

El cine y la frontera Estados Unidos-México

JULIO VALDÉS*

Este artículo versa sobre una serie de filmes de reciente producción que comparten algunas características tales como a) la atención en temas relacionados con los efectos de la globalización en la región fronteriza entre Estados Unidos y México; b) el uso de locaciones a ambos lados de la frontera como espacios narrativos y c) la participación de profesionales estadounidenses y mexicanos en el proceso de producción del filme. Consideraré sólo tres cintas que responden a estos rasgos distintivos: *Tráfico* (*Traffic*, 2000), *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (*The Three Burials of Melquiades Estrada*, 2005) y *Bordertown* (*Verdades que matan*) (2006).¹ No obstante, existen otras películas que también pueden inscribirse dentro de esta serie, por ejemplo, *El jardín del Edén* (dir. por María Novaro, 1994), *Estrella solitaria* (*Lone Star*, dir. por John Sayles, 1996), *Fast Food Nation* (dir. por Richard Linklater, 2005) y *Babel* (dir. por Alejandro González Iñárritu, 2006).

Mi propósito es demostrar que, considerados como un cuerpo fílmico, estas cintas reflejan la operación de dos procesos opuestos en la región fronteriza: la erosión y el reforzamiento de las fronteras nacionales y las perspectivas nacionalistas.² También me propongo explicar la forma en que estos filmes funcionan como mediadores de nuestra percepción de estos procesos. Para ello quiero considerar

* Center for Interdisciplinary Studies in Society and Culture (CISSC), Concordia University, <valdes.jover.14@gmail.com>.

¹ El capital mayoritario que participa en estas películas es estadounidense, pero fueron producidas, sobre todo, para el mercado de ese país y el transnacional.

² Claudia Sadowski-Smith, "Introduction: Border Studies, Diaspora, and Theories of Globalization", en Claudia Sadowski-Smith, ed., *Globalization on the Line: Culture, Capital, and Citizenship at U.S. Borders* (Nueva York: Houndmills, 2002), 5.

primero los debates académicos en torno al concepto de “cine nacional”, que se han venido desarrollando desde hace casi dos décadas en la disciplina de estudios cinematográficos (*film studies*); específicamente, me interesa llamar la atención sobre las perspectivas teóricas encaminadas a redefinir la forma de entender el “cine nacional” y aquellas asociadas al desarrollo del concepto de “cine transnacional”. Luego, quiero efectuar un análisis de *Tráfico*, *Los tres entierros de Melquiades Estrada* y *Bordertown* en relación con hechos históricos ocurridos en la región fronteriza, los cuales, a su vez, se encuentran relacionados con los procesos generados o intensificados por los efectos de la globalización. Este análisis de los filmes considerará la interrelación entre los recursos formales y la perspectiva geopolítica de los mismos.

La historia de la producción de *Los tres entierros de Melquiades Estrada* es tan interesante como el propio filme. El proyecto tuvo su génesis en una reunión entre Guillermo Arriaga, Tommy Lee Jones y el productor Michael Fitzgerald, la cual ocurrió en el rancho del segundo durante una jornada de caza.³ En aquel momento, Arriaga solamente había concebido una idea básica: la misteriosa muerte de un “espalda mojada” en un valle al norte de la frontera. El guionista compartió su idea con Jones, quien se mostró tan encantado que decidió involucrarse de lleno en el proyecto. Visto el interés de Jones, Arriaga regresó a su domicilio en la Ciudad de México para comenzar a escribir el guión del filme. Mientras tanto, Fitzgerald retomó a sus contactos en Europa Corp. para asegurar un mayor financiamiento. A raíz de su labor, Fitzgerald terminó compartiendo el crédito de productor con Jones —propietario de Javelina Film— y con los franceses Luc Besson y Pierre-Ange LePogam —propietarios de Europa Corp.— Jones terminó desempeñándose además, como actor y director, e incluso colaboró activamente en la elaboración del guión.

Pese a las múltiples fuentes de financiamiento, Tommy Lee Jones y Guillermo Arriaga fueron las principales fuerzas creativas asociadas

³ Anthony D'Alessandro, “Michael Fitzgerald”, *Variety* 289, nos. 57-58, 16 de diciembre de 2005, 33.

a *Los tres entierros de Melquiades Estrada*. Existe suficiente evidencia de una fuerte conexión intelectual entre ambos, así como de su continua colaboración durante el proceso creador del filme. En su artículo acerca de Tommy Lee Jones y *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, publicado en *Time Magazine*, Richard Corliss escribió que “el filme surgió de la amistad entre Jones y Guillermo Arriaga. Para el texano y el mexicano, realizar un filme acerca de la Patrulla Fronteriza despertó intereses comunes”; Corliss también citó a Jones diciendo: “Quiero hacer filmes acerca de mi país desde mi punto de vista, y Arriaga tiene la misma perspectiva”.⁴ En su perfil sobre Guillermo Arriaga publicado en *Daily Variety*, Amy Dawes escribió que la amistad entre el texano y el mexicano nació de la admiración de Jones por el trabajo de Arriaga. Refiriéndose a Jones, Arriaga expresó: “compartimos los mismos temas y obsesiones”. Arriaga escribió la primera versión del guión para *Los tres entierros de Melquiades Estrada* y luego participó en sucesivas reescrituras junto a Jones y un traductor; según Amy Dawes, Jones quería dar a la pieza un “sabor texano”. Además, Dawes citó a Arriaga diciendo que Jones



