

# El espacio simbólico de México en el cine chicano\*

Rosa Linda Fregoso\*\*

A pesar de representar una pérdida, México está presente metafóricamente en la cultura chicana. México es un recuerdo distante inscrito casi ritualmente en la producción cinematográfica y en los cuerpos de los chicanos y chicanas como un acervo de tradiciones, costumbres, rituales, gestos y posturas cotidianas. México está presente como una iconografía en el video experimental *Ánima* de Salomé España, como el pasado del chicano en cortos como *I Am Joaquín (Yo soy Joaquín)* de Luis Valdez y *Chicana* de Sylvia Morales, como tradición y lengua en películas de ficción como *Zoot Suit* de Luis Valdez y en nuevas películas chicanas como *Distant Waters (Aguas distantes)* y *La carpa* de Carlos Ávila, y como ritual en *La ofrenda* de Lourdes Portillo y *La Llorona: A Tale of Tears (La Llorona: una historia de lágrimas)* de Susan Jasso. En las películas en las cuales México representa la metáfora de una pérdida, los chicanos y chicanas recrean y dan nuevas formas a las identidades culturales, simbólicamente tejiendo sus redes a través de las fronteras geopolíticas. Sin embargo, no todas las imágenes de México irradian esta corriente positiva, ya que el espacio simbólico de México en algunos filmes chicanos inspira las semblanzas de un discurso anterior. Esto significa que existen algunas películas chicanas como visiones sorprendentemente similares a las que Hollywood tiene de su vecino al sur de la frontera.

Ustedes, mejor que yo, están conscientes de cuál ha sido la imagen de los mexicanos en el cine estadounidense. Desde los días de las películas mudas y el género del *greaser* (grasoso), hasta el periodo del *film noir*, los *westerns* y el género de las *gangs* (pandillas), las películas resaltan el comportamiento

\*El título es en español en el original.

\*\*University of California, Davis.

primitivo irracional y los instintos incontrolables de los mexicanos. Ya sea como atacantes, asaltantes, mendigos, traficantes de drogas, señoritas tempestuosas, criados o maleantes, históricamente los mexicanos en la pantalla grande hollywoodense han sido representados bajo la imagen de subdesarrollados. Dado que los primeros días de la cinematografía coincidieron con el clímax del imperialismo durante la última parte del siglo XIX y principios del XX, no debería sorprendernos que, tal y como lo ha demostrado la historia del cine, los discursos imperialistas y coloniales del oeste (o en este caso del norte) se diseminaran a través de las imágenes. Sin embargo, tal y como lo indica Edward Said en su análisis del discurso colonial occidental, titulado *Orientalism*, las imágenes racistas dicen más sobre el auto-sujeto que construye dichas imágenes que sobre el sujeto capturado en película. Reprimidas dentro de las imágenes colonialistas están las fantasías, miedos, inseguridades y deseos del sujeto euroamericano.

Desde los inicios del cine mudo estadounidense, las imágenes del mexicano, indios norteamericanos, asiáticos y negros han sido relegadas a “los otros” en comparación con el sujeto normativo del ciudadano norteamericano. ¿Cuál es el objeto de estas narrativas y cuál es el placer obtenido de sus imágenes? Lo “otro” está anclado en el discurso racista y las nociones sobre la superioridad de los caucásicos. Desde este punto de vista, México es un buen ejemplo de cómo un país apenas influenciado por la modernidad necesita orden y racionalidad, esto es, de la intervención por parte de Estados Unidos. Allá, al sur de la frontera, se encuentra una nación de mestizos, de medias razas (*half-breeds*), de lo que pudo haber sido Estados Unidos si no hubiera masacrado a la población indígena y mantenido sus leyes de segregación hasta la segunda mitad del siglo XX. Esta obsesión con los mestizos puede observarse desde las primeras películas mudas sobre los *greasers* (un término racista para designar a los mexicanos). Estrenada en 1914, *Bronco Billy and Greaser* muestra a un borracho vengativo y violento que es el “media raza” o mestizo mexicano. En el cine dominante, de “media raza” o mestizo es un sinónimo de mexicano.

