

México Estados Unidos:



Encuentros y desencuentros en el cine

Ignacio Durán, Iván Trujillo y Mónica Vereá
(coordinadores)



IMCINE
Instituto Mexicano de Cinematografía



SECRETARIO AGO 16 1930

MÉXICO-ESTADOS UNIDOS:

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS EN EL CINE

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

DIRECCIÓN GENERAL DE ACTIVIDADES CINEMATOGRÁFICAS

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE

**CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES**

INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA

**México
Estados Unidos:**

**Encuentros y
desencuentros
en el cine**

Ignacio Durán, Iván Trujillo y Mónica Vereá
(coordinadores)



IIMCINE
Instituto Mexicano de Cinematografía



México, 1996

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Centro de Investigaciones sobre América del Norte
Dirección General de Actividades Cinematográficas**

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Instituto Mexicano de Cinematografía

Las traducciones de los artículos de Seth Fein, DeeDee Halleck y Paul J.
Vanderwood son de Nuria Pares.

La traducción del artículo de Rosa Linda Fregoso es de Ignacio Durán Loera.

Primera edición, abril de 1996

D.R.© 1996, Universidad Nacional Autónoma de México

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE
Torre de Humanidades II, piso 11, Ciudad Universitaria, 04510 México,
D.F.

DIRECCIÓN GENERAL DE ACTIVIDADES CINEMATOGRÁFICAS
San Ildefonso 43, Centro Histórico, 06020 Delegación Cuauhtémoc,
México, D.F.

INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA
Tepic 40, col. Roma, 06760 Delegación Cuauhtémoc, México, D.F.

ISBN 968-36-4925-4

Impreso en México/Printed in Mexico

Índice

Presentación

- Ignacio Durán, Iván Trujillo, Mónica Vereá* 9
1. **Estereotipo y arte del otro**
Margarita de Orellana 17
2. **El gobierno mexicano y las películas denigrantes. 1920-1931**
Aurelio de los Reyes 23
3. **Las imágenes contradictorias del México de Gene Autry. Un análisis de dos películas: *South of the Border* y *Down Mexico Way***
DeeDee Halleck 37
4. **La imagen de México: la segunda guerra mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos**
Seth Fein 41
5. **La imagen de los héroes mexicanos en las películas americanas**
Paul J. Vanderwood 59
6. **Lo gringo en el cine mexicano y la ideología alemanista**
John Mraz 83
7. **El contrapunto de la imagen nacionalista. El estereotipo norteamericano en el cine de charros 1920-1946**
Ricardo Pérez Montfort 93
8. **Una mirada al vecino. Estadounidenses de celuloide en el cine mexicano de la edad de oro**
Julia Tuñón 105
9. **Los orígenes y el desarrollo del cine hispano**
Robert G. Dickson 135
10. ***Contrabando*: primera incursión del cine sonoro mexicano en el tema fronterizo**
Eduardo de la Vega Alfaro 147
11. **Los desarraigados: los chicanos vistos por el cine mexicano**
David R. Maciel 165
12. **El espacio simbólico de México en el cine chicano**
Rosa Linda Fregoso 189

Presentación

El Centro de Investigaciones Sobre América del Norte, la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Mexicano de Cinematografía organizaron el coloquio binacional MÉXICO-ESTADOS UNIDOS: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS EN EL CINE, los días 24 y 25 de octubre de 1994, en la sala "José Revueltas" del Centro Cultural Universitario. El objetivo principal de dicho coloquio fue divulgar las diferentes visiones, costumbres y, en general, las características culturales de estos pueblos vecinos a través de sus expresiones cinematográficas.

Consideramos que el cine es una de las manifestaciones culturales más nítidas de lo que las sociedades piensan de sí mismas. A través de esta reunión académica, en efecto, pudimos comprender mejor las diversas perspectivas y visiones de la realidad mexicana y de la estadounidense en diversos periodos de la historia contemporánea, que en algunos casos han sido distorsionadas, tendenciosas y prejuiciadas.

Es importante destacar que todavía existe un escaso conocimiento mutuo de ambos vecinos, lo cual ha provocado que en ocasiones se formulen visiones estereotipadas del "otro" y que, por su vulnerabilidad, sólo han servido para manipular y tergiversar hechos, sentimientos e intenciones entre los dos pueblos, quienes con frecuencia parecen negarse a reconocer similitudes y complementariedades de estas sociedades y culturas tan heterogéneas.

Es innegable la influencia que el cine norteamericano ha tenido sobre el mundo; en el caso mexicano ha sido determinante prácticamente desde nuestros primeros pasos cinematográficos, principalmente en la conformación de géneros como el *western*, la comedia musical a la Hollywood y el melodrama. Sin embargo, es hasta hace poco tiempo que la producción filmica de ambos países ha manifestado múltiples problemas derivados de un vínculo bilateral; la migración, por ejemplo, que incide en la producción, distribución y exhibición, toda vez que se observan gustos o

nuevas pautas entre el creciente público fronterizo e hispanoparlante avecindado en los Estados Unidos.

Fuimos muy cuidadosos al seleccionar y convocar a un grupo de reconocidos y prestigiados especialistas en el tema, nacionales y estadounidenses. Paralelamente al desarrollo del coloquio se proyectó un ciclo cinematográfico del 25 de octubre al 6 de noviembre en la sala "Julio Bracho" integrado por 24 películas representativas de las diversas ópticas en que se han visto retratados los mexicanos y los norteamericanos: *Bienvenido-Welcome, Revancha, La Rosa Blanca, La sal de la tierra, Una gringuita en México, Tres amigos, Ni de aquí ni de allá, Un pícaro de Los Ángeles, Rompe el alba, Como agua para chocolate, El mariachi, El jardín del Edén; Reed, México Insurgente; ¡Viva Zapata!, Los tres García, El tesoro de la Sierra Madre, Guadalajara en verano, El secreto de El Milagro, Espaldas mojadas, Traición sin límites, Mi querido Tom Mix, El fugitivo, Mojado Power y La frontera.*

Al cine debemos esas interpretaciones convertidas en un retrato particular, curioso, extravagante, ofensivo o magnificante, de mexicanos y estadounidenses. Estas visiones perfila estereotipos con los que luego de años de película tras película tal vez no sólo hemos crecido, sino también creído. Por ejemplo, para los norteamericanos trasponer su frontera sur puede significar la penetración a un mundo que incita a la pérdida de control y, en consecuencia, a sus derivados: la perversión económica o sensual. Pero por ello o encima de esto, México es un territorio que ejerce una seducción sobre los buscadores de emociones. Así, los tesoros de la Sierra Madre acaban despertando ambiciones extremas; incontables periodistas se extraviarán por sus apetitos de justicia y habrá cónsules que sólo alcoholizados percibirán el trasfondo en el gusto mexicano por lo macabro. En fin, México, geográficamente, se dibuja en el cine hollywoodense como un país desolado, el río Bravo marca los límites de la zona demonizada poblada por seres disminuidos, dignos de una cruzada moral a cargo de los güeros del norte.

MARGARITA DE ORELLANA resalta en su artículo titulado "Estereotipo y arte del otro", la importancia de reconocer que existe lo que denomina arte del otro, generalmente negado por quienes estudian los estereotipos. Por ello, considera que al estudiarlos no se debe incurrir en la falta ética de menospreciar la existencia de la dimensión estética, cuando está presente. Expone cómo los estudios de las diversas formas en que una sociedad describe y mira al otro se hacen generalmente a través de una multiplicidad de fuentes de investigación de las que no debe excluirse al cine. Así, para el

estudioso de los estereotipos, los sueños salidos de Hollywood resultan un surtidor de datos.

Por su parte **AURELIO DE LOS REYES**, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, señala que desde que el cine fue cine, es decir, a partir de su condición narrativa, la cinematografía estadounidense admitió proyectar una imagen negativa de los mexicanos que en alguna forma heredaba los resentimientos de viejos conflictos, en especial el capítulo de 1847-1848. El cine, entonces, operaba en la justificación del dominio norteamericano. La cauda de estos filmes se deja venir entre 1908 y 1911; las imágenes denigrantes obtienen particularmente la protesta de los públicos de San Luis Potosí y de la ciudad de México.

