

# Los desarraigados: los chicanos vistos por el cine mexicano

*David R. Maciel\**

## INTRODUCCIÓN

La cinematografía mexicana ha cumplido una función importante y determinante históricamente para el pueblo chicano. En sí el cine mexicano tuvo un doble papel respecto a los chicanos. Por un lado, desde finales de la década de 1930 y particularmente en la época de oro, este importante medio de comunicación reemplazó al teatro como el espectáculo predilecto del pueblo, y tuvo un periodo de gran florecimiento en los Estados Unidos de Norteamérica. Ya para la década de los cincuenta existían alrededor de 200 salas de cine donde se exhibían películas mexicanas. Estas salas se ubicaban en diversas ciudades de Norteamérica, pero especialmente en los estados fronterizos con México y en el medio oeste; todas ellas exhibían exclusivamente películas mexicanas. Este auge cinematográfico se llevó a cabo, en gran parte, por el valor artístico y temático del cine mexicano, por sus estrellas, directores y guionistas.

La distribución y exhibición del cine mexicano en Estados Unidos cumplió una función social y cultural vital para la comunidad chicana. Primeramente, el cine mexicano presentó los valores artísticos del maravilloso cine de la época de oro, a la vez que informó a los chicanos acerca de México. En segundo lugar, el cine ayudó a mantener vigentes la cultura, los valores y las tradiciones mexicanas dentro de la comunidad chicana, incluyendo la preservación del idioma español. Esto último es importante, ya que se contribuyó a contrarrestar los fuertes procesos de asimilación y la negación de todo lo mexicano, propiciados por el sistema educativo y cultural

\*Universidad de Nuevo México.

norteamericano. Por otro lado, la comunidad chicana acudió al cine mexicano durante la época de oro en virtud de que era el único que se aproximaba a su realidad. El cine de Hollywood no sólo no representaba temas o personajes chicanos en sus producciones, sino que cuando aparecían personajes mexicanos o chicanos eran estereotipados.

La fuerte presencia de la cinematografía mexicana se modificó durante la década de los sesenta; para entonces, el número de salas dedicadas sólo a ese cine decayó sustancialmente en Estados Unidos debido a un periodo de decadencia del cine mexicano, a las fallas en la distribución de películas en el mercado norteamericano y a la popularidad de la televisión, entre otros factores.

Por otra parte, al lado de esta función tan positiva del cine mexicano especialmente entre los años 1930-1960, las imágenes que presentó con respecto a sus compatriotas al otro lado del río Bravo jugaron un papel inverso. Más que ninguna otra manifestación cultural mexicana, el cine estereotipó a los chicanos e institucionalizó el concepto que de ellos se tenía y su ideología como "pochos". Si bien la cinematografía mexicana no inventó a los pochos, sí recogió cuidadosamente el resentimiento hacia los mexicanos que emigraban a Estados Unidos, el cual empezó a crecer desde las primeras décadas del presente siglo en amplios círculos de México y se plasmó en el periodismo y la literatura.<sup>1</sup> A partir de las primeras películas mexicanas, el personaje del pocho abarcaba a las personas de origen mexicano que radicaban en Estados Unidos, fueran nacionales mexicanos o ciudadanos norteamericanos. Más aún, se llegó a aplicar el término pocho a algunos mexicanos que habían permanecido en Estados Unidos sólo por algún tiempo aun cuando luego regresaran a México. A todos por igual se les acusaba de abandonar sus raíces mexicanas y asumir actitudes de superioridad hacia su país de origen.

El cine mexicano ignoró, o trató con gran superficialidad, las poderosas razones económicas y políticas (búsqueda de empleo, auge económico del suroeste norteamericano, la Revolución de 1910 y las limitaciones de los proyectos económicos de los gobiernos postrevolucionarios), que alentaron la emigración hacia Estados Unidos. Tampoco se discutieron en la pantalla las fuertes presiones sociales que la sociedad norteamericana ejercía sobre los mexicanos radicados en ese país para asimilarse a la sociedad dominante

<sup>1</sup> El estudio de Erlinda González-Berry, *Pasó por aquí*, Albuquerque, 1995, contiene un amplio material sobre el tema.

y olvidar "lo mexicano". Sobre esta segunda y nada positiva función del cine mexicano se desarrolla este artículo.

A lo largo de este trabajo, que cubre el periodo 1920-1960, se examinan aspectos relevantes de la vida social y cultural de los mexicanos en Estados Unidos, los cuales eran muy diferentes a lo presentado en el celuloide. Por ello se dedica una sección a contrastar la realidad social y cultural de los mexicanos en Estados Unidos y sus diferencias respecto a la idea del pocho, específicamente se hace hincapié en los esfuerzos llevados a cabo por los chicanos para la preservación de su mexicanidad en la "América ocupada". Asimismo se discute cómo a través de las imágenes y el discurso cinematográficos el cine mexicano contribuyó a institucionalizar la representación del pocho.

#### LA COMUNIDAD CHICANA EN ESPERA DEL NUEVO SIGLO

Desde mediados del siglo XIX, los mexicanos en Estados Unidos encararon la adversidad, un ambiente hostil y sobre todo una situación de colonización; sin embargo, esta población luchó por mantener su cultura como forma de sobrevivencia.<sup>2</sup> Varios aspectos importantes podrían caracterizar su experiencia en las décadas sucesivas.

Al finalizar el siglo XIX la comunidad chicana enfrentó una coyuntura histórica. Esta comunidad, durante el periodo 1900-1920, estaba conformada por nativos y emigrados recientes. Aunque desafortunadamente los datos precisos no son confiables, una cifra aproximada estimó que en 1900 el número de personas integrantes de la comunidad nacidas en Estados Unidos era de 20 000. La mayoría estuvo concentrada en California, Texas y Nuevo México. El censo de inmigrantes en 1900 estimó a los chicanos en 103 983.<sup>3</sup>

Asimismo, durante el periodo 1880-1910 se reflejaba en gran escala la penetración de la economía mexicana por las industrias extranjeras. Esta situación alteró la economía, la organización económica y la producción en México.<sup>4</sup> Como consecuencia, México estuvo más influenciado por el mercado exterior y por los efectos de los ciclos internacionales. Las periódicas

<sup>2</sup> Juan Gómez Quiñones y David R. Maciel, *Al norte del río Bravo, pasado lejano*, México, 1981, pp. 107-110, 169, 213.

<sup>3</sup> Arthur F. Corwin, "Quién sabe Mexican Migration Statistics", en Arthur F. Corwin (ed.), *Immigrants and Immigrants*, Westport, 1978, pp. 108-136.

<sup>4</sup> Moisés Ochoa Campos, *La Revolución Mexicana*, vol. 1, México, 1966, p. 23.

recesiones internacionales afectaron severamente la economía y a la sociedad mexicanas.<sup>5</sup>

Entre 1900 y 1910, mientras el costo de la vida y la inflación aumentaron significativamente, los salarios promedio de los trabajadores permanecieron estáticos.<sup>6</sup> Los salarios reales se convirtieron en sólo una cuarta parte de lo que eran cien años antes. Esta situación económica de México permitió un incremento de las revueltas agrarias y urbanas en oposición a la dictadura de Porfirio Díaz, así como la emigración hacia Estados Unidos.<sup>7</sup>

La adversidad económica para las clases populares en México coincide con el desarrollo del suroeste norteamericano como una región económicamente importante. En 1902 el Congreso de Estados Unidos aprobó la Ley de Reclamación de Nuevas Tierras, la cual proporcionaría fondos para la construcción de un gran sistema de irrigación en todo el suroeste. Las áreas desérticas se volvieron fértiles para la producción de cítricos, vegetales y algodón. La minería y el transporte, particularmente el sistema ferroviario, tuvieron un importante desarrollo.<sup>8</sup> Al ser asequible el capital y al requerirse mano de obra,<sup>9</sup> los inmigrantes mexicanos se convirtieron, aun antes del estallido de la Revolución de 1910, en pilares importantes para el desarrollo de la agricultura, la minería y el transporte en el suroeste y el medio oeste norteamericanos.<sup>10</sup>

En ese escenario los trabajadores mexicanos, buscando mejores oportunidades económicas, comenzaron a emigrar en mayor número a los Estados Unidos. En 1910 un levantamiento político-social irrumpió en todo México. Este movimiento, originalmente en contra de la dictadura del presidente Porfirio Díaz, cambiaría al país para siempre. La Revolución exacerbó la

<sup>5</sup> Véase el estudio interpretativo de José Luis Ceceña, *México en la órbita imperial*, México, 1976.