Desde una perspectiva de estadounidenses caucásicos, dicha tendencia de representar negativamente a los mestizos deja entrever la filosofía colonialista de inseguridades sobre la pureza racial. El deseo de tales narrativas es representar a los mestizos como racialmente inferiores. México es la personificación no sólo de la combinación de razas en la práctica, sino del mestizaje como ideología oficial. De esta manera, la representación de México en pantalla se ve relacionada con temas de sexualidad, ya que ésta es necesaria para el mestizaje.

En la historia de las representaciones estadounidenses sobre México, la sexualidad ocupa un lugar central. En *Touch of Evil* (*Toque de maldad*) de Orson Wells, por ejemplo, existe una marcada representación de los mexicanos como seres impulsados por sus libidos desenfrenadas. Algunas películas chicanas como *Cisco Kid* y *La Bamba* de Luis Valdez o *Born in East L. A.* (*Nacido en el este de Los Ángeles*) de Cheech Marin, hacen simbólicamente de México un lugar libidinoso en donde los deseos sexuales están desencadenados o son amenazadores. Otras películas como *El mariachi* de Robert Rodríguez, se enfocan sobre los instintos del subdesarrollo mexicano. Mi interés a este respecto es sobre los filmes realizados por chicanos que hacen de México o de la frontera un motivo significativo para su narrativa.

Decidí analizar la película *Touch of Evil* porque Orson Wells pareciera no ser el tipo de estadounidense que promovería el discurso racista colonial. Wells era progresista en lo referente a la política estadounidense, era un crítico del macartismo, del racismo y de la agenda derechista del magnate editorial William Randolph Hearst. Asimismo, Wells fue miembro del comité de defensa Sleepy Lagoon, organizado en Los Ángeles durante 1940 para el apoyo de los pachucos chicanos acusados injustamente de crímenes, juzgados en masa y encontrados culpables de asesinato. En sus relaciones personales, Wells no era racista como lo demuestra su matrimonio con Rita Hayworth (Margarita Carmen Cansino) y su largo romance con Dolores del Río. ¿Acaso estas relaciones con mujeres latinas encubrían un lado reprimido de Wells, un miedo latente o un desprecio hacia los hombres mexicanos? Es decir, ¿se trataba del deseo de rescatar a la mujer latina del hombre mexicano? ¿Será la narrativa de intimidad sexual con latinas manifestación de la fantasía del hombre blanco por controlar y conquistar a mujeres de regiones misteriosas, es decir, latinas de sangre caliente, salvajes, orgiásticas y casi bestiales en su sexualidad? Sea cual sea la psicodinámica detrás del universo de Wells, sus opiniones sobre los mexicanos al sur de la frontera no eran muy halagadoras. En el pueblo fronterizo de *Touch of Evil*, por ejemplo, los mexicanos son caracterizados como drogadictos y subalternos lujuriosos. Hay una escena, en la cual Susan (interpretada por Janet Leigh) es secuestrada por un grupo de mexicanos y mexicanas; en ella se emplean ciertas estrategias de imágenes que operan para representar a los mexicanos como orgiásticos. La perspectiva de la cámara ayuda a que el público comparta los sentimientos de rechazo y miedo a los mexicanos que aparentan violar a Susan en grupo. El paso del tiempo en el filme sugiere que todos y

cada uno de los mexicanos hace de las suyas con Susan, incluyendo a las mujeres que son representadas como lesbianas o “marimachas”.\*

De hecho, la escena de la violación en grupo de *Touch of Evil* ha sido un tema racista común en las películas desde *Birth of a Nation* de D. W. Griffith. En la mayoría de los casos, es el hombre de tez oscura (negro, mexicano o asiático) quien desea a una mujer blanca “angelical”. Estas escenas de violaciones en grupo, que provienen de la filosofía de la colonización, sirven para mitigar el hecho histórico de las violaciones de esclavas negras y mujeres indígenas cometidas por hombres blancos. Sin embargo, los dramas de “violaciones de mujeres blancas” también expresan la preocupación sobre mezcla de razas. A pesar de que en su vida personal Orson Wells tuvo relaciones con mujeres morenas, en la pantalla el cineasta reproduce las fantasías y miedos racistas sobre el deseo sexual de los morenos por las mujeres blancas.

No obstante el hecho de que la mezcla de razas pretende ser una metáfora de estructura en *Touch of Evil*, no opera significativamente en las películas chicanas sobre México. A pesar de que los chicanos celebran sus orígenes mestizos, en sus visiones cinematográficas de los mexicanos la tematización de formas de sexualidad ilícitas figura prominentemente.

En 1993, publiqué un estudio bastante extenso sobre el cine chicano en donde examiné la formación de los sujetos chicanos y la producción del sujeto nacionalista. En *Bronze Screen* mostré las películas de Luis Valdez y de Cheech Marin como ejemplos del proceso sobre la formación de sujetos. Yo propongo que el cruzar la frontera hacia México afecta las identidades de los protagonistas de manera positiva. Es decir, al cruzar a México, Bob y Ritchie en *La Bamba* y Rudy en *Born in East L. A.* reconstruyen su mexicanidad. En este caso, México representa una metáfora de pérdida que los chicanos intentan recobrar al cruzar la frontera. Tan positivo como esto pueda ser para la reconstrucción de la identidad cultural, mi libro no ahonda en los puntos de contacto o intersección de las perspectivas chicanas sobre México y las imágenes hegemónicas y racistas de los mestizos que tiene Hollywood.

En *La Bamba*, por ejemplo, el viaje de Bob y Ritchie a México es una parte muy importante de la historia ya que es allí en donde Ritchie escucha a un grupo tocar “la bamba” y en donde nos enteramos de los fuertes vínculos de Bob con sus raíces culturales. Los frecuentes viajes de Bob a Baja

\*N. del e. En español en el original.

California y su relación con el curandero, su padre espiritual, son los fundamentos de su salvación en el mundo culturalmente ajeno de Estados Unidos. Por tanto, los cruces fronterizos permitieron que Bob recobrara sus tradiciones culturales mexicanas, convirtiéndolo en el transmisor cultural dentro de la narrativa cinematográfica. Además facilita la representación simbólica de la resistencia a la dominación estadounidense. A este respecto, México opera como la metáfora de las prácticas culturales. Sin embargo, ésta es solamente una de las características del espacio simbólico de México en la narrativa ya que, simultáneamente, México es también el lugar de la libido. Como lo demuestra esta escena, Bob también llevó a Ritchie a México para acostarse con unas prostitutas.

El burdel es un pretexto para cruzar la frontera. Al reproducir la imagen hollywoodense de los pueblos fronterizos como lugares llenos de burdeles, *La Bamba* hace de Tijuana un sitio sexual. Las prácticas sexuales ilícitas en Estados Unidos se llevan a cabo en México, lugar donde, desde la perspectiva de los cineastas, viven mujeres mestizas sexualmente hambrientas de pochos. Así como se usa el cuerpo de la mujer para satisfacer los deseos masculinos, México se usa para satisfacer los deseos chicanos por una identidad cultural. En lugar de ser una representación positiva, en *La Bamba* el viaje a México está influenciado por la corriente colonialista. En este caso, el México de Luis Valdez no difiere de las representaciones hollywoodenses de los pueblos fronterizos.

En *Born in East L. A.* de Cheech Marin, la mayor parte de la película se desarrolla en un cabaret-restaurant tijuanaense. ¿Qué diferencia representa el hecho de que esta película es una comedia? A pesar de que varias partes del filme son satíricas y por lo tanto no se pretende que se tomen en serio, en muchos aspectos el humor de la cinta proviene de la habilidad de aprovechar las "verdades" hollywoodenses sobre los pueblos fronterizos como lugares de burdeles y cantinas.

Antes de la narración, Rudy (interpretado por Cheech Marin) ha sido arrestado y llevado a una cárcel tijuanaense. El filme da a conocer la única interacción significativa entre Rudy y hombres mexicanos en las escenas de la cárcel. Desde que llega a la cárcel Rudy tiene que luchar por deshacerse de dos mexicanos que lo desean.

Como el resto de la película, esta escena es cómica; sin embargo, su efecto cómico proviene de cómo se tipifica a determinadas personas. A través de sus amaneramientos, se clasifica a los mexicanos como homosexuales. Sin embargo, el humor en esta escena pudo haberse incluido sin recurrir a este tipo de representación homofóbica de los hombres como "reinas" gay, ya que

en la cultura de las prisiones, es la dinámica de poder la que determina los encuentros sexuales entre hombres. Es decir, no sólo los homosexuales consuman relaciones con otros hombres, sino también los “machos” heterosexuales. En esta escena de los *gays* mexicanos tratando de violar a Rudy, *Born in East L. A.* recurre a una más de las representaciones homofóbicas que abundan en la cultura de prisiones. En consecuencia, aunque de una manera humorística, esta película hace uso del repertorio de estereotipos sobre los mexicanos, debido a que lo que hace a la escena cómica es “la verdad” detrás de la comedia, una “verdad” sobre México implantada en el subconsciente del público a través de tantas películas estadounidenses sobre la frontera. Tal y como lo hace evidente esta escena, los mexicanos practican formas ilícitas de sexualidad, en este caso la homosexualidad. Rudy interpreta el papel de las mujeres blancas de las películas hollywoodenses ya que, tanto en *Touch of Evil* como en *Born in East L. A.*, los mexicanos son los autores de las violaciones a ciudadanos “del norte”.\*

La sexualidad también desempeña un papel importante en *Cisco Kid* de Luis Valdez. En este caso se representa a México como la tierra del encanto y del romance. Por otro lado, Valdez hace una revisión radical de la historia de México, particularmente en su versión de la intervención francesa. Valdez intentó corregir los estereotipos de los mexicanos como “bandidos” al reconstruir su propia visión del Cisco Kid hollywoodense. El Cisco Kid de Valdez es un chicano y su pareja mexicana no es ningún bufón. Sin embargo, al desarticular las versiones hollywoodenses del Cisco Kid, Valdez perpetuó sus propias caracterizaciones ofensivas de los mexicanos, quienes se perciben como ciegamente religiosos. Además de alterar los conflictos políticos y económicos del siglo pasado, Valdez también inventó las razones de la resistencia mexicana al imperialismo francés. Para él, México también representa el lugar de lo libidinoso, como lo demuestra el romance entre Cisco Kid y la francesa. Sin embargo, la parte de la película en que distorsionan más los hechos es la manera en que se ridiculiza la historia mexicana al sugerir que el supuesto rapto de la francesa por Cisco Kid es el pretexto para la batalla final entre las tropas de Benito Juárez y los invasores franceses.

A principios de 1993, *El mariachi* de Robert Rodríguez llegó a las pantallas de todo el país. Esta película es el ejemplo ideal de uno de los mejores trabajos de relaciones públicas de la máquina hollywoodense. Rodríguez realizó *El mariachi* por 7,000 dólares mientras estudiaba en la

\*N. del e. En español en el original.

Universidad de Texas y tenía en mente el mercado de videos en español. Al no hacerse el trato, la película le interesó a la vicepresidenta de Columbia Pictures, Stephanie Allain, quien también ayudó al lanzamiento de John Singleton. Allain sumó a la inversión inicial 100,000 dólares para regrabaciones de sonido y reediciones de la película. Rodríguez dio un buen número de entrevistas a nivel nacional y llevó su película al Sundance Film Festival en donde recibió un premio, fue nombrado "el personaje de la semana" por el noticiero nocturno de la cadena televisiva ABC (*ABC Nightly News*) y fue invitado especial en el popular programa televisivo de David Letterman.

Gracias a sus rápidas ediciones de *shots, close-ups*, extenso uso del nivel de piso, ángulos de cámara muy bajos y *shots* a mano, el estilo de la película muestra la sensibilidad de un video musical de MTV. *El mariachi* trata sobre identidades equivocadas y papeles reversibles y cuenta la historia de un joven mariachi que llega a la adormilada población de Ciudad Juárez al mismo tiempo que un matón traficante de drogas. Ya que ambos usan traje negro y traen cargando un estuche de guitarra, el mariachi es confundido con el matón.

*El mariachi*, una película en donde nada sale como estaba planeado, contiene un argumento simple y un final trágico. Cómica en el estilo del humor negro, el filme está lleno de violencia y aparatosos asesinatos perpetrados por personajes con nombres como Azul y Moco. Lo más significativo es que esta película no tiene el tono didáctico ni el contenido político implícito de las películas chicanas, situación que pudiera explicar la popularidad del filme en Estados Unidos. ¿Por qué ha gustado?

En una entrevista en *The New York Times*, Rodríguez mencionó que, debido a que durante su adolescencia vio que siempre se representa a los latinos como los malos de las películas, se sintió motivado a realizar una en que los latinos fueran personas ordinarias. En *El mariachi*, el personaje principal es justamente ese tipo de persona ordinaria. El problema con la película y la razón de su aceptación por los estadounidenses es que "el mariachi" es la excepción en una tierra en donde la barbarie y lo primitivo son la norma. El placer resultado de la audacia proviene de instancias en las que el argumento llega casi a lo ridículo, como cuando el mariachi se convierte en pistolero, en la escena de la máquina electrónica de mariachis para un solo hombre y en cuanto al hecho de que los villanos como Azul y Moco son caricaturescos. Sin embargo, la aceptación por parte del público estadounidense proviene de que éste ya tenga cierto conocimiento sobre México o, mejor dicho, de las ideas sobre México implantadas por Ho-

llywood. *El mariachi* gusta debido a que reproduce visiones hollywoodenses sobre México como la tierra del ridículo, de lo absurdo y caótico, de traficantes de drogas, matones y asesinos, sobornos, corrupción, bestialidad y mestizos lujuriosos.

Quiero enfatizar la manera en la que la película presenta jerarquías sexuales basadas en el color de la piel. El hombre con tez más oscura y de apariencia indígena es presentado orgiásticamente, acostado en la cama con tres mujeres morenas. Por otro lado, Moco, el gringo de piel clara, es menos lujurioso ya que sólo tiene una mujer. Mientras que la película hace un buen trabajo para identificar al espectador con el personaje principal, la impropiedad y bestialidad de los demás personajes durante toda la narrativa reproduce las impresiones dominantes de Hollywood sobre México como un país en donde la gente no controla sus impulsos. Debido a que, en el contexto de la película, el personaje del mariachi es la excepción de la regla, los efectos dominantes del filme se derivan de la conducta violenta y primitiva de los demás mexicanos en pantalla.

En este artículo decidí no enfocarme hacia la exaltación de México en las películas chicanas sino, por el contrario, hacer hincapié en la negatividad del espacio simbólico de México, es decir, la manera en que las películas chicanas reproducen el discurso colonialista racista sobre México y los mestizos al utilizar imágenes y filosofía colonialistas. Me motivan urgentes razones políticas ya que en el momento de redactar esto se encuentra sujeta a aprobación la Propuesta 187 en California, que pretende negar a los inmigrantes y a sus hijos servicios públicos, educativos y de salud. A pesar de que también existen inmigrantes ilegales procedentes de Europa, la Propuesta 187 hace alusión a los inmigrantes de tez oscura. Varios anuncios televisivos en favor de dicha propuesta presentan a la frontera mexicana como la culpable, otros más muestran a individuos de aspecto mexicano y los convierten en los chivos expiatorios de los problemas económicos de California. Como ha ocurrido durante todo el siglo XX, el extranjero ilegal (*illegal alien*) continúa siendo sinónimo de mexicano. Representados como no asimilables, de tez morena, practicantes de costumbres y tradiciones ajenas a los orígenes angloeuropeos, los mexicanos son una vez más una amenaza contra las nociones de la superioridad blanca euroamericana. En una era de xenofobia desmedida, los cineastas chicanos deberían ir en contra de la costumbre hollywoodense de las representaciones racistas sobre México, utilizando una visión más humana de su/nuestra gente.