Con la Revolución, el descrédito de los mexicanos se incrementó. Circunstancialmente, desde el punto de vista de los vecinos nortños, el conflicto se asemeja a la guerra de secesión entre yanquis y confederados. La desenfocada perspectiva estadounidense se agrava con el ataque villista a Columbus, en 1916. El sentimiento antinorteamericano se evidencia cuando muchos mexicanos del norte, creyendo que ha estallado la guerra contra aquel país, atacan la expedición punitiva de Pershing. A medida que se estabiliza la situación interna, bajo el gobierno de Venustiano Carranza, se establecen medidas para atenuar los contenidos en los filmes de los Estados Unidos que ofendan a México. Diversas negociaciones lograron que el presidente Wilson decidiera la fundación de oficinas censoras que suprimieron la exhibición de escenas que pudieran agraviar a los mexicanos. Mientras, Carranza y más tarde Obregón se preocuparán por dictar medidas contra las firmas distribuidoras de material ofensivo y por estimular un tipo de producción cinematográfica estatal que divulgara aspectos positivos del país.

A través del análisis de dos películas, la investigadora y cineasta independiente **DEEDEE HALLECK** expone dos facetas de Gene Autry, destacado actor y productor, quien mantuvo un interés constante por México. Halleck analiza la manera en que Autry presenta asuntos de sumo interés en la relación bilateral México-Estados Unidos. Más allá de los estereotipos, el cine de Autry muestra interés y respeto por la cultura mexicana así como imágenes singulares de nuestra vida cotidiana. Sin embargo, aunque este cine propone que un tipo de mexicano, aliado del norteamericano valiente, puede resolver cualquier problema, no dejan de llamar la atención las caracterizaciones de mexicanos opuestas a esta idealización.

Sobre las variaciones en la representación de los mexicanos en el cine hollywoodense suscitadas por la segunda guerra mundial, **SETH FEIN**, de la Universidad de Texas en Austin, anota en su trabajo "La imagen de México:

la segunda guerra mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos”, que en varios sentidos el conflicto internacional resultó un detonador para activar el financiamiento, la producción, distribución y exhibición binacional de un cine menos anclado en los estereotipos tradicionales. En efecto, las convulsiones de los años cuarenta condujeron al gobierno estadounidense a reconsiderar las relaciones con México, deterioradas desde 1938 con la disputa petrolera; a reconstruir el marco de colaboración, y a fincar una estrategia geopolítica y cultural que colocaba a nuestro país como la pieza motriz con la que debía engranarse el resto de América Latina. Durante la guerra y en los años inmediatos de la posguerra, las fundaciones norteamericanas y el propio lote de estrellas hollywoodenses apelaron a estrechar la buena vecindad, toda vez que México se convertía en un consumidor importante de bienes y servicios norteamericanos, incluyendo los ofrecidos por la industria del entretenimiento. Debe subrayarse que pese a los viejos intentos diplomáticos por mudar favorablemente la imagen de los mexicanos en el cine estadounidense, en realidad fue la conveniencia política la que concretó el casi milagro. Más aun, el mismo gobierno de los Estados Unidos auspició la producción de filmes largos y documentales para insistir en una nueva figuración de México como un país progresista, interesado prioritariamente en la democracia, la modernización y la justicia social.

PAUL J. VANDERWOOD demuestra, en su artículo “La imagen de los héroes mexicanos en las películas americanas”, que emporios cinematográficos como la Warner Brothers y la Twentieth Century-Fox utilizaron las legendarias figuras de Benito Juárez y Emiliano Zapata con fines políticos para congraciarse con el gobierno norteamericano. Las películas *Juárez* y *¡Viva Zapata!*, analizadas en cuanto a las eventualidades por las que atravesó su realización, son resultado de las circunstancias históricas que preocupaban a la sociedad estadounidense a fines de la década de los treinta y principios de los cincuenta, respectivamente. La amenaza del comunismo, la política del buen vecino y la guerra fría, fueron entre otras razones lo que convirtió a dichos filmes en armas propagandísticas que ni siquiera desde su concepción pretendieron ser representaciones apegadas a los hechos históricos acaecidos en México. A lo largo de su investigación, el autor da cuenta de las dificultades y tensiones que tuvieron que enfrentar las compañías productoras y, sobre todo, directores y guionistas, para lograr apegarse ya no digamos a la verosimilitud de los hechos históricos, sino al mensaje que el entorno político pretendía transmitir.

Por su parte, el investigador de la Universidad Autónoma de Puebla JOHN MRAZ presenta un ameno análisis del estereotipo de lo gringo en el

cine mexicano producido durante el gobierno de Miguel Alemán. A través de la revisión de tres conocidas películas, Mraz muestra cómo el estereotipo de lo estadounidense muchas veces se define como lo no mexicano. La mexicanidad se asocia a valores éticos más allá de la situación económica de los personajes; las relaciones sociales, los gestos cotidianos y la homogeneidad cultural son parte de la diferenciación entre “lo gringo” y “lo mexicano”. Pero, además de los estereotipos, el cine alemanista ofrece una imagen del moderno Estado mexicano y de la sociedad de la época que deja ver no sólo sus virtudes, sino también sus puntos débiles.

RICARDO PÉREZ MONTFORT, a su vez, incursiona en el análisis del estereotipo de lo norteamericano en el cine de la primera mitad del siglo XX. A partir de la presentación de las preocupaciones “mexicanistas” de algunos cineastas y del origen de ciertos estereotipos, Pérez Montfort centra su análisis en el “charro” y la “china”, estereotipos que aparecerán durante mucho tiempo, y en la confrontación entre los propios estereotipos de lo mexicano y lo norteamericano. Asimismo, enfatiza el paralelismo en el tratamiento dado a los estereotipos en el cine y la situación bilateral México-Estados Unidos del momento.

En la misma línea del estudio del estereotipo, JULIA TUÑÓN, investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia, hace un análisis de la forma en que el cine mexicano representa a los Estados Unidos y a sus habitantes en un contexto de influencia económica evidente y desde una industria fílmica pobre y subordinada. Con base en notas hemerográficas referentes a Hollywood aparecidas durante la época de oro de nuestro cine, su estudio se enfoca hacia la construcción de la identidad de un grupo manipulando simbólicamente la identidad del otro y subrayando constantemente las diferencias culturales. En su texto, al igual que en muchos de los demás autores de este libro, Julia Tuñón aborda incluso el estereotipo de la comida, que para los mexicanos significa más que un simple alimento, pues forma parte de los ritos y mitos de la identidad de México que sirven de referencia en la comparación cultural con el vecino nortño.

Por su parte ROBERT G. DICKSON, de la Universidad de California en Los Ángeles, invita a que se consideren “Los orígenes y desarrollo del cine hispano”, es decir, las producciones de Hollywood habladas en castellano hechas de 1926 a 1930 que atendían no sólo a un afán mercantil, sino también a la concepción estadounidense de irradiar un influjo cultural. Dickson detalla los primeros intentos de capitalizar la tecnología de sonorización en cortometrajes como *La fiesta*, a fin de cautivar tanto a los inmigrantes de habla hispana en Estados Unidos como a los tres grandes mercados: España,

Argentina y México. En su trabajo deja sentado cómo la industria de ilusiones atraía a figuras mexicanas, Rodolfo Hoyos, Delia Magaña, Carmen Guerrero, José Mojica o Lupita Tovar, inicialmente dispuestas a hacer las versiones castellanizadas de las películas protagonizadas por las estrellas norteamericanas y más tarde ocupadas en actuar con argumentos originales.

Vale anotar que esta especie de producciones, que incluiría a realizadores como Miguel Contreras Torres, reprodujo el esquema y los arquetipos aplicables a mexicanos y chicanos, sin omitir la divisa de un territorio materno de nopales y sarapes que aguarda a los protagonistas para brindarles protección y felicidad. Asimismo, este trabajo observa la competencia entre las empresas Fox, Paramount, Warner y Universal, y brinda una idea del contexto que precedió el despegue de las industrias fílmicas, en especial, la mexicana.

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO, de la Universidad de Guadalajara, aborda el caso de uno de los primeros intentos del cine sonoro mexicano. A través de una minuciosa exposición y documentándose en entrevistas y fuentes hemerográficas, de la Vega argumenta que *Contrabando* es posiblemente la primera cinta sonora mexicana acerca del tema fronterizo. Igualmente, expone el sistema de promoción y distribución que tuvo el filme, así como la respuesta del público y de la crítica.

En su ponencia "Los desarraigados: los chicanos vistos por el cine mexicano", DAVID R. MACIEL, de la Universidad de Nuevo México, hace notar que casi desde su nacimiento la cinematografía mexicana ha desempeñado un papel esencial en la cultura de los mexico-norteamericanos. Por una parte, pronto se convirtió en el espectáculo predilecto de tales grupos; por otra, resultó una caja de referencias históricas, lingüísticas y antropológicas respecto de un México presentado real o imaginariamente.