<sup>6</sup> Rodney D. Anderson, *Outcasts in their Own Land. Mexican Industrial Workers, 1906-1911*, Dekalb, Illinois, 1976, pp. 32-38.

<sup>7</sup> Uno de los análisis más completos de la situación social y política durante los últimos años de Porfirio Díaz se encuentra en la obra de Florencio Barrera Fuentes, *Historia de la Revolución Mexicana: la etapa precursora*, México, 1970.

<sup>8</sup> Para un análisis detallado sobre la transformación del suroeste, véase el clásico de Carey McWilliams, *North from Mexico*, Nueva York; y W. Eugene Hollen, *The Southwest Old and New*, Lincoln, 1968. Cada uno dedica varios capítulos al fenómeno del crecimiento de la agricultura, minería e industria en el suroeste durante finales del siglo XIX y principios del XX.

<sup>9</sup> Mark Reisler, *By the Sweat of their Brow: Mexican Immigrant Labor in the United States, 1900-1940*, Westport, Connecticut, 1976, p. 20.

<sup>10</sup> Paul S. Taylor, *Mexican Labor in the United States*, vol. 1, Nueva York, 1970, p. 320.

crisis existente, la producción agrícola cayó drásticamente al igual que otros sectores de la economía mexicana, al mismo tiempo que el desempleo y la pobreza se incrementaron. Los trabajadores del campo y de las fábricas se vieron obligados a tomar las armas.<sup>11</sup> Todo esto intensificó el proceso de emigración "al norte", originando el éxodo de más del 10 por ciento de la población de México entre 1910 y 1920.<sup>12</sup>

Durante los años veinte, el número de emigrantes mexicanos continuó incrementándose. La situación socioeconómica prevaleciente en México y la diferencia de salarios entre los Estados Unidos y México siguió siendo un estímulo para la migración. En 1925, una encuesta reveló que la mayor parte de los trabajadores agrícolas en México no ganaban "lo suficiente" para proporcionarse la subsistencia. Ese estudio mostró que el poder de compra de un trabajador mexicano era de sólo 1/14 que el de un trabajador norteamericano.<sup>13</sup> Aproximadamente 427 000 mexicanos fueron admitidos legalmente en Estados Unidos.<sup>14</sup> Como consecuencia de estas migraciones, el número de mexicanos que residían en territorio norteamericano se multiplicó como nunca antes.<sup>15</sup>

La población mexicana que emigró a los Estados Unidos después de la Revolución se estableció fundamentalmente en las ciudades. La urbanización, con sus complejos aspectos demográficos, económicos y socioculturales, los afectó en todos aspectos. Este gran cambio en sus formas de vida, aunque iniciado a finales de siglo, fue reforzado después de 1920 cuando las grandes ciudades del suroeste crecieron proporcionalmente muy rápido.<sup>16</sup>

Para la década de los veinte, cuando las ciudades norteamericanas se volvieron menos dependientes del comercio y desarrollaron otras ac-

<sup>11</sup> Véase el reciente estudio de John M. Hart, *Revolutionary Mexico*, Austin, 1989; y el trabajo en dos volúmenes de Ochoa Campos, *La Revolución Mexicana*.

<sup>12</sup> Lawrence A. Cardoso, *Mexican Emigration to the United States 1897-1931*, Tucson, 1980, p. 45.

<sup>13</sup> Gómez Quiñones y Maciel, *op. cit.*, pp. 106-110.

<sup>14</sup> David R. Maciel, "The Unwritten Alliance: Mexican Policy on Emigration to the United States", en *The World and I: A Chronicle of Our Changing Times*, núm. 7, 1986, pp. 677-699.

<sup>15</sup> Ricardo Romo, "The Urbanization of Southwestern Chicanos in the Early Twentieth Century", en Richard Romo y Raymond Paredes (eds.), *New Direction in Chicano Scholarship*, La Jolla, California, 1978, p. 193.

<sup>16</sup> Eric E. Lampard, "Urbanization and Social Change: On Broadening the Scope and Relevance of Urban History", en Oscar Handlin y John Burchard (eds.), *The Historians and the City*, Cambridge, 1963, pp. 225-247.

tividades, los chicanos comenzaron a obtener empleos en la manufactura, la construcción y los servicios. Aun aquellos que hasta entonces tenían trabajo en el campo se desplazaron a las áreas urbanas.<sup>17</sup> Con excepción de Chicago y Detroit, las ciudades más importantes que tenían población de origen mexicano, permanentemente asentada, se localizaron en el suroeste: San Antonio, El Paso y Los Ángeles.<sup>18</sup> De 1890 a 1920, en San Antonio se concentró la mayor parte de la población mexicana. Con el desarrollo del sistema ferroviario El Paso se convirtió en la ciudad más importante de esa vasta área que se extiende desde el norte y este de Texas hasta el suroeste de Nuevo México y el este de Arizona. Durante los años veinte se estableció en Los Ángeles un mayor número de mexicanos que en ninguna otra ciudad de Estados Unidos. Para 1930, esta urbe se convirtió en la segunda metrópoli con el mayor número de población mexicana después de la ciudad de México.<sup>19</sup>

Los patrones de residencia de las personas de origen mexicano variaron según las diferentes ciudades. Muchas se concentraron en enclaves segregados o barrios, mientras otras residieron en áreas étnicamente mezcladas. Los factores más importantes para esta variación fueron la creciente urbanización, la calidad del transporte dentro de la ciudad y una disminución del proceso de suburbanización durante las primeras décadas de este siglo.

Es importante anotar que los chicanos fueron emigrando hacia áreas donde la cultura de habla española era predominante. Las colonias chicano/mexicanas empezaron a surgir rápidamente en varias ciudades. Estos barrios recién establecidos tenían mucho en común.<sup>20</sup> En las colonias, la iglesia, la organización étnica, el teatro y el cine jugaron un papel vital en términos culturales y sociales. En las ciudades del suroeste y del medio oeste había gran variedad de clubes y asociaciones. No era raro que un chicano fuera miembro de varias organizaciones como sindicatos, agrupaciones políticas y asociaciones deportivas; un rasgo característico de la urbanización del chicano fue precisamente su tendencia a participar en dichas organizaciones. Las asociaciones laborales, incluidas las sociedades mutualis-

<sup>17</sup> D. W. Meinig, *Southwest: Three Peoples in Geographical Change 1600-1970*, Nueva York, 1971, p. 72.

<sup>18</sup> Ricardo Romo, "The Urbanization of Southwestern Chicanos in the Early 20th Century", en Ricardo Romo y Raymond Paredes (eds), *New Direction...*, vi, 1977, p. 185.

<sup>19</sup> Rodolfo Acuña, *Occupied America: A History of Chicanos*, Nueva York, 1981, p. 85.