Los tres entierros de Melquiades Estrada

⁴ Richard Corliss, “Tommy Lee Jones”, *Time* 167, no. 3, 16 de enero de 2006, 122.

había sido responsable de los toques de humor y de la crítica hacia ambas sociedades (Estados Unidos y México).⁵

Esta breve revisión del proceso de producción de *Los tres entierros de Melquiades Estrada* evidencia una conexión de carácter comercial o industrial entre distintos agentes localizados en México, Estados Unidos y Francia. Otro ejemplo de esta conexión es el trabajo de los profesionales involucrados en el filme, muchos de ellos mexicanos. Quizás el caso más destacable (por lo visible) sea el de Julio César Cedillo, quien interpretó el personaje de Melquiades Estrada y quien, curiosamente, tuvo un breve papel en *Bordertown* al año siguiente. Teniendo en cuenta estas características, puede argumentarse que la producción de *Los tres entierros de Melquiades Estrada* requirió de un flujo temporal de personas y capital a través de la frontera Estados Unidos-México. Lo mismo sucedió con *Tráfico* y *Bordertown*. Aunque ambos filmes contaron con fuentes de financiamiento localizadas en Estados Unidos, es también cierto que contaron con elencos multinacionales y con locaciones a ambos lados de la frontera —por ejemplo, El Paso, La Jolla, Ciudad de México, Nogales y Ciudad Juárez—. En este sentido, resulta curioso el hecho de que *Los tres entierros de Melquiades Estrada* se filmara totalmente en el estado de Texas. El propósito de esta decisión fue abaratar los costos de producción.

El proceso de producción de *Los tres entierros de Melquiades Estrada* evidencia otros dos aspectos estrechamente relacionados: a) una conexión de carácter cultural entre individuos de distinta procedencia nacional y cultural, y b) la disposición de estos individuos para deliberar sobre temas relevantes para las comunidades de la región fronteriza. Las declaraciones de Tommy Lee Jones y de Guillermo Arriaga ofrecen evidencia suficiente para afirmar que tanto el director como el guionista se involucraron directamente con distintos contextos culturales —por ejemplo, algunos pueblos del norte de México y del oeste de Texas— y que ambos tuvieron, al menos, un peso similar en el proceso creativo del filme. Por tanto, es posible

⁵ Amy Dawes, “Guillermo Arriaga”, *Daily Variety* 289, no. 59, 19 de diciembre de 2005, A-15.

argumentar que *Los tres entierros de Melquiades Estrada* es, en parte, resultado de un intercambio cultural sin restricciones a través de la frontera Estados Unidos-México.

Tráfico y *Bordertown* son casos similares a *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, aunque también más complejos. Los principales creadores de *Tráfico* comparten la misma nacionalidad y, en buena medida, una cultura semejante. El director Steven Soderbergh y el guionista Stephen Gaghan son ciudadanos estadounidenses de clase media, nacidos y criados en aquel país. Para crear *Tráfico*, ambos recontextualizaron la serie homónima inglesa al escenario de la región fronteriza y eliminaron los elementos culturales de carácter local presentes en el material de base.⁶ Sin embargo, el proceso creativo del filme también los puso en contacto con las realidades culturales de la región fronteriza. Ya fuera por medio de sus investigaciones previas o de la experiencia más directa durante la filmación en las locaciones mexicanas, Soderbergh y Gaghan no pudieron evitar la interacción con una cultura ajena y, en cierta medida, desconocida. En el caso de *Bordertown*, los principales creadores del filme fueron el director y guionista Gregory Nava y la estrella y productora Jennifer López. Al igual que Soderbergh y Gaghan, Nava y López son ciudadanos estadounidenses, nacidos y criados en aquel país; sin embargo, debe recalcarse que ambos tienen una herencia cultural de fuerte carácter híbrido (mexicoamericano en el caso de Nava; “nuyorrican” para ser geográficamente precisos, o “latina de origen puertorriqueño”, en el caso de López), la cual ha sido muy relevante dentro de sus respectivas carreras como profesionales del cine. Tanto o más importante aún resulta el hecho de que la relación creativa entre ambos implicó el contacto directo con realidades culturales e históricas relativas a un lugar específico situado al sur de la frontera: Ciudad Juárez. Por todas estas razones, también puede afirmarse que *Tráfico* y *Bordertown* son, en parte, el resultado de un intercambio cultural a través de la frontera.

⁶ Las locaciones de *Tráfico* incluyen escenas en Washington D.C. (o supuestamente), los barrios de clase media de San Diego y las áreas pobres de Tijuana.

Los procesos sociales, económicos y culturales relacionados con la producción de estos filmes evidencian los efectos de la globalización sobre las prácticas cinematográficas que actualmente ocurren a ambos lados de la frontera. Algunos rasgos característicos de la globalización quedan patentes de forma clara; por ejemplo, la creciente integración de las economías del sistema global de estados y la creciente interdependencia entre lugares y regiones de todo el planeta.⁷ Estas características complican la categorización de estos filmes en relación con su nacionalidad. De igual modo, se hace más difícil comprender *Tráfico*, *Los tres entierros de Melquiades Estrada* y *Bordertown* como expresiones transparentes de una industria cinematográfica nacional o de una cultura nacional. Estas características también establecen una relación entre los procesos asociados con la globalización —por ejemplo, la integración económica y la hibridación cultural— y la categoría de “cine nacional”. Esto nos permite asociar los filmes a los recientes debates acerca de la utilidad de esta categoría, en vista de los desafíos planteados por los efectos de la globalización sobre la función del Estado-nación como la más importante formación política del presente.