La exhibición de cine mexicano, sobre todo en el suroeste estadounidense, auspiciará una barrera de resistencia frente a la culturización norteamericana. Considérese que los emigrantes que cruzaron la frontera norte entre 1910 y 1930 fueron sujetos a un nuevo tipo de asimilación más agresiva que les obligaba a desestimar su origen e incluso a olvidar su idioma. Pautas de inferioridad racial, externadas en la discriminación laboral y educativa, fueron repelidas por medio del teatro, las artes plásticas y el cine. De hecho, para las generaciones de chicanos hasta la década iniciada en 1940, la presencia de artistas y actores mexicanos en Estados Unidos representó una forma de contacto con la edad dorada del nacionalismo mexicano que, a su vez, tendría incidencia en el sentido de definición de la comunidad chicana.

Sin embargo, Maciel apunta las circunstancias por las que el cine mexicano no fue más lejos de los arquetipos tradicionalmente propuestos sobre la vida chicana, a pesar de que en esa época la propia industria hollywoodense no tomaba en cuenta esta temática. Más aun, el artículo perfila cómo la generalidad de los argumentos filmicos, de antes y después, acaban sugiriendo que el mejor camino de los chicanos para sacudirse la desilusión y la opresión era el retorno a México.

Por último, ahondando en el imaginario chicano que percibe a nuestro país como una memoria lejana que aflora en el cine, ROSA LINDA FREGOSO, de la Universidad de California en Davis, desarrolla su intervención "El espacio simbólico de México en el cine chicano". Fregoso establece que las obras filmicas chicanas de Salomé España, Luis Valdez, Lourdes Portillo o Susan Jasso, simbolizan una metáfora de lo perdido, de la tierra abandonada, y contribuyen a la recreación de una identidad cultural. Al mismo tiempo, su artículo advierte que desde los primeros filmes estadounidenses, en el género del *greaser*, el cine negro o más recientemente el *western* o el género de *gánsters*, se engendraron estereotipos discriminadores y humillantes que aluden a la naturaleza de los chicanos; en ellos se enfatiza el primitivismo irracional y los incontrolables instintos de los mexicanos, quienes pasan a cumplir sus papeles de bandoleros, señoritas sanguinarias, estafadores, traidores, violadores, corruptos, prostitutas, mutiladores, etcétera.

Según el retrato cinematográfico norteamericano, México constituye el ejemplo de un país urgido de un toque de modernidad civilizadora. Requiere orden y racionalidad, aunque esto suponga alguna variedad de intervención. Aquí, Fregoso llama la atención sobre la escasa diferencia entre los planteamientos del cine "blanco" y la propia cinematografía chicana.

En fin, ¿qué somos? ¿Vecinos distantes?, ¿sociedades divididas más allá de las fronteras?, ¿pueblos con distintos destinos manifiestos, presentados al fin del siglo en las expectativas de encabezar la modernidad o la esperanza de abandonar algún día el tercer mundo? Los aspectos de la relación entre México y los Estados Unidos o si se quiere actualizar, entre los puntos extremos del bloque norteamericano, pueden ciertamente trazarse a través de la sociología o la geopolítica, pero tratándose fundamentalmente de un complejo proceso que se vierte en la cultura, preferimos hacerlo por medio de este coloquio binacional *México-Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*.

Es importante resaltar que el cine, espejo fiel, vanidoso o engañoso de su tiempo, desempeña en esta ocasión una oportunidad para analizar si, en el marco de los programas estadounidenses de control migratorio, bajo un

repunte xenofóbico en aquella nación y en emergencia de averiguar más sobre los puentes culturales que deben existir entre mexicanos y chicanos, prevalecerán los encuentros o los desencuentros.

Antes de cerrar esta presentación deseamos dejar constancia del magnífico espíritu de colaboración que desde la primera edad del proyecto, su puntual desarrollo y hasta el seguimiento para esta obra editorial siempre patentizaron las tres instituciones organizadoras. Agradecemos especialmente el apoyo de Jorge Alberto Lozoya, Director General del Instituto Mexicano de Cinematografía y el empeño de Silvia Vélez, Omar Chanona y Salvador Plancarte.

Dejamos testimonio del interés de los académicos que nos apoyaron tanto en la organización del coloquio como en la traducción y edición del libro. Un reconocimiento especial merecen los esfuerzos de Dolores Latapí, jefa del Departamento de Ediciones del CISAN, quien con su profesionalismo se encargó de las tareas para la aparición de esta obra, así como los de Patricia Rodríguez López, responsable de la formación e Irma Espinosa García, Jefa del Departamento de Información y Publicaciones de la Filmoteca de la UNAM. A la Fundación *William and Flora Hewlett*, manifestamos con este libro nuestro agradecimiento por su apoyo económico, sin el que no hubiera sido posible la realización del coloquio binacional.

Ignacio Durán

Iván Trujillo

Mónica Vereá

Estereotipo y arte del otro

*Margarita de Orellana**

Agradezco la invitación para presentar este artículo como parte de este seminario, que se ocupa de los estereotipos fílmicos de dos culturas: la mexicana y la estadounidense. El tema me ha interesado desde hace años. A él he dedicado varios artículos, una investigación para mi doctorado en historia y un libro publicado en 1992: *La mirada circular, el cine norteamericano de la Revolución Mexicana (1911-1917)*, con un generoso prólogo de Friedrich Katz. En él hice el análisis de cómo se fue transformando la manera de ver la Revolución Mexicana en el cine norteamericano entrelazado con las altas y bajas de la relación México-Estados Unidos a través no sólo de la pantalla sino de la prensa, la correspondencia oficial, las memorias de viajeros extranjeros y la literatura. Mi propósito fue hacer un libro de historia, la historia de la mentalidad de una época en una situación histórica muy precisa.

A lo largo de todo mi análisis evité que éste cayera en una exposición simplona de los estereotipos de Estados Unidos sobre México. A pesar de todo, muchos de los comentarios que se escribieron sobre el libro consideraron sólo eso: la denuncia de una mirada injusta o incomprensiva. Por eso en este artículo quisiera señalar la importancia de no reducir un fenómeno cultural como el que nos ocupa a una ramplona crítica de los estereotipos en el aire.

Según entiendo, estamos analizando culturas que hablan una de la otra. El medio concreto que se pretende analizar es la imagen del norteamericano en el cine mexicano y la del mexicano en el cine norteamericano. Sin embargo, este tipo de estudios tiene una larga tradición en la historia de la cultura, una menos larga en la antropología y una más reciente en la

* Subdirectora de la revista *Artes de México*.

sociología y en la historia social. Llamemos a este tipo de investigaciones “estudios sobre el otro”.

Como nos recuerda el historiador clásico Arnoldo Momigliano, ya los griegos llamaban a sus vecinos “bárbaros”, y la palabra bárbaro proviene del griego *barbaris* que quiere decir extranjero. La historia de la cultura, durante mucho tiempo, consideró sólo culturas válidas a las descendientes de la griega y la romana. Poco a poco, desde finales del siglo XVIII, comenzó a pensarse en otras culturas como culturas y no como barbarie. El interés de los poetas, historiadores y filósofos románticos alemanes por las culturas de Egipto y Mesopotamia dio a éstas carta de naturaleza en el mapa de las culturas.

La invención de la etnografía y la antropología en el siglo XIX mostró que amplios sectores de lo que se consideraba barbarie eran culturas distintas, con su propia lógica y su propia historia.

Las vanguardias artísticas de principios de este siglo volvieron la cara hacia las civilizaciones consideradas “primitivas” reivindicando sus formas como figuras dignas de protagonizar el arte moderno europeo. Las máscaras africanas, las esculturas religiosas de los pueblos del Pacífico fueron asimiladas y recreadas por Picasso, Matisse, Gauguin y muchos otros.

En 1910, Roger Fry, un crítico de literatura y de arte vanguardistas, organizó en Londres la primera exposición de impresionistas y postimpresionistas haciendo un paralelo entre las obras de esos artistas europeos y las del arte considerado primitivo. Eso causó un gran escándalo pero también provocó seducción. Tan sólo dos años más tarde, Fry repitió la experiencia y el arte primitivo ya fue considerado un arte mayor por los ingleses.

Un ejemplo muy reciente de nueva valoración de una cultura desatendida es el caso del arte prehispánico en el Museo Británico, que hasta 1994, cuando el gobierno mexicano ha invertido una suma considerable en el acondicionamiento de una sala en el edificio principal del museo, comienza a ser considerado una cultura importante, como las de Egipto, Mesopotamia, Asiria y Grecia. Antes se encontraba en un edificio secundario, donde las colecciones etnográficas casi tienen el rango de curiosidades.

