que va a modificar la industria. Jamás.

Ya filmado allá se dio un descubrimiento temático de la frontera. Fue un largo proceso en donde los directores y los guionistas, y los productores han ido encontrando un nuevo panorama que explotar, en donde existen personas con un problema muy duro, que es el hecho de estar de indocumentados en otro país. Y eso trajo una gama de conflictos dramáticos explotados para los directores y escritores. Es como haber encontrado una mina de oro. Estaba ahí y la problemática económica nos llevó a descubrirla y ha explotarla. La búsqueda de mercado destapó toda esta problemática.

¿Cómo se sensibilizaron tu padre y tus tíos sobre la frontera?

Fue un proceso largo, porque si tu ves la primer película sobre la frontera por parte de los Galindo creo que es una película que se llama *El llanto de los pobres*, es una película en que la mitad se filmó en México y la otra mitad en Estados Unidos: en Houston. Inclusive filmamos en Astroworld. No recuerdo el año. Es con Cornelio Reyna. Hay un personaje joven, de unos doce años que era ciego que al final recupera la vista en unos juegos pirotécnicos y logra ver la belleza de ellos. Y se hizo otra que se llama *Lágrimas de mi barrio*. Ahí el problema era mexicano. Y poco a poco en esas películas se fue descubriendo cómo a partir de filmar las películas allá, se empezaron a descubrir conflictos específicos de la frontera. Empezamos a conocer personas de allá que nos invitaron de pesca y nos contaban sus problemas. Y de ahí conocimos varias gamas de problemas que se prestan para guiones. Cada vez se va centralizando el problema en la frontera, y una cosa fue que entre más se enfocaba a los problemas fronterizos más éxito iban teniendo las películas en esas zonas, con ello mayor recaudación, y más rápido se recuperaba lo invertido.

Entonces ya era una búsqueda obvia. Primero no fue intencional y ahora todo era a propósito.

¿Sabes de otros productores o compañías productoras que hayan descubierto la minita de oro de la frontera?

Propiamente descubierto, no. Explotado posteriormente, o seguido por esa línea, sí. Los Agrasánchez. Posiblemente ellos fueron un fenómeno colateral al nuestro, porque fue en épocas muy semejantes. Pérez Grovas, años antes de todo este fenómeno, pero lo de él sí fue un capricho artístico. Fue a filmar allá y no encontró nada.⁵

Hay que hacer un reconocimiento a esta astucia empresarial con la que la familia Galindo, y la familia Agrasánchez, han logrado mantener y continuar un negocio muy rentable pero, que para desgracia del público, la más de las veces ha sido muy elemental en la trama y poco artístico en cuanto a la producción. Gracias a esta organización familiar, la división del trabajo que en el resto del cine implica grandes gastos, aquí se aminoran enormemente. El mundo de la producción de cine está llena de personas y de campos de trabajo. Este mundo tan amplio y complejo, lleno de relaciones y que está compuesto desde el argumentista, guionista, operadores, técnicos, músicos, hasta actores y empresas que rentan equipo, estudios, salas de montaje y laboratorios, se simplifica por la participación laboral y empresarial de los distintos miembros de la familia.

Un negocio, que manteniéndose igualmente rentable pudiera expresar más pero que es cada día más híbrido en tema, en espacio y en tiempo; mezclas genéricas y temáticas, en ritmos y en lenguaje. Verdaderas mezclas genéricas en donde da la impresión que cada día se tiene menos contacto con la realidad.

Tú, como director ¿crees que hay una receta para el género fronterizo?

Si. La receta desgraciadamente no fue en mi época y yo no he hecho ese cine, mis primeras películas son después del cine fronterizo. Lo viví en carne propia porque me tocó trabajar, pero no quiero que vayas a tomar lo que yo te diga como lo que es. Eso sería mejor preguntárselo a mi papá. Pero analizando las películas, y en conclusión, son personajes que viven en esas áreas geográficas, rodeados de conflictos de esas áreas y puestos en la fórmula del cine que es: siempre hay tres actos. Primero presentar a tu personaje, después lo echas al río y empiezan los problemas, después se intensifican los problemas y ya justo cuando se va a caer en la cascada, lo rescatas. Esa es la estructura dramática del cine mundial. Todas estas cosas las pones en situaciones de la frontera y ahí está tu película.

Dentro del género fronterizo se pueden dar mezclas genéricas, puedes tener un poquito de melodrama, un poco de western con thriller, es una ambigüedad genérica en donde se puede hacer todo. ¿crees que esto es cierto?

Si es cierto. Surgió un cine muy ambiguo, muy raro que no pasaba ni aquí, ni allá. Muy ficticio.

¿Eso no puede ser resultado de lo superficial del cine fronterizo, de que en este genero, con la mano en la cintura se paso de los trancasos y los estrellones de carro a los lagrimones de un melodrama porque un personaje se tiene que ir de indocumentado?

Habría que pintar una línea y dividir cuales son las películas que caen en el fenómeno que tú dices, y cuáles son las que caen en las que yo digo. Yo digo que ciertas películas, por ejemplo a mi me tocó hacer una de ellas que se llama *Cementerio del terror* la cual se filmó en la frontera, pero eran personajes mexicanos. Chilangos, eran personajes que iban a fiestas, a conciertos de rock, que se vestían muy juvenilmente con colores pasteles, y por otro lado estaba el alguacil, el sheriffe de Texas que tenía que resolver el caso, y había que ir a la Morge del Vally Hospital. Era una mezcla total de elementos que la hacían pensar al público, ¿bueno en dónde pasa esto? ¿Con quiénes pasa?. Ese es un fenómeno. Pero otro fenómeno, que es el que tú dices, en el que están en la frontera, con personajes fronterizos y conflictos de la ciudad de México. Por ejemplo, nosotros hicimos una película que se llama *Yaco* que empieza en Los Angeles, se trata de dos chicanos que trabajan en Los Angeles, supuestamente, porque no está bien establecido y por eso se presta a confusiones porque no están bien establecidas las ideas de los directores, y de repente se van a un bosque, supuestamente en California y son atacados por unos montañeses que son gente que ya no so sabes de dónde son y de dónde viene, que tienen rasgos físicos de mexicanos, problemas psicológicos mexicanos, que ya no son ni de la frontera, ni de ningún lado. Si analizas estas películas y las tratas de poner ante un contexto real, truenas y acabas por decir que malo es el cine mexicano⁶.

Uno de los grandes cambios del cine fronterizo ha sido precisamente la simplificación de sus tramas, el eclecticismo genérico y la falta de tema. Historias trilladas que siempre tienen los mismos elementos, los mismos actores pero en distinto orden. Ciertamente la capacidad del cineasta es limitada por los presupuestos, los distribuidores, los actores, y otras cosas, pero creo que también la creatividad ha estado limitada por el desconocimiento, el desinterés por la realidad, así como un especie de desprecio hacia el público. Aventurándome un poco, me parece que las distintas generaciones vean al cine desde una perspectiva muy diferente. Para los productores y directores de los años

treintas, cuarentas y cincuentas el cine no era solamente (ojo, digo solamente) un negocio, era también una forma de vida, una vía de expresión para la que se necesitaba vocación y oficio, pero también se necesitaba sentirse público. La nueva generación del cine fronterizo parece no tener todo esto, pero sobre todo, compromiso con el público.

¿Quién fue el primer familiar Galindo que empezó a trabajar en el cine?

El primero fue mi abuelo, Pedro Galindo. El empezó hace mucho tiempo como compositor y poco a poco fue metiéndose en la producción. Fue compositor musical. El compuso muchas canciones muy famosas para películas. Para Raúl de Anda compuso el *Charro negro*. Compuso, por ejemplo, *Soy puro mexicano*, *El herradero*, *La malagueña*. El tuvo un trío que no me acuerdo como se llama, pero por medio de la música él se convirtió en productor. Regresa a México, porque estuvo unos años en Hollywood, y sus hijos empezaron a meterse con él en el cine. A ayudarlo en producción, y así viene a ser lo que ahora es la familia Galindo. Que son Pedro Galindo, el hijo de mi abuelo, Daniel Galindo y Rubén Galindo. Son los tres hijos de Pedro Galindo: Daniel, Pedro y Rubén. Mi tío Daniel es el que ha hecho todas las películas, las últimas de Lucerito y Pedrito Fernández. Mi papá y mi tío Pedro fueron los que fueron a la frontera. Son los que empezaron a ir a la frontera y desarrollarón toda esta gama de películas fronterizas. La última fue *Lobo Salvaje*, una película en donde la frontera es más dinámica, más de acción y balazos. Ya no era la frontera sentimental que habían explotado al principio.

De los nietos de Pedro Galindo, ¿cuántos se dedican a la producción cinematográfica?

De los nietos de Pedro Galindo todos los hombres, e inclusive algunas de las mujeres. Por ejemplo, de mi tío Daniel —que es el más grande— está Kiki, su hija, quien escribe y es diseñadora. Ella ha hecho muchos de los posters de las películas, inclusive le tocó la época de las películas de frontera. Ella hizo el poster de *La niña de la mochila azul* que es una obra de arte. Hizo también el poster de *357 Magnum*, el de *El oreja rajada* y varios más. También ha escrito las últimas películas de mi tío Daniel que se hicieron ya en México pues ya no son temas fronterizos. El hijo de mi tío Daniel es licenciado en derecho, él está en producción.

Por parte de mi tío Pedro, está Pedro chico que es director de cine. “Pedro Galindo III” que es famoso por *Siete en la mira* por películas como *La muerte del chacal* y algunas otras que han tenido mucho éxito. Después está Jesús que murió hace un año en un accidente automovilístico. El era también productor y está Eduardo que se dedica al alquiler del equipo cinematográfico. Tiene una compañía

muy existosa que se llama Tecnimóvil que renta equipo aquí en México, y está Santiago que es licenciado en administración de empresas y es, por supuesto, quien se dedica a la administración de la empresa.

Por parte de mi papá, Rubén Galindo, estamos yo, Rubén Galindo (hijo), que soy el mayor. Soy director y escribo, y mi hermano Raúl que se encarga del aspecto administrativo de los negocios.

¿Por qué las mujeres Galindo no están tan involucradas en la producción cinematográfica?

Es un negocio un poco hostil, es un negocio con un ambiente un poco rudo para una mujer. No es tan atractivo para una mujer estar en un ambiente en que hay desveladas, que hay que estar oyendo gentes decir groserías, estar cargando cables, estar bajo el sol, ¡vaya!, es difícil porque es un ambiente de hombres.

¿Por el tipo de trabajo?

Si porque es un trabajo pesado, vaya, seis meses del año estás en una oficina, tomando café, platicando, cotorreando, y seis meses del año estás entre las piedras con botas, metiéndose a los charcos y desvelándote hasta las seis de la mañana.

¿Hubo por parte de las mujeres Galindo interés por ser directora y que la familia le pusiera el alto?

No, no. No obstante que el cine está un poco mal visto por ciertos grupos de la sociedad, en nuestra familia el cine es un orgullo. Y cualquier miembro que quiera hacer cualquier cosa en él, es bienvenido.

¿Cuál es la formación profesional de los Galindo?

El abuelo trabajó como extra, hizo mucho cine americano. Regresó, trabajó mucho en películas mexicanas como actor o compositor, y después empezó a producir sus películas. Y fue aprendiendo. Mis tíos, mi papá y sus hermanos también aprendieron, poco a poco y muy líricamente. A los nietos es a los que nos tocó estudiar. Pedro Galindo III estudió en Londres y en Santa Bárbara. Yo estudié en Los Angeles, y los demás son licenciados en administración.⁷

A través de las mismas películas de la impresión de que anteriormente, los cineastas mexicanos hacían películas que personalmente le pudieran interesar, pudiendo ser él cualquiera de sus personajes, las nuevas generaciones, a pesar de sus estudios profesionales, parecen estar muy lejos de sus personajes. Me parece que se trata de un aspecto muy complejo relacionado con las clases sociales, con el orgullo de hacer cine nacional y con el conocimiento de la realidad mostrada. Al parecer hace unos años el productor y el realizador se sentían orgullosos de hacer cine nacional, se sentían parte del público, por lo que podían

decir “produzco para mí o para nosotros el auditorio” y se sentían partícipes de la realidad mostrada, la temática más frecuente era la que resultaba de filmar lo que se conocía, filmar temas comunes. Actualmente, el director produce para ellos, encontrándose un abismo entre el “ellos” y el “nosotros”, no se sienten completamente orgullosos de hacer el cine que hacen, y recurren a temáticas que no conocen y de la cual nunca se han sentido partícipe. El público, “ellos”, no tienen nada que ver con la vida cotidiana del productor y el realizador, “ellos” solamente existen porque son el público “ellos” quienes hacen del negocio un verdadero *affair*: el pueblo, los fronterizos.

¿Por qué filman en Bronsville?

Porque está muy cerca de México, a 12 horas en coche estás ahí. A una hora de avión. Y al fin y al cabo estás en Estados Unidos. Y era muy barato comprar terreno allá. Teníamos un rancho de los Galindo, muy famoso en Bronsville, en donde se quedaban los actores, los Bronsville, en donde se quedaban los actores, los técnicos es unos *motorhomes* y ahí se hacían foros, teníamos bodegas donde se guardaban los equipos, los coches. Grabar en Estados Unidos nos ahorra problemas con los sindicatos. Esta era una de las razones más importantes, ahorrar el problema sindical que es muy grande para el productor. Porque te exigen que trabajes con 20 personas, o más, y resulta que de las 20 personas, 17 más o menos ahí están y los otros no hacen nada porque no desquitan lo que cobran.

¿Cómo le hacen para registrar sus películas como mexicanas si no eran filmadas en México?

En derecho la película se registra como propiedad de una compañía mexicana aunque la compañía no haya sido la que haya invertido en ella. Es un derecho de autor, el *copy right*. Quien tenga el *copy right* es el dueño de la película aunque se haya hecho en Estados Unidos.

¿Pero las registran como películas mexicanas?

Sí están registradas como mexicanas. Tienen una ambigüedad rarísima.

¿Pero, qué no te piden que para registrarlas como mexicanas tienes que trabajar con mexicanos sindicalizados?

Para poder explotarlas en México necesitan pertenecer al sindicato de trabajadores mexicanos, pero para poder percibir ingresos allá necesitan pertenecer a una compañía americana. Siempre hay un fenómeno de coproducción entre una compañía americana que se queda con los derechos en Estados Unidos, y una compañía mexicana que se queda con los derechos en México. Hay convenios muy justos.

¿Son prestanombres en Estados Unidos?

No, es una compañía independiente, que te paga a tí un anticipo o te da dinero para la producción.⁸

3. Las determinantes económicas

No hay ninguna duda que no existe cine sin dinero, pues a diferencia de otros campos artísticos –pintura, escritura o música– el cineasta no puede hacer su obra sin disponer de capital. Y es por todos conocido que –como la mayor parte de las cosas en la vida– hacer cine es cada día más costoso. Con la cantidad de dinero con que se filmaba una película regular en 1985, no se puede hacer en la actualidad, ni siquiera la cuarta parte.

El cine fronterizo en términos financieros está dentro del promedio de costo de producción del resto de las películas mexicanas. Presupuestos bajos y filmaciones cortas son las características del cine mexicano. Para mediados de 1988 el costo promedio de una película fronteriza era de aproximadamente 250 millones de pesos, y el promedio de filmación era de 4 semanas.

Hay muchas categorías de películas. Esta entre los 150 millones de pesos las películas muy chiquitas y los 500 millones de pesos las películas que tienen más trabajo. El promedio es de 200 o 250 millones de pesos. El promedio de filmación es de 4 semanas.⁹ Tanto Rubén Galindo como el Rafael Pérez Grovas coinciden en cuanto a los costos y tiempos de producción, los cuales coinciden con aquellos del resto del cine nacional. Esto nos indica que los presupuestos para hacer una película fronteriza o no fronteriza no varían, sin embargo, las entradas y la recuperación de los gastos invertidos en una y otra son muy diferentes recuperándose mayor cantidad y en menor tiempo cuando se trata de cine fronterizo.

Cuál es el promedio en tiempo de filmación de una película mexicana?

Aproximadamente, bueno, una película media, son 4 semanas. Generalmente de esas 4 semanas, 3 se hacen con todo el personal y una se hace con el personal reducido porque son lo que nosotros llamamos "pick ups", o sea, son pedacitos de película, filmaciones de película en donde no se usan a los actores principales, en que generalmente no hay mucho diálogo, en que lo más que se quiere explotar son paisajes o lugares especiales.

¿Cuál es el costo promedio de una película mexicana?

En este momento es entre 200 y 250 millones de pesos. Pero con eso no filman ni un rollo los americanos. Allá son millones de dólares. Una película, para que los americanos le concedan alguna beligerancia, debe de costar cuando menos uno 50 millones de dólares. No hay más que ver lo que hacen aquí. Vienen y hacen unos escenarios que nosotros ya no podemos hacer por el costo de los materiales, por el costo de los trabajadores, nosotros casi ya no hacemos *sets*, filmamos casi todo en escenarios naturales. Todo, por los costos. En cambio llegan ellos alquilan los mismos foros que nosotros usamos en el cine mexicano hace 20 años, y construyen cosas maravillosas, porque además los técnicos mexicanos son estupendos, es de lo mejor que hay en el mundo entero.¹⁰

No hay duda tampoco que el cine fronterizo (como el resto del cine mexicano) es resultado de los bajos presupuestos y de los cortos tiempos de producción. Todo ello exige tramas fáciles que no impliquen grandes gastos, filmadas siempre en escenarios naturales y con muy pocos detalles. Pero el cine fronterizo en general es malo desde la trama, por eso vale la pena preguntarse ¿sería mejor el cine fronterizo si se duplicara y triplicara el presupuesto, o si se les destinara mayor tiempo para la producción?, yo no lo creo. Seguramente se podrían mejorar muchos errores técnicos, podrían aparecer otras locaciones más vistosas y atractivas para el público, seguramente también, aparecerían helicópteros, o bailarinas con números artísticos más exóticos, sin embargo, dudo mucho que el cine fronterizo pudiera de esta forma mejorar. No creo que se trate de un problema de buenos realizadores a los que se les haya limitado el desarrollo de sus buenas ideas por falta de presupuesto, creo que no hay buenas ideas. Y no las hay, por que no hay el mínimo interés temático por la frontera. Por que no hay respeto, ni asombro, ni sentimiento, ni conocimiento de lo que es la dinámica fronteriza. Porque no se trata de personas que tengan un compromiso con esta zona del país, o inclusive del cine como un espacio artístico y cultural. Para ellos se trata únicamente de un escenario que presenta grandes ventajas económicas y en donde se puede filmar cualquier churro.

Creo que el error del cine fronterizo es que nunca refleja la riqueza social, cultural, e incluso política de la frontera, el cine fronterizo tomo elementos muy estáticos y estereotipados de ella, para inventar una frontera que solo existe en el cine, ¿tú que opinas?

Tienes toda la razón. *La bamba* es la muestra de lo que debió haber sido el cine de la frontera yo siempre he creído que el cine de la frontera se quedó muy a medias. *La bamba* lo está diciendo todo¹¹.

Ciertamente el cine fronterizo mexicano, está muy lejos de lo que ha llegado a ser, en muy poco tiempo, el cine chicano (que en cierto modo se trata de otro tipo de cine fronterizo). Como lo mencionó recientemente Elena Poniatowska, “en la película de Luis Valdez: *Zoot Suit*, los mexicanos descubrimos la extraordinaria fuerza, la frescura y el coraje de la población de origen mexicano en Estados Unidos autodenominados chicanos. Chicano no sólo designaba a la gente de descendencia mexicana viviendo en los Estados Unidos, sino a la discriminación social y racial, la explotación económica de una clase trabajadora migrante que atravesaba el Río Grande o Bravo en busca de una vida mejor. Con *Zoot Suit* los mexicanos también adquirimos conciencia de la aportación que el movimiento del trato chicano, origen de la película, podía hacerle al arte. Aportación mucho más original de lo que nuestro cine había logrado en los últimos 30 años, después de que Gabriel Figueroa y Emilio Fernández cerraron con sus películas en blanco y negro, la época de oro del cine mexicano. *Zoot Suit* dio una visión de los chicanos que los mexicanos ni siquiera sospechábamos, ya que no los considerábamos parte de nuestra cultura”¹².

El éxito y tino cinematográfico de la película *Zoot Suit*, estuvo en mostrar el significado de ser chicano, además de comprobar que “como hacedores de cine los chicanos se habían apropiado de la técnica de los anglos, no habían perdido tiempo, tenían algo que decir, y sabían como decirlo. La cinta *Zoot Suit* era valiosa sociológicamente pero también desde el punto de vista del arte. Una película mejor y más expresiva que las nuestras. Nunca hemos sabido vernos con esa exactitud, nunca hemos sido críticos de nosotros mismos, *Mecánica nacional* de Luis Alcoriza, por ejemplo, no pasa de ser una comedia. Y *QRR* de Gustavo Alatriste, resulta didáctica.”¹³

Para mayor desgracia del cine fronterizo, no se ha llegado siquiera a hacer la versión fronteriza de *Mecánica nacional*, ni ha existido siquiera la versión didáctica de la frontera. El cine fronterizo no ha tenido más que malas películas y esto se puede confiar si se revisa la lista de títulos que se presenta en este trabajo. ¿Qué impacto, aportación artística, sociológica, política, cultural, o emotiva pueden tener películas como *Santo en la frontera del terror*; *Contrabando por amor*; *Chicano Brothers*; *La ilegal*; *La venganza del rojo*; *Cinco nacos asaltan*

las Vegas; Murieron a mitad del río; o Mojado....pero caliente?. El cine fronterizo no ha retratado nada, no muestra nada porque no ha tenido nada que decir. El género fronterizo está constituido únicamente por "churros" cinematográficos que siguen siendo aquellos que Buñuel describió en 1958.¹⁴ "El "churro" cinematográfico -explicaba- puede ser a veces filmado con una técnica perfecta, actores notables, diálogos chispeantes. El "churro" puede muy bien ganar un Oscar o hacerse aplaudir en los festivales. No tiene precio fijo. En México hemos hecho muchos por 600,000 pesos, mientras que en Hollywood se llega a meter en uno sólo diez millones.... de dólares. El "churro" se caracteriza por una actitud mental tan estéril como pasada de moda. Es la serie clásica de emociones, amor, odio, dolor, etcétera, medidos por el perdón más vil: el asesino debe morir, la prostituta, regenerarse, el bien debe triunfar sobre el Mal: ¡Eso es pereza mental!"¹⁵

La frontera, temáticamente hablando, presenta en especial muchas dificultades que exigirían por parte de los guionistas y realizadores mayor conocimiento y dedicación. Si el cine chicano pudo decir mucho fue precisamente porque las que se expresaban eran personas conocedoras del tema e involucradas en la problemática. Incluso para directores no chicanos es más fácil el acercamiento con esa realidad chicana porque se trata de un grupo social fácilmente identificable y caracterizable, mientras que el tema de la frontera es menos concreto por ser justamente tal amplio. Se trata de un espacio habitado¹⁶ en donde se desarrollan múltiples problemáticas. Un tema que incluso presenta problemas epistemológicos: ¿qué es la frontera?. Múltiples orígenes y clases sociales, al mismo tiempo que regiones económicas distintas. Dentro de esta complejidad los chicanos se convierten en fronterizo fácilmente identificable. La complejidad de lo fronterizo exige mayor conocimiento y dedicación de los productores que la trabajen.

4. El asunto familiar

No cabe duda, como la ha planteado Rubén Galindo (hijo) que la producción familiar presenta ventajas económicas y organizativas. Sin embargo esta producción familiar, a mi juicio, presenta también algunas desventajas que están íntimamente ligadas a la calidad del material cinematográfico. Como lo ha señalado Pierre Sorlin en su libro *Sociología del cine*, en toda producción cinematográfica existen

frenos materiales y económicos, y es común que se busque la forma de tratar de disminuir los gastos. Tradicionalmente durante la producción de una cinta existen dos fuerzas importantes que, sin ser totalmente antagónicas, buscan y jalan por sendas diferentes. Por un lado tenemos al productor, el que financia la obra, el hombre de negocios, y por otro lado está el realizador, el hombre del oficio, quien tiene distintos principios y quien con limitantes diferentes piensa en el producto: una buena película. Ambos piensan y buscan el éxito, pero para cada uno tiene un sentido diferente. Cierto es que ambos no están opuestos, pero el hecho de que el realizador esté más alejado de las preocupaciones estrictas de la rentabilidad, permite hacer cosas menos duras y con cierto tono artístico. Cuando estas dos corrientes se encuentran sólo en una dirección: la del hombre de negocios, las posibilidades de una buena cinta son muchos menores, llegándose a perder la diferencia entre el rol del productor y el realizador. Problema que no es sólo de división del trabajo sino de independencia intelectual. En esta fórmula familiar, el problema es que no hay una disociación que permita realizar dos quehaceres distintos.

5. La preocupación por el mensaje: la moraleja

Es importante que el realizador se pregunte a sí mismo antes de realizar su película, qué es lo que quiere mostrar con ella. Esta pregunta se la responden de manera distinta los productores y directores del cine fronterizo. El Sr. David Agrasánchez, otro importante productor y director de películas fronterizas contesta así:

Nosotros tenemos varias películas sobre el tema de los indocumentados. La primer película que firmamos lleva el título de *Wetback* (Mojados). La dirigió Alejandro Galindo. También el dirigió hace muchos años una película que llamó *Espaldas mojadas*. Una película muy bien lograda, de denuncia, principalmente de las autoridades de migración de los Estados Unidos, por el mal trato a los indocumentados. Inclusive de esta película hicimos un premier en Bronsville e invitamos a los agentes de migración de Estados Unidos, y al jefe de la familia, y platicamos. Vieron la película y al salir dijeron que estaba muy bien, les gustó mucho pero opinaron que estaba un poquito exagerada. Nosotros sabemos que no es cierto porque está basada en hechos reales, en todo el mal trato que le dan a nuestra gente allá, desde los enganchadores hasta los empleadores. Se ve como la gente va con la idea de que va a lograr hacer dinero y pues a la hora que trabajan allá en los campos de trabajo, en el momento que llega la

paga, a los quince días o al mes, muchas veces los denuncian a migración, llega las redadas y los deportan y no les pagan un centavo y trabajaron gratis, y en fin hay muchas cosa de denuncia.

¿Como cuántas películas sobre la frontera habran hecho a partir de *Wetback*?

Tenemos cinco películas sobre este tema. *Mojados* (1977), *Las braceras* (1981), *Cementerio de ilegales* y otra es *Braceras y mojados* (1981). También hemos tocado el tema del narcotráfico. Realizamos la película *El secuestro de Camarena*, que nos la prohibieron aquí en México durante dos años y tuvimos que reeditarla y cambiarle el título y no nos la autorizaron. Otra película que se llama *La bamba del polvo maldito* (1977), en fin, tengo varias películas de este tema.

¿De dónde viene el interés de los Agrasénchez en la frontera?

Esto fue porque fuimos los primeros productores en filmar en Estados Unidos una película mexicana, en el caso de la película *Soy chicano y mexicano* (1977), que se filmó en San Antonio, Texas y como nosotros radicamos y tenemos propiedades en Texas, en Bronsville por eso nos ha interesado esta temática y este tipo de películas, además porque queremos denunciar los malos tratos de las autoridades en general, para todos los mexicanos y latinoamericanos. Pues es muy real, es verídico y es muy marcado. No nada más con los ilegales, sino con toda la gente aunque lleve su visa y pasaporte, siempre hay una diferencia contra el latino en general. Nosotros les hemos tirado toda la vida a las autoridades de migración.

¿Sus películas tienen un mensaje?

Pues si, lógico, pues por ejemplo, los americanos hacen muchas películas sobre algo que toca lo mexicano y siempre nos ponen como los malos, nos ponen muchas cosas negativas. Inclusive, aquí en México, cada vez que llega una película extranjera y donde se habla de un mexicano lo quitan, lo censuran, así que nunca vemos aquí una película donde hablen mal de nosotros porque ya pasa por la censura, pero si las vemos en Estados Unidos, siempre se la pasan tirándonos. Y es únicamente denunciar los hechos que son verídicos, a los ilegales los meten en camiones, meten 100 o 80 ilegales y los tienen encerrados y no pueden ni sentarse y les dan solamente agua y pan e inclusive ha habido casos de cangrena de que no se pueden sentarse, que por la falta de circulación y se muere la gente allá.

¿Cuáles son sus fuentes de información , cómo se enteran de todos estos casos y están al tanto de la situación?

Anteriormente teníamos un escritor dedicado a la investigación del trato a los ilegales, fue el Sr. Rafael García Travesí, que ya murió, él se fue a Los Angeles y se metía a los archivos, entrevistaba gentes y tenía amigos en migración y realizaba un buen trabajo, él era el

guionista de cabeza de nosotros. Nosotros con eso nos dábamos cuenta de lo que pasaba allá. El se pasaba una parte importante del año allá y tenía todos los contactos.

En términos económicos ¿qué beneficios tiene hacer cine sobre la frontera o en la frontera?

Pues en un cine que funciona, desde luego y principalmente en las fronteras, en los Estados Unidos en las salas de exhibición donde se proyecta el cine mexicano. Tiene ahí gran aceptación, por ejemplo la película *Wetback* inclusive la doblamos al inglés, se ha exhibido en televisión, en galavisión y se ha vendido para otros auditorios. Nos la compraron para Rusia la película. Yo no sé cual será el atractivo para los rusos ver ese tipo de películas pero algo tiene que les interesa.

¿El interés por la frontera es por lo social, -contribuyendo a dar un mensaje o denunciando todas estas cosas- o es por lo económico?

Definitivamente no está peleado lo comercial con la calidad o con el mensaje lo cual pues en todas las películas por muy comerciales que sea, tratamos de meter est tipo de películas, pues es lo social que se pueda denunciar y se puede hablar de ello. Son películas comerciales, pero desde luego esto es una industria que hay que sostener y se tiene que hacer cine comercial.

¿Es mas rentable hacer cine fronterizo que no fronterizo?

No, definitivamente no. No todas las temáticas dan lo mismo, sin embargo hay una variedad de temas que funcionan comercialmente. No sólo es la línea del narcotráfico o los ilegales, o las comedias rancheras, en fin. Todas las películas funcionan.

¿Han hecho comedias rancheras en la frontera?

Si, hemos hecho películas basadas en corridos mexicanos como *Caballo prieto afamado*, *Caballo Alazán lucero*, *El siete vidas*, otras películas musicales como *Discoteque fin de semana*. Esas fueron filmadas allá en la frontera.

¿Dentro de la frontera entraría todo lo de narcotráfico, mojados pero también temas musicales...?

Temas musicales, rancheras. Hemos hecho de todo tipo de películas en la frontera. No somos una compañía que nos encasillamos en hacer, como muchas otras que hacen puras ficheras, o puro narcotráfico, en fin. Cada película es un tema diferente, actores diferentes, director diferente, y la temática diferente.

¿Con qué director han trabajado en la frontera?

Pues ha habido varios. Alejandro Galindo, José Luis Urquieta, Gilberto Martínez Solares, Jaime Fernández, Federico Curiel, Fernando Durán, Gilberto de Anda, pues cantidad de directores.

Cuadro 1
Participaciones de compañías productoras
en una cinta fronteriza, por año y totales

COMPañIA PRODUCTORA	AÑO DE PRODUCCION	TOTALES
Filmadora Chapultec	56, 62, 72, 74, 75, 76, 77(3), 78, 79 (3), 80(2), 81, 83(2), 84	19
Filmex S. A.	41, 50, 54, 61, 64(2), 65, 88(2)	9
Estudios América	62, 63(3), 65(2), 66, 75, 77	9
Producciones del Rey	80(3) 81(3), 83, 86, 89	9
Fílmicas Agrasánchez	73, 76, 77(4), 82, 84	8
Cinematográfica Groyas	51, 56, 64, 65, 79(2), 81	7
Películas latinoamericanas	79, 90, 81, 84, 85, 87	6
Filmadora Morben S. A.	79, 83, 84, 85(2), 87	6
Producc. hermanos tamez	84, 85(3), 86(2)	6
Televicine, S. A.	79, 80(2), 85, 86	5
Producciones Calderón	47, 49, 50, 51	4
Radeant Films	58, 63, 64, 70	4
Cinematográfica ABSA	59(3), 64	4
Producciones Galobi	82, 83, 84(2)	4
Cinematográfica Rah	81, 84, 85, 86	4
Cinematogr. Tamaulipas	86, 87, 88, 89	4
Producciones Sotomayor	58, 63(2)	3
Películas Rodríguez	65, 75, 86	3
Cima Films	70, 74, 78	3
Producciones Potosí	75, 76(2)	3
Producciones Conacine	73, 75, 76	3
Acuario Films	79, 81, 85	3
Galmes	82, 85, 88	3
Cinematogr. Rodríguez	83, 84, 85	3
Producciones Tolloca	86, 87(2)	3
Producciones Raúl de Anda	45, 47	2
Producciones Zacarías	58, 66	2
Brook y Enriquez	59, 61	2
Cinematográfica Jalisco	62, 73	2
P. Fílmicas de México	65, 66	2
CONACINE Dos	76, 78	2
Producciones Géminis	81(2)	2
Producciones Esme S. A.	84, 85	2
Producciones Gallo	85, 88	2
Grupo Video arte	88(2)	2

NOTA. Aparecen también como compañías productoras de 85 distintas Compañías de 1938 a 1939.

FUENTE. Elaboración del autor a partir del Directorio de Películas fronterizas, COLEF, Tijuana, B. C. 1989.

¿Alguno de ellos ha sido fronterizo o ha vivido en la frontera?

Yo pienso que Alejandro Galindo ha sido el que más se ha dedicado a la investigación, con los temas fronterizos.

¿Tiene alguna fórmula para el diseño de las películas?

Si, se tiene que combinar de todo, poner su drama, suspenso, acción, combinar todos los elementos.

¿Tiene usted algún interés social por la frontera?

Si desde luego, es lo que le comentaba desde hace rato. Nos interesa mucho los problemas fronterizos, por eso queremos hacer una película sobre César Chávez, con Isela Vega y Charles Bronson. Esa película que ha sido discutida con César Chávez, y a través de ella defender a los mexicoamericanos y a los mexicanos y desde luego es una película comercial 100%, porque quien no sabe de César Chávez en EU. y en la frontera y más si se presenta a un personaje como Charles Bronson, pues es una película que se vende para todo el mundo. El guión está basado en hechos reales, en anécdotas de él, todo se haría con lo que él dijera pues no podemos hacer una película basada en su biografía sin que él nos de autorización.

6. Principales compañías productoras y directores

El descubrimiento del cine de la frontera, como forma de producción, fue generalizada por la familia Galindo y Agrasánchez, sin embargo para 1985, la familia Galindo ya no filmaba en Bronswille puesto que los norteamericanos empezaron a exigir que parte de staff fuera norteamericano, lo que significó la elevación de los costos de producción y el fin de este tipo de producción en la frontera. Este cambio en la forma de producción de las principales familias del cine fronterizo. No acabó con este tipo de cine pero sí exigió un ajuste. Nadie quiso dejar el atractivo mercado en Estados Unidos.

Actualmente lo que distingue al cine fronterizo son las tramas y nuevas formas de producción. Se busca gustar a un público de origen mexicano en Estados Unidos para mantener la rentabilidad de mercado de dólares. Paralelo al tratamiento de ciertos temas rentables como el narcotráfico y migración indocumentada, surgió un nuevo fenómeno del cine fronterizo: la filmación total en Hollywood para distribución exclusiva en video. De este nuevo estilo de producción son las compañías Zbenk Inc. y Producciones Vega-Marino. También surgieron productoras fronterizas como Grupo Video Arte, S.A. que, al estilo de las maquiladoras, aprovechan la mano de obra mexicana y los atractivos

Cuadro 2
Participaciones como director de una cinta fronteriza,
por año y totales

DIRECTOR	AÑO DE PRODUCCION	TOTALES
Rubén Galindo	70, 72, 74, 75, 76(2), 77(4), 78, 79(3), 80(2), 81, 83(2)	20
Alfredo B. Crevenna	63, 65, 66(2), 69(2), 75, 79, 80, 84, 85(2), 86, 87(3), 88	17
Fernando Durán	75, 79(2), 81, 82, 83, 84(2), 85(6), 86(2), 88	17
José L Urquieta	81(2), 83, 84(2), 85(4), 86, 87, 88	17
René Cardona	39, 54, 56, 64(2), 65, 66, 70, 71	9
Alejandro Galindo	49, 53, 70, 77, 80(2)	6
Gilberto Martínez	55, 61, 77(2), 80, 81	6
José Loza	80, 84(2), 85(3)	6
Alfredo Gurrola	83(2)), 84, 85(2), 86	6
Miguel M. Delgado	50, 52, 56, 63, 79	5
Alberto Mariscal	63, 64, 80, 81, 86	5
Pedro Galindo III	81(2), 82, 85, 83	5
Fernando Méndez	41, 59(3)	4
Raúl de Anda	45, 53, 58, 64	4
Ismael Rodríguez	58, 61, 75, 84	4
Arturo Martínez	63, 75, 76(2)	4
Federico Curiel	76, 77, 81, 82	4
Rafael Pérez Grovas	81, 84, 85, 86	4
Juan Orol	43(2), 56	3
Juan Bustillo	51, 54, 59	3
Rafael Baledón	59, 63, 73	3
Rafael Portillo	65, 79, 80	3
Raúl de Anda Jr.	70, 80, 85	3
Julio Aldama	72, 81, 85	3
Rafael Villaseñr	78, 83, 86	3
Carlos Orellana	44, 66	2
Alberto Gout	49, 51	2
Julián Soler	54, 58	2
Jaime Salvador	55, 64	2
Gilberto Gazcón	58, 73	2
Cano Ureta	59, 65	2
Jesús Martín	62, 85	2
Roberto Rodríguez	65, 80	2
Tito Navarro	73, 83	2
Fernando Osés	74, 77	2

Jaime Casillas	75, 86	2
Gonzalo Martínez	75, 78	2
Mario Hernández	76, 85	2
Jaime Fernández	79, 82	2
Rubén Galindo Jr.	84(2)	2
Hernando Name	84, 85	2
Raúl Fernández	84, 85	2
Víctor Manuel C,	84, 87	2
Gilberto de Anda	85, 88	2
Sergio Vejar	87, 88	2

NOTA. Aparecen también caomo directores 67 distintas personas de 1938 a 1989

FUENTE. Elaboración del autor a partir del Directorio de Pleículas Fronterizas, COLEF, Tijuana, B. C. 1989.

tecnológicos y financieros de Hollywood. El nuevo Grupo Video Arte estrena su producción en 1988 con dos cintas fronteriza y sus oficinas centrales, a diferencia de otras 115 compañías productoras, no se encuentran en la ciudad de México, sino en Tijuana, B.C. es de esperarse que este tipo de empresas "fronterizas" tenga gran futuro por la ventajas económicas que conllevan.

Hoy en día el número de compañías productoras y de realizadores es mucho más extenso, y la forma de producción más variada. En el cuadro No. 1 se puede apreciar el gran número de compañías que han estado involucradas en el cine fronterizo (119), teniendo el primer lugar la compañía productora de los Galindo: Filmadora Chapultepec, con un total de 19 películas fronterizas, además de las otras 7 cintas de los Galindo producidas en las otras compañías productoras de la misma familia: Producciones Galubi, o Galubi Films (3), Galmex (3) y Casa Blanca Producciones, S.A. (1). De esta manera las compañías productoras de los Galindo han realizado un total de 26 cintas fronterizas.

Aún cuando producciones fílmicas Agrasánchez ocupa el tercer lugar en el cuadro, con 8 películas fronterizas, hay que agregar las producidas por Cinematográfica Grovas que es también de los Agrasánchez, por lo que esta familia ocupa el segundo lugar con 15 películas fronterizas.

En tercer lugar, con 9 películas, están cada una de las siguientes tres compañías productoras: Filmex, S.A. que empezó su primera producción en 1941, se hizo fuerte en los cincuentas y sesentas y estuvo fuera de este género más de 23 años y vuelve al estilo fronterizo con dos cintas en 1988. Estudios América que hizo época en los sesentas y que después de 1977 no volvió al mundo del cine fronterizo. Y por último Producciones Rey que es un fenómeno de producción casi exclusivo del cine fronterizo de la década de los ochentas que utilizó como principal tema las tragedias de migración indocumentada.

En el cuadro No.2 se puede apreciar la amplia variedad de directores de este género (112). El director con mayor número de películas fronterizas realizadas es el Sr. Rubén Galindo (20) quien realizó su trabajo de 1970 a 1983. El segundo lugar lo tienen tanto el Sr. Alfredo B. Crevenna como Fernando Durán, ambos con 17 películas. Alfredo B. Crevenna ha tenido una participación constante en el cine fronterizo por más de 25 años, mientras que Fernando Durán ha logrado dirigir el mismo número de películas en 13 años. Otros dos directores importantes han sido José Luis Urquieta quien ha llegado a realizar 12 cintas en los últimos ocho años, y René Cardona quien filmó 9 entre 1939 y 1971.

De los directores que han realizado más de una cinta fronteriza podemos observar que la mayor parte de su producción se ha concentrado en lo que va de la década de los ochentas (72 cintas), mientras que en los setentas sólo fueron 39, en los sesentas apenas 25, en los cincuentas 14 y por último en los cuarentas 5. Esto nos indica dos cosas interesantes, por un lado una mayor producción en los años recientes con respecto a los anteriores, y por otro lado la mayor concentración de pocos directores en los setentas y ochentas.

7. El debate sobre la rentabilidad del cine fronterizo y su futuro

Para conocer lo referente a la rentabilidad y a las expectativas de este tipo de cine se presenta a continuación una parte de la entrevista con el Sr. Rafael Pérez Grovas quien con su compañía productora: Cinematográfica Rah, realizó 4 cintas sobre la frontera entre las que encontramos *Santo en la frontera del Terror* (1981) y *El gato negro* (1985).

¿Por qué aun cuando las películas fronterizas han sido muy exitosas usted solo ha producido cuatro?

Es que como usted sabe, el cine tiene ciclos, las películas cíclicamente tienen mayor o menor éxito.

Después del éxito que tuvieron las películas fronterizas, el tema ha ido decayendo. La nueva tendencia es hacer, o bien películas de sexo, que son las que dan más dinero, o bien el género comedia. Actualmente la mayor parte de las películas mexicanas son comedias donde también se trata la picaresca mexicana, por decirlo de algún modo, y donde aparecen escenas de sexo que tanto están de moda. No sólo en el cine mexicano sino en todo el cine mundial.

Podría yo decirle que el lenguaje de las películas nuevas es un poco, o demasiado, procaz. Esta hecha a base de la leperada mexicana. Pero si usted ve las películas americanas también lo tiene, pero claro, al traducirlas liman un poco su contenido. Pero si usted entiende el inglés se dará cuenta que también ellos dicen muchas groserías en inglés. Quiero decir con esto que no es un fenómeno exclusivo del cine mexicano. En general nuestro cine está orientado a lo que todos los cines hacen, porque es lo que la gente empieza a acostumbrarse a ver y le gusta ver. Entonces nosotros que vemos al cine como un negocio seguimos las modas impuestas por nuestro cine y por otros cines.

El otro cine que se ha tratado mucho es el de acción. En este estilo caen bastantes películas de la frontera. El principal tema del cine fronterizo es el de narcotráfico.

¿Y por qué no la trabajo usted más?

En este momento porque el ciclo de las películas de la frontera está pasando, y el ciclo de las películas de acción también está pasando. En otras palabras, en este momento es mucho rentable y productivo hacer una película de sexo y comedia, que una película de acción.

¿Cómo surge *Santo en la frontera del terror*?

El Santo es un héroe mexicano que tuvo mucho éxito en su época. Decayó con el tiempo pero que tenía todavía cierta fuerza como héroe, entonces para que la gente se interesara más en ese género, sobre todo del lado americano, buscamos la fórmula para agradar al público de mexicanos que existen en Estados Unidos, y la fórmula estuvo en hacer películas de la frontera.

¿Qué efectos sociales le ve usted a que se asocie a la frontera con narcotráfico, prostitución o migración todo ello siempre con tono negativo?

No es exactamente negativo, yo pienso que puede considerarse constructivo porque muchas de esas películas pues eran críticas. Se hablaba no sólo del narcotráfico, sino también de las consecuencias

del narcotráfico, y casi todas ellas en su trama, en cierto grado, castigan a los narcotráficantes. No en todas, desde luego.

¿Usted cree que haya alguna diferencia entre las características del personaje del cine de la frontera con respecto a otro cine del país?

No creo que sea diferente, lo que pasa es que en la frontera encontramos una categoría, sobre todo de mujeres que no existen más en cabarets y resultaba que en la frontera había mayor número de ellos, porque no solamente hay para los mexicanos que van a cruzar el otro lado, sino también para los americanos que van al lado mexicano atraídos, precisamente, por eso. Pero en todos lados de México, existen ese tipo de mujeres y ese tipo de lugares en un mayor o menor número.

¿Producir películas del género fronterizo implicaría, por ejemplo, trabajar necesariamente en Estados Unidos?

No, muchas de las películas sobre la frontera se hicieron del lado mexicano. Hubo un grupo que sí las hizo del lado americano. Desgraciadamente eso se dejó de hacer porque con las leyes norteamericanas hicieron más difícil que los productores mexicanos se internaran en territorio norteamericano y trabajaran con los técnicos y actores mexicanos. Eso provocó que se exigieran permisos de trabajo que sólo da el gobierno americano. Esos permisos se tardaban muchísimo tiempo en concederse en la embajada. Al principio, cuando empezó este género, pues hubo productores como por ejemplo los Galindo que en Bronsville compraron terrenos y lugares para tener a la gente viviendo ahí. Y llevaban a los técnicos y los actores de México a esos lugares sin ningún problema. En cuanto empezó el problema de tratarlos de llevar sin el permiso, porque se tardan mucho tiempo en darlo, a veces hasta 6 ó 8 meses, entonces tuvieron que regresar a México. De tal manera que, por ejemplo, los hermanos Galindo ya están trabajando en México. Porque ya no pueden ir a Estados Unidos llevando técnicos mexicanos y trabajadores mexicanos que lógicamente implican menor costo que los americanos. Los salarios de los técnicos en Estados Unidos son muchísimos mayores que los de aquí. Todo es más caro y se contrata por hora.

¿El cine como negocio es generoso?

Ya no, hubo épocas en que fue más o menos generoso, por ejemplo, la época de la guerra. En esos años el cine mexicano fue muy generoso precisamente porque el cine extranjero, principalmente el americano, era muy tendencioso. En cambio el cine mexicano seguía siendo el cine para familias, que no atacaba a los alemanes, no buscaba enaltecer los valores bélicos de Estados Unidos, por eso tuvo un gran desarrollo. Fue la época dorada del cine mexicano y lo veían en todos los países de Centro y Sudamérica, a quienes no les inter-

esaba o pesaba tanto el problema americano. Pero pasado eso, ha habido épocas en que ha podido sacarse más dinero, hay gente que ha ganado más, pero también puedo advertirle que hay muchos productores que han desaparecido con sus empresas porque no han podido seguir, han perdido su dinero por el tipo de películas que hacen.

Hay que reconocer que en México cualquiera puede hacer películas. De hecho en los últimos años han aumentado en un 100% los productores mexicanos, porque está abierto para todos. En el cine cualquier persona que quiera entrar lo puede hacer, claro para eso se necesita dinero. Ya depende de su éxito o su fracaso si sigue o no en el cine.

¿Usted cree que el cine se está pareciendo cada día más a la televisión?

No lo creo, por ejemplo el tipo de actores y su trabajo es muy diferente y son pocos los que habiendo tenido éxito en la televisión logran destacar en el cine. En cuanto a la técnica si hay algo de parecido porque las películas, después de explotarse en cine, se explotan no sólo en televisión sino en video, y el video en cierto sentido es televisión. El video se pasa en una pantalla chica, entonces tienen que tener determinadas características que puedan ser vistas en esa proporción. Sin embargo no le puede usted quitar el "glamour" que el cine tiene y que ha permitido que exista a pesar de la televisión que es gratuita, y de la televisión americana que tiene un gran éxito. Usted sabe que en Estados Unidos se hacen muchas películas exclusivas para televisión. Aquí en México todavía eso no sucede. Las películas se hacen para explotarse en el cine, fundamentalmente porque el costo de una película no lo paga la televisión. La televisión podría hacer películas, y de hecho Televisa tiene una compañía que las hace: telecine, pero hacen un número muy pequeño que no alcanza ni para cubrir las necesidades de la televisión, ni para cubrir las necesidades del cine..¹⁷

Queda claro que no se puede entender el desarrollo del cine fronterizo sino abarcamos el interés económico de los empresarios. El cine fronterizo, al igual que el resto del cine nacional, hoy más que nunca (y como resultado del proyecto neoliberal), está únicamente en manos de la iniciativa privada. El Estado mexicano que en tiempos de Echeverría jugó un papel muy importante en la producción y distribución del cine mexicano ha dejado todo en manos de las compañías privadas argumentando que el cine es un espectáculo, que su único fin es el entretenimiento, olvidando su papel de educador informal o de producto cultural.

El cine fronterizo actual está en manos de consorcios privados. Ellos le imprimen su orientación política, que en la mayoría de los casos no se plantea como un proyecto consciente y sistematizado. La falta de proyecto educativo, cultural, político o estético de este grupo de productores ha provocado que sus películas se caractericen por la simpleza de la trama y la mala calidad técnica de las mismas.

Los productores de estas mercancías han olvidado que lo que ellos plasman en las cintas "tiene una transcendencia que va más allá del simple negocio, más allá de la industria y su productividad económica, ya que el cine es más rico que las palabras pues se funda en la imagen-idea cargada de contenido ideológico".¹⁸

Los productores han olvidado la parte cultural de sus productos y reproducen sin una conciencia clara una serie de normas, valores, ideales y costumbres que por lo general son muy ajenas al personaje plasmado en la pantalla (el del fronterizo) y que casualmente es el mismo que se convierte en el auditorio mayoritario. Simplemente el hecho de saber que sus películas se refieren a aquellos quienes son su auditorio intencional, debiera de provocarles un mínimo de respeto hacia aquella supuesta realidad plasmada. En ese caso el compromiso y el respeto se hace más evidente. Aquí más que nunca, se requiere de una mínima investigación para ver los contenidos y las formas. Si en los contenidos hay limitaciones de clase y de ideología, en las formas no hay ninguna limitación, y la única justificación es la ignorancia.

Estas películas están jugando un papel muy importante en la definición de la frontera, así como en la vida de sus auditorios, sobre todo en Estados Unidos (en aquellos para quienes el cine es el único o uno de los pocos contactos con "la realidad mexicana").¹⁹ Tal y como dijera Fellini en su entrevista con Germaine Greer el cineasta "tiene que enfrentarse a algo ineludible, un principio de realidad que da forma a las infinitas creaciones de (la) fantasía. (...) (la) creatividad tiene que coincidir con un destino externo..."²⁰.

El éxito de las películas fronterizas descansa en dos aspectos fundamentales: Por un lado en el estrictamente productivo; es decir, por un tiempo en la producción "pirata" (en el exterior sin pagar las debidas cuotas a los trabajadores sindicalizados), en el aprovechamiento de una infraestructura familiar para la producción, en la estructura administrativa también familiar, así como en la distribución en Estados Unidos. Y por otro lado, en la temática fronteriza que se ha convertido en posibilidad infinita de mezclas temáticas y genéricas, así

como un público creciente (aún con la crisis del cine de pantalla grande) que está conformado por los varios millones de residentes mexicanos y otros latinos (con o sin documentos) en Estados Unidos. Ellos forman un mercado ansioso y ávido de cine que los represente y los haga sentir integrados, aunque sea a través de los churros fílmicos. Estas películas explotan el deseo recóndito de los mexicanos de ir a Estados Unidos, o viceversa, de regresar algún día a su querido México. Este negocio, ha sabido aprovechar la añoranza de la tierra natal.

El cine fronterizo como la mayor parte del cine nacional muestra la constante de una imagen de la frontera, desde la ciudad de México. El peligro es grande cuando los estereotipos se toman como realidades, sin que haya una conciencia clara de que estas imágenes se hicieron para ganar dinero. La ficción se convierte en una realidad dentro de la realidad, o como dijera el sociólogo W.I. Thomas: "cuando la gente cree que las cosas son reales, esas cosas se convierten en reales en sus consecuencias". La visión de la frontera a través del cine mexicano, es una consecuencia del centralismo, que tiende a la imposición etnocéntrica de una definición de la realidad, para consumo obligado de quienes la viven. La consecuencia es que se abre una brecha enorme entre el mundo de la vida cotidiana y el mundo de la cultura cinematográfica.

La definición de la realidad fronteriza ha dependido de la propiedad y el control sobre los medios de producción cinematográfica que como hemos visto, se concentró en pocas familias, y nunca en manos de la población fronteriza. Esto refleja una dimensión de la desigualdad nacional, en la cual hay grandes sectores de la población y regiones del país que han visto cancelado su derecho de expresar quiénes son, cómo son y hacia dónde quieren ir.

Las distorsiones de la realidad se dan a tal grado, que se convierten en obstáculos para el encuentro con la realidad. Y, al mismo tiempo, paradójicamente, es lo único de que se dispone como escenario cultural para la autodefinition como miembro de una comunidad regional. Para un gran sector de la población de trabajadores migrantes en Estados Unidos el cine mexicano es uno de los pocos encuentros con la "cultura mexicana". Cuestionar este producto significa para muchos de ellos, cuestionar su mexicanidad y con ello crear serios problemas de identidad cultural. El cine mexicano y sus imágenes estereotipadas, se convierte, junto con la música, básicamente el corri-

do (que fue una verdadera manifestación de la cultura popular) en el único elemento de referencia para la identidad cultural.

La industria del cine fronterizo sólo ha hecho productos para el consumo inmediato, destinados a morir en un año y carentes de cualquier propósito de permanencia. Es necesario pugnar por una proyección más real y crítica de la realidad fronteriza en el cine. Es necesario como dice Tomás Gutiérrez Alea hacer cine más fecundo para que empuje al espectador hacia una más profunda comprensión de la realidad y, consecuentemente, lo ayude a vivir más activamente, que lo incite a dejar de ser un mero espectador de la realidad. Para eso debemos apelar no sólo a la emoción y al sentimiento, sino también a la razón y al intelecto.

Notas y referencias bibliográficas

1. Cabe aclarar que en estas cintas no aparece la frontera, pero si personajes que representan, ya sea las relaciones México-Estados Unidos, o a los "problemas de identidad cultural" de los migrantes mexicanos al regresar de Estados Unidos. De esta corriente son las películas *De Nueva York a Auipanquillo*, *Como México no hay dos* y *La canción de México*.

2. Vale la pena señalar, después de estas cintas no se volvieron a filmar en los Estudios Churubusco películas fronterizas.

3. García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. SEP (Foro 2000), México, D.F. 1965, p. 295.

4. Ibidem.

5. Entrevista con Rubén Galindo (hijo). México, D.F. Octubre de 1988.

6. Entrevista con Rubén Galindo (hijo), México, D.F. octubre de 1988.

7. Entrevista con Rubén Galindo (hijo), México, D.F. octubre de 1988.

8. Entrevista con Rubén Galindo.

9. Entrevista con Rubén Galindo (hijo), México, D.F. octubre de 1988.

10. Entrevista con el Sr. Rafael Pérez Grovas de Cinematográfica Rah, México, D.F., octubre de 1988.

11. Entrevista con Rubén (hijo), México, D.F. octubre de 1988.

12. Poniatowska, Elena. Ponencia sobre la literatura chicana presentada en el 3er. *Coloquio sobre mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*. Tijuana, B.C. mayo, 1989.

13. Ibidem.

14. Entrevista que Luis Buñuel le concediera a Elena Poniatowska para México en la Cultura (número 479, 11 de mayo de 1958).

15. Tomado de la obra de García Riera, Vol. 7, p. 9.

16. Un espacio que los mismos investigadores de la frontera siguen discutiendo sobre si se trata de zona, área o región.

17. Entrevista con el Sr. Rafael Pérez Grovas. Cinematográfica Rah. México, D.F., octubre de 1988.

18. Gómez Jara, Francisco. *Sociología del cine*, SEP-Diana (septentas No. 110), México, D.F., 1981. p. 63

19. Ver capítulo sobre el papel del cine en la vida de los auditorios.

20. Greer, Germaine. "La magia entrañable. Entrevista con Federico Fellini" en *La jornada*, Semanal (Nueva época, No. 3) México, 2 de julio de 1989, p. 16.