<sup>20</sup> Nicolás Kanellos (ed.), *Hispanic Theater in the United States*, Houston, 1984, p. 17.

tas, por ejemplo, fueron muy populares entre los mexicanos en Estados Unidos.<sup>21</sup>

Sin embargo, después de 1929 hubo un gran cambio en la comunidad chicana. La Gran Depresión, que tuvo como consecuencias adversidad y miseria para la sociedad norteamericana, fue aún más devastadora para los chicanos. Como los empleos urbanos declinaban, la mayoría de la fuerza laboral mexicana se convirtió en desempleada. Muchos chicanos intentaron regresar a su viejo sistema de vida: el campo, sólo para descubrir que la depresión también había tenido graves efectos en las áreas rurales. Poco a poco, muchos pasaron a integrarse a las masas desarraigadas, que se calcula fueron en ese tiempo medio millón o más de inmigrantes, quienes vagaban por el país en busca de trabajo.

A la gravedad económica de los problemas siguieron políticas gubernamentales que no hicieron distinción entre mexicanos y aquellos de origen mexicano pero con ciudadanía norteamericana. Más de medio millón de mexicanos fueron deportados. Se acordó que era más conveniente regresar a México a los trabajadores con sus familias, que mantenerlos y esperar mejores tiempos. El proceso de repatriación estuvo mal organizado y fue muy represivo. Se usaron tácticas para atemorizar y se manejó todo tipo de argumentos de corte racista. En muchos casos, se deportó a líderes de organizaciones de la comunidad.<sup>22</sup> Así, los mexicanos se volvieron chivos expiatorios de los males de la economía estadounidense y su repatriación se tomó como "la solución" a esos problemas. Los inmigrantes que vinieron a Estados Unidos entre 1910 y 1930 sufrieron un nuevo tipo de agresión cultural que se dejaba sentir progresivamente en el nivel nacional. Los niños

<sup>21</sup> En 1910 se formaron rápidamente varias asociaciones laborales, como la Confederación del Trabajo, el Gran Círculo de Obreros Libres, la Gran Liga Mexicana de Ferrocarrileros, la Liga Obrera, la Unión de Obreros y la Unión de Mineros. El número de trabajadores implicados es difícil de calcular, pero estas cifras pueden dar una perspectiva. En 1907, de 21 000 trabajadores ferroviarios, 11 500 eran miembros de asociaciones laborales. Las sociedades de ayuda mutualista, en 1906, sumaron 426 y tuvieron 80 000 miembros.

<sup>22</sup> El gobierno mexicano responde resueltamente a la crisis. El presidente Pascual Ortiz Rubio estableció: "Los mexicanos que deseen retornar a su patria también serán provistos de recursos económicos y trabajos para asegurar su subsistencia y tendrán oportunidades de progresar". Después, a fines de 1928 y comienzos de 1929, más de 750 000 acres de tierras irrigadas estarían disponibles, en varias regiones de México, para los repatriados. Los presidentes Portes Gil y Lázaro Cárdenas continuaron esta política. Véase *Excelsior*, 17 de abril de 1929, y James Gilbert, "A Field Study in Mexico of Mexican Repatriation Movement", tesis de maestría, Universidad del Sur de California, Los Ángeles, 1934.

mexicanos/chicanos inscritos en las escuelas se vieron sujetos a una educación que los consideraba inferiores y que despreciaba a México y su cultura. En las escuelas se prohibió hablar español; se castigaba severamente a los niños a quienes se sorprendía haciéndolo y en contraste se les transmitía el ideario sobre la superioridad de los Estados Unidos y la cultura angloamericana.

Posteriormente, en los lugares de trabajo se obligó a los mexicanos de manera sistemática a aceptar un estatus de subordinación y a refrenarse en cuanto al seguimiento de sus tradiciones y al uso de su lenguaje. En suma, sus derechos laborales, políticos y culturales fueron severamente limitados.<sup>23</sup> Sin embargo, como en otros periodos históricos, la comunidad chicana no aceptó pasivamente su condición oprimida. Como respuesta, los chicanos formaron sus propias asociaciones laborales, políticas, educativas y culturales.<sup>24</sup> En este contexto, establecieron vínculos culturales estrechos con la cultura de México.

#### MÉXICO Y LO MEXICANO A TRAVÉS DE LA FRONTERA

Como se hizo notar al principio, el sistema educacional norteamericano y otras instituciones rechazaron y aun hostilizaron la conservación de la cultura mexicana y del idioma español. Como una contramedida a ese colonialismo cultural, los chicanos buscaron recuperar su herencia mexicana a través del apoyo a eventos culturales y artísticos mexicanos. Se crearon entonces las condiciones y espacios para exhibir, distribuir y difundir la cultura mexicana. De esa manera, diversas manifestaciones culturales incluyendo el teatro, el arte y el cine mexicanos se convirtieron en elementos esenciales de la historia cultural del chicano durante las primeras décadas del siglo XX.

Las representaciones teatrales, que ya se realizaban desde finales del siglo XIX, tuvieron el poder de reforzar la conciencia étnica al satirizar los puntos de vista de la sociedad dominante.<sup>25</sup> En ciudades de Nuevo México, Arizona, California y Texas había público suficiente para mantener teatros cuyas producciones eran exclusivamente en español.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Francisco E. Balderrama, *In Defense of La Raza*, Tucson, 1982, pp. 15-31.

<sup>24</sup> Romo, *op. cit.*, pp. 197-198.

<sup>25</sup> Kanellos, *op. cit.*, p. 19.

<sup>26</sup> F. Antonio Rosales, "Spanish Language Theater, an Early Mexican Emigration", en Nicolás Kanellos (ed.), *op. cit.*, pp. 15-24.

Al tiempo que, a causa de los problemas económicos y políticos, miles de refugiados mexicanos se trasladaban a Estados Unidos, muchos grandes artistas de México y sus compañías teatrales se interesaron en hacer giras a Estados Unidos debido a la inestabilidad en México, y/o algunos de ellos decidieron establecerse en aquel país. De esta manera, el arte mexicano se propagó desde la frontera hasta el oeste y el medio oeste.<sup>27</sup> Durante el periodo postrevolucionario Los Ángeles se convirtió en el centro del teatro en español en Estados Unidos. "El periodo de 1922 a 1923 presencié la emergencia y el éxito en taquilla de un grupo de escritores de teatro compuesto principalmente por mexicanos expatriados".<sup>28</sup> Este auge tiene que analizarse en el contexto de la amplia tradición de Latinoamérica por apoyar a intelectuales y artistas.<sup>29</sup> Cuatro de las más prominentes personalidades del teatro en Los Ángeles fueron Eduardo Carrillo, actor; Adalberto González, novelista; Esteban V. Escalante, periodista y director teatral; Gabriel Navarro, poeta, novelista, director de orquesta, columnista para *La Opinión* y editor de *La Revista* de Los Ángeles. Ellos formaron parte de un grupo de dramaturgos "cuyos trabajos no sólo llenaron los teatros de la calle Maine de Los Ángeles, sino que también fueron contratados en todo el suroeste y en México".<sup>30</sup> Asimismo surgieron numerosos teatros "a lo largo del Valle del Río Grande, en Texas"; los pueblos pequeños de California también abrieron numerosos teatros.<sup>31</sup> En muchas ocasiones las obras de teatro sirvieron para recabar fondos para programas en favor de la comunidad mexicana.<sup>32</sup>

Los temas de las obras teatrales se relacionaban en muchas ocasiones con la experiencia mexicana/chicana durante las primeras décadas del siglo xx, de la inmigración y la tensión entre anglos y mexicanos.<sup>33</sup> De manera específica, entre los temas de los dramaturgos se incluían la falta de acceso a juicios justos para los mexicanos; la validez o invalidez de la asimilación del mexicano hacia la cultura dominante, e inclusive las críticas a los mexico-norteamericanos que "olvidaban" su herencia a cambio de asimilarse a la cultura dominante.<sup>34</sup> Dentro de la comunidad chicana, realizar produc-

<sup>27</sup> Kanellos, "A History of Hispanic Theater", p. 18.