El propósito de este artículo es señalar cómo la historia social y la sociología, tanto como una parte de la antropología, surgidas después de los setenta y hasta la fecha, al reducir los estudios sobre el otro a una sola dimensión, que las convierte casi en denuncia y clasificación de estereotipos, empobrecen los fenómenos culturales y dan un paso atrás en lo que ya habían avanzado los artistas e historiadores a principios de siglo. Estos últimos tendían a dar valor al otro, a lo “primitivo”. Es decir, daban un signo positivo

a lo que nuestra cultura veía como negativo. Aparentemente la crítica de los estereotipos haría algo similar, al negar las miradas negativas de una cultura sobre la otra. Sin embargo, el crítico de estereotipos contemporáneo niega generalmente la posibilidad de que haya un arte del otro.

Al realizar mi estudio sobre la Revolución Mexicana en el cine norteamericano, me preocupé especialmente de que éste no se redujera a la facilona clasificación de los estereotipos del mexicano visto por el cine norteamericano. Mi clasificación de las figuras retóricas más comunes como el *greasèr*, la *beautiful señorita*, el otro lado de la frontera, estuvo atemperado todo el tiempo por las diferencias entre cada reincidencia del estereotipo y por mi afán de señalar los valores estéticos de las películas o tramas, cada vez que los había de forma excepcional y sobresaliente.

Es importante recordar siempre que el contacto de dos culturas afecta la imaginación completa de esas culturas y no solamente su sustrato ideológico. Ésta es la clave que ahora constantemente se olvida; analicemos culturas, signos de vida, no sólo ideologías. Porque cuando dos sociedades diferentes se encuentran se produce lo que el poeta cubano Lezama Lima llamaba "la fiebre del *imago*". Es un choque, una especie de terremoto de imágenes y actitudes. El *imago* no sólo es la imagen, es también una dimensión estética de la vida. Este encuentro produce curiosidad, rechazo, desprecio y arrogancia hacia el otro. Pero muchas veces, produce arte, fascinación por el otro y deseo de convertirse en otro.

Podría decirse que este fenómeno, esta reacción se encuentra dentro de este tiempo de la historia que Fernand Braudel llamó de la "larga duración". Un fenómeno cultural o mental que se transforma muy lentamente, a lo largo de los siglos, mezclado con los materiales más duraderos de que están hechos los cimientos de varias civilizaciones. El fenómeno de reacción imaginaria ante el otro es como un río subterráneo y caudaloso que recorre diferentes países y culturas.

En la historia de las mentalidades se trata de un fenómeno ligado a las imaginaciones colectivas. En ellas toma forma. Pero también en las imaginaciones individuales de los artistas, que se contraponen a la imaginación colectiva o que con perversidad la desafían. La "fiebre del *imago*", no sólo es lugar común o *doxa*, también es *para doxa*, paradoja. El artista, aunque repita un lugar común, una tradición, si de verdad es creador, la transforma, la recrea, la hace paradójica y al hacerlo tiende una trampa al burdo crítico de estereotipos.

La historia y la sociología de las dos últimas décadas tienden a reducir ambos fenómenos a uno solo. Como si el mar de la fiebre del *imago* en sus

mareas, olas y resacas fuera únicamente una laguna de agua congelada. La nata de los estereotipos.

Por supuesto hay excepciones. Quizá una de las que más me llamó la atención en su forma de estudiar la mirada del otro fue la de Tzvetan Todorov, en su libro *Nosotros y los otros*, que analiza meticulosamente a grandes pensadores franceses del siglo XIX, estableciendo matices en la manera que tenían al tratar este tema. Uno de sus descubrimientos es que algunos de estos pensadores, a la luz de la filosofía humanista, lograron desviar sus principios con ciertas doctrinas como el cientificismo, el egocentrismo y el nacionalismo, deformándola. De esta manera, se cometieron muchas felonías cobijadas bajo el manto de dichas doctrinas y en nombre de esa filosofía humanista. Para Todorov, este tipo de discursos no se queda en palabras, sino que son acontecimientos, motores de la historia y no sólo representaciones.

Los estudios de las diversas formas en que una sociedad describe y mira al otro se hacen generalmente a través de documentos como relatos de viajeros, correspondencia, reportajes periodísticos, tratados sobre relaciones internacionales, novelas, ensayos, etc. El cine también es analizado sobre este punto y Hollywood ha sido un blanco ideal para el crítico profesional de estereotipos.

Uno de los más conocidos estudiosos que insisten en sistematizar actitudes y posiciones frente al otro es Edward Said, palestino radicado en Estados Unidos. Su reacción ante los estereotipos que describían a los orientales (árabes o musulmanes) y el racismo sutil de sus colegas, historiadores, sociólogos, escritores, etc., lo instó a realizar un estudio de documentos tanto literarios como políticos, para denunciar cómo los ingleses, franceses y americanos veían al Oriente.

En lo que respecta a los documentos políticos existen coincidencias constantes sobre la forma en que los funcionarios ingleses y franceses veían a los egipcios, sobre todo en lo que concierne a llevarles las supuestas virtudes de una civilización y un imperio como el inglés. De muchas maneras expresaban la idea de que las naciones occidentales casi al nacer muestran una capacidad innata para el autogobierno, mientras que no hay huellas de este tipo de gobierno en los países del Medio Oriente. Además, se jactaban de que el bien no sólo lo hacían al país incapacitado para esto, sino a la civilización occidental en general.

Sucedió un fenómeno similar con el cine, según el historiador Jeffrey Richards, con una serie de películas sobre el imperio británico y después con los *westerns* de cierta época, que fueron grandes éxitos de taquilla. Se trata de *Las vidas de un lancero de Bengala* (1935), *La carga de la brigada ligera*

(1936), *Gunga Din* (1939), que proyectan ideas de finales del siglo XIX, muy parecidas a las que encontré en mi estudio del cine norteamericano de la Revolución Mexicana. A partir de la consolidación del imperio británico vino una justificación a posteriori, es decir, una cierta ideología. En las películas resulta en una doctrina que se piensa a sí misma como altruista, en la que las nociones de deber, destino y sacrificio prevalecen. Incorporando la ética protestante del trabajo y la creencia calvinista de que los británicos eran los “elegidos”, quienes con su tradición de democracia parlamentaria, libertad de expresión y una equitativa administración de la justicia, además de los avances tecnológicos de la Revolución Industrial, tenían la responsabilidad de proveer al mundo y en especial al tercer mundo, con los beneficios de la paz, el orden y la justicia.

El cine norteamericano de la Revolución Mexicana, tanto el de ficción como el de noticieros, repitió un concepto similar sobre las virtudes de la forma de gobernar de los vecinos del norte y la incapacidad de los mexicanos para acceder al mundo del progreso y la civilización.

Pero todas estas explicaciones, análisis y descripciones que podemos hacer historiadores y sociólogos sobre el discurso del otro, en diversos documentos, sufren descalabros cuando nos enfrentamos a algo más que un documento político, histórico, etc. Cuando estamos frente a obras literarias o cinematográficas que van más allá de estos puntos de vista que podemos sacar, descifrar, clasificar; cuando nos enfrentamos a la dimensión estética de la vida.

Todos podemos hablar de estereotipos, clasificarlos, ordenarlos, buscar sus definiciones más profundas, pero lo importante es no quedarnos ahí, sino ir más allá cuando sea pertinente. Pero sobre todo no debemos incurrir en la falta de ética de negar la existencia de la dimensión estética cuando esté presente.

El mismo Edward Said, en su afán de encontrar esos signos de autocomplacencia y de desdén por parte de los “occidentales” frente al Oriente, intenta meter en el mismo saco las obras literarias y artísticas con otros documentos menos ricos y matizados. De esa manera reduce una obra de arte a un fragmento de ésta, despojándola de su complejidad y de los posibles matices que pueda contener.

Defendamos en nuestro análisis no sólo al otro mal visto por una cultura. Defendamos el arte que venga de cualquier cultura porque el arte está más allá de los estereotipos y de sus críticos. Para los más radicales que, como un artículo de fe, insisten a la manera marxista en nunca separar el arte de la ideología, recordemos las palabras de un marxista escandalizado

ante el dogmatismo de sus colegas, Herbert Marcuse, que en su libro *La dimensión estética, crítica de la estética marxista*, recuerda: “El arte representa el fin último de todas las revoluciones, la libertad y la felicidad del individuo”.

El gobierno mexicano y las películas denigrantes. 1920-1931

Aurelio de los Reyes*

Los norteamericanos comenzaron a caricaturizar al mexicano, sobre todo en los *westerns*, quizá desde que el cine es cine, a tono con el tratamiento dado a los mexicanos del territorio perdido desde 1848, entre otras muchas causas, quizá con el deseo de legitimar su dominio.

Dicha legitimación parece ser la fuente del *western*, del que se ha afirmado retrata una historia que jamás existió y de que en las películas se contraste invariablemente la superioridad del norteamericano frente a la inferioridad del mexicano *greaser*,¹ a veces en un enfrentamiento de la virtud contra el vicio, ambos innatos en los individuos de sus respectivas nacionalidades, además de confundir regiones geográficas y fundir lo español con lo mexicano. Existen infinidad de ejemplos.²

Tempranas voces de las ciudades de México y de San Luis Potosí protestaron con energía por ese tratamiento, incrementado a partir de la Revolución, hecho que en algunas películas se planteó como una guerra entre norte y sur con una gran similitud a la guerra de secesión norteamericana. Los del norte peleaban con los federales, personificados como confederados

*Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹ Para la imagen del mexicano y de los latinos en el cine de Estados Unidos véase Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, 9 vols., Era, México, 1987; Arthur G. Pettit, *Images of Mexican American in Fiction and Film*, A. & M. University Press, Texas, 1980; Allen L. Woll, *The Latin Image in American Film*, edición revisada, UCLA, Los Ángeles, 1980; Allen L. Woll y Randal M. Miller, *Ethnic and Racial Images in American Film and Television. Historical Essays and Bibliography*, Gerland Publishing, Nueva York, 1987. Esta bibliografía a su vez remite al interesado a una bibliografía más extensa.

² Emilio García Riera en el volumen I de *México visto por el cine extranjero* describe con cuidado una serie de matices al respecto.

del sur. La Revolución se vio también como una guerra entre tribus indias salvajes y feroces, que cometían un sinnúmero de atrocidades en suelo estadounidense, porque atravesaban impunemente la frontera en el momento que querían. Algunas películas tenían el claro propósito de justificar una intervención norteamericana para pacificar el país. Otras expresaban con mayor acidez la acostumbrada visión negativa del mexicano.

La imagen de Villa como el Robin Hood y el Napoleón mexicanos, que peleaba heroicamente contra el usurpador Huerta y que de peón podría convertirse en presidente de la República, se convirtió en la imagen del bandido bárbaro, salvaje y asesino despiadado que mató a inermes ciudadanos norteamericanos durante su *raid* a Columbus. Tal hecho confirmó aquello de "México, país de salvajes donde reina la ley del más fuerte". Además lo podían atestiguar los norteamericanos expulsados con frecuencia de sitios fronterizos por enardecidos mexicanos.

Los mexicanos del norte solían actuar de esa manera por varias razones: en primer lugar por la tensión en las relaciones entre México y los Estados Unidos por las consecuencias de la ocupación de Veracruz y de la incursión de Villa a Columbus, que ocasionó una violenta penetración de Pershing al territorio mexicano forzando al gobierno a autorizar dicha penetración, en apego a un tratado firmado en 1882 para perseguir a los apaches; por estar incomunicados con el centro del país, creían los rumores de que había estallado la guerra con los Estados Unidos; por presenciar casi a lo largo de toda la Revolución la movilización de tropas norteamericanas a lo largo de la frontera, y por los enfrentamientos armados entre fuerzas norteamericanas que perseguían a Villa y tropas mexicanas en el norte del país, como en El Carrizal.³

El desencuentro entre mexicanos y norteamericanos en ese momento incidía más que nunca en la imagen negativa de los mexicanos en las películas. Las protestas del público y la prensa mexicanos se multiplicaron. Se propuso no exhibir tales películas, pero la ausencia de producción europea a causa de la primera guerra mundial obligó a distribuidores y exhibidores a aceptar esas películas, sin escrúpulo nacionalista.

A fines de 1916 y principios de 1917 se empezó a dar una respuesta más concreta por parte de los mexicanos. Entre otras acciones, los particulares y

³ Véase Berta Ulloa, *Historia de la Revolución Mexicana. 1914-1917*, vol. 17 *La Constitución de 1917*, El Colegio de México, México, 1983; Friedrich Katz, *The Secret War in Mexico. Europe, The United States and the Mexican Revolution*, 2 vols., The University of Chicago Press, Chicago, 1981; Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México*, UNAM, México, 1993 (reimpresión).

el Estado se propusieron fundar la industria cinematográfica para combatir al enemigo con las mismas armas. Centrémonos en el esfuerzo del Estado.

La inestabilidad del país impidió desarrollar una acción concertada y sistemática para remediar el problema. Durante 1914 y 1915 a las facciones revolucionarias, incluidos los gobiernos, les importó más luchar por la victoria, que el problema de la mala imagen de los mexicanos; se comprende que lo vieran como un problema menor, o que no lo vieran ni como problema.

Conforme Venustiano Carranza se consolidó en el poder tomó varias medidas encaminadas a resolver el problema de las películas denigrantes. En 1916 promovió la producción de películas a través de varias secretarías de Estado, que remitía a los cónsules vía la Secretaría de Relaciones Exteriores. Pero limitaciones técnicas y la carencia de un aparato de circulación efectivo nulificaron la intención, porque el auditorio se limitaba al escaso público que asistía a las escasas exhibiciones organizadas por los escasos consulados que recibieron escasas películas. Y aunque éstas suscitaban interés, su intermitente producción impedía satisfacer la demanda de más películas. Excepcionalmente se exhibieron en cines comerciales.

En junio de 1917 el encargado de negocios en La Habana informó a la Secretaría de Relaciones Exteriores que Lelo de Larrea, un mexicano ligado al teatro que había viajado por varios países del continente, le comunicó que en Puerto Rico, Haití, Santo Domingo y algunas ciudades de Estados Unidos se exhibían *Libertad*, *Patria* y la revista *Pathé 1915*, denigrantes “para nuestro gobierno y el pueblo mexicanos” porque “ridiculizan a nuestros hombres públicos y ponen por los suelos la cultura de nuestro país”. Propuso a la Secretaría “hacer una reclamación [conjunta de] todos los representantes mexicanos en los lugares donde se exhiben esas películas ante los gobiernos de las naciones” mencionadas. La Secretaría acusó recibo y lo autorizó para solicitar a la Secretaría de Relaciones cubana la prohibición de tales películas cuando se exhibiesen en La Habana.⁴ Relaciones Exteriores recibió informes similares de varios cónsules.⁵

Menos de un mes después, en julio de 1917, se publicó en Estados Unidos que Carranza ordenó censurar las películas en las que se ridiculizara a los mexicanos; se dijo que pediría la solidaridad latinoamericana. En México la

⁴ Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores (ASRE), expediente 17-8-53.

⁵ En septiembre de 1917 el cónsul en Copenhague informó “que desde hace poco tiempo algunas compañías de películas cinematográficas americanas, y quizá por falta de mercado en las demás naciones de Europa, están enviando a estos países escandinavos algunos filmes sumamente ridículos, sin que lleguen a ser denigrantes, en los que aparecen mexicanos”. Pide

prensa no publicó ni comentó dicho decreto. Tal vez Carranza giró una orden a las secretarías de Gobernación y de Relaciones Exteriores en ese sentido. *The Moving Picture World*, semanario que promovía en los Estados Unidos y en el extranjero las películas norteamericanas, daba la razón a los mexicanos: “es sorprendente que este paso no haya sido dado anteriormente desde el momento en que otras naciones latinoamericanas han hecho lo mismo”.

Al semanario le causaba extrañeza que las compañías enviaran tales películas. Consideraba que los mexicanos “no tenían por qué pagar para verse azotados en la escena final”.⁶

También Carranza parece haber facultado a los cónsules para fungir como censores y gestionar ante las autoridades locales la suspensión de la exhibición de las películas que consideraban ofensivas, porque en noviembre de ese mismo año de 1917 Isidro Fabela, ministro de México en Argentina, comunicó a la Secretaría “la exhibición de películas en que se hace aparecer a nuestro pueblo en forma que provoca desprecio”; agregó que gracias a las gestiones que llevó a cabo, el inspector de policía ordenó retirarlas de los cines. Sugirió que el embajador de México en Washington presionara a las compañías norteamericanas para que cesaran la producción de tales películas.⁷ De su parte Adolfo de la Huerta, cónsul en Nueva York, en abril de 1918 protestó ante la alcaldía por la exhibición de *Con rumbo al sur* de Douglas Fairbanks; exigió cortar escenas denigrantes para el país.

Los diarios mexicanos, especialmente *El Pueblo*, partidario del presidente Carranza, iniciaron una campaña antinorteamericana, que alarmó a algunos sectores de aquel país, no sólo por la producción de películas ofensivas, sino por la política de Estados Unidos hacia México por haberse rehusado a entrar a la primera guerra mundial y por el cúmulo de incidentes fronterizos.

El presidente norteamericano Woodrow Wilson declaró ante periodistas mexicanos que obligaría a los productores a retirar de su producción toda película que ofendiera la dignidad de cualquier nación amiga de Estados Unidos. Les prometió que establecería un departamento de censura para las películas de exportación.⁸

se le envíen películas de las producidas por el gobierno para contrarrestar la propaganda negativa. *Ibid.*, expediente 17-7-47.

⁶ “Film Export Notes”, *The Moving Picture World*, 14 de julio de 1917, p. 223.

⁷ ASRE, expediente 37-14-35.

⁸ “Foreign Trade News”, *ibid.*, 13 de julio de 1918, p. 193.

El problema mexicano se aunaba en Estados Unidos al problema de las reacciones del público causadas por la exhibición de documentales de la primera guerra mundial porque, al ser un país con muchos inmigrantes, la paz se alteraba con frecuencia en el interior de los cines cuando los concurrentes se enfrentaban entre sí. La guerra se trasplantó al interior de los cines.

Pesaban también sobre Wilson las reiteradas protestas de los países en guerra por la exhibición de películas consideradas contrarias a su buena relación diplomática con Estados Unidos y, desde luego, la entrada de dicho país a la primera guerra mundial. De ahí el eco que encontraron en Wilson las protestas de la prensa mexicana.

Las medidas resultaron ineficaces. En primer lugar, la autoridad de los cónsules, aisladamente, era débil, como lo expuso Aarón Sáenz, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario en Brasil.⁹ En segundo lugar, la censura anunciada por Wilson afectó sobre todo a las películas de la primera guerra mundial. En dicho contexto el problema mexicano resultaba de menor importancia. La producción de películas denigrantes continuó al mismo ritmo, salvo uno que otro gesto de buena voluntad.¹⁰

Ante el fracaso, el 1 de octubre de 1919 el gobierno mexicano decretó la censura previa para evitar la exhibición de películas inmorales, pero sobre todo la exportación de las películas que con mala fe algunos norteamericanos tomaban en México; por extensión, la censura se aplicó a las películas que ofendían a México.

De inmediato se instrumentó la censura, que se abocó en sus comienzos a censurar las películas desde el punto de vista moral. Nada se llevó a cabo respecto a la producción norteamericana por la muerte de Carranza en mayo de 1920, con motivo de la rebelión de Agua Prieta.

La prensa mexicana continuó informando reiteradamente sobre la permanente exhibición de películas ofensivas, a pesar de lo cual Adolfo de la Huerta, presidente interino, decretó la abolición de la censura —para hacer gala de su liberalismo— a causa de los reclamos de los empresarios, a quienes Carranza aplicó un impuesto excesivamente alto a su juicio por censurar películas, y por los abusos de autoridad cometidos por las hermanas Elhers, responsables del Departamento de Censura. En cambio, incrementó la producción de películas a través de las secretarías de gobierno, que Relaciones Exteriores hacía llegar a los cónsules.

⁹ ASRE, expediente 16-27-88.

¹⁰ Ante la amenaza del gobierno mexicano de prohibir las películas, los productores de *El ojo del toro* modificaron el argumento además de suprimir escenas de bandidos caracterizados como mexicanos.

En 1922 el general Álvaro Obregón, quien tomara posesión el 1 de diciembre de 1920, consciente de la fuerza que le daba su popularidad y la relativa pacificación del país, tomó tres medidas importantes: en febrero advirtió a William H. Hay, presidente de la recién fundada Motion Pictures Producers and Distributors of America, que prohibiría las películas que ofendieran el decoro nacional, al mismo tiempo que envió a los cónsules una circular ordenándoles denunciar a la Secretaría las películas que consideraran denigrantes; y en marzo decidió aumentar la producción de películas patrocinadas por el gobierno a través de varias secretarías. Así retomaba la política iniciada por Venustiano Carranza.

De inmediato la Secretaría de Relaciones Exteriores comenzó a recibir informes de varios cónsules sobre escenas ofensivas a los mexicanos en *Her Husband's Trade Mark* (1922) de Sam Wood, con Gloria Swanson y que si bien no se filmó en México, sí en los alrededores de El Paso;¹¹ en *Moran of The Lady Letty* (1922) de Georges Melford, con Rodolfo Valentino; en *Fool's Paradise* (1921) de Cecil B. DeMille;¹² las tres películas producidas por la Paramount, y en *The Golden Gift*, de la Metro,¹³ entre otras.

El 4 de abril el general Obregón ordenó a Mario J. Pani, secretario de Relaciones Exteriores, prohibir la entrada al país de las películas Paramount, mientras no suspendiera la exhibición mundial de la película de Gloria Swanson. Días después prohibió *The Man of Courage*, de Aywon Films,¹⁴ y *The Golden Gift*, de Metro Pictures.¹⁵ Como seguramente no descaba atender cada caso, acordó que la Secretaría de Relaciones Exteriores se ocupara del asunto en la medida en que recibía informes de los cónsules, apoyada por la Secretaría de Hacienda, que debía notificar la medida a las aduanas para impedir la entrada de las películas de dichas marcas, y la de Gobernación, que debía comunicarlo a los municipios, a fin de prohibir también la exhibición de las películas de esas marcas en todo el país.

¹¹ Paradójicamente, la película se filmó ahí en un esfuerzo por simpatizar con México para penetrar su difícil y rebelde, pero rico mercado. El cónsul de San Francisco informó el 6 de marzo de 1922; el 16, el de Filadelfia; el 17, el de Nueva York; el 10 de abril, el de Portland; el 12, el de Boston; el 9 de junio, el de Los Ángeles; el 10 de agosto, el de Albuquerque; el 9 de diciembre, el de Río de Janeiro; el 14 de febrero de 1923, el de Tokio y el 1 de mayo, el de Chicago. ASRE, expediente 19-10-8 (I) 10.

¹² *Ibid.*, expediente 19-19-8 (I)-2.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, expediente 19-10-8 (I) 3.

¹⁵ *Ibid.*, expediente 19-10-8 (II) 8.

Siguió la prohibición de varias películas de la misma compañía y de otras, incluida *His Majesty, the American* (1919) de Joseph Henabery producida por United Artists, empresa en expansión y a la cual importaba sobremanera el mercado mexicano.¹⁶ En total sumaron 28, 14 de compañías filiales de la Asociación, y 14 de compañías independientes.¹⁷ Se llegó a excesos al aceptar la sugerencia del cónsul de Hong Kong de prohibir la exhibición de todas las películas de los actores que trabajaran en cualquier película considerada ofensiva.¹⁸

El gobierno mexicano recibió apoyo inmediato de Brasil, Chile y Argentina, que en un gesto solidario prohibieron cuanta película se considerara ofensiva para México. Más adelante se sumarían Canadá y otros países centro y sudamericanos. España y Francia llegarían a prohibir películas en solidaridad con México.

La situación había cambiado con respecto al gobierno de Venustiano Carranza. El gobierno mexicano actuaba en posición de fuerza por otra circunstancia ajena a la popularidad de Obregón y a la relativa pacificación del país: México, en el transcurso de dos años, se convirtió en el consumidor de películas norteamericanas más importante de América Latina.

Carranza poco pudo hacer para que sus órdenes de prohibición se cumplieran; en primer lugar, no instrumentó sus medidas, tomadas sobre la

¹⁶ Gaizka S. de Usabel, *The High Noon of American Films in Latin America*, University of Wisconsin, Michigan, 1982.

¹⁷ De miembros de la Asociación: de Paramount, *North of the Rio Grande*, *The Bachelor Daddy*, *Her Husband's Trade Mark*, *Moran of The Lady Letty*, *Fool's Paradise* y *The Dictador*. De Metro Pictures Corporation, *The Golden Gift* y *I Can Explain*. De Warner Brothers, *Bullet Proof*. De Educational Film Exchange, *That Is the True*. De Zelnick Pictures Corporation, *The Tenants of Mexico* (*Los inquilinos*, en México) y *One Week of Love*. De Vitagraph, *In Fortun's Mark*, y *Antolin Toreador*. De Goldwyn Pictures, una película sin título reportada por el cónsul de Brasil.

De las compañías ajenas a la Asociación: de L.P.C. (*Elefante*), *Una aventura en la frontera*. De Aywon Film, *The Man of Courage*. De C.M. Vancouren Prods., *The Man*. De Film Booking Offices of America, *The Kick Back*. De Exclusive Features, *The Heart of Texas*. De L. Ambert, *A la manière de D'Artagnan*. De Agence Central Cinématographique, *La Prairie Rouge*. De Artercraft Pictures, *Wolves of the Rail*. De All Star Corp., *The Night Riders*. De United Artists, *His Majesty, the American*. De Supreme Film Enterprise Distributing Corp., *The Square Deal Man* y *The Gringo Devil*.

¹⁸ Para mayores detalles, véase mi artículo "Las películas estadounidenses denigrantes y el gobierno mexicano. Años veinte", en *Intermedios*, núm. 5, RTC, México, diciembre de 1992, pp. 58 y ss., así como el capítulo "Cuando la patria lo manda" de mi libro *Bajo el cielo de México, el cine durante los años de 1920 a 1924*, vol. II de *Cine y sociedad en México. 1896-1931*, UNAM, México, 1994.

marcha sin estudiar la manera de su aplicación. En segundo lugar, México era un mercado menor para el filme norteamericano por dos razones: desde los inicios del cine, México se abrió al mercado europeo, que se adueñó del gusto del público, por lo tanto éste rechazaba la producción norteamericana. La prohibición de películas poco afectaría a los productores, quienes aparte de un gesto de buena voluntad, continuaron la producción de películas ofensivas como de costumbre.

Las compañías norteamericanas en el transcurso de esos dos años abrieron agencias y sucursales para satisfacer con oportunidad la demanda de películas nuevas.

La medida del general Obregón llegó en el momento en que la Paramount iniciaba un ambicioso plan de expansión en el mercado mexicano, a través de la firma de un contrato de exhibición con el Circuito Olimpia, el más importante del país. Paramount recién había enviado un lote de 236 rollos de película, de un contrato de 300, confiscados por los inspectores aduanales, de tal manera que ahora sí los afectó la medida gubernamental, a pesar de no estar debidamente instrumentada, o quizá también por eso.

Los productores norteamericanos reaccionaron de inmediato. Solicitaron se les informara qué debían hacer para satisfacer al gobierno mexicano, pero no sabían a quién dirigirse, si al cónsul de Los Ángeles por ser el sitio de residencia de los productores, al cónsul de Nueva York por manejar las relaciones comerciales de México con Estados Unidos, o a Manuel Téllez, encargado de los asuntos mexicanos en Washington, pues no había relaciones diplomáticas, lo cual afectaba las negociaciones. Los productores estaban desconcertados por no recibir respuesta de nadie, porque a su vez el cuerpo diplomático no sabía cómo proceder porque no se les instruyó al respecto.

Los productores norteamericanos, a través de la Motion Pictures Producers and Distributors of America, que integraba al 90 por ciento de los productores más importantes,¹⁹ solicitaron la intervención del Departamento

¹⁹ Associated First National, Educational Film Exchange, Famous Players-Lasky (Paramount), D.W. Griffith Inc., Kenna Corp., Metro Pictures, Joseph M. Schenk Prods., Universal Film, Vitagraph, Warner Brothers, Buster Keaton Prods., Talmadge Prods. Corp. y Select Pictures. United Artists actuaba independientemente. En ocasiones se plegaba a la política de la Asociación, en ocasiones la contradecía. Dependía de sus intereses, pero en este caso la apoyó. Para detalles sobre la organización de la Asociación véase Benjamin B. Hampton, *History of the American Film Industry*, Dover, Nueva York, 1970. Para United Artists *cfr.* Gaizka S. de Usabel, *op. cit.*

de Estado,²⁰ que poco podía hacer debido a la irregularidad de las relaciones diplomáticas.²¹ Decidieron enviar a Berton T. Woodle ampliamente facultado para negociar con el gobierno, quien llegó a la ciudad de México el 9 de octubre. Después de varias entrevistas con el general Obregón, acompañado por John C. Flinn y John L. Day, representantes de los distribuidores norteamericanos y de Famous Players-Lasky, respectivamente, firmó un acuerdo en el que la Asociación se comprometió, en los siguientes términos, a:

1. No filmar películas ofensivas para México.
2. Suprimir las secuencias ofensivas en las películas producidas con anterioridad.
3. Hacer lo posible para que tanto los asociados como los no asociados retiraran de exhibición las películas ofensivas para México.
4. No editar películas ofensivas para los demás países latinoamericanos.

En reciprocidad el gobierno mexicano se comprometió a:

1. Suspender la prohibición.
2. Hacer lo posible para evitar la piratería de películas²² de los miembros de la Asociación.²³

Curiosamente, el asunto de las películas denigrantes casi no mereció la atención de los *magazines* filmicos norteamericanos *Moving Picture World*

²⁰ La Asociación y Famous Players-Lasky habían mantenido correspondencia con Charles W. Hughes, secretario de Estado, desde junio de 1922, quien a su vez envió notificaciones a Mario Pani, secretario de Relaciones Exteriores de México.

²¹ Hughes, secretario de Estado, ordenó a Summerlin, encargado de negocios, apoyar a Woodle en todo lo que necesitara. A juicio de Summerlin, Obregón buscaba el apoyo de las naciones latinoamericanas para presionar a Estados Unidos para obtener el reconocimiento diplomático. U.S. State Department Reports, Internal Affairs of México. 1910-1929, 812.4061/28.

²² Desde 1916, la piratería aquejaba a exportadores y distribuidores norteamericanos por igual, cuando comenzaron a escasear en México las películas europeas por las condiciones del país y por la primera guerra mundial; problema en parte resuelto al detectar a los principales contrabandistas, quienes compraban las películas para exhibirlas en Cuba, pero también las circulaban por México y tal vez otros países del Caribe. Para detalles, véase el capítulo "El águila y el nopal" de mi libro *Vivir de sueños, el cine de 1896 a 1920*, vol. I de *Vivir de sueños, el cine de 1896 a 1931*, UNAM, México, 1981.

²³ U.S. State Department Reports. International Affairs of Mexico. 1910-1929, 812, 4061/28.

y *Motion Picture News*. En cambio, recibió amplia difusión en la prensa de otros países, como España, Francia, Italia, Alemania y Japón, que iniciaron contacto con Will H. Hays para, se dijo, firmar convenios similares, en los que los productores se comprometieron a que los nacionales de tales países no sustituirían a los mexicanos como los villanos de las películas.²⁴

Desde antes de firmar el acuerdo los productores norteamericanos buscaron un acercamiento con los mexicanos al mejorar sensiblemente la imagen del mexicano en las películas y al ubicar la acción de la cinta en un país imaginario, según rezaba un letrero que comenzaron a insertar al principio de las películas, aunque solía suceder que ese país imaginario fuese muy parecido a México. En términos generales, se puede decir que cumplieron su palabra.²⁵ Aunque hubo prohibiciones posteriores, se negociaron casi siempre a satisfacción de México. La representación caricaturesca no obedeció, salvo excepciones, a una mala intención, sino a problemas de comprensión de la cultura norteamericana por "el otro".

En marzo de 1925 se instrumentó nuevamente el Departamento de Censura, mediante el acuerdo entre las secretarías de Gobernación y de Relaciones Exteriores; en el acuerdo se estableció que la primera se ocuparía de las películas ofensivas contra México, mientras que la segunda lo haría con las que ofendieran a países amigos.²⁶

Lo más arduo había pasado. La administración de Plutarco Elías Calles (1924-1928) prohibió varias películas. A través de la Secretaría de Relaciones Exteriores intervino para presionar el retiro de la explotación de *La Paloma* (1925) y *California* (1927). Curiosamente, no presionó para suprimir *Pro-Libertad*, pese a la denuncia del cónsul en Asunción, Paraguay, de que se trataba "de un episodio de la rebelión de Texas que sirve de pretexto para falsear la historia y para ridiculizar y denigrar, en forma grotesca, al

²⁴ Italia prohibió las películas de Rodolfo Valentino cuando éste se declaró ciudadano norteamericano; España prohibió numerosas "españoladas", entre las que se encontrarían *Revenge* (1928), de Edwin Carewe y *Los amores de Carmen* (1928), de Raoul Walsh, ambas con Dolores del Río. Alemania, *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), de Rex Ingram, con Rodolfo Valentino, entre otras.

²⁵ *The Covered Wagon* (1922) y *The Iron Horse* (1923), de John Ford, no incluyeron tipos mexicanos, lo cual era insólito tratándose de películas del oeste. Mientras se llevaban a cabo las negociaciones, Chaplin filmaba *The Pilgrim* (1922), que terminaba cuando el personaje se internaba en territorio mexicano; para no molestar a los mexicanos, eliminó a los mexicanos vestidos grotescamente del interior de una taberna y cambió la escena final.

²⁶ "La censura a las películas que denigren a México", en *El Universal*, miércoles 4 de marzo de 1925, p. 11.

pueblo y al ejército mexicanos, con la agravante de que nuestra bandera aparece en las escenas más injuriosas";²⁷ y negó apoyo a Panamá para conseguir que los productores suprimieran la exhibición mundial de *Genuine Panama*,²⁸ a pesar de que Panamá se solidarizó varias veces con México y a pesar de que contravenía una de las cláusulas del convenio.

No encontré información sobre casos que ameritaran la intervención de la Secretaría de Relaciones sucedidos durante las administraciones de Emilio Portes Gil y Pascual Ortiz Rubio (1928-1932).

El cine sonoro planteó la necesidad de revisar los estereotipos por la producción en español, alemán y francés de películas norteamericanas en las que trabajaban personas de diferente procedencia, aunque hablaran el mismo idioma. Genaro Estrada, embajador de México en España en 1933, secretario de Relaciones Exteriores durante la administración de Ortiz Rubio, y por lo tanto conocedor de cerca del problema habido con los productores de Hollywood, firmó un convenio entre México y la República Española (por España firmó Fernando de los Ríos) de apoyo mutuo para impedir la exhibición y producción de películas ofensivas para cualquiera de los dos países. Bastó un intercambio de notas y la publicación del convenio en el *Diario Oficial* para su puesta en vigor.²⁹

Desconozco qué se hizo posteriormente. Los productores de Hollywood asimilaron la experiencia: como sabían que filmar películas con asuntos mexicanos o en México suponía un sinnúmero de problemas, debido a la sensibilidad de los mexicanos por su imagen en la pantalla, procuraron enviar previamente los argumentos para su autorización, como son los casos de *¡Viva Villa!* (1934), de Jack Conway, *Juárez*, de William Dieterle, *¡Viva Zapata!* (1952), de Elia Kazan, *Veracruz* (1954), de Robert Aldrich, *La noche de la iguana* (1964), de John Houston, *Los hijos de Sánchez* (1978), de Hall Bartlett, entre otras, de las cuales cada una amerita una historia para conocer la experiencia.³⁰ Y de todas y cada una de las que se han filmado en México.

²⁷ ASRE, expediente 19-10-8 (VI) 2.

²⁸ *Ibid.*, 19-108 (VI) 6.

²⁹ *Ibid.*, expediente III-1139-6.

³⁰ Dolores del Río filmó *The Girl of the Rio (La Paloma)* (1932) de Herbert Brenon, con el ánimo de conciliarse con los mexicanos, pero la película resultó una "mexicanada" de Hollywood que suscitó la ira de no pocos mexicanos y su prohibición en dos países latinoamericanos; ahondó su alejamiento de sus compatriotas, al igual que *In Caliente* (1935) de Lloyd Bacon, cuya exhibición prohibió el gobierno.

Hubo quienes desafiaron las consecuencias, como John Wayne con *El Álamo*, película cuya exhibición aún no se lleva a cabo.

De las más de 28 películas prohibidas sólo he localizado *His Majesty, the American*, *Fool's Paradise* y cinco rollos de *Moran of The Lady Letty*. La cinemateca de Moscú conserva versiones originales de *Her Husband's Trade Mark* y de *Mademoiselle Midnight* (1924), de Robert Z. Leonard; esta película fue prohibida después de firmar el convenio, lo que originó situaciones divertidas porque la Metro la filmó para halagar a los mexicanos, para lo cual solicitó la ayuda de los cónsules de Los Ángeles y San Francisco, quienes intervinieron en la elaboración del argumento; la exhibió a un cónsul de Washington, quien no la objetó, pero al cónsul de Tampa le pareció denigrante. Bastó una nota a Manuel Téllez, embajador de México en los Estados Unidos —para entonces ya se habían reanudado las relaciones— para prohibir la película. La productora estaba asustada y los cónsules asustadísimos porque les iba el empleo.

Debo reconocer que en *His Majesty, the American* les asiste la razón a los mexicanos. La película es un alegato a favor de una intervención de los Estados Unidos no sólo en México, sino también en Rusia o en cualquier otro país perturbado por problemas políticos y sociales, como Alemania. Desde el título refleja la prepotencia que seguramente invadió a no pocos norteamericanos después de ganar la primera guerra mundial. En cambio, en *Fool's Paradise* y en *Moran of The Lady Letty* no les asiste la razón, porque la representación de los mexicanos no es tan caricaturesca. Tampoco seguramente les asistió en *Her Husband's Trade Mark*, porque los productores la filmaron con la intención de penetrar en el mercado mexicano. Hubo unanimidad de los cónsules en pedir la prohibición por la escena en que una pandilla de bandoleros mexicanos estaba a punto de violar al personaje interpretado por Gloria Swanson. Pero los productores sólo transcribieron al cine una noticia común en los periódicos mexicanos de la época.

Los errores de ambientación no ameritaban la prohibición de *Fool's Paradise* y en *Moran of The Lady Letty*, además de que los cónsules ni se fijaron en ellos, según sus reportes. Les molestó ver la miseria en que la Revolución sumió a la mayoría de los mexicanos, perceptible en cualquier película de entonces filmada en escenarios naturales, aun en las mexicanas que pretendían lucir el “progreso” de México, como *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas, *Santa* (1918), de Luis G. Peredo, *Tepeyac* (1918), de Carlos E. González, etcétera. Desde entonces en la práctica se adoptó el lema “se puede exhibir pobreza, pero no miseria”; de ahí las inquietudes suscitadas

por *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, y los veinte años que tardó en filmarse *Los hijos de Sánchez* (1978), de Hall Bartlett.

¿La firma del convenio supuso un encuentro o un desencuentro entre mexicanos y norteamericanos? A mi juicio no significó un encuentro cultural sino una adecuación o un encuentro de la manera de penetrar y consolidarse en el mercado cinematográfico mexicano.

Las imágenes contradictorias del México de Gene Autry. Un análisis de dos películas: *South of the Border* y *Down Mexico Way*

*DeeDee Halleck**

Gene Autry forma, junto con Roy Rogers y Hopalong Cassidy, el triunvirato de vaqueros que mantuvo el mito del oeste en Estados Unidos. Esto se logró mediante una producción constante de películas propias para el público infantil que asiste a las funciones de la tarde y, en el caso de Hopalong, con una serie de televisión. Aunque otros vaqueros de los medios visuales, como John Wayne, han dejado una huella más profunda y definida, la visión persistente de Autry, Rogers y Cassidy a lo largo de varias décadas nutrió el mito del vaquero de una manera firme y duradera. De los tres actores mencionados, Autry es, sin duda, el que tuvo un interés más constante en México. Ese interés no se manifestó solamente en el paisaje “mexicano” (aunque gran parte de sus películas fueron filmadas en Joshua Tree, California, que ahora es un parque nacional) y en la escenografía (la típica arcada de pueblo mexicano es una imagen recurrente en sus filmes), sino también en los artistas mexicanos que cantan, bailan y añaden escenas de comedia a muchas películas suyas.

Para los propósitos de este ensayo consideraremos a Autry como el creador principal de sus películas. Autry mantuvo un control muy riguroso de sus producciones. De hecho, estos dos filmes no están disponibles en video. Al referirme a su papel de actor en estas películas usaré su nombre de pila, Gene, mientras que al hablar de su papel de productor lo llamaré por su apellido: Autry.

* Investigadora y cineasta independiente.

La película *South of the Border* fue filmada en 1939 y trata de una maquinación para construir una base de submarinos en una isla perteneciente a México: "Palermo". Un dirigente faccioso, sobrino de un hacendado viejo y distinguido, trabaja para un simpatizante de los nazis. En esta película, Gene hace el papel de un agente secreto que, en una misión al estilo de la CIA, es enviado a México para destruir la base. En aquel tiempo se temía que un México inestable pudiera caer en manos de las potencias del Eje. Esto no sólo era un peligro debido a la cercanía de Estados Unidos, sino también por las grandes reservas de petróleo de México. La relación con el petróleo se expone de una manera bastante gráfica en las dos escenas principales de "persecución" que suceden en un campo petrolero. En una de ellas, el coche en el que viaja el anciano hacendado con una escolta de vaqueros es detenido por los rebeldes, y en la otra, Gene se apodera de un camión de petróleo de los bandidos y llega hasta un lugar en donde los rebeldes han construido una estación para reabastecer de combustible a los submarinos. En una de las escenas hay imágenes de lucha entre las torres de perforación y en otra, el camión es el trofeo por el cual se pelea. Esta clase de imágenes gráficas simplistas constituían una propaganda didáctica muy aguda, cuyo propósