


La frontera Sonora-Arizona: construcción
social y discurso desde la película
Por mis... Pistolas (1968)

*The Sonora-Arizona Border: Social Construction
and Discourse from the Film
Por mis... Pistolas* (1968)

Einer David Tah Ayala*

 <https://orcid.org/0000-0001-8293-9852>

Recibido: 27 de agosto de 2025. Aceptado: 5 de noviembre de 2025. Liberado: 17 de diciembre de 2025.

* Universidad del Mar. Instituto de Estudios Internacionales, Isidro Fabela. Universidad del Mar, Campus Huatulco. Ciudad Universitaria S/N. Santa María Huatulco, C. P. 70989, Oaxaca, México.
einer.tah@aulavirtual.umar.mx; e.davidtah@hotmail.com



RESUMEN

Objetivo: examinar cómo el filme *Por mis... Pistolas* articula nociones de alteridad, identidad y nación mediante el humor, dentro del contexto histórico del siglo XIX entre Sonora y Arizona. Metodología: cualitativa de análisis del discurso, apoyada en el constructivismo, para examinar escenas clave. Resultados: muestran cómo la película despliega estereotipos y simbolismos sobre el Otro —estadounidenses e indígenas— y reivindica al héroe mexicano, al tiempo que cuestiona las representaciones hegemónicas de la frontera. Limitaciones: se reconoce el carácter ficcional y anacrónico del relato. Valor: radica en leer una comedia popular como archivo cultural. Conclusiones: el filme contribuye a comprender la frontera como construcción social e histórica y al cine como espacio de memoria colectiva.

■ **Palabras clave:** frontera Sonora-Arizona; constructivismo; análisis del discurso; cine mexicano; Cantinflas.

ABSTRACT

Objective: To examine how the film *Por mis... Pistolas* articulates notions of nation, identity and otherness through humor, within the historical context of the 19th Century between Sonora and Arizona. Methodology: Qualitative discourse analysis, supported by constructivism, to examine key scenes. Results: Shows how the film deploys stereotypes and symbolism about the Other — Americans and Indians— and vindicates the Mexican hero, while questioning hegemonic representations of the border. Limitations: The fictional and anachronistic nature of the story is recognized. Value: Lies in reading a popular comedy as a cultural archive. Conclusions: The film contributes understanding the border as a social and historical construction and cinema as a space of collective memory.

■ **Keywords:** Sonora-Arizona border; Constructivism; Discourse Analysis; Mexican Cinema; “Cantinflas”.

Citar como: Tah Ayala, E. D. (2025). La frontera Sonora-Arizona: construcción social y discurso desde la película *Por mis... Pistolas* (1968). *región y sociedad*, 37, e2047. <https://doi.org/10.22198/rys2025/37/2047>



INTRODUCCIÓN

La línea fronteriza entre México y Estados Unidos ha sido objeto de innumerables representaciones culturales, pero pocas veces ha sido abordada desde la perspectiva humorística de la comedia mexicana de mediados del siglo XX. *Por mis... Pistolas* (Delgado, 1968)¹ ofrece una aproximación singular: a través de la figura icónica de “Cantinflas”, la película reconstruye imaginariamente la frontera entre el estado mexicano de Sonora y el territorio de Arizona en el siglo XIX, combinando elementos históricos con licencias humorísticas. Este filme, en apariencia ligero, plantea interrogantes profundas sobre la construcción del *Nosotros* nacionales frente al *Otro* extranjero, y sobre cómo el humor puede servir como vehículo para cuestionar las dinámicas del poder y los estereotipos en un espacio fronterizo.

El presente artículo se propone analizar la construcción social y discursiva de la frontera Sonora-Arizona. La frontera es entendida no solamente como un límite geográfico, sino como una entidad socialmente construida que encarna significados culturales, políticos e identitarios (Fajardo, 1996). Desde una visión constructivista y desde el análisis del discurso se examinan los conceptos de nación, cultura e identidad en su representación del espacio fronterizo. Así mismo, tomando al cine como un archivo cultural, funge como una forma de memoria colectiva que conserva y reinterpreta imaginarios sociales e históricos, no solo de la época que representa sino de cómo era visto ese periodo en el momento de la realización del filme. Desde esta perspectiva, *Por mis... Pistolas* no solo parodia el género *western*, sino que también sirve como testimonio de las actitudes y los discursos prevalentes en el México de la década de 1960 acerca del pasado fronterizo y la relación con “el norte”.

El valor de analizar esta película reside en la importancia que tiene Mario Moreno “Cantinflas” como figura de enorme influencia, cuyo personaje de “pelado” astuto y parlanchín, llegó a simbolizar al mexicano promedio y sus vivencias (Coronado, 2021). Según Pilcher (2001), el arquetipo “cantinflasco” condensa rasgos históricos, sociales y culturales que representan la identidad nacional mexicana. La película constituye un caso notable en el que “Cantinflas” traslada ese arquetipo al contexto del Viejo Oeste estadounidense, reivindicando al mexicano sonoreño y conectándolo con su pasado regional en tierras de Arizona, perdidas durante la Guerra con Estados Unidos en el período 1846-1848 (Coronado, 2021).

Lo anterior convierte a la obra en un elemento clave para explorar cómo el cine popular mexicano reinterpreta la historia fronteriza y proyectó una imagen de México frente a Estados Unidos. Igualmente, la frontera Sonora-Arizona en el siglo XIX fue escenario de intensos intercambios y conflictos culturales que han recibido

¹ El título de la película *Por mis... Pistolas* (Delgado, 1968), siendo el tema central del artículo, aparece repetidamente a lo largo de todo el texto. Para facilitar la lectura, solo la primera vez que se mencione en cada apartado se incluirá con los datos de autor y fecha. (N.E.)



menos atención en el imaginario filmico que otras regiones fronterizas, como Texas o California. Al examinar esta película, puede llenarse un vacío en los estudios de frontera en la cultura popular, pues conecta la historia regional con la representación cinematográfica.

La estructura de este trabajo se compone primero de un marco teórico donde se definen los conceptos de frontera, región, discurso, cultura e identidad desde la óptica del constructivismo. Enseguida, se ofrece un contexto histórico-cultural de la región Sonora-Arizona en el siglo XIX y una revisión de la representación de la frontera en el cine mexicano, situando a *Por mis... Pistolas* en ese panorama. Posteriormente, se detalla la metodología utilizada, basada en el análisis del discurso aplicado al filme. El argumento central del artículo se desarrolla en la sección de análisis y discusión, donde se examinan dimensiones específicas de la representación fronteriza en la película: la construcción del *Otro* y del *Nosotros*, la simbolización del territorio, la parodia del orden social y el uso del humor, así como las dinámicas sociales mostradas en la frontera. Posteriormente, en la sección de reflexiones críticas, se evalúan los aportes y los límites del filme como documento cultural, discutiendo el diálogo que desarrolla con la representación contemporánea de la frontera. Finalmente, en las conclusiones se resumen los hallazgos principales y se destacan las implicaciones de este estudio para el entendimiento de la frontera a través del cine.

FRONTERA, DISCURSO Y CINE COMO ARCHIVO CULTURAL

En las Ciencias Sociales, la frontera es concebida no solo como una división física y política, sino como un constructo cultural y social (Fajardo, 1996; Porcaro y Silva, 2021). Desde una perspectiva amplia, la frontera forma parte del proceso de apropiación de un territorio por una sociedad determinada, dentro del cual establece su identidad frente a sí misma y frente a las sociedades vecinas a ella (Fajardo, 1996). Es decir, las fronteras son producto de prácticas históricas mediante las cuales una colectividad delimita un espacio y atribuye significado a ese límite. Lejos de ser líneas naturales, las fronteras son resultado de demarcación, organización de espacios y construcción del *Otro* (Houtum y Naerssen, 2002). Esta concepción implica que la frontera Sonora-Arizona no preexiste a las narrativas y políticas que la definen, sino que ha sido construida discursivamente a lo largo del tiempo, a través de tratados, mapas, controles aduaneros, pero también de mitos, leyendas y obras culturales que imaginan ese confín.



La existencia de una frontera nacional remite al concepto de nación como comunidad imaginada. Las fronteras enmarcan la idea de nación al definir quiénes quedan dentro, *Nosotros*, y quiénes quedan fuera, *el Otro* (Anderson, 1991). Así, contribuyen a la información de la identidad nacional en contraposición a los pueblos vecinos. En el caso de la región Sonora-Arizona, tras la guerra de 1846-1848, y la cesión de vastos territorios mexicanos a Estados Unidos, la nueva línea divisoria adquirió una fuerte carga simbólica: al norte, *el Otro* estadounidense; al sur, un México en busca de redefinir y entender sus nuevos límites. La identidad en la región fronteriza suele ser híbrida y dinámica, pero los discursos nacionales tienden a trazar fronteras culturales claras. Como señala Anzaldúa (1987), la frontera es una herida abierta donde están encontrados y chocan distintos mundos, generando una conciencia fronteriza única. Para efectos del trabajo, la identidad cultural será entendida como una construcción discursiva dinámica, es decir permanentemente en proceso, que queda reforzada mediante narrativas históricas, símbolos patrios y definiciones de alteridad (Hall, 1997). La frontera es uno de los escenarios privilegiados para observar esa construcción identitaria, pues en ella quedan dramatizadas las diferencias entre *Nación* y la *Otredad*.

Un enfoque regional requiere ir más allá de ubicar el tema en un lugar geográfico determinado. Desde la perspectiva de los estudios regionales, una región puede definirse como un espacio socio-histórico con cierta cohesión interna, producto de dinámicas compartidas (económicas, culturales y ambientales), y de una entidad colectiva diferenciada (Viales, 2010). En otras palabras, una región es más que un territorio delimitado, es un ámbito de interacción social donde los habitantes comparten procesos históricos, simbólicos y un sentido de pertenencia común. En este sentido, el estudio cumple con analizar la región en la frontera Sonora-Arizona respecto a la visión de la película analizada.

El análisis de la película está enmarcado en frontera como espacio de significaciones, y para su análisis es necesario apoyarse en el discurso desarrollado a través de la realización misma del filme. Para ello, hay que retomar a Foucault (1972) cuando establece que el discurso es el conjunto de prácticas simbólicas que producen conocimiento y construyen los objetos de los que hablan (Foucault, 1972).

En el contexto de la película *Por mis... Pistolas* (Delgado, 1968), esta puede verse como un discurso filmico que participa en la producción de sentidos sobre la frontera y las poblaciones que habitaban en ella —estadounidenses, indígenas y mexicanos—. Un enfoque discursivo nos permite desentrañar cómo son representadas las relaciones de poder —como las autoridades estadounidenses contra la astucia mexicana— y qué ideologías subyacen a la representación. También hay que recurrir a enfoques específicos del análisis de discurso en el cine, incorporando



herramientas de análisis narrativo y de análisis semiótico. En este sentido, el análisis crítico del discurso plantea que el discurso filmico es una forma de práctica social situada (Dijk, 2003; Fairclough, 2003; Wodak, 2003 y 2003a); es decir, las representaciones en la película reflejan las ideas y los conflictos de la sociedad de la época (México en la década de 1960, aludiendo al siglo XIX), a la vez que contribuyen a moldear la manera en que el público entiende la frontera y su historia.

Considerando al cine como un archivo cultural y dispositivo de memoria, especialmente el cine de ficción histórica, las películas no solo entretienen, también preservan y transmiten visiones del mundo propias del contexto de su producción. Como señala Rosenstone (1995), el cine histórico construye narrativas sobre el pasado que influyen en la memoria colectiva tanto como los textos académicos. En ese sentido, *Por mis... Pistolas* funciona como una ventana a las actitudes de la sociedad mexicana de la década de 1960 frente a temas como la frontera, el poderío estadounidense, los pueblos indígenas y la propia identidad nacional. El que una película sea considerada un archivo cultural, implica que un filme puede ser analizado de forma similar a como puede analizarse un documento histórico: buscando huellas de valores, prejuicios o significados compartidos en su época de origen. Ahora bien, a diferencia de un documento común y corriente, el cine agrega capas de dramatización e imaginación que también son reveladoras. Siguiendo a Comolli y Narboni (1971), toda película es política en la medida que refleja, consciente o inconscientemente, la ideología dominante o su contra discurso. En ese sentido, *Por mis... Pistolas* puede leerse como un texto cultural en el que son archivados estereotipos tradicionales como requisito de crítica social disfrazada de humor.

HISTORIA CULTURAL DE LA FRONTERA SONORA-ARIZONA EN EL SIGLO XIX

La frontera entre Sonora y Arizona tiene sus raíces en cambios geopolíticos y culturales ocurridos a mediados del siglo XIX. Originalmente, la región al norte de Sonora formaba parte del territorio mexicano; sin embargo, tras la derrota de México en la Guerra de Intervención de Estados Unidos (1846-1848) y, con ella, el Tratado de Guadalupe-Hidalgo, gran parte del territorio de la Alta California y Nuevo México, donde hoy está Arizona, pasaron a control de Estados Unidos. Años más tarde, la compra del territorio de La Mesilla (1853-1854) terminaría por fijar las líneas fronteras modernas, incorporando al territorio estadounidense la zona sur de Arizona que aun pertenecía al estado de Sonora.



La zona fronteriza puede considerarse una región porque, como ha sido mencionado antes, previo a la delimitación internacional este espacio formó parte del mismo país, compartiendo sus elementos culturales. Sin embargo, la separación política de ambos territorios no anuló los lazos humanos como las familias, las comunidades indígenas y las redes económicas que continuaron interconectadas a ambos lados de la nueva frontera. La sociedad sonorenses desarrolló profundos lazos con la economía estadounidense hacia finales del siglo XIX, derivando en una creciente interacción cultural transfronteriza (Tinker, 2010). A pesar de esta continuidad en la comunión de ambas zonas, para Sonora significó la pérdida de las “tierras de Arizona”, un agravio que alimentó narrativas locales de derrota y nostalgia.

La vida social en la frontera entre los estados de Sonora y Arizona del siglo XIX estuvo marcada por una combinación de colaboración y conflicto. Por un lado, existían intercambios económicos y migratorios relativamente fluidos: comerciantes, mineros y familias transitaban la frontera cuando esta aún era tenue. Hacia finales del siglo XIX, la región conformaba un espacio transfronterizo integrado, especialmente, en torno a la minería. Este fenómeno de tránsito entre fronteras implicaba que las personas y los capitales cruzaran con facilidad, resistiendo los intentos de ambos países por imponer controles estrictos (Truett, 2006). En este contexto, resulta verosímil que familias sonorenses posean derechos mineros en Arizona y puedan reclamarlos, hecho que da sentido al argumento principal del filme analizado.

Por otro lado, la frontera también fue escenario de violencia y tensiones peculiares. Un factor clave fueron las incursiones de grupos indígenas, en particular los apaches, que durante años asolaron rancharías tanto en Sonora como en Arizona. La Guerra Apache, que duró aproximadamente desde 1830 hasta 1886, convirtió a la frontera en una zona insegura. Los apaches no reconocían los límites internacionales y realizaban incursiones a ambos lados de la línea divisoria, siendo perseguidos tanto por el ejército mexicano como por el estadounidense (Durazo, 2001).

En este sentido, la firma del Tratado de Paz, Amistad, Límites y Arreglo Definitivo entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América —o Tratado Guadalupe Hidalgo— prevé el compromiso de “protección” para las propiedades mexicanas, al decir en su Artículo XI que Estados Unidos se comprometía a controlar las tribus indígenas en su territorio para impedir su paso a México; a no comprar o canjear prisioneros, artículos, ni ganado robado en México, ni a venderles o suministrarles armas de fuego o municiones; y a rescatar y repatriar a los prisioneros de los indígenas que tuvieran la nacionalidad mexicana (Tratado Guadalupe Hidalgo entre México y Estados Unidos, 1848). Sin embargo, en la práctica, este acuerdo nunca fue cumplido plenamente, ya que las incursiones de indígenas continuaron hasta la década de 1880, tras la firma de tratados específicos. En la



práctica, el Artículo XI del Tratado de 1848 fue abolido en 1853 por considerarse impracticable (Durazo, 2001).

Las representaciones simbólicas del siglo XIX mexicano son interesantes tomando ejemplos como la telenovela *Corazón Salvaje*, cuya narrativa melodramática reproduce un modelo de familia profundamente arraigado en los valores conservadores del Porfiriato, donde la figura masculina ejerce el poder económico y moral, y la mujer es confinada al ámbito de la virtud y la pasividad (Cervantes, 2022). Esta forma de representación refuerza una lectura ideológica del periodo que se articula sobre el linaje, la propiedad y el control afectivo de lo doméstico. Si bien el enfoque de Cervantes (2022) está centrado en un producto televisivo de los años noventa, su visión ofrece un punto de contraste con *Por mis... Pistolas* (Delgado, 1968), donde el protagonista subvierte el modelo tradicional familiar y nacionalista desde una lógica cómica, ambigua y marginal que resitúa el relato histórico en clave de humor.

Fragoso (2025) también habla de la frontera México-Estados Unidos como espacio discursivo. La autora destaca cómo en la novela *Peregrinos de Aztlán*, la frontera se convierte en un territorio de memoria, exclusión y disputa identitaria, en el que los sujetos transfronterizos enfrentan procesos de desarraigo y resignificación cultural. En este sentido, la travesía de Fidencio Barrenillo y de la Peonza (“Cantinflas”) puede entenderse también como una operación simbólica que cuestiona los discursos dominantes sobre nación, extranjería y pertenencia.

León (2015) argumenta que la hacienda funciona como metáfora del orden social jerárquico, patriarcal y racializado, consolidado durante el Porfiriato y prolongado en el imaginario nacional postrevolucionario. Este antecedente permite entender cómo ciertas geografías cinematográficas, como el rancho o la frontera, no son simples escenarios físicos sino condensaciones de ideologías sociales e históricas. En este sentido, *Por mis... Pistolas* representa una genealogía ranchera desplazada hacia el norte en busca de una legitimidad heredada, poniendo en tensión las categorías de origen, linaje y pertenencia territorial en el contexto fronterizo.

El trasfondo histórico anterior aparece a modo de ficción en el filme analizado cuando el personaje de Fidencio Barrenillo y de la Peonza (“Cantinflas”) es capturado por una tribu apache camino a Arizona. Un desacierto del filme es que la realidad indígena de la región era mucho más diversa de lo que a menudo era representada. Diversas **etnias locales** habitaban el área fronteriza, principalmente los *pápagos* —hoy conocidos como la nación Tohono O’odham— y, más al sur, los *yaquis*. Los pápagos eran originarios del desierto sonorense-arizonense y, tras la fijación de la frontera, quedaron divididos en dos países, por lo que son considerados un pueblo binacional (con miembros con nacionalidad tanto mexicana como esta-



dounidense). En cambio, el pueblo yaqui tradicionalmente ocupaba el centro-sur de Sonora y no formó parte de los grupos fronterizos en el siglo XIX; su presencia en la frontera norte se dio hasta inicios del siglo XX, cuando la “**diáspora yaqui**” los llevó a huir hacia Arizona debido a la persecución porfirista. La elección de mostrar específicamente a los apaches refleja el imaginario típico del siglo XIX de generalizar, de manera muy básica la diversidad indígena de la zona.

Asimismo, la frontera Sonora-Arizona vivió episodios de bandolerismo y filibusterismo. La debilidad del control estatal en la vasta región desértica permitió la proliferación de bandidos que cruzaban impunemente de un país a otro para eludir la justicia. Igualmente, aventureros extranjeros con ambiciones expansionistas como el francés Gastón de Raousset-Boulbon o el estadounidense Henry A. Crabb, incursionaron en Sonora en la década de 1850 intentando conquistar tierras (Gracida, 2024). Aunque el filme no alude directamente a este fenómeno, sí hace referencia dos veces a estos eventos: la primera vez, al principio de la película cuando refiere los asaltos a las diligencias cerca de las minas de Nacoziari; y la segunda vez, al incorporar la figura del forajido estadounidense con el personaje de Pat O'Connor (interpretado por el actor Jorge Rado) y su banda, que imponen la ley del más fuerte en el pueblo de Arizona. Esto evoca la realidad de que, antes de la consolidación del orden fronterizo en la década de 1880, la zona era percibida como “tierra de nadie”, donde la autoridad formal (*sheriff* y gendarmes) tenían dificultades para mantener el orden. Con la expansión del ferrocarril hasta la frontera en esa misma década de 1880, y con el establecimiento de aduanas e instalaciones militares, ambos países consolidaron su presencia en la frontera. Muestra de esa división fronteriza y estructuración de mecanismos sociales en ambos lados de la frontera fue la fundación de poblaciones gemelas como Nogales (Sonora) y Nogales (Arizona) en 1882.

En términos culturales, el siglo XIX forjó imágenes duraderas de esta frontera. Para muchos mexicanos, Sonora representaba el último baluarte antes del “extranjero”; un estado fronterizo indómito y semiárido cuyo destino quedó trunco al ceder territorio a Estados Unidos (Coronado, 2021). Desde la visión estadounidense, Arizona fue incorporándose a la idea del Lejano Oeste: un lugar desierto, minas de plata, diligencias, tribus indias y pistoleros. Hollywood explotó ese imaginario en diversas películas reinventando el género *western*, aunque mostrando a menudo escenarios aludiendo a Texas, Arizona y Nuevo México, en una sola frontera genérica. Según establece García (1988), durante mucho tiempo, el cine de Hollywood raramente reconocía la presencia histórica de mexicanos en Arizona o el suroeste, presentando esos territorios casi vacíos de cultura mexicana hasta entrado el siglo XX. Esta forma de eliminación de la cultura mexicana contrasta con la realidad histórica de las comunidades mexicanas asentadas en Arizona —como Tucson, que fue fundada desde la época colonial—, y que mantuvieron su identidad.



En este sentido, la frontera de Sonora y Arizona del siglo XIX fue un espacio limítrofe coyuntural marcado por pérdidas territoriales, intercambios transfronterizos, conflictos con pueblos indígenas y luchas por imponer un orden estatal. Estos elementos históricos constituyen el trasfondo sobre el cual *Por mis... Pistolas* constituye su parodia. La película se toma diversas libertades —como mezclar cronologías y geografías— pero está basada en acontecimientos y dinámicas reales: como la existencia de minas olvidadas, la hostilidad apache, los abusos de poder locales y la nostalgia por las tierras perdidas.

Representaciones de la frontera en el cine mexicano

La frontera México-Estados Unidos ha sido fuente de argumentos en el cine, aunque las regiones y enfoques han variado con el tiempo. Durante la Época de Oro del cine mexicano (entre las décadas de 1940 y 1950), el interés estaba más centrado en temas de la Revolución mexicana, la vida rural e incluso la migración laboral del campo a la ciudad, que en relatos históricos de la frontera del siglo XIX. No obstante, existen precedentes significativos de películas mexicanas que abordan la frontera norte, ya sea directa o metafóricamente, estableciendo un contexto en el cual *Por mis... Pistolas* (Delgado, 1968) puede ser leída.

Uno de los primeros filmes sonoros que retrata la experiencia fronteriza moderna fue *Espaldas mojadas* (Galindo, 1955), un drama sobre un bracero mexicano que cruza ilegalmente a Estados Unidos. Esta película, de tono serio y de denuncia social, mostró la dureza de la migración y la explotación, inaugurando un subgénero de “cine fronterizo” centrado en la figura del migrante (Galindo, 1955). Si bien *Por mis... Pistolas* difiere radicalmente del género y época representado, comparte con *Espaldas mojadas* el interés por el acto de cruzar la frontera y las barreras físicas y burocráticas asociadas a este hecho. La diferencia, además de la época retratada en ambas, es que, en la comedia dirigida por Miguel M. Delgado, la travesía está abordada humorísticamente, ridiculizando al guardia fronterizo exageradamente estricto, mientras que en *Espaldas mojadas* la travesía es trágica.

El *western* apareció en el cine mexicano en la década de 1950. Entre 1954 y 1980 se produjeron 190 películas; y la primera considerada de este género fue *El águila negra* (Peón, 1954), y sus secuelas *El águila negra en el tesoro de la muerte* (Peón, 1954) y *El águila negra en el vengador solitario* (Peón, 1954). Para la década de 1960, el *western* gozaba de gran popularidad internacional, sobre todo el *spaghetti western*, realizado principalmente por directores italianos y españoles en Estados Unidos. En México, en esa misma década, se produjeron 68 películas (In-



ternet Movie Data Base, 2025), con filmes como *El texano* (Crevenna, 1966), con Rodolfo de Anda, Elsa Cárdenas y Carlos López Moctezuma.

Aunque el género *western* existía en el cine mexicano, pocas películas ambientaron sus historias en la frontera entre México y Estados Unidos en el siglo XIX; predominaban las películas ambientadas en el oeste mexicano, especialmente en las guerras contra los apaches en Sonora o Chihuahua, o en episodios de la revolución. Una excepción notable es *La cárcel de Cananea* (Gazcón, 1960), que recrea un célebre corrido sobre una prisión en Sonora, aunque tampoco logra plasmar de manera fiel la cultura fronteriza local —los actores no recrean el acento sonoreño ni se incluye música norteña vernácula— y fue filmada en un escenario del centro del país, que tiene poco parecido con el desierto real de la zona norte de México (Coronado, 2021). La autenticidad de la visión fronteriza no era prioridad por encima de los costos y facilidades de producción en el cine de la época.

En cuanto a la representación de estadounidenses y de la propia frontera en el cine mexicano, estaba cargada de estereotipos, tanto como en Hollywood: mientras el cine estadounidense mostraba a los mexicanos con estereotipos unidimensionales, siendo bandoleros, campesinos serviles, etc., el cine mexicano mostraba a los estadounidenses como los villanos codiciosos o prepotentes (García, 1988). Ese mismo arquetipo de villano aparece en los melodramas fronterizos, como *Así era Pancho Villa* (Rodríguez, 1957) o *¡Cuando viva Villa...! Es la muerte* (Rodríguez, 1960), donde caciques texanos y aventureros *yanquis* eran los antagonistas del héroe mexicano. La diferencia entre estas películas y *Por mis... Pistolas* era que, si bien Pat O'Connor era temible dentro del contexto del filme, también era el blanco de burlas y tretas humorísticas por parte de “Cantinflas”.

El cine mexicano rara vez mostraba el momento exacto en el que los personajes pasaban por las aduanas o puestos fronterizos. *Vámonos con Pancho Villa* (Fuentes, 1936), si bien no es considerado un *western*, sí tiene una visión sobre el uso de la frontera como espacio de tránsito. En *Por mis... Pistolas*, el paso fronterizo es central (Fernández, 2015). La escena está centrada en la interacción entre Fidencio Barrenillo y de la Peonza con un soldado estadounidense que guarda el paso fronterizo —una especie de agente aduanal—, quien le hace preguntas absurdas y le impide el paso. Esta interacción evidencia una distinción real entre el *Yo* y el *Otro* marcada por los protocolos diferenciados por la frontera misma (Ruiz, 2016). De esta manera, la película satiriza la burocracia fronteriza —reforzada después del 9-11— enfatizando la importancia simbólica que representa este filme y la imagen de la frontera con barreras físicas.



Más recientemente, Sánchez (2024) ofrece una visión histórica del “cine norteño” explorando cómo las regiones del norte del país han sido representadas en distintas épocas. Este tipo de investigaciones contextualiza a *Por mis... Pistolas* dentro de una tradición más amplia de representaciones fílmicas. Sin embargo, la película de “Cantinflas” destaca por ser pionera en mezclar la comedia y el *western* fronterizo en la cinematografía nacional y por eso puede considerarse la precursora del *cine transfronterizo*, tomando consciencia de las dos orillas culturales retratadas.

El acierto de *Por mis... Pistolas* es el dotar de verosimilitud a la trama usando nombres de poblados y caminos auténticos, a pesar de que también cae en estereotipos; de manera particular respecto a la representación indígena, pues si bien los apaches terminan siendo aliados del héroe, su caracterización termina siendo estereotipada y sin especificidad cultural, asignándoles de manera genérica la etiqueta de “apaches” a pesar de que la población preponderante en la zona eran los pápagos y los yaquis (Coronado, 2021). De igual forma, la frontera tiene un proceso complejo que distingue a los sujetos desplazados —ya sean migrantes o aquellos que se quedaron en sus tierras después de la guerra México-Estados Unidos de 1847—, y las estructuras o mecanismos que enmarcan esa misma acción (Ruiz, 2016).

De esta manera, la revisión de la literatura alrededor de *Por mis... Pistolas* está ubicada en la confluencia de varias tradiciones: por un lado, la del cine de comedia mexicano, la del *western* y especialmente en la parodia del género y el cine fronterizo que problematiza la interacción entre México y Estados Unidos. Si bien la película tiene un estilo y propósito humorístico, dialoga con representaciones previas y posteriores de la frontera. Retoma estereotipos que sirven de materia prima para la sátira de todos los personajes, incorpora consciente o inconscientemente elementos históricos, y anticipa inquietudes que décadas más tarde volverían a ser discutidas.

El *western* de parodia a partir del análisis de discurso del *Yo* y el *Otro*

En la construcción discursiva de la película *Por mis... Pistolas* (Delgado, 1968), el *Otro* está encarnado, principalmente, en dos figuras; primero, el estadounidense anglosajón promedio de la época; y, por otro lado, el indígena norteamericano. A lo largo del filme, Fidencio Barrenillo y de la Peonza (“Cantinflas”), interactúa con ambos, definiendo por contraste una identidad mexicana especial: el *Yo* o el *Nosotros*. La primera interacción significativa toma lugar cuando Fidencio trata de pasar por la frontera hacia Tucson y es detenido en la aduana por un soldado, que, con acento forzado en español, interroga a Fidencio con desconfianza.



La interacción está centrada en preguntas absurdas —por ejemplo, el agente aduanero le pregunta a Fidencio si tiene intenciones de derrocar al gobierno de Estados Unidos—, a las que Fidencio responde con su característico tono ingenuo e irónico, que “no sea payaso”, que “ellos tienen todas las armas”. Igualmente, al otorgarle el permiso de tránsito por la frontera, el agente aduanal no encuentra la llave de la garita, por lo que Fidencio otorga opciones para pasar a los lados, donde no hay barda divisoria y tras la negativa del agente lanza la famosa frase: “no puedo come in sino está *open the door*”, para después abrir la puerta con una ganzúa “*made in México*, para abrir candados *made in USA*”. Estas respuestas cumplen con dos funciones: primero, ridiculiza la paranoia y el burocratismo del agente estadounidense, presentándolo como excesivamente suspicaz hasta el punto del absurdo. Segundo, delimita el papel del mexicano en la interacción fronteriza. De esta manera, Fidencio representa la indignación cómica y el sentido común frente a la insensatez del oficial.

Con la llegada de Fidencio a *Hot Dog Springs* continúa el contraste entre lo mexicano y su contraparte estadounidense. Ahí, el terrateniente estadounidense Pat O’Connor es el villano principal al encarnar la ambición, la violencia, la traición y el abuso de poder. Él y sus pistoleros ven a Fidencio —y por extensión, a sus parientes los Sánchez, mexicanos residentes en Arizona— como ciudadanos de segunda clase a quienes pueden despojar de sus bienes. En una escena tensa en el *Saloon*, O’Connor se burla de Fidencio y sus primos subestimándolos. La reacción de Fidencio, sin embargo, subvierte la dinámica de poder al fingir cordialidad y fraternidad, brindando con ponche (de nanche) y laxante, anulando al grupo de forajidos. Con esto, la película muestra con ingenio el triunfo del mexicano contra los “gringos”, no mediante la fuerza sino con picardía e inteligencia. El triunfo discursivo refuerza la construcción de un mexicano astuto y justo frente a su contraparte prepotente y torpe. De esta manera, “Cantinflas” logra redefinir una visión del *Otro* poderoso, pero ridículo.

En cuanto a la relación con los indígenas, *Por mis... Pistolas* presenta una ambivalencia notable. Inicialmente, los apaches son ajenos tanto a mexicanos como a estadounidenses, aunque también son una fuente de peligro. La secuencia de la captura de Fidencio muestra a los apaches con códigos típicos del *western*: rostros pintados, diálogos en un español rudimentario y ferocidad ritual al atar al intruso al poste para ejecutarlo. “Cantinflas”, como narrador inserto, ofrece un comentario humorístico que humaniza la situación —si bien Fidencio es culpado de invadir territorio apache, sus habilidades como boticario lo llevan a solucionar el problema de muelas del jefe de la tribu—. El auxilio de Fidencio rompe la imagen temible del indígena y genera una identificación con Fidencio, convirtiendo al jefe Caballo Recostado en amigo del protagonista. A partir de entonces, los indígenas dejan de



ser *otros* peligrosos para integrarse al círculo que apoya a Fidencio y a los Sánchez: el jefe declara a Fidencio miembro honorario de la tribu, comparte su conocimiento al enseñarle a hacer señales de humo y, finalmente, acude en su auxilio en la batalla final.

Esta representación de los indígenas es progresista para su época en la medida que los dignifica como aliados de los mexicanos en contra de los verdaderos villanos, los bandidos estadounidenses. La película rompe con la típica dicotomía del *western*, la visión clásica de Estados Unidos, donde indígenas y vaqueros (generalmente estadounidenses, por supuesto), son enemigos irreconciliables; mientras que aquí los indígenas y los mexicanos terminan unidos. Sin embargo, y como ya ha sido mencionado, la película estereotipa a las naciones nativas al presentarlas de manera genérica y carentes de especificidad cultural real: más allá del nombre caricaturesco (como Caballo Recostado) y el conocimiento de comunicación por humo, no hay una explicación profunda de quiénes son, haciendo caso omiso de que la zona retratada no estaba poblada por esa etnia en específico.

Desde una perspectiva del discurso, la inclusión de los apaches y su integración a la alianza con los mexicanos (además de algunos estadounidenses “buenos”) puede leerse metafóricamente como un deseo de reconciliación histórica: la nación mestiza (México) acoge al indígena, superando viejas hostilidades, para enfrentar juntos las amenazas externas. Esta idea entronca con el discurso post-revolucionario mexicano de la integración del indígena a la nación, bajo la protección mestiza. “Cantinflas”, con su personaje mestizo humilde que conecta tanto con blancos (hablando algo de inglés), como con indígenas, funge como mediador universal, una figura conciliadora que realiza en la pantalla esa unidad ideal. En palabras de Pilcher (2001), el personaje cómico de “Cantinflas” acumulaba rasgos “históricos, sociales y culturales”, que lo convertían en símbolo nacional.

No obstante, se representan tensiones no resueltas, por ejemplo, la celebración en el *Saloon*, al final del filme, que incluye a mexicanos e indígenas bailando juntos; pero esa imagen idílica apenas oculta el hecho de que, en la realidad, no hubo integración armoniosa, pues los indígenas fueron perseguidos o desplazados de su territorio. Es decir, la película crea una utopía multicultural temporal que refleja más los anhelos del México de la década de 1960 que una realidad histórica. Así, *Por mis... Pistolas* oscila entre la crítica y la reafirmación de ciertos mitos. Esta ambivalencia ofrece un campo rico para reflexionar: el filme reafirma la identidad nacional mexicana haciéndola triunfante en la narrativa, a la vez que plantea una visión relativamente benévola del *Otro*, siempre que este coopere, como el caso del sheriff y los apaches. Sin embargo, nunca abandona una perspectiva nacionalista, pues es la óptica mexicana la que define quién es el *Otro* y quién termina formando parte del *Yo* (*Nosotros*).



El territorio fronterizo: el imaginario y simbolismo del espacio

Además de construir personajes, *Por mis... Pistolas* (Delgado, 1968) construye un espacio fronterizo imaginario que mezcla referencias reales con elementos coherentes con el género *western*. La película está ubicada explícitamente en ambos lados de la frontera entre Sonora y Arizona, recorriendo caminos y poblados que sí existen combinados con ficticios. Por ejemplo, Fidencio menciona que es originario de Bacanuchi, municipio de Arizpe, un pueblo histórico de Sonora, y va a *Hot Dogs Springs*, Arizona, poblado ficticio que parodia los topónimos del sureste estadounidense. Esta nominación de lugares hace un esfuerzo por anclar la historia retratada en la geografía fronteriza real. Sin embargo, el tratamiento visual de esos lugares traiciona la fidelidad: la película fue rodada en locaciones del desierto de Durango y la sierra de Chihuahua, lugares que difieren de la flora y el relieve de la región Sonora-Arizona (Coronado, 2021). En efecto, en las escenas exteriores de la película aparecen matorrales genéricos y montañas rocosas, pero no los icónicos saguaros del desierto de Sonora. Esta discrepancia revela cómo el territorio fronterizo es construido más desde el estereotipo cinematográfico que desde la realidad física. La audiencia quizá no lo haya notado en su momento, acostumbrada a que cualquier paisaje árido sirviera como “el norte”. Esto demuestra que la película opera en el imaginario de una frontera semi ficcional.

Sin embargo, el filme acierta en capturar la idea de amplitud desértica y los peligros de los caminos que la traspasan. Toda la secuencia de inicio termina con el diálogo de los pasajeros sobre los asaltos a las diligencias, y con la cabalgata que lleva a Fidencio, acompañado de su “cuaco” (caballo) “Bucéfalo” y su burro “Tie-rabras”, por vastos parajes solitarios, enfatizando la lejanía y la dureza del terreno fronterizo. Esto refuerza la noción de frontera como umbral entre la civilización y el desierto. Al partir de Bacanuchi, un conocido le advierte que el norte es tierra de nadie, frase que refuerza el imaginario de un territorio carente de ley. Cinematográficamente, esta ausencia de ley queda representada por el desierto y la presencia amenazante de apaches y bandidos. La frontera territorial queda configurada como un espacio vacío de institucionalidad que es cubierto por la audacia del protagonista, cumpliendo con la premisa básica del *western*: el héroe llega a imponer justicia donde antes reinaba el caos.

Un símbolo espacial clave es la frontera misma, visualizada con el recurso humorístico de la garita. Cuando Fidencio llega al límite, ve un portón de madera cerrado y un pequeño puesto pintado con colores rojo y blanco a la usanza de las garitas —con un letrero que dice “Department of Immigration” (Departamento



de Inmigración)—. Este es un detalle interesante, pues marca la moderna función del control migratorio, anacrónica para la época, pues en el periodo retratado no existía un departamento de inmigración formal a mitad del desierto. Todo el escenario —descrito con humor páginas atrás— materializa la frontera como un artefacto, un trozo de madera en medio del desierto que, sin embargo, decide el destino de las personas.

Otro elemento territorial lleno de simbolismos es “La Veladora”, la mina de plata perdida en Arizona, del bisabuelo de Fidencio, que este trata de recuperar y que es el móvil de la trama de la película. La plata funciona como metáfora de la riqueza que México dejó del otro lado. Cuando Fidencio encuentra la veta de plata en la vieja mina, simbólicamente está recuperando un tesoro nacional. El júbilo de Fidencio y los Sánchez al descubrir la plata tiene una resonancia que va más allá de lo económico: es como si Sonora recobrar algo que perdió con el paso del tiempo. Este elemento hace referencia a que Sonora era famosa por sus minas (en zonas como Cananea, La Colorada, etc.), y muchas de ellas fueron explotadas por empresas extranjeras. En *Por mis... Pistolas*, un sonorenses se reapropia una mina olvidada en Arizona y festeja su redescubrimiento junto a un *collage* de personajes que representan la riqueza mestiza de la región: indígenas, estadounidenses y mexicanos. Este elemento es el que da pie al baile en el *Saloon*, del que ya se ha hablado páginas atrás.

Como se ha señalado, numerosos detalles espaciales del filme no se corresponden plenamente con la realidad. La cinta se apropia del territorio fronterizo para adaptarlo a un imaginario popular, utilizándolo como marco funcional para el desarrollo de la acción. No obstante, las particularidades específicas de la frontera Sonora–Arizona no se ven reflejadas en la representación filmica, la cual adopta una perspectiva centralista que resulta imprecisa en términos geográficos, culturales y musicales. En este sentido, *Por mis... Pistolas* no busca representar la cultura sonorenses local ni parece interesarse en hacerlo; más bien, su objetivo es enfatizar el contraste simbólico entre lo nacional y lo extranjero en el espacio fronterizo.

Orden, ley y caos en clave de parodia

Un eje temático discursivo importante en el filme es la noción del orden, ya sea social o legal, en el contexto fronterizo, y cómo este orden es subvertido o restaurado a través de la comedia. La frontera en el siglo XIX suele imaginarse como un lugar de vacío legal, donde impera la ley del más fuerte. Al inicio, la película reafirma esta visión: *Hot Dog Springs* es presentado como un pueblo sin ley, controlado por Pat O’Connor. El *sheriff* local, supuestamente garante del orden, admite su impotencia



frente a la pandilla, lo cual es un guiño a la típica situación del *western* donde la ley local es sobrepasada por el poder de los forajidos hasta la llegada del héroe foráneo. En el filme, el *sheriff* Jim es un hombre alto y corpulento, armado pero pacifista y casi tímido; contrasta con Fidencio, pequeño y en apariencia indefenso, pero audaz. Esta inversión humorística hace referencia a la eficiencia del orden “oficial” que al enfrentarse a la violencia termina siendo poco eficaz.

En este sentido, la autoridad estadounidense, representada por el guardia fronterizo y por el *sheriff*, aparece como formal, pero ineficaz. El guardia estaba empeñado en seguir las reglas de tránsito por la frontera, pero es burlado por Fidencio; mientras que el *sheriff*, con placa y pistola, necesitaba de Fidencio para planear una defensa exitosa contra las artimañas de O’Connor. De este modo, la película parodia la idea de la ley estadounidense como superior o infalible; y, por el contrario, sugiere que, sin la astucia mexicana, el orden no podría imponerse en ese caos fronterizo. Esto sucedió cuando Fidencio llegó al rancho de sus primos, los Sánchez, y para defenderlos, propone no enfrentar a la banda de O’Connor con balas sino usando un plan alternativo, purgarlos.

El orden social en la frontera también se manifiesta en las interacciones cotidianas. En el *Saloon*, por ejemplo, conviven *cowboys* estadounidenses, mexicanos y mujeres de origen incierto que ejecutan bailes a la usanza francesa; sin embargo, la aparente armonía se sostiene únicamente en el temor que inspira O’Connor, como descubre Fidencio durante su estancia en el hotel. Esta dinámica prolonga la idea del “pueblo sin ley”, aunque presentada con un tono ligero. En un momento decisivo, Fidencio deduce el plan de O’Connor de atacar a sus primos al escucharlo a través de un agujero en la pared, conversar con su novia. Este episodio, si bien pone en entredicho la conducta moral de Fidencio, también revela que Katie —pareja de O’Connor— estaba al tanto del agujero en la pared y, por ello, descubre que Fidencio posee el mapa de la mina desaparecida.

Es relevante cómo la película equilibra la sátira y la validación de la ley. Por un lado, ridiculiza la formalidad de la ley estadounidense; y por otro, legitima la importancia de la legalidad, pues los villanos son arrestados y desterrados del pueblo. Al menos, eso es lo inferido al final del filme cuando sucede la celebración en el mismo *Saloon* propiedad de O’Connor. En ese mismo evento, queda sobreentendido que la legalidad recae sobre la figura legítima de gobierno, el *sheriff* Jim, pues no es Fidencio quien toma el papel de agente de liderazgo, sino que su papel fue de mediador para reinstaurar el orden perdido. Esta narrativa refuerza el mensaje de que la ley debe prevalecer.

Otro elemento con el que la cinta entrecruza el humor y el orden es el lenguaje. Fidencio, como personaje fronterizo, utiliza el *spanglish* como modo de co-



municación en Arizona. No solamente hace un mal uso lingüístico, sino que además utiliza el humor y el doble sentido. Con esas artimañas, Fidencio enfrenta al poder, ya que, si su interlocutor no le entiende, pierde el hilo de la conversación, haciendo que Fidencio salga vencedor. Con esto, la cinta muestra a Fidencio, en continuidad con el resto de los papeles de “Cantinflas”, como un ente subversivo al orden jerárquico, convirtiéndolo en un acto de resistencia.

Es interesante notar cómo la película trata la figura de la justicia retributiva. O’Connor y sus secuaces reciben su merecido, pero sin llegar a un final sangriento. Muchos *westerns* de la época de los años 60 terminan con la muerte del villano; pero en *Por mis... Pistolas*, al ser una comedia, elige su sobrevivencia y su arresto. Incluso O’Connor recibe la derrota de manera heroica al aceptarla y enfrentar a la ley de manera formal. Con esto, la película deposita cierta fe en el sistema.

Humor y crítica social a través de la parodia

Puede sonar obvio, incluso redundante, pero el humor es el alma de *Por mis... Pistolas* (Delgado, 1968); es el vehículo por medio del cual, el personaje de “Cantinflas” realiza críticas sociales, pues le funciona como estrategia discursiva para abordar temas sensibles (frontera, imperialismo y racismo), de manera digerible, utilizando el ya mencionado humor lingüístico, que resulta en frases cómicas, pero incoherentes. El recurso de simular la comunicación en otro idioma, ridiculizando la incomprensión mutua muestra que, a veces, la comunicación intercultural es un juego de malos entendidos donde el ingenio puede más que la precisión. Detrás de la risa está el mensaje claro de que las barreras lingüísticas son arbitrarias y pueden sortearse con buena voluntad y picardía, haciendo burla también de la pureza idiomática, importante desde el nacionalismo.

Muchos de los chistes de la película apuntan a cuestiones culturales. Por ejemplo, hay bromas sobre la comida y la bebida (como beber tequila o tepache); sobre el baile (muy bien comprendido por “Cantinflas”); o los nombres (como el de *Hot Dog Springs*). Estos detalles humorísticos marcan la diferencia cultural, pero de forma festiva. Al provocar la risa de las excentricidades estadounidenses, el filme genera una complicidad con el público mexicano: nos reímos de los gringos. Con todo lo anterior, el filme contribuye a transmitir la idea de una inversión del poder simbólico.

La película parodia numerosos clichés del *western*: el duelo —en el que Fidencio derrota a Frank—, la cabalgata por el desierto —interrumpida cuando es capturado por los apaches—, y el escenario clásico de la cantina, con sus inevitables



peleas a puñetazos. Estos guiños cómicos a las convenciones del género resultan inmediatamente reconocibles por el público, generando una doble capa de disfrute: la risa provocada por la escena en sí y, simultáneamente, la burla del propio canon del cine estadounidense. La parodia opera también como comentario cultural: apropiarse del *western*, un género emblemáticamente estadounidense, y “mexicanizarlo” mediante el humor constituye un gesto de irreverencia poscolonial. El mensaje es explícito: los mexicanos pueden protagonizar y reconfigurar el imaginario del Lejano Oeste. La película no omite ninguno de los elementos tradicionales —vaqueros, indígenas, bandidos y *sheriff*—, añadiendo como innovación la presencia central de personajes mexicanos. Su eficacia radica en recontextualizar estos componentes desde una mirada mexicana y fronteriza, dotándolos de un humor propio y distintivo.

A nivel de crítica social directa, el humor permitió introducir cuestiones potencialmente polémicas sin establecer un choque entre ellas. Un ejemplo sutil es cuando Fidencio parafrasea la frase de Benito Juárez —“Entre los individuos como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz” (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, LXIII Legislatura et al., 2016)—, para apaciguar a los apaches. Si bien las referencias sobre lo político y el nacionalismo son constantes en la filmografía de “Cantinflas”, la forma en que utiliza el humor como crítica da la idea de que, actoral y discursivamente, sus personajes sirvan para “educar” y dotar de un elemento moral al filme.

Otro aspecto relevante del uso del humor es su dimensión crítica hacia la autoridad y las elites. En este caso, la crítica se articula de manera sutil al mostrar la vulnerabilidad de la familia Sánchez en territorio estadounidense y el hecho de que sea un civil quien intervenga para aliviar su situación. Este recurso pone en evidencia la ausencia —o ineficacia— de la autoridad norteamericana para brindar protección a los Sánchez, sugiriendo una brecha entre el poder institucional y la seguridad cotidiana de los sujetos vulnerables. Con el escenario político y social que vivía México en 1968, era de esperar que “Cantinflas” evitara representar una crítica contra el gobierno mexicano, pero sí lo hizo contra una autoridad extranjera que pudiera servir como símil de la situación corrupta del poder: el líder O’Connor.

De esta manera, *Por mis... Pistolas* utiliza el humor como un medio de reflexión sobre la arbitrariedad de las fronteras, la posible hermandad entre los diferentes “pueblos” que conviven, pero nunca llegan a unirse —indígenas, mexicanos y estadounidenses—, en la zona fronteriza; y la injusticia y los abusos de grupos de poder fuerte, no necesariamente solapados —pero tampoco combatidos— por las autoridades gubernamentales. Sin embargo, el filme no busca sostener la moralidad del escenario fronterizo, sino simplemente evidenciar que a través de la risa pueden



llegar esos mensajes críticos. De esta manera, esta película abona a la fortaleza del cine de comedia como archivo cultural que transmite una crítica a través del entretenimiento. Y en este escenario particular, muestra el desplazamiento, la alteridad y la burocracia excesiva como situaciones risibles que rompen con ese trasfondo serio del mensaje mismo.

Prácticas sociales y la convivencia en la frontera

Teniendo en cuenta el escenario en el que está desarrollada, *Por mis... Pistolas* (Delgado, 1968) busca retratar ciertas prácticas sociales de la vida fronteriza del siglo XIX, integrándolas en su discurso. Si bien el género de la película gira entre la comedia y la parodia, en su trama pueden identificarse elementos de cotidianidad y dinámicas propias del contexto histórico que invoca, como la migración, la hospitalidad, la violencia comunitaria, las alianzas interétnicas y la movilidad social. Estas prácticas aportan un sustrato de realismo social dentro de la farsa misma.

Respecto a la migración o el desplazamiento, pueden identificarse diferentes elementos dentro de la cinta. El viaje mismo de Fidencio de Sonora a Arizona ejemplifica el acto de cruzar la frontera en busca de objetivos económicos. Esto resuena en la experiencia de muchos sonorenses del siglo XIX, que cruzaban al territorio perdido para visitar familiares, trabajar en minas o recuperar bienes. La película, al hacer de este desplazamiento el motor de la historia, pone en primer plano la figura del viajero transfronterizo (Ruiz, 2016). Si bien Fidencio no es un migrante forzado por la necesidad económica extrema, sí existe un sentido de obligación que lo lleva a salir de la comodidad de su pueblo para ingresar a un territorio ajeno a reclamar una propiedad familiar, un deber que solo él está en condiciones de realizar. Con este hecho, Fidencio enfrenta las vicisitudes de un entorno hostil, como los apaches o su estancia en *Hot Dog Springs*, que no le da la bienvenida; y si bien no es discriminado por su posición de migrante, sí es tratado como un personaje de segunda. Aunque su situación —como el poder hospedarse en un hotel— refleja una posición mucho más ventajosa que la de cualquier migrante.

Otras prácticas sociales visibles son la hospitalidad y las redes familiares transfronterizas. Fidencio, al llegar a Arizona va a visitar a sus parientes, los Sánchez, quienes lo reciben calurosamente. Este aspecto refleja cómo familias mexicanas quedaron divididas por la nueva frontera, pero mantuvieron los lazos. Los Sánchez viven en Arizona, pero siguen identificándose con México. El recibimiento que le dan a Fidencio cuenta con una cena familiar, donde comparten anécdotas y planean juntos la defensa contra el inminente ataque de O'Connor. Con esto, la película muestra la solidaridad familiar como núcleo del orden social en ausen-



cia de apoyo estatal. Al final, el filme trata de mostrar una solidaridad comunitaria cuando todos (indígenas, mexicanos y estadounidenses), festejan por igual. Esta visión es quizá, un ideal de convivencia, pero apunta a la idea de que en la frontera son creadas comunidades mezcladas.

La violencia comunitaria es otra realidad social en fronteras frágiles, y la película la refleja a través del asalto al rancho de los Sánchez. Frente a la inminente agresión, los habitantes (la familia y los peones) arman su defensa. Esto remite a la autodefensa civil común en áreas rurales fronterizas donde a veces los pobladores debían repeler ataques, ya sea de apaches o de bandidos, sin ayuda militar o policial. Si bien la estrategia deriva del humor, el mensaje es que la familia mexicana está lista para pelear por su propiedad, a la vez que envía una idea de empoderamiento comunitario.

Un aspecto relevante es la interacción interétnica cotidiana. Antes del ataque final, la integración que logra Fidencio con los apaches muestra una forma de convivencia no violenta: Fidencio se adapta a su visión respecto a la medicina y los apaches le enseñan a hacer señales de humo. Si bien esta convivencia es fantástica, rescata la idea del intercambio cultural en la frontera. En la realidad, hubo momentos de tregua y comercio entre sonorenses y apaches (trueques de bienes y negociaciones de paz), y aunque la película los simplifica en la amistad instantánea, al menos rompe con la visión de enemistad perpetua. Igualmente, se muestra el intercambio social de Fidencio y los Sánchez con los estadounidenses que no forman parte de la pandilla de O'Connor, es decir, los buenos. Esto hacía referencia a la convivencia amistosa que existía en la frontera.

Una práctica social peculiar es la alianza estratégica. La forma en la que los personajes establecen vínculos ejemplifica cómo en contextos fronterizos las lealtades pueden trascender grupos étnicos o nacionales por conveniencia mutua o enemistad común. Esto es históricamente cierto; en Sonora, por ejemplo, existían acuerdos con los pueblos indígenas para enfrentarse a otros enemigos, ya fueran gobierno o bandidos comunes. La película dramatiza con exactitud ese elemento y el mensaje subyacente es que en la frontera las identidades son flexibles ante amenazas mayores.

Finalmente, la cinta muestra la economía cotidiana y la adaptabilidad que las personas migrantes deben ejercer cuando cruzan la frontera; por ejemplo, Fidencio, que es boticario en Sonora, en Arizona tiene que ejercer de minero hasta encontrar la veta de la mina; mientras que los receptores pueden utilizar los conocimientos de los migrantes, como los indígenas que aceptaron técnicas médicas no tradicionales para beneficiarse de ellas. Esto sugiere una frontera como crisol prag-



mático, haciendo referencia al intercambio de saberes, el desempeño de roles con base en la necesidad y no necesariamente según el origen étnico. De esta manera, este intercambio de prácticas resulta en una visión optimista de la cooperación que a veces sucede en zonas fronterizas aisladas, donde la gente depende entre sí, sin importar la nacionalidad.

Aportes y límites del filme como documento cultural

Por mis... Pistolas (Delgado, 1968), ofrece un aporte significativo al imaginario nacional al reivindicar la presencia mexicana en la historia del sureste estadounidense. En la década de 1960, pocos filmes destacaban Arizona como parte de México y, por medio de la comedia, se hace referencia de forma accesible. La premisa de un mexicano reclamando una herencia en Arizona es un recordatorio de la continuidad histórica más allá de la frontera. La película contribuye a una suerte de memoria histórica popular. Al poner a un héroe mexicano como figura central que triunfa, la cinta refuerza el orgullo y la identidad nacional de una manera lúdica.

Así mismo, el filme hace una crítica social encubierta con humor, logrando satirizar la xenofobia y el abuso de poder local, sin alienar al público. Esta crítica suave ridiculiza las prácticas discriminatorias y la violencia injusta, haciendo con esto también, una crítica a la ausencia de resistencia comunitaria contra cualquier autoridad arbitraria. Con esto, *Por mis... Pistolas* funciona como una fábula de empoderamiento del débil sobre el fuerte.

La película también aporta una innovación respecto al género cinematográfico en el contexto mexicano. No es considerada una cinta de cine de autor, y mucho menos una película innovadora, pero sí puede apreciarse su audacia al combinar el *western* con el cine de charros, la comedia física (o *slapstick*) y el tradicional humor de crítica social que “Cantinflas” presenta en sus comedias, pero ahora trasladada a la zona de la frontera. Ese experimento en sí enriquece la diversidad del cine mexicano de la década de 1960. Pero el principal aporte fílmico de *Por mis... Pistolas* es que puede considerársele el precursor del cine transfronterizo, consciente de las dos orillas culturales.

Por otro lado, *Por mis... Pistolas* tiene claras limitaciones cuando se analiza críticamente, en gran medida derivadas de su naturaleza cómica y de los estereotipos de la época. Un límite obvio es la falta de rigor histórico y cultural. Como se ha mencionado, la ambientación geográfica es inexacta, las caracterizaciones de acentos y costumbres son genéricas y los grupos de indígenas carecen de autenticidad. Esto reduce su valor como representación fiel de la frontera entre Sonora y Arizona.



Si bien la intención era hacer una sátira, también presenta clichés, como el mantenimiento de la visión caricaturesca de la representación simplista de indígenas en el cine (Coronado, 2021). Desde una óptica contemporánea, podría decirse que el filme no hace un esfuerzo por entender la complejidad de los pueblos indígenas fronterizos, sino que únicamente los usa como un comodín narrativo. Al tiempo, plantea una construcción del *Nosotros* a través de la integración del mestizaje donde los indígenas deben ser subordinados y asimilados, civilizados, llevados a festejar al *Saloon*. Esto iba de la mano con la política de mezcla indigenista que continuaba la visión de Vasconcelos,² pero en la década de 1960.

Otro elemento limitante de la película es la complejidad de la frontera que no está retratada de manera eficaz. La realidad en la frontera Sonora-Arizona, con sus dilemas económicos, sus tragedias humanas, sus tensiones políticas apenas si es tocada tangencialmente. La película opta por un tono ligero que, si bien permite una reflexión amena, también evita profundizar en aristas incómodas. Por ejemplo, no es cuestionada la legitimidad de la anexión de Arizona o tampoco es discutida la criminalización racial estructural sobre mexicanos; al contrario, los únicos considerados villanos son los bandidos de O'Connor que no son representantes de una sociedad respetable. En la década de 1880, en Arizona un mexicano podría sufrir de racismo institucional, pero la película no explora eso. Por otro lado, tampoco se explora la cuestión del nacionalismo, no se hace referencia alguna al gobierno mexicano o su relación con el gobierno de Estados Unidos, limitando la película a una especie de *ucronía*³ aislada.

En cuanto a la vigencia, cabe preguntarse cómo dialoga esta representación con las fronteras actuales. Hoy en día, la frontera Sonora-Arizona sigue siendo zona de tensión. La visión de *Por mis... Pistolas* puede parecer ingenua frente a los problemas modernos apremiantes. Sin embargo, la película cobra relevancia simbólica ante el debate en torno al muro fronterizo propuesto en años recientes por la máxima autoridad estadounidense. Esto demuestra que, pese a sus simplificaciones, la película toca un nervio latente.

De esta manera, como documento cultural, *Por mis... Pistolas* presenta una ambigüedad ideológica evidente. Si bien construye a un héroe popular de origen mexicano, lo inserta en una serie de pruebas narrativas que finalmente legitiman su éxito individual. En ese sentido, el filme puede leerse como una validación parcial del “sueño americano”: un mexicano puede triunfar en Estados Unidos siempre que lo haga mediante un esfuerzo personal y con adaptación al orden económico estadounidense, sin que ello implique una transformación estructural o una justicia colectiva más amplia. Aunque el filme sugiera un logro compartido, al mostrar la colaboración de sus primos y los apaches, el reconocimiento y la recompensa recae

² La ideología del mestizaje promovida por José Vasconcelos en el México posrevolucionario está desarrollada en *La Raza Cósmica* (1925), donde establecía que las razas condenadas a desaparecer lo harán porque las razas superiores las absorberán, y el tipo humano resultante será más fuerte y más bello que los anteriores (p. 36). Con esto, Vasconcelos concebía al mestizaje como el destino histórico de México y América Latina, entendido no como una convivencia plural entre culturas sino como un proceso de integración jerárquica donde las identidades indígenas debían ser asimiladas a una cultura nacional mestiza considerada superior, moderna y civilizada.

³ Reconstrucción de la historia sobre datos hipotéticos, según la Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2025).



en el mérito individual de Fidencio. Por esta razón, *Por mis... Pistolas* debe leerse con cautela.

CONCLUSIÓN

El análisis de *Por mis... Pistolas* (Delgado, 1968) confirma que esta comedia paródica, lejos de ser un simple entretenimiento, construye un texto cultural rico en significados sobre la frontera y la identidad mexicana. A través del lente teórico del constructivismo y del análisis de discurso, puede develarse cómo la película construye discursivamente la frontera Sonora-Arizona como un espacio cargado de simbolismos, donde las oposiciones entre el *Nosotros* y los *Otros* son articuladas entre el orden y el caos, entre el humor y la violencia. “Cantinflas”, en su papel de Fidencio Barrenillo y la Peonza, emerge no solo como un héroe cómico sino como un símbolo del mexicano capaz de subvertir las jerarquías, su astucia y humanidad prevalecen sobre la fuerza bruta y la intolerancia.

Entre los hallazgos principales, destaca que el filme muestra la frontera como un escenario para la tragicomedia, donde tras una serie de malentendidos, peligros y conflictos, la resolución llega mediante el ingenio y el humor. La película presenta la frontera no como una barrera infranqueable, sino como una construcción social flexible que puede reconfigurarse mediante la interacción humana. En la narrativa, la identidad nacional mexicana queda reforzada en el entorno fronterizo reclamando un lugar en la narrativa del Viejo Oeste. Con esta película, “Cantinflas” trata de reivindicar, con humor, la presencia histórica del mexicano en tierras que alguna vez fueron suyas. Asimismo, la representación del *Otro*, aunque estereotipada por momentos, sirve para cuestionar las relaciones de poder. Por ejemplo, al ridiculizar al villano estadounidense, se cuestiona su superioridad; y al humanizar al indígena se cuestiona su estigmatización como incivilizado. La película sugiere que la frontera puede ser un espacio donde son revertidas temporalmente las narrativas dominantes, como que el mexicano triunfa, el estadounidense es burlado y el indígena es reivindicado como un aliado.

No obstante, el estudio también subraya los límites de esa representación. Es cierto que el filme carga con estereotipos de su época y simplifica la complejidad histórica de la frontera. Esa simplificación indica el marco ideológico desde el cual la película fue producida, es decir, el México de mediados del siglo XX con confianza en su identidad mestiza y con cierta condescendencia integracionista hacia lo indígena. La idealización de la convivencia intercultural y la falta de rigor histórico en aspectos como la geografía o la etnografía fronteriza reflejan las concepciones del



imaginario de la década de 1960. En otras palabras, la película es valiosa no por su fidelidad histórica, sino porque encapsula cómo en 1968 podría reinterpretarse —de modo humorístico— la relación fronteriza de México y Estados Unidos de finales del siglo XIX. Visto así, el filme funciona como un archivo social que informa más acerca de las actitudes y la memoria colectiva de la época en que fue filmada que sobre la época que representa.

Por mis... Pistolas aporta una perspectiva poco ortodoxa, pero reveladora, al estudio de las fronteras. Mientras gran parte de la literatura está centrada en el análisis político o económico de la zona fronteriza, esta película ofrece una mirada desde la cultura popular y el humor, recordando la importancia de los discursos informales en la construcción de la realidad; en este caso, fronteriza. Desde esta perspectiva, el filme anticipó debates sobre la arbitrariedad de las fronteras que hoy siguen vigentes. Esto la convierte en un archivo social al ejemplificar cómo una obra cinematográfica puede funcionar como portadora de memoria colectiva.

La construcción social y discursiva de la frontera mostrada en *Por mis... Pistolas* resulta ser un mosaico de intenciones cómicas, anhelos identitarios y ecos históricos. Sin embargo, el filme también puede servir como punto de partida y comparativo para otras representaciones fílmicas de la frontera, anteriores o posteriores, y de géneros diversos, para explicar la diversidad y la complejidad del tema fronterizo, lo que enriquecería aún más la discusión desde diversos públicos, mostrando a diferentes audiencias y analizando sus diversos efectos culturales. Asimismo, valdría la pena examinar cómo “Cantinflas” construyó un discurso de crítica social similar en contextos no fronterizos, consolidando a su personaje como figura clave en la denuncia de las diversas realidades sociales, económicas y políticas latinoamericanas. En esto, *Por mis... Pistolas* deja una valiosa lección de que la frontera no es solo una línea en el mapa, sino un discurso vivo que se reinventa con cada historia contada sobre ella, desde lo trágico, lo cómico, lo académico, lo fílmico, lo discursivo o simplemente, desde lo fronterizo.



REFERENCIAS

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, LXIII legislatura; Suprema Corte de Justicia de la Nación; Senado de la República, LXIII Legislatura; Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación; Instituto Nacional Electoral; Comisión Nacional de los Derechos Humanos y Miguel Ángel Porrúa (eds.). (2016). 15 de julio de 1867. Manifiesto del Presidente de la República al ocupar la capital. En eds., *Derechos del pueblo mexicano. México a través de sus constituciones* (pp. 456-457). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Jurídicas, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, LXIII Legislatura, M.A. Porrúa. Recuperado de <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/12/5625/66.pdf>
- Cervantes, V. M. (2022). *La familia mexicana porfiriana en la telenovela Corazón salvaje* (tesis de maestría). El Colegio de Sonora, Hermosillo. Recuperado de <https://repositorio.colson.edu.mx/server/api/core/bitstreams/8392d-dd2-ea1d-40bf-afda-3bdaa43a1f5e/content>
- Comolli, J. L., y Narboni, P. (1971). Cinema/Ideology/Criticism. *Screen*, 12(1), 27-36. Recuperado de <https://amauteurish.com/wp-content/uploads/2023/08/46b44-comolli-j-l-j-narboni-cinema-ideology-criticism.pdf>
- Coronado, L. (2021). Civilization ends where grilled steak begins: Cultural representations of the Sonora-Arizona border in film. En G. Martínez-Zalce y M. Vereá (Eds.), *Migration and Borders in North America: Views from the 21st Century* (pp. 225-242). Ciudad de México: CISAN-UNAM. Recuperado de <https://ru.micisan.unam.mx/bitstream/handle/123456789/897/L0158.pdf?sequence=1>
- Crevenna, A. B. (Dir.). (1966). *El Texano* [Cinta cinematográfica]. Estudios América, Productora Fílmica México.



- Delgado, M. (Dir.). (1968). *Por mis pistolas* [Cinta cinematográfica]. México: Posa Films.
- Dijk, T. A. van (2003). La multidisciplinarietà del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad. En R. Wodak y M. Meyer (Comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 143-177). Barcelona: Gedisa.
- Durazo, F. J. (2001). México y la apachería. *Estudios Fronterizos*, 2(3), 91-105. Recuperado de https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-69612001000100004
- Fairclough, N. (2003). El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales. En R. Wodak y M. Meyer (Comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 179-204). Barcelona: Gedisa.
- Fajardo, D. (1996). Fronteras, colonizaciones, y construcción social del espacio. En C. Caillavet y X. Pachón (Dirs.), *Frontera y poblamiento: estudios de historia y antropología de Colombia y Ecuador* (pp. 237-282). Bogotá: Institut Français d'Études Andines. Recuperado de <https://books.openedition.org/ifea/2509>
- Fernández, F. (2015). Un oeste de risa. *Fotogramas*. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g12567303/las-mejores-parodias-western/>
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge & The Discourse on Language*. New York: Pantheon Books.
- Fragoso, R. (2025). *Memoria y frontera en la narrativa de Miguel Méndez* (tesis de doctorado). El Colegio de Sonora, Hermosillo. Recuperado de <https://repositorio.colson.edu.mx/items/b2a019ac-80fc-4594-8bf3-2c4d6dba10cc>
- Fuentes, F. de (Dir.). (1936). *¡Vámonos con Pancho Villa!* [Cinta cinematográfica]. Cinematográfica Latino Americana, S.A. (C.L.A.S.A.).
- Galindo, A. (Dir.). (1955). *Espaldas Mojadas* [Cinta cinematográfica]. ATA Films. Recuperado de https://tubitv.com/es-mx/movies/100045020/espaldas-mojadas?start=true&tracking=google-feed&utm_source=google-feed
- García, E. (1988). *México visto por el cine extranjero* (Vol. 4: 1941/1969). México: Ediciones Era – Universidad de Guadalajara.



Gazcón, G. (Dir.). (1960). *La cárcel de Cananea* [Cinta cinematográfica]. Cinematográfica Intercontinental.

Gracida, J. J. (2024). Construcción de la frontera entre Sonora y Arizona 1880-1882. Mercados, ferrocarriles y aduanas. *Vértice Universitario*, 17(66), 10-16. Recuperado de <https://revistavertice.unison.mx/index.php/rvu/article/view/321>

Hall, S. (1997). The work of representation. En S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13-74). Londres: Sage.

Houtum, H. J. van, y Naerssen, A. L. van (2002). Bordering, Ordering, and Othering. *TESG: Journal of Economic & Social Geography*, 93(2), 125-136. Recuperado de <https://repository.uhn.ru.nl/bitstream/handle/2066/74554/1/74554.pdf>

Internet Movie Data Base. (2025). Mexico (Sorted by Year Ascending). *Imdb.com*. Recuperado de https://www.imdb.com/es/search/title/?title_type=feature&release_date=1960-01-01,1969-12-31&countries=MX&interests=in0000191&sort=moviemeter,desc

León, C. (2015). *Allá en el rancho grande: la construcción del símbolo de la hacienda en el cine mexicano, 1935-1936* (tesis de maestría). El Colegio de Sonora. Recuperado de <https://repositorio.colson.edu.mx/items/6628d210-e2f1-477e-81a9-b536ef220df0>

Peón, R. (Dir.). (1954a). *El águila negra* [Cinta cinematográfica]. Producciones Rosas Priego.

Peón, R. (Dir.). (1954b). *El águila negra en el tesoro de la muerte* [Cinta cinematográfica]. Producciones Rosas Priego.

Peón, R. (Dir.). (1954c). *El águila negra en el vengador solitario* [Cinta cinematográfica]. Producciones Rosas Priego.

Pilcher, J. M. (2001). *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Wilmington: Bloomsbury Publishing PLC.

Porcaro, T., y Silva, E. (2021). Frontera: una categoría en permanente construcción. En T. Porcaro y E. Silva (comps.) *Fronteras en construcción: prácticas so-*



ciales, políticas públicas y representaciones espaciales desde Sudamérica (pp. 11-23). Buenos Aires: Alejandro Gabriel Benedetti.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2025). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/ucron%C3%ADa>

Rodríguez, I. (Dir.). (1957). *Así era Pancho Villa* [Cinta cinematográfica]. Películas Rodríguez. Recuperado de https://www.imdb.com/es/title/tt0050144/plot-summary/?ref_=tt_ov_pl

Rodríguez, I. (Dir.). (1960). *Cuando viva Villa...! Era la muerte* [Cinta cinematográfica]. Películas Rodríguez.

Rosenstone, R. A. (ed.). (1995). *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton: Princeton University Press.

Ruiz, I. B. (2016). La frontera como tragicomedia: “no puedo *come in*” si no está “open the door”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, (7), 389-406. Recuperado de <https://turia.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/6849/8405>

Sánchez, A. N. (2024). El cine norteño mexicano. Una visión histórica. *Ñawi: Arte, Diseño, Comunicación*, 8(2), 17-35. Recuperado de http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2588-09342024000200017

Tinker, M. (2010). *A la sombra de las águilas: Sonora y la transformación de la frontera durante el Porfiriato*. México: Fondo de Cultura Económica.

Tratado Guadalupe Hidalgo entre México y Estados Unidos. (1848). *Tratado de Paz, Amistad, Límites y Arreglo Definitivo entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América*. Comisión Internacional de Límites y Aguas entre México y los Estados Unidos. Recuperado de <http://www.cila.gob.mx/tyc/1848.pdf>

Truett, S. (2006). *Fugitive Landscapes: The Forgotten History of the U.S.-Mexico Borderlands*. New Haven: Yale University Press.

Vasconcelos, J. (1925). *La raza cósmica*. Madrid: Agencia Mundial de Librería.



- Viales, R. J. (2010). La región como construcción social, espacial, política, histórica y subjetiva. Hacia un modelo conceptual/relacional de historia regional en América Latina. *Geopolítica(s). Revista de Estudios sobre Espacio y Poder*, 1(1), 157-172. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/GEOP/article/view/GEOP1010120157A>
- Wodak, R. (2003). De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos. En R. Wodak y M. Meyer (Comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 17-34). Barcelona: Gedisa.
- Wodak, R. (2003a). El enfoque histórico del discursivo. En R. Wodak y M. Meyer (Comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 101-141). Barcelona: Gedisa.