<sup>28</sup> Nicolás Kanellos (ed.), *Mexican American Theater Then and Now*, Houston, 1983, p. 29.

<sup>29</sup> Shifra M. Goldman y Tomás Ybarra-Frausto, *Arte chicano*, Berkeley, 1985, p. 30.

<sup>30</sup> Kanellos, *Mexican American Theater*, p. 29.

<sup>31</sup> Kanellos, "A History of Hispanic Theater", pp. 17-18.

<sup>32</sup> Kanellos (ed.), *Hispanic Theater in the United States*, p. 20.

<sup>33</sup> Kanellos, *Mexican American Theater*, p. 32.

<sup>34</sup> Tomás Ybarra-Frausto, "La Chata Nolaesca: figura del donaire", en Nicolás Kanellos (ed.), *Mexican American Theater*, pp. 41-51.

ciones en español en Estados Unidos se consideró un acto de nacionalismo orientado a solidificar y preservar la cultura mexicana y a minimizar la influencia de la cultura anglosajona dominante.<sup>35</sup>

El impacto del teatro sobre la economía de los barrios fue significativo. El capital destinado por los inversionistas mexicanos para las producciones teatrales les redituó bastante. Asimismo, los comerciantes mexicanos proveyeron bienes que sus contrapartes anglos no podían proveer, tales como los decorados o los servicios de impresión y publicidad, etc.<sup>36</sup> Además de las compañías de teatro establecidas en las ciudades, en los pueblos predominaban los teatros pequeños y las carpas que andaban “puebleando”,<sup>37</sup> llevando entretenimiento generalmente en vivo a un auditorio pobre y rural. “Las carpas funcionaban a menudo, sigilosamente, como tribunales populares, depositarios del folclor, humor y música y fueron incubadoras de tipos y estereotipos de cómicos mexicanos”.<sup>38</sup> Sus rutinas cómicas vinieron a ser un grito de protesta en contra del demérito de su cultura, la discriminación y las presiones en favor de la asimilación a los gustos americanos. Todavía en nuestros días hay alguna carpa que ocasionalmente visita los pueblos del valle del río Bravo.<sup>39</sup>

Acudir a un teatro a ver una producción *amateur* o profesional era una experiencia de participación comunitaria, un evento festivo que unía a los mexicanos a través de una lengua común, tradiciones y valores. Evidentemente, este evento jugaba un papel importante al reforzar la importancia de conservar la lengua nativa y la cultura. En general, el teatro mexicano en Estados Unidos cumplió una función social muy específica que difícilmente asumió en los escenarios de la ciudad de México,<sup>40</sup> es decir, asumió una orientación más politizada que en México al ser instrumento de resistencia cultural y sobrevivencia de la comunidad chicana.

En general, durante las primeras décadas del presente siglo, el arte y los artistas mexicanos fueron determinantes para la inspiración artística de la comunidad chicana. La magnitud del flujo migratorio de México hacia Estados Unidos llevó a muchos artistas quienes continuaron su labor en este

<sup>35</sup> Nicolás Kanellos, “Teatro mexicano en Estados Unidos”, en Ida Rodríguez Prampolini (ed.), *A través de la frontera*, México, 1985.

<sup>36</sup> Kanellos (ed.), *Hispanic Theater in the United States*, pp. 18-19.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>40</sup> Kanellos (ed.), *Mexican-American Theater*, p. 35.

país, lo cual influyó sustancialmente sobre el arte chicano. Algunos fueron contratados para pintar murales en tiendas, bares y restaurantes en varias ciudades del suroeste y el medioeste.<sup>41</sup> Así, las imágenes artísticas de los símbolos precolombinos, los héroes mexicanos y representaciones religiosas de origen hispano proliferaron en las colonias chicanas. Otros inmigrantes encontraron trabajo como ilustradores y caricaturistas en los periódicos de habla española, como *La Opinión* de Los Ángeles y *La Prensa* de San Antonio.<sup>42</sup>

El prestigio internacional de la escuela mexicana de pintura fundada después de la Revolución se acrecentó también rápidamente entre los mexicanos en Estados Unidos. Los muralistas afiliados a esta escuela definieron la expresión artística de los movimientos sociales nacionalistas como la que rechaza normas estéticas extranjeras y censuras, la que acabó con “el viejo orden” al tiempo que exalta los valores del cambio social así como lo mexicano.<sup>43</sup>

Los tres principales muralistas mexicanos viajaron, dieron clases y también residieron en Estados Unidos. José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros pintaron más de diez grandes murales en ese país durante el periodo de 1930 a 1934; casi todos fueron realizados en California, Michigan y Nueva York. Sus impactantes imágenes de indígenas mexicanos y de diversos aspectos de su cultura se reprodujeron ampliamente por medio de revistas de arte y publicaciones en español. Durante su permanencia en Estados Unidos, los maestros muralistas dieron clases en ciudades como Detroit, Los Ángeles, Nueva York y San Francisco. José Clemente Orozco vivió en Nueva York de 1927 a 1934 mientras residió en Estados Unidos de 1930 a 1933.<sup>44</sup>

Muchos otros artistas mexicanos pertenecientes a la escuela mexicana de pintura también visitaron o residieron en ese país durante los años veinte y treinta como Jesús Guerrero Galván, José Chávez Morado, Leopoldo Méndez, Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez y Antonio Ruiz. Todos ellos pintaron imágenes relacionadas con el periodo precolombino y

<sup>41</sup> Sobre este punto véase el trabajo de Eva Sperling Cockroft, “From Barrio to Mainstream: The Panorama of Latin Art”, en Francisco Lomelí (ed.), *Handbook of Hispanic Cultures in the U.S.: Literature and Art*, Houston, 1993, pp. 192-217.

<sup>42</sup> Tomás Ybarra-Frausto, “Introducción a la historia del arte mexicano-norteamericano”, en Rodríguez Prampolini (ed.), *op. cit.*, pp. 56-58.

<sup>43</sup> Jacinto Quirarte (ed.), “Mexico’s Influence on U.S. Art”, en *Chicano Art History: A Book of Selected Readings*, San Antonio, 1984, p. 49.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

el escenario cultural-popular mexicano<sup>45</sup> e interactuaron con la comunidad chicana en general y con los artistas chicanos en particular.

La legendaria Frida Kahlo también viajó a Estados Unidos con su esposo Diego Rivera; durante ese periodo, ella residió en California y en la costa este. A principios de la década de los treinta, Frida pintó varios cuadros entre los que se incluyen dos autorretratos: *Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos* (1932)\* y *New York o Mi vestido cuelga ahí* (1933).\*\* En ambos combina alusiones a la “vida moderna” americana con motivos relacionados con la herencia precolombina mexicana y otras artes populares contemporáneas.<sup>46</sup>

Los consulados mexicanos, con gran apoyo de los gobiernos postrevolucionarios, desarrollaron una labor crucial en la difusión de los trabajos de Orozco, Rivera y Siqueiros durante los años veinte y treinta, al patrocinar algunas exposiciones en ciudades como Chicago y San Antonio. Sus esfuerzos para promover la obra de los muralistas mexicanos, especialmente dentro de la comunidad chicana, fueron parte del proyecto de preservación de la mexicanidad, el cual buscó dar a conocer y exhibir trabajos que exaltaban la herencia mexicana.<sup>47</sup>

Específicamente, los creadores de la escuela mexicana de pintura y sus seguidores inspiraron los trabajos de varias generaciones de artistas chicanos entre 1920 y 1930; por ejemplo, los pintores Salvador Corona, Antonio García, Consuelo González, Margarita Herrera, Octavio Medellín y Porfirio Salinas encontraron afinidades sociales y políticas con el arte de México.<sup>48</sup> En sus trabajos representaron temas históricos mexicano/chicanos. Las diversas expresiones del arte mexicano siguieron siendo fuente de inspiración para los artistas chicanos hasta el periodo contemporáneo.

Desde 1920, en el suroeste de Estados Unidos el cine mexicano comenzó a reemplazar al teatro como la principal forma de entretenimiento masivo para la comunidad chicana. Por ello, después de 1930, las cintas habladas en español vendrían a superar en popularidad la actividad teatral.<sup>49</sup> Durante la

<sup>45</sup> Orlando S. Suárez, *Inventario del muralismo mexicano*, México, 1972, pp. 27-37.

\* N. del e. Colección particular, Nueva York.

\*\* N. del e. Hoover Gallery, San Francisco.

<sup>46</sup> Jacinto Quirarte, *Mexican and Mexican-American Artists*, Austin, 1973, pp. 53, 57.

<sup>47</sup> David Maciel y María Rosa García, “El México de afuera: políticas mexicanas de protección”, en *Revista Mexicana de Política Exterior*, vol. 3, núm. 12, julio-septiembre de 1986, pp. 14-32.

<sup>48</sup> Quirarte, *Mexican and Mexican-American Artists*, p. 68.

<sup>49</sup> Elizabeth C. Ramírez, *Foolights Across the Border*, Nueva York, 1980, pp. 128-129.

década de los cuarenta, los cines que exhibieron filmes mexicanos florecieron en todo el suroeste<sup>50</sup> como consecuencia de la consolidación de la industria cinematográfica en México: la llamada época de oro del cine mexicano y de una eficaz distribución en territorio norteamericano.<sup>51</sup> Los filmes mexicanos se hicieron populares y se conocieron ampliamente en Estados Unidos, particularmente en las comunidades chicanas/latinas. Todas las estrellas de la época de oro del cine mexicano como María Félix, Pedro Infante, Mario Moreno "Cantinflas" y Jorge Negrete fueron a Estados Unidos, especialmente al Teatro Million Dollar en Los Ángeles. Las generaciones de chicanos de las décadas de los treinta y cuarenta pueden decir que crecieron y maduraron con el cine mexicano.<sup>52</sup>

Las películas mexicanas de esa época, además de su excepcional valor artístico, reflejaron claramente los valores familiares, tradiciones y costumbres con los cuales se identificaron las familias chicanas. Los filmes de la época de oro fueron planeados conscientemente por los productores y directores para constituir un "cine familiar" que, como tal, toda la familia podía ver y disfrutar.<sup>53</sup>

En suma, las cintas de la época de oro, particularmente las de Emilio "El Indio" Fernández, exaltaban el nacionalismo. Dichas películas estaban enfocadas hacia la recreación del folclor, la historia y las tradiciones, así como la grandeza histórica de México, de su pasado y de su gente. El cine, entonces, se convirtió en una valiosa lección de historia sobre la herencia que la educación norteamericana negó a los hijos de los emigrantes mexicanos.

Por último, el cine de la época de oro, con su amplia gama de temas, sus estrellas y comediantes como Mario Moreno "Cantinflas" y Germán Valdés "Tin Tan", ofreció a la comunidad chicana un escape positivo, muy necesario, para su mundo difícil y, a menudo, opresivo.

La popularidad del cine mexicano en Estados Unidos se relaciona con el hecho de que algunas estrellas de la época de oro hayan vivido o tenido ciertas experiencias en la frontera. Pedro Armendáriz vivió en territorio nor-

<sup>50</sup> En 1940 proliferaron en California, Colorado y Texas los cines que exhibían películas mexicanas. José M. Sánchez García, "Teatros que en E.U.A., exhiben material extranjero", en *Cinema Reporter*, edición especial, México, enero de 1940, pp. 94-95, 100.

<sup>51</sup> David R. Maciel, "El auge del cine mexicano en Estados Unidos", texto inédito, 1994.

<sup>52</sup> Entrevista con José Ruiz, El Paso, Texas, 14 de junio de 1993. Véase también, de Alex Saragoza, "Mexican Cinema in the United States, 1940-1952", en Mario T. García *et al.*, *History, Culture and Society*, Ypsilanti, 1983, pp. 107-125.

<sup>53</sup> Entrevista a Gilberto Martínez Solares, ciudad de México, 12 de junio de 1994.

teamericano los primeros 21 años de su vida. "Tin Tan" residió buena parte de su infancia en Ciudad Juárez. Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Dolores del Río, además de otros directores, estrellas, fotógrafos y técnicos, pasaron años en Estados Unidos y aprendieron técnicas cinematográficas en Hollywood; vivieron y trabajaron al lado de chicanos, y conocieron su modo de vida.<sup>54</sup>

Una razón adicional de la popularidad del cine mexicano entre los chicanos durante esas décadas es el hecho de que sus experiencias sólo fueron narradas en las películas mexicanas. En esa época, Hollywood no sólo ignoró al chicano en cine, sino que también estereotipó negativamente a los personajes mexicano/chicanos.<sup>55</sup>

A través de esta exposición se puede concluir que la cultura mexicana en sus diferentes modalidades fue comprendida, difundida y apreciada por varios sectores de la comunidad chicana. Gracias a ella no sólo se reforzó el nacionalismo por la patria dentro de la comunidad de origen mexicano, sino también contribuyó a la formación de un dinámico proceso sincrético cultural chicano. En suma, estos lazos con México fueron importantes para la sobrevivencia cultural y social de los mexicanos/chicanos en Estados Unidos.

#### LOS DESARRAIGADOS: REPRESENTACIONES DEL PUEBLO CHICANO EN EL CINE MEXICANO, 1920-1960

Desde la década de los años veinte, el cine mexicano llevó a la pantalla imágenes tanto sobre la migración hacia Estados Unidos como de las características de la población mexicana asentada en ese país. En dicho proceso, este poderoso medio de comunicación no sólo plasmó en el celuloide la compleja historia de los mexicanos en Estados Unidos, sino que se centró en un solo aspecto: la opresión en un contexto histórico por lo general ficticio, y se les atribuyeron características que diseminaron y reforzaron las imágenes negativas que ya circulaban en la literatura y el periodismo respecto a ellos. Con excepciones, las películas sobre chicanos presentaban mensajes didácticos para evitar la emigración al enfatizar los problemas que ocurren en Estados Unidos. Para quienes ya radicaban en ese

<sup>54</sup> Entre ellos se cuentan también los hermanos Martínez Solares (uno director y el otro fotógrafo), quienes aprendieron sus oficios en Hollywood. Entrevista a Gilberto Martínez Solares, *op. cit.*

<sup>55</sup> David R. Maciel, *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*, México, 1994, proporciona una detallada discusión y análisis de este tema.

país no había esperanza; a los personajes les esperaban desilusiones y opresión. La única solución positiva que el cine mexicano dejaba a los chicanos era regresar a México, ignorando, por supuesto, las razones de la salida. La posibilidad de quedarse en Estados Unidos y tener una vida productiva, incluso logrando la preservación de valores culturales, prácticamente no existe.

Sin embargo, como se discutirá más adelante, hay ciertas diferencias entre esas películas en términos de su estructura, valor artístico, estilo y narración. Se inscriben en diversos géneros: comedias, cintas musicales, melodramas y producciones de acción. También debe destacarse que muchos de los productores, directores y artistas más talentosos desde los primeros años del cine hasta la época actual, como Miguel Contreras Torres, Alejandro Galindo, Pedro Armendáriz, Lola Beltrán, Eulalio González "Piporro", Jorge Negrete, David Silva, Lucha Villa, han participado en películas de ese tipo.

#### LAS PRIMERAS IMÁGENES

La primera película mexicana que incorporó las experiencias de los mexicanos al otro lado de la frontera fue la cinta del cine mudo *El hombre sin patria* (1922), escrita, producida, dirigida y protagonizada por Miguel Contreras Torres. Esa cinta no fue la mejor producción dentro de la carrera cinematográfica de ese director. No obstante, fue original en su momento y se filmó en locaciones de Los Ángeles y San Diego. La película tuvo una gran aceptación, tanta que Contreras Torres puso sonido a una segunda versión de la misma.

*El hombre sin patria* relata las desventuras de un joven mexicano de clase alta, Rodolfo, quien llevaba una vida frívola. Después de una serie de conflictos con su padre, éste lo corre de la casa y lo deshereda. Opta entonces por emigrar a los Estados Unidos. Como inicialmente contaba con dinero, la primera parte de su estancia es una continuación de sus pasadas aventuras en México. Sin embargo, pronto comienza a experimentar la realidad de los mexicanos en los Estados Unidos: empleos con baja remuneración y discriminación. La cinta llega a su punto más dramático cuando, en defensa propia, el protagonista mata a un capataz racista. Temeroso por su suerte después de esa acción, Rodolfo, ya no tan joven, regresa a su patria para reconciliarse con su familia y enmendar su pasado. La producción termina con una nota feliz en donde el personaje, convertido en un mexicano patriota,

maduro y sumamente trabajador, encuentra el verdadero amor y una forma de vida recta.

Esta película fue precursora de las actitudes y preocupaciones mexicanas hacia sus emigrantes. Como lo señaló el director Contreras Torres, la cinta se inspiraba en "la vida de nuestros coterráneos en aquel país, los Estados Unidos".<sup>56</sup> A la vez, dicha cinta asume la tesis de que los mexicanos que van a Estados Unidos "pierden" patria y familia y no ganan nada a cambio. Entonces, su única posibilidad de "redención" es regresar a México.

Después de *El hombre sin patria*, la industria cinematográfica mexicana llevó a la pantalla muchas otras cintas sobre el tema utilizando varios géneros. A partir de la década de los treinta se desarrolló el llamado "melodrama ranchero",<sup>57</sup> caracterizado por historias tejidas alrededor de la partida de los personajes centrales de las cintas a Estados Unidos, siempre en busca de un mejor empleo y de los acontecimientos que ocurrían en su ausencia. *La china Hilaria* (1938), una de las películas precursoras en esa época, narra la historia de un trabajador rural, Isidro, quien decide emigrar a los Estados Unidos. Su meta es ahorrar dinero y regresar a su pueblo para casarse con Hilaria. Sin embargo, una vez en Estados Unidos las prioridades de Isidro cambian, al punto que acaba por olvidar a su novia y se casa con otra. Mientras tanto Hilaria, después de no recibir noticias de Isidro, se va del pueblo para dedicarse a cantar con éxito en palenques, y pronto encuentra otro amor.

Ese tipo de argumentos, aunque bastante simples, sienta las bases de lo que será este género en el futuro. La emigración se presentará como una experiencia traumática. Los protagonistas sufren graves pérdidas emocionales, y la única opción que les quedará para recuperarse es volver a México a su vida anterior. Si bien se reconoce el factor económico como el motivo de la salida del país, al plantear el regreso dicho factor es minimizado. *Adiós mi chaparrita* (1930) es un melodrama sobre las desventuras del amor de Chávalo y Chabela, a partir de que él deja su pueblo para buscar trabajo en los Estados Unidos. La cinta introduce además un personaje de origen mexicano quien vive en aquel país: se trata del capataz de las labores agrícolas. Su imagen en esta película como la de muchos otros chicanos en filmes futuros es completamente negativa, ya que aprovechándose de su autoridad siempre maltrata a los trabajadores provenientes de México. El

<sup>56</sup> Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres 1899-1981*, Guadalajara, 1994, p. 22.

<sup>57</sup> Norma Iglesias, *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, vol. II, Tijuana, 1991.

desenlace de la cinta es feliz sólo porque Chávalo decide regresar a México a recuperar a su enamorada.

#### EL CINE MEXICANO SE VA DE BRACERO

Durante la década de los cuarenta, la época de oro del cine mexicano, se inició un ciclo de películas en que aparecían personajes chicanos ubicados en el medio fronterizo. Muchas de ellas fueron comedias en donde se incluían expresiones populares norteamericanas como las cintas de Germán Valdés "Tin Tan", nativo de Ciudad Juárez. "Tin Tan" inició su carrera a principios de 1940 en las carpas de la frontera y después en ciudades del interior; después, "Tin Tan" se asentó definitivamente en la ciudad de México. Su talento y carisma fueron reconocidos rápidamente por el director Gilberto Martínez Solares, quien lo lanzó a una larga y exitosa carrera cinematográfica.<sup>58</sup>

En 1946, el personaje del "pocho" interpretado por "Tin Tan" fue presentado por primera vez al público mexicano en una comedia. Era un personaje diferente, pero no tan negativo como lo sería más adelante. Este pocho-chicano hablaba una mezcla de inglés y español, y vestía el típico *zoot suit*: saco largo, pantalones bombachos, ancha y llamativa corbata, sombrero de pluma y una larga cadena de reloj prendida al pantalón. En algunas cintas como *Vagabundo y millonario* (1958) este personaje se declaraba "mexicano de Los Ángeles, California".<sup>59</sup> Las películas de "Tin Tan", aunque con argumentos simples, lograron gran popularidad entre el público mexicano. Entre sus cintas más importantes sobre el tema se encuentran *El hijo desobediente* (1945), *Hay muertos que no hacen ruido* (1946), *El niño perdido* (1947), *Músico, poeta y loco* (1947) y *Vagabundo y millonario*.<sup>60</sup>

Durante la misma época surgieron otras películas que incluían el tema de la emigración como *El hijo desobediente (Guadalajara pues)*. Se trata de una comedia de enredos que se desarrolla en el marco de la cooperación entre mexicanos y norteamericanos en la época de la segunda guerra mundial. Uno de los personajes es José Flores, nativo de Tlaquepaque, quien regresa a su tierra natal después de catorce años de ausencia sólo para acompañar a sus patrones norteamericanos a que hagan negocios con los alfareros del pueblo.

<sup>58</sup> Entrevista a Carlos Monsiváis, México, 4 de enero de 1977.

<sup>59</sup> Norma Iglesias, *op. cit.*, p. 67.

<sup>60</sup> Carlos Monsiváis, " 'Tin Tan': es el pachuco un sujeto singular", en *Intermedios*, núm. 4, octubre de 1992, pp. 6-13.

La película subraya que, al regresar a su tierra natal, José había cambiado su nombre por Joe Flowers y había adoptado mucho de las costumbres y el lenguaje norteamericanos. El desenlace es previsible en términos de las tesis predominantes en el cine mexicano. El protagonista recupera su identidad mexicana de la única forma posible: quedándose en México, casándose con Petra, la mujer a quien había abandonado antes de la boda para irse a Estados Unidos, y dejando a un lado el habla y las actitudes de pocho.

*Pito Pérez se va de bracero* (1947) es una tragicomedia<sup>61</sup> de Alfonso Patiño Gómez. La película se basó en la célebre novela de José Rubén Romero *La vida inútil de Pito Pérez*, uno de los principales novelistas de la Revolución mexicana de 1910, quien recogió la tradición de la novela picaresca mexicana. Pero este Pito Pérez cinematográfico se ubica en el contexto de una preocupación nacional de la época: la de los trabajadores mexicanos inmigrantes, quienes a través de los Convenios Braceros o aun sin documentos se trasladaban a Estados Unidos.

La historia se centra en las aventuras bastante improbables de Pito Pérez. Después de una serie de infortunios en México, este personaje se une a un grupo de trabajadores camino hacia Estados Unidos. En ese país tendrá algunos encuentros poco afortunados con personajes chicanos. Al principio Pito labora en el campo, pero al encontrar que es agotador y arriesgado busca un trabajo más fácil y mejor remunerado. Su siguiente aventura es como lavaplatos en un salón de baile, en donde conoce a la heroína de la historia. Se sabe después que ella, junto con el propietario del salón de baile y otros cómplices, se dedican al negocio de traficar ilegalmente con trabajadores mexicanos. El drama surge cuando la policía captura a los principales implicados, cuyos jefes resultan heridos. A Pito Pérez se le encuentra también culpable, es encarcelado y luego deportado. La película termina cuando Pito Pérez regresa a su país de origen habiendo "aprendido su lección" y jurando nunca volver a los Estados Unidos.

Todo el encanto, la frescura y sátira social del personaje original de Pito Pérez, que logró tanta aclamación popular, no está presente en esta versión cinematográfica. Si bien Pito Pérez ridiculiza algunos aspectos de la sociedad norteamericana incluyendo a algunos chicanos y critica en cierta forma el trato que se da a los trabajadores mexicanos, no lo hace de manera atinada ni entretenida. En conclusión, la trama de *Pito Pérez se va de bracero* no fue especialmente creativa y tampoco tuvo un reparto apropiado.

<sup>61</sup> Iglesias, *op. cit.*, p. 24.

En los años cincuenta los temas chicanos proliferaron en el cine mexicano; su tratamiento, sin embargo, fue muy desigual. Unas cuantas cintas lograron captar algo de la esencia de esta problemática, pero la mayor parte de ellas se dedicó a estereotipar a los chicanos como pochos. La cinta *Primero soy mexicano* (1950) dirigida por Joaquín Pardavé trata el tema de los pochos. El personaje central, Rafael, es hijo de un hacendado mexicano y va a estudiar medicina a los Estados Unidos. A su regreso su influencia norteamericana es notable, usa "pochismos" constantemente y se comporta de manera frívola. Rafael seduce a Lupe, la ahijada de su padre, sólo por diversión y continúa con una vida desordenada lo cual se asocia con el estilo de vida de los Estados Unidos. Al final de la cinta Rafael se enmienda y pasa varias "pruebas" para "recuperar su mexicanidad", se queda en su pueblo a trabajar para su gente, vuelve a adoptar las costumbres mexicanas y se casa con Lupe. Es interesante que la película define al pocho dentro de un ámbito más amplio; no es solamente el chicano nativo sino el residente allá aunque sea por un corto periodo y que, aun cuando regrese a México, opta por las costumbres norteamericanas olvidando las propias.

En *Soy mexicano de acá de este lado* (1945), del veterano director Miguel Contreras Torres, se combinan el tema del pocho y del bracero. El título de la película resalta su mensaje principal: hay dos tipos de mexicanos bien diferenciados en uno y otro lado de la frontera. Al sur del río Bravo se encuentran los "verdaderos" mexicanos, en tanto que los nacidos en Estados Unidos son sólo mexicanos a medias. A través de dos personajes, un pocho nacido en Texas pero que reside actualmente en México y un antiguo bracero, se acentúan estas diferencias entre las colectividades chicana y mexicana. El argumento de esta cinta se centra en una cabaretera (María Elena), un calavera embaucador quien se enamora de ella (Jorge) y su mejor amigo, el pocho Freddie. Después de numerosas aventuras, la pareja se casa y los dos amigos se reconcilian después de haber tenido un altercado. La película contiene algunas innovaciones. Acepta la posibilidad de una amistad entre un mexicano y un chicano. Además, en una secuencia prolongada, *Soy mexicano de acá de este lado* llega a delinear la difícil situación de la colectividad chicana cuando Freddie hace hincapié en la identidad, los valores culturales y las tradiciones perdidas de los chicanos, pero al final de la cinta se pierde la efectividad de estos detalles. *Soy mexicano de acá de este lado* muestra los rasgos patrióticos del cine de Miguel Contreras Torres, los cuales exaltan las tradiciones y valores mexicanos. El problema es la ausencia de una historia contada claramente y de personajes tratados a profundidad. Desde el inicio hasta el fin, la película toma direcciones

diferentes; se abordan demasiados temas, sin llegar a desarrollar realmente ninguno.

*Acá las tortas* (1951) relata la historia de un matrimonio mexicano (Chente y Dolores) propietario de una tortería. Estos personajes envían a sus dos hijos menores (Lupe y Ricardo) a estudiar a Estados Unidos. Los resultados son muy negativos. A su regreso se avergüenzan de sus padres y lo único que quieren es su dinero, con lo que muestran lo negativo de la influencia norteamericana en sus hábitos y costumbres. Después de muchas escenas melodramáticas, la película termina en que Lupe y Ricardo se dan cuenta de sus errores y deciden ayudar a sus padres en el negocio de la familia. *Acá las tortas* como lo señaló su realizador recurre a “las emociones fáciles del público”.<sup>62</sup> Para ello exhibe todas las preocupaciones de los mexicanos con respecto a los peligros del pochismo. La solución que presenta es, entonces, acentuar en la juventud, más susceptible a dichas influencias extranjeras, los valores y el nacionalismo mexicanos y, sobre todo, mantenerlos cerca de la familia. En suma, se afirma enfáticamente: la única dirección positiva para los mexicanos es seguir sus propias tradiciones, ya que las adquiridas en Estados Unidos solamente los corrompen y degradan.

#### LOS “POCHOS NOBLES Y PATRIÓTICOS”

En 1954 se estrenan dos películas mexicanas que incluyen personajes chicanos: *Espaldas mojadas* y *El asesino X*. Ambas cintas tienen en común el tratar a los chicanos de manera más realista. Estos cambios pueden vincularse con una disminución del nacionalismo a utilizar, reflejado en muchas de las películas mexicanas filmadas a partir de los años treinta. Por lo demás, el hecho de que diferentes estratos de la población mexicana, y no sólo integrantes de las clases populares, se trasladaran a Estados Unidos contribuyó también a presentar una imagen más compleja de la población mexicana en Estados Unidos.<sup>63</sup>

*Espaldas mojadas*, dirigida por Alejandro Galindo, trata tanto los problemas de los trabajadores migratorios mexicanos como la situación de los chicanos en Estados Unidos. La cinta narra la llegada de Rafael (interpretado por David Silva) procedente de San Luis Potosí, a Ciudad Juárez, en

<sup>62</sup> Juan Bustillo Oro, “Vida cinematográfica”, citado en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 6, Guadalajara, 1993, p. 65.

<sup>63</sup> Entrevista a Carlos Monsiváis, Chicago, Illinois, 14 de octubre de 1993.

busca de empleo. Rafael se dirige a la oficina de contratación de braceros, pero se da cuenta que a través de ella sólo podrá laborar en el campo. Tras varios episodios trágicos cruza la frontera hacia Estados Unidos sin documentos. Después de trabajar de lavaplatos en El Paso, Rafael decide salir "al camino" en busca de otras oportunidades. En la película aparecen algunos personajes chicanos. Se trata del pocho explotador de los indocumentados, Frank Mendoza, y de una mesera llamada María del Consuelo. Ella salva a Rafael de ser aprehendido por las autoridades migratorias. En un momento dramático, María del Consuelo le confiesa sus frustraciones: "No soy mexicana, soy pocha... Estamos peor que los negros, ellos se mantienen unidos y no son atraídos por otro país, los mexicanos no nos quieren y los gringos nos miran despectivamente". Después de un romance, Rafael y María planean encontrarse en Ciudad Juárez y establecerse ahí. Sin embargo, el regreso a México es bastante difícil, se lleva a cabo entre una "lluvia de balas" disparadas por Sterling, un cruel enganchador de braceros, y la patrulla fronteriza. Después de estas dramáticas escenas, la pareja decide seguir adelante y parte hacia México, cansados de ser "mojados".

*Espaldas mojadas* es la mejor producción cinematográfica sobre el tema de los trabajadores migratorios. El gran impacto de la película se debe a que resalta claramente las causas de la emigración: los problemas socioeconómicos de México, la desesperanza de algunos de los sectores de la población mexicana para quienes no hay otra opción de subsistencia, y los beneficios que obtiene la economía norteamericana gracias a la llegada de esos trabajadores. Sin duda, Alejandro Galindo es el director cinematográfico mexicano que mejor plasma la situación angustiada y difícil de los chicanos frente a los mexicanos, y al mismo tiempo, ante las prácticas discriminatorias norteamericanas. El personaje de María es complejo, sensible y está bien delineado. No se resaltan sus rasgos negativos como persona, sino el rechazo y la explotación a que está sujeta al igual que el resto de los chicanos. Esto no se había proyectado en ninguna cinta.<sup>64</sup>

En 1954, el afamado director Juan Bustillo Oro estrena *El asesino X*, un thriller policiaco que se sitúa en Los Ángeles, California. La cinta está basada en la obra teatral *Honor y gloria* de Alfredo Diestro. Tanto los personajes centrales como los secundarios son mexicanos residentes en Estados Unidos o chicanos. Lo notable de la película es que están ausentes los estereotipos de los pochos; más bien, se representa a los personajes chicanos positivamente y con sentimiento. Por primera vez el cine mexicano reconoce que

<sup>64</sup> Entrevista a Alejandro Galindo, México, 27 de junio de 1986.

puede haber chicanos, con ciudadanía norteamericana, que mantengan sus valores, tradiciones y arraigo hacia México y ofrezcan solidaridad a los nacidos en Estados Unidos.<sup>65</sup>

La trama de esa película se refiere a un hombre que se entrega a la policía (interpretado por Manolo Fábregas) por haber cometido un asesinato, y se niega a proporcionar su nombre. A lo largo de la cinta se va revelando poco a poco la identidad del personaje y los móviles que lo llevaron al crimen. Este personaje principal de *El asesino X* nació en México y no quiere que su madre y su hermana, de quienes ha estado separado por años, sufran por su causa. Su crimen se justifica ya que el hombre a quien mató había seducido y luego asesinado a su novia, mientras él estaba luchando en la guerra de Corea. El personaje chicano más importante es el abogado defensor del asesino X, Harrison García, protagonizado por el actor Carlos López Mochtezuma. Este abogado aprovecha su puesto oficial para ayudar a los presos de ascendencia mexicana. Implícitamente, la cinta revela el doble tipo de justicia que existe en Estados Unidos hacia los mexicanos, y la invaluable ayuda que pueden proporcionar los chicanos en puestos clave de la sociedad norteamericana.

Otra película que presenta la experiencia migratoria de una manera más sensible es *Los desarraigados* (1958). La historia se centra en una familia que emigró a Estados Unidos después de la Revolución de 1910. Como el título lo sugiere, una vez más la cuestión principal radica en las consecuencias de haber dejado México para emigrar a Estados Unidos. El mensaje implícito es que el "modo de vida norteamericano" produce fatalmente la descomposición familiar. En el argumento se narran las desventuras de los personajes. Pancho, el padre, enfrenta el racismo norteamericano que le impide progresar en su empleo. Los dos hijos mayores mueren combatiendo en el ejército norteamericano durante la segunda guerra mundial. Los otros tres hijos tienen graves conflictos generacionales con sus padres. Joe, interpretado por Pedro Armendáriz, es veterano del ejército norteamericano, pero también un alcohólico reformado en constante lucha por no regresar a su antiguo hábito. Alice rechaza su origen mexicano y huye del hogar con Fred, su novio norteamericano, cuyos padres la ridiculizan. Jimmy, el más joven, por la influencia de malas compañías termina vendiendo drogas y es arrestado y encarcelado. Sin embargo, al final surgen algunas esperanzas. Lo interesante es que el cambio se da aun cuando los personajes se quedan en

<sup>65</sup> Juan Bustillo Oro, "Vida Cinematográfica", México, Cineteca Nacional, 1984, pp. 311-313.

Estados Unidos, un planteamiento nuevo en el cine mexicano. Así, Joe decide casarse con Elena, una mexicana que está de visita en Estados Unidos donde descubre las diferencias y los recíprocos prejuicios que pesan entre chicanos y mexicanos. Alice, abandonada por el novio, regresa al hogar, arrepentida y con el deseo de comenzar de nuevo. Jimmy sale finalmente de la cárcel bajo fianza, decidido a abandonar su vida delictiva.

*Los desarraigados* no logra su pleno clímax. Las cuestiones de identidad, que tienen un aspecto central en la historia, no son presentadas con profundidad. A pesar del magnífico reparto, que incluye a José Elías Moreno, Pedro Armendáriz, Sonia Furió, Lola Tinoco y Ariadne Welter, así como de un guión basado en una obra teatral bien escrita, la película no desarrolla su tema de manera convincente, pues recurre frecuentemente a escenas dramáticas.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

Estas notas de relaciones chicano-mexicanas revelan que la constante interrelación entre los mexicanos de ambos lados de la frontera continuaron y aun se intensificaron durante las primeras décadas del siglo XX. Asimismo muestran otro aspecto de la relación: una gran distancia y falta de entendimiento crítico por ambas partes. México se mantuvo como algo simbólico y hasta idealizado por los chicanos. La comunidad de origen mexicano en los Estados Unidos apoyó fuertemente la difusión de la cultura mexicana, especialmente el teatro, el arte y el cine en lengua española. Para la comunidad chicana, México y lo mexicano fueron un aspecto integral de su historia cultural. Sin embargo, en México la gente de origen mexicano que vivía en Estados Unidos vino a ser "el México olvidado" o mejor dicho estereotipado. De acuerdo con esa visión, aquellos orgullosos mexicanos que residían más allá del río Bravo no eran más que pochos, por lo cual no merecían mayor atención o simpatía.

Los cambios críticos que se llevaron a cabo dentro de la comunidad chicana a principios de siglo, sus luchas políticas y sociales y su heroico esfuerzo por mantener su cultura, incluyendo el idioma español, en México fueron ignorados o demeritados. Las condiciones opresivas de Estados Unidos, bajo las cuales la comunidad chicana sufría, tampoco fueron reconocidas en México; en consecuencia, se formó una inadecuada y negativa imagen de quienes sólo por causas tan poderosas como la Revolución mexicana y las dificultades para obtener empleo y progreso económico salieron de su país natal. Ni siquiera el hecho de que el dinero

enviado por los mexicanos en Estados Unidos era una de las más importantes fuentes de divisas para el país fue suficientemente apreciado.

La triste ironía es que mientras los chicanos luchaban por mantener la cultura mexicana en Estados Unidos, en México predominó una visión superficial de sus compatriotas. Los vínculos culturales positivos construidos por los chicanos simplemente fueron descartados. Como en otros aspectos de la cultura popular mexicana, el cine presentó a la población de origen mexicano en Estados Unidos como la antítesis de "México y lo mexicano". Las consecuencias de estas distorsiones han sido difíciles de corregir y muchas siguen aún sin resolverse.