Al hablar sobre los conceptos de cine nacional, Stephen Crofts escribió: “Históricamente, los años ochenta y noventa han puesto gran presión sobre ‘lo nacional’, con la expansión global del capital corporativo [...], la consolidación de los mercados globales, la rapidez y el alcance global de las comunicaciones, y el mayor debilitamiento de las barreras nacionales en materia de cultura y economía, el cual sucedió a la desintegración del comunismo soviético y de la *pax americana*”.⁸ En la disciplina de estudios cinematográficos, estas circunstancias generaron extensas investigaciones acerca de la categoría de “cine nacional” en relación con las características del Estado-nación y del nacionalismo en la era de la globalización. Algunos académicos, como el propio Stephen Crofts, intentaron reformular el concepto

⁷ Paul Knox, Sallie A. Marston y Alan E. Nash, eds., *Human Geography: Places and Regions in Global Contexts* (Pearson, Prentice Hall Toronto, 2007), 83.

⁸ Stephen Crofts, “Concepts of National Cinema”, en J. Hill y P. Church-Gibson, eds., *World Cinema: Critical Approaches* (Nueva York: Oxford University Press, 2000), 2.

de “cine nacional” para describir mejor las disímiles prácticas cinematográficas que podían observarse en aquel momento.

Crofts es un buen representante de esta tendencia. En el ensayo citado, este académico observó que existía “una creciente incongruencia entre las naciones y los Estados”,⁹ por lo cual le parecía más conveniente hablar de “cines de Estado-nación” en lugar de “cines nacionales”. Esta distinción le permitió centrarse en filmes y contextos de producción confinados a los límites jurisdiccionales de un sistema federal o autonómico como, por decir algunos ejemplos, Estados Unidos, Hong Kong o el País Vasco. Crofts centró su atención principalmente en el análisis de la relación entre el Estado como agente regulador de la producción económica y cultural, y múltiples factores, como los discursos y representaciones de la nación y los procesos de producción, distribución y recepción. De acuerdo con esta perspectiva, Crofts definió ocho tipos de “cine de Estado-nación”: el *mainstream* estadounidense, los cines comerciales de Asia (Hong Kong y Japón), otros cines de entretenimiento, los cines totalitarios, los “cines de arte” (estadunidense, socialista y tradicional), las coproducciones internacionales, el cine tercermundista y los cines de Estado no oficiales (definidos con base en características étnicas y asociados a grupos aborígenes, diásporas, etcétera).

Por otra parte, desde hace algunos años se desarrolla un nuevo modelo para el estudio y la descripción de ciertas prácticas cinematográficas influenciadas en gran medida por los efectos de la globalización. Los académicos que actualmente desarrollan el “cine transnacional” como un campo de estudio concuerdan en un aspecto: la categoría de “cine nacional” (en todas sus variantes) no permite describir aquellas prácticas en toda su complejidad. Este problema los ha llevado a elaborar un enfoque basado en el concepto de “lo transnacional”.

Aplicado originalmente al estudio de procesos sociales y económicos, el concepto de “lo transnacional” puede entenderse, en su forma más simple, como las fuerzas globales que conectan a personas

⁹ *Ibid.*, 2.

o instituciones a través del planeta.¹⁰ Al igual que Stephen Crofts, Elizabeth Ezra y Terry Rowden percibieron el debilitamiento global de las fronteras nacionales en relación con la economía y la cultura. A diferencia del primero, Ezra y Rowden también percibieron un importante cambio en las condiciones de financiamiento, producción, distribución y recepción a escala global. Ezra y Rowden observaron que “la circulación global de dinero, mercancías, información y seres humanos está dando lugar a filmes cuya dinámica estética y narrativa, e incluso los modos de identificación que promueven, reflejan el impacto del capitalismo avanzado y de las nuevas tecnologías de comunicación como componentes de un sistema mundial cuya interconectividad se vuelve cada vez mayor”.¹¹ Debe notarse que redes de producción de carácter transnacional (como la anteriormente descrita en relación a *Los tres entierros de Melquiades Estrada*) funcionan, desde el punto de vista industrial, como un buen complemento a esta observación.

Andrew Higson es uno de los académicos que ha desarrollado un modelo de análisis basado en el concepto de “lo transnacional”. Al analizar lo limitado del concepto de “cine nacional”, Higson observó que las distintas variantes del concepto/categoría de “cine nacional” compartían el mismo error de base, a saber: el hallarse fundamentadas sobre supuestos teóricos muy cuestionables en vista de las circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales asociadas a los procesos de globalización en el presente. Como botón de muestra, Higson analizó el popular concepto de nación elaborado por Benedict Anderson y señaló algunos argumentos que, en vista de las realidades actuales, ya no podían sostenerse. Higson observó que resultaba ya casi imposible el suponer que la cultura y la identidad nacionales fuesen conceptos completamente coherentes y homogéneos, herméticamente encapsulados dentro de los límites territoriales de la nación. Al contrario, podía decirse que ambos se encontraban en perpetuo estado de transformación, producto de los procesos de

¹⁰ Elizabeth Ezra y Terry Rowden, “General Introduction: What Is Transnational Cinema?”, en ídem, eds., *Transnational Cinema: The Film Reader* (Nueva York: Routledge, 2006), 1.

¹¹ *Ibid.*, 1.

hibridación cultural, y operaban no sólo a través de las fronteras nacionales, sino también dentro de ellas.¹² Sin embargo, Higson también hace notar: “al describir los cines nacionales, existe una tendencia a favorecer únicamente los filmes que narran la nación como un espacio finito y limitado, cuyos habitantes forman una comunidad bien integrada, coherente y cerrada a la influencia de otras identidades distintas a la nacional. O más bien, se favorecen los filmes que ameritan semejante interpretación”.¹³ El mismo autor consideraba que los “cines nacionales” eran raramente autónomos; la mayoría se encontraba influenciada por prácticas comerciales (la operación de corporaciones transnacionales) y culturales (procesos de hibridación cultural), originadas fuera de la nación. A su vez, estas prácticas terminaban ejerciendo una influencia significativa sobre la estructura industrial y el contexto cultural de la nación. Por tanto, cuando se trataba de analizar la constitución económica y la diversidad cultural de las prácticas cinematográficas influenciadas en gran medida por los procesos asociados a la globalización, el concepto de “lo transnacional” resultaba más útil que el concepto de “lo nacional”.¹⁴

En su artículo acerca de Tommy Lee Jones y *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, publicado en *Time Magazine*, Richard Corliss citó a Jones diciendo: “No puedes pasar mucho tiempo en el Valle del Río Grande sin percartarte de que esos países (se refería a Estados Unidos y a México) son uno”.¹⁵ Esta declaración indica, cuando menos, la perspectiva de Jones ante la realidad que, junto con Guillermo Arriaga, representó en el filme. También indica un énfasis en la colectividad de la experiencia en el nivel regional sobre la función divisoria de las fronteras nacionales.

Al analizar cómo reflexiona el cine estadounidense sobre su frontera sur con una visión que trasciende lo artístico, Elena dell’ Agnese

¹² Andrew Higson, “The Limiting Imagination of National Cinema”, en Ezra y Rowden, eds., *Transnational Cinema...*, 19.

¹³ *Ibid.*, 18.

¹⁴ *Ibid.*, 23.

¹⁵ Corliss, “Tommy Lee Jones”, 122.



Los tres entierros de Melquiades Estrada

escribió: “La frontera es un lugar de encuentro y un paradigma del intercambio intercultural y del cruce y la mezcla transculturales. Vivir en la frontera significa experimentar la hibridación en un territorio donde pueden coexistir distintas formas y normas visuales, pero que no puede evitar un estado de ‘lo intermedio’ (*inbetweeness*)”.¹⁶ Los dos últimos enunciados hacen eco de las declaraciones de Jones y son un buen punto de partida para el análisis del filme en términos de su perspectiva geopolítica.

El uso del lenguaje es uno de los elementos formales más interesantes de la cinta. El lenguaje funciona de forma implícita como un signo de diferencias culturales. Esto resulta evidente en la escena que protagonizan Melquiades y Lou Ann (interpretada por la actriz January Jones) en la habitación del motel. La incapacidad de ambos personajes para hablar el lenguaje del otro los define como ciudadanos de México y Estados Unidos, respectivamente. Del mismo modo, la mayoría de los personajes que residen en el pueblo de Midland, al

¹⁶ Elena dell’ Agnese, “The U.S.-Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective”, en Marcus Power y Andrew Crampton, eds., *Cinema and Popular Geopolitics* (Nueva York: Routledge, 2007), 23.

norte de la frontera, no hablan español. Sin embargo, el filme prefiere enfatizar otras ideas respecto al lenguaje.

Pese a la “barrera idiomática”, Melquiades y Lou Ann hacen un esfuerzo por comunicarse. Él balbucea algunas palabras en inglés, ella hace lo mismo con el español y ambos terminan sosteniendo un conmovedor intercambio. De igual forma, el desconocimiento de una u otra lengua no impide que los cuatro vaqueros mexicanos vean un programa televisivo en inglés o que un anciano ciego estadounidense disfrute de la programación radial en español desde su aislado rancho. La región representada en el filme también se encuentra habitada por una serie de personajes que hablan inglés y español fluidamente. Pete Perkins (interpretado por Tommy Lee Jones) es el ejemplo más notable al norte de la frontera. Las chicas de la tienda de El Tostón son un buen ejemplo en el lado sur (resulta curioso que la actriz Maya Zapata, quien compartió el papel protagónico con Jennifer López en *Bordertown*, interprete a una de las muchachas). Por estas razones, *Los tres entierros de Melquiades Estrada* enfatiza intencionalmente tres importantes aspectos acerca del lenguaje: a) no tiene por qué ser una barrera infranqueable para la comunicación entre los habitantes de Estados Unidos y México; b) los procesos de hibridación cultural que operan en la región pueden franquear la barrera idiomática y c) los habitantes de la región se sienten cada vez más cómodos hablando las dos lenguas.

En su crítica de *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, publicada en *Sight and Sound*, Jim Kitses observó que el título de la película, presentado simultáneamente en inglés y español durante los créditos iniciales, enfatizaba la intención de los creadores de abogar por una paridad cultural.¹⁷ Esta observación está fundamentada en la idea de que el filme realiza claras distinciones entre la cultura estadounidense y la cultura mexicana; sin embargo, el uso de la lengua en la cinta sugiere justamente lo opuesto. El programa de televisión en inglés se ha convertido en un importante artefacto cultural para los jornaleros mexicanos, y lo mismo ha sucedido con las transmisiones radiales

¹⁷ Jim Kitses, “Days of the Dead”, *Sight and Sound* 16, no. 4 (2006).

en español respecto del anciano ciego estadounidense. Las muchachas de El Tostón hablan inglés porque trabajan “al otro lado”, y Pete ha aprendido español producto de su frecuente contacto con personas de habla hispana. La creciente interconectividad entre los habitantes y los lugares de la región ha contribuido a que ciertos artefactos culturales definidos por el lenguaje trasciendan las fronteras nacionales y se conviertan en nuevos componentes de identidades culturales híbridas, las cuales pueden definirse como locales o transnacionales en lugar de nacionales.

En este sentido, conviene hacer referencia a otras realidades palpables que corroboran las ideas del filme. Aquí podemos citar las actividades promovidas por varios movimientos sociales durante los años ochenta en torno a causas como la defensa del medio ambiente y de los derechos humanos. Estos grupos lograron franquear los obstáculos planteados por fronteras e instituciones nacionales y forjaron conexiones transnacionales de apoyo financiero, político y cultural.¹⁸ También se señala el proyecto de una comunidad norteamericana propuesto por teóricos como Robert A. Pastor y Jerry M. Rosenberg, y por entidades tales como el Consejo de Relaciones Exteriores estadounidense.¹⁹

Desde los inicios del siglo XXI, Robert A. Pastor consideró el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) como una oportunidad potencial, aunque desaprovechada hasta entonces, para llevar a cabo un extenso proceso de integración social, económica, política y cultural entre los tres países firmantes. Convencido de los beneficios de semejante integración y del contexto favorable por el que atravesaba cada país en aquel momento, Pastor propuso una serie de argumentos en favor de la transformación de los países signatarios del TLCAN en una comunidad de naciones ligeramente similar a la Unión Europea. Poco después, el Consejo de Relaciones

¹⁸ Sadowski-Smith, “Introduction: Border Studies...”, 4.

¹⁹ Robert A. Pastor, *Toward a North American Community* (Washington, D.C.: Institute for International Economics, 2001); Jerry M. Rosenberg, *The New American Community* (Nueva York: Praeger, 1992); Council of Foreign Relations, *Building a North American Community: Report of an Independent Task Force* (Nueva York: Council of Foreign Relations, 2005).

Exteriores estadounidense organizó una comisión investigadora para considerar la posibilidad de impulsar una comunidad norteamericana durante la siguiente década. Este esfuerzo contó con el patronazgo adicional del Consejo Canadiense de Ejecutivos en Jefe y del Consejo Mexicano de Asuntos Internacionales. En el informe de esta comisión, sus autores consideraron igualmente que la experiencia del TLCAN apuntaba al enorme potencial de una mayor integración entre las naciones de Norteamérica, y propusieron una serie de medidas para lograrlo, pasando sobre los múltiples obstáculos existentes en aquel momento.

Al comparar las investigaciones de Robert A. Pastor y de la comisión investigadora organizada por los estadounidenses, resulta evidente que ambas favorecen, en última instancia, un enfoque nacionalista. No obstante, esta perspectiva se encuentra altamente matizada por el repetido énfasis en una serie de elementos transnacionales de diversa naturaleza. Uno de ellos, presente en ambas investigaciones, es la recomendación de fortalecer o modificar las estructuras gubernamentales de cada país para crear entidades “supranacionales”, capaces de lidiar eficazmente con problemas de carácter transnacional como disputas comerciales o amenazas a la seguridad de la región.

Por otra parte, conviene citar otras realidades que contradicen las ideas presentes en *Los tres entierros de Melquiades Estrada*. Aquí podemos citar el despliegue de miles de efectivos de la Guardia Nacional estadounidense a lo largo de la región fronteriza en 2006. El objetivo de este operativo, según las palabras del entonces presidente George W. Bush, fue garantizar la seguridad de la frontera ante el creciente influjo de inmigrantes indocumentados provenientes de México.²⁰ También podemos señalar el trabajo de las académicas Jill Norgren y Serena Nanda acerca del posible impacto del TLCAN sobre la identidad cultural en Estados Unidos: analizaron el lenguaje como una fuente de conflicto en relación con el ideal de la “identidad estadounidense”, el cual aparece amenazado por las actividades de

²⁰ Silvia Moreno y Ann Scott Tyson, “Bringing in Guards Raises Concerns of Militarization”, *The Washington Post*, sección A, p. 8, 16 de mayo de 2006.

varios grupos culturales dentro del país, por ejemplo, las comunidades de inmigrantes latinos:

Un lenguaje compartido es el principal medio para expresar la identidad personal y cultural, y para expresar la intimidad de las relaciones sociales dentro de un grupo o comunidad étnica [...] Pese a que Estados Unidos no posee un lenguaje oficial, ha habido varios conflictos legales en torno a la aceptación y el reconocimiento público de lenguas distintas al inglés, las cuales han sido, y continúan siendo utilizadas por diversos grupos culturales dentro de los Estados Unidos.²¹

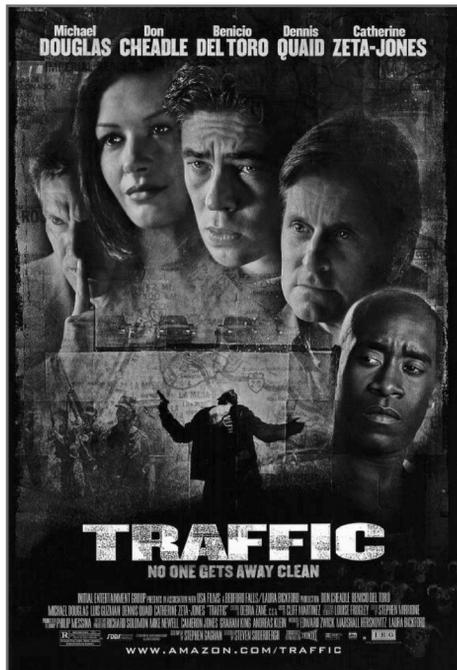
Norgren y Nanda realizaron un examen de este tipo de conflictos en múltiples escenarios, por ejemplo, escuelas, tribunales y comités electorales. Atendiendo a la tendencia general de sus resultados, las académicas determinaron que la respuesta a la pregunta planteada en el título de su ensayo sólo podía ser negativa. En general, sostuvieron las autoras, prácticamente toda la sociedad estadounidense se encuentra comprometida en pro de la preservación de una identidad claramente definida, cuyo cambio sólo puede ocurrir de forma muy gradual.²²

En *Los tres entierros de Melquiades Estrada* hay varios episodios que ilustran esta perspectiva nacionalista en relación con la identidad y la cultura. Las secuencias relacionadas con las operaciones conjuntas entre la oficina del sheriff y la Patrulla Fronteriza para mantener a los migrantes ilegales fuera del país y para evitar su asentamiento en suelo estadounidense constituyen buenos ejemplos de la función reguladora del Estado. El patrullero Mike Norton (interpretado por Barry Pepper) y el sheriff Belmont (interpretado por Dwight Yoakam), dos representantes de las autoridades estadounidenses, personifican esta ideología de contención —respecto a los migrantes ilegales provenientes de México— y de preservación de

²¹ Jill Norgren y Serena Nanda, "Cultural Identity in the United States: Will NAFTA Change America?", en Dorinda G. Dallmayer, ed., *Joining Together, Standing Apart: National Identities After NAFTA* (Londres: Kluwer Law International, 1997), 94.

²² *Ibid.*, 107.

la pureza cultural estadounidense por medio de su comportamiento represivo e intolerante hacia los mexicanos. Sin embargo, *Los tres entierros de Melquiades Estrada* critica estas nociones y favorece una perspectiva de intercomunicación y de diversidad cultural ejemplificada en el viaje penitente de Mike Norton hacia México: el represivo e intolerante patrullero se ve obligado a experimentar en carne propia las vicisitudes del migrante ilegal, como vía de redención.



Cartel de *Tráfico*

Tráfico y *Bordertown*, en cambio, ofrecen diversas representaciones de la perspectiva nacionalista descrita por Norgren y Nanda. En términos de geopolítica, estos filmes representan la frontera no sólo como el límite de la soberanía nacional, sino también como una línea divisoria entre naciones muy diferentes.²³ La región fronteriza

²³ Agnese, "The U.S.-Mexico Border...", 23.

se convierte, por tanto, en escenario de procesos de diferenciación. Existen dos aspectos formales de gran relevancia al respecto: a) la representación de estos conflictos está estructurada sobre múltiples dicotomías y b) los conflictos sociales, económicos, culturales y políticos siempre se encuentran representados en relación con el Estado y sus límites jurisdiccionales.

Andrew Grant Wood opina que

Tráfico ha recibido multitud de elogios por su complejidad y su realismo social; sin embargo, el filme representa a México en gran medida como una tierra maldita. Las escenas de Tijuana, fotografiadas con un tono sucio, amarillento y “fronterizo”, trasladan al espectador a un escenario cinematográfico descrito como mexicano pero repleto de arquetipos: capos del narcotráfico, paramilitares, policías corruptos, prostitutas y lenonas [...]. Desde las altas instancias del poder hasta los rateros y los intermediarios, el retrato que hace Soderbergh de la vida en la región construye a México (y, por extensión, a Latinoamérica) como un territorio completamente roído por la corrupción.²⁴

Los comentarios de Wood acerca de las connotaciones creadas por el aspecto de las escenas en Tijuana son cuestionables. También lo es su afirmación de que el filme utiliza la “realidad” mexicana para hacer una generalización en torno a la situación de Latinoamérica. Sin embargo, no por ello es menos cierto que la cinta ofrece una representación simplista de la realidad mexicana. *Tráfico* no exagera los problemas de corrupción que afectan al país, pero sí limita su descripción del país a esos problemas. Este procedimiento justifica las críticas de Wood respecto de una falta de objetividad o una excesiva simplificación en la representación de la realidad mexicana, lo cual se vuelve más evidente cuando se comparan dichas representaciones con las de Estados Unidos. Aunque se dan algunos chispazos irónicos acerca de políticos ambiciosos, abogados cínicos y

²⁴ Andrew Grant Wood, “How Would You Like an ‘El Camino’?: U.S. Perceptions of Mexico in Two Recent American Films”, en idem, ed., *On the Border: Society and Culture between the United States and Mexico* (Lanham, Md: SR Books, 2004), 290.

empresarios corruptos, el filme termina favoreciendo la imagen de un esfuerzo colectivo por parte de Washington y las fuerzas del orden en relación con el problema del tráfico de drogas. A manera de contraste, los únicos personajes mexicanos que muestran algún interés en solucionarlo son dos policías, Javier y Manolo (interpretados por Benicio del Toro —un actor boricua— y Jacob Vargas —mexicoamericano—, respectivamente).

Otros teóricos comparten estas observaciones básicas. Richard Porton, por ejemplo, escribió que

[Soderbergh] filmó las escenas de México a través de un “filtro amarillento” y luego sobreexpuso el filme para lograr un aspecto sobresaturado. México se convierte, de esta forma, en un reino evanescente como un espejismo, donde la vida vale poco y la moralidad es infinitamente prescindible. Como la analista de cine y especialista en Latinoamérica, Benamou, afirma, la cinta establece una jerarquía entre los posmodernos Estados Unidos —país que debe recuperar sus fundamentos morales y valores familiares— y el premoderno México, país que, aparentemente, todavía no ha sido capaz de establecer distinciones entre lo legal y lo ilegal.²⁵

La escena donde Robert Wakefield, el político estadounidense a cargo de la guerra antidrogas (interpretado por Michael Douglas), se reúne con el general Salazar, su homólogo en México (interpretado por Tomás Milián —actor cubano—), sintetiza la perspectiva nacionalista del filme. En su ensayo, Andrew Grant Wood describió la escena de forma excepcional:

La llegada de Wakefield a la Plaza del Zócalo está filmada desde ángulos de cámara no centrados, los cuales sugieren que el burócrata ha entrado en la morada de la bestia del narcotráfico [...]. En un segmento de diálogo que enfatiza el contraste entre las respuestas de ambos gobiernos a la crisis (y, por extensión, la actitud ante la vida fomentada

²⁵ Richard Porton, “Traffic”, *Cinéaste* 26, no. 3 (verano de 2001): 42.

por ambas culturas), el general informa con cinismo a su huésped que México no tiene programas para el tratamiento de la adicción [...]. Más bien, le dice sin tapujos, “los adictos terminan muriendo de sobredosis... y entonces hay uno menos de quien preocuparse”.²⁶

Además de definir a Estados Unidos y a México como dos países muy distintos, esta escena comunica otras dos ideas centrales para la articulación de un discurso nacionalista en relación con la cultura y la identidad: a) las decisiones más importantes acerca de la estrategia y las medidas necesarias para solucionar el conflicto dependen de la acción concertada de dos Estados soberanos con límites jurisdiccionales claramente demarcados; y b) la trayectoria norte-sur (México-Estados Unidos) descrita por el tráfico de drogas sugiere que los males causados por el narcotráfico en la cultura mexicana pueden extenderse a Estados Unidos.²⁷ Por tanto, *Tráfico* termina construyendo un argumento en favor del poder del Estado y de sus instituciones como los únicos protectores de la identidad y la cultura estadounidenses —concebidas como entidades fijas y homogéneas—. El filme describe el proceso de protección como un proceso de contención de los efectos perniciosos del narcotráfico dentro de los límites del territorio mexicano (y, por tanto, fuera del territorio estadounidense).

Bordertown comparte el estilo visual de *Tráfico*. La crítica de la revista *Variety*, por ejemplo, describe el estilo visual del filme como “sucio, lleno de tonos desaturados recogidos por los lentes de una cámara digital de alta definición”.²⁸ Combinada con los aspectos narrativos del filme, esta opción estética crea enormes diferencias entre las pocas escenas situadas en Estados Unidos y las muchas en que vemos a Ciudad Juárez. Para ilustrar estas diferencias, sólo es necesario comparar las escenas que se desarrollan en las oficinas de los dos periódicos, el *Chicago Sentinel* y *El Sol de Juárez*. El set del

²⁶ Grant Wood, “How Would You Like...”, 292.

²⁷ En su ensayo “Placing *Touch of Evil*, *The Border*, and *Traffic* in the American Imagination”, James M. Beckham II explora ampliamente la última idea.

²⁸ Leslie Felperin, “Bordertown”, *Variety* 28, no. 52, 27 de febrero de 2007, 29.

primero es un rascacielos con grandes ventanas y habitaciones espaciaosas. El amueblado es completamente nuevo, cada escritorio está muy ordenado y provisto de modernas computadoras. La iluminación es muy balanceada y la imagen favorece colores fríos como el azul, el blanco y el púrpura. El filme asocia este escenario con características personales tales como el arribismo, los intereses corporativos y la conducta inmoral aunque, curiosamente, también connota estabilidad, seguridad y confort. A modo de contraste, la primera imagen que vemos de las oficinas en Juárez es una pared llena de agujeros de bala. Las habitaciones de este viejo edificio también son espaciaosas pero el amueblado es anticuado y en los escritorios se aprecia un gran desorden. Las imágenes de este escenario tienen el mismo tono amarillento presente en las escenas situadas en Tijuana que se ven en *Tráfico*, y la iluminación es desigual, lo cual crea grandes secciones de sombras en las habitaciones. Este escenario connota peligro, inestabilidad e incomodidad; si bien, en contraste, se asocia a características tales como el altruismo, el profesionalismo y la dignidad. Estas escenas sugieren un esquema de representación basado en múltiples dicotomías y no en la exploración de ambigüedades o de procesos de hibridación cultural. Por tanto, *Bordertown*



Bordertown (*Verdades que matan*)

guarda más semejanzas con *Tráfico* que con *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, a pesar de que los tres filmes contienen elementos suficientes para catalogarlos como ejemplos de un “cine transnacional”.

Bordertown asocia los homicidios de cuatrocientas trabajadoras, empleadas en las maquiladoras, al poder regulador del Estado y a sus límites territoriales. A diferencia de *Tráfico*, el filme plantea esta relación de forma negativa. El reportaje de Lauren (interpretada por Jennifer López) acerca de los homicidios se transforma en una acusación hacia el TLCAN, las corporaciones transnacionales y, especialmente, los gobiernos de Estados Unidos y México, a los cuales responsabiliza por los crímenes. La cinta establece la relación entre estas entidades y agentes durante la escena de la fiesta organizada por Teresa Casillas (interpretada por Sonia Braga, actriz brasileña) en honor de la hija de la familia Salamanca, una de las más ricas de México. En la mansión de Teresa, Lauren observa a un senador estadounidense, un gobernador mexicano y varios representantes de las transnacionales. Lauren también descubre que la familia Salamanca mantiene estrechas relaciones con estos invitados y que el TLCAN no hubiera podido implementarse sin su determinante colaboración. Considerando el hecho de que la mayoría de las víctimas trabajaban en las maquiladoras, Lauren —y, a su vez, el filme— concluye que los homicidios se hallan directamente vinculados a la presencia de las maquiladoras en la región y que, por tanto, los gobiernos de Estados Unidos y México deben tomar medidas en mutuo acuerdo con los propietarios (las transnacionales). Sin embargo, la cinta sugiere que ambos gobiernos no tienen interés alguno en solucionar el problema; más bien, ambos se esfuerzan en ocultarlo. Por medio de estos elementos, *Bordertown* establece una relación entre intereses estatales afines y los homicidios en Ciudad Juárez. Este procedimiento describe el problema como un asunto “internacional” (es decir, entre naciones) en lugar de explorar los aspectos transnacionales del mismo.

¿Podemos hablar, pues, de un “cine transnacional” con perspectivas nacionalistas? La contradicción implícita en esta pregunta nos

remite a la idea de una tensión entre dos procesos opuestos que operan en la región fronteriza entre Estados Unidos y México. Estos procesos son la erosión y el reforzamiento de las fronteras nacionales y las perspectivas nacionalistas. Esta situación se halla reflejada, desde el punto de vista teórico, en los debates sobre la utilidad del concepto de “cine nacional” para el análisis de la constitución económica y la diversidad cultural de las prácticas cinematográficas más influenciadas por los efectos de la globalización. La comparación entre el modelo de Stephen Crofts (“cines de Estado-nación”) y el del “cine transnacional” se convierte en un ejemplo, en el nivel conceptual, de la tensión entre los procesos anteriormente mencionados.

Considerados como parte de un cuerpo filmico definido por una serie de características afines, las tres películas analizadas en este ensayo ejemplifican dicha tensión en un nivel menos abstracto. Para demostrarlo, basta identificar las contradictorias connotaciones de sus elementos compositivos y establecer una relación entre éstas y algunos hechos históricos o fenómenos visibles en la región. Las historias de producción de los tres filmes evidencian conexiones transnacionales de carácter económico y cultural, pero únicamente *Los tres entierros de Melquiades Estrada* enfatiza con claridad “lo transnacional” como aspecto distintivo de la realidad de la región fronteriza entre Estados Unidos y México. La crítica del lenguaje como barrera idiomática o elemento diferenciador es uno de los recursos formales que connotan este punto de vista. A su vez, la perspectiva de la cinta se halla fundamentada en hechos históricos ocurridos a lo largo de las dos últimas décadas; por ejemplo, el proyecto de una comunidad norteamericana descrito por Robert A. Pastor y otros investigadores.

Por otro lado, *Tráfico* y *Bordertown* ejemplifican una perspectiva nacionalista respecto a la realidad de la región fronteriza. La representación de los conflictos narrativos mediante claras dicotomías es uno de los recursos formales que connotan este punto de vista. También se plantea que esta perspectiva se fundamenta en hechos concretos, por ejemplo, la movilización de efectivos de la Guardia Nacional estadounidense en 2006. En general, estos elementos ilustran

cómo el cine puede mediar nuestra percepción de la realidad de la región fronteriza entre Estados Unidos y México.

Filmografía

Bordertown (*Bordertown* [*Verdades que matan*]). Dir. por Gregory Nava. Estados Unidos: Möbius Entertainment / El Norte Productions / Nuyorican Productions / Mosaic Media Group, 2006.

The Three Burials of Melquiades Estrada (*Los tres entierros de Melquiades Estrada*). Dir. por Tommy Lee Jones. Estados Unidos: EuropaCorp / Javelina Film Company, 2005.

Traffic (*Tráfico*). Dir. por Steven Soderbergh. Estados Unidos: Bedford Falls Productions / Compulsion Inc. / Initial Entertainment Group (IEG) / Splendid Medien AG / USA Films, 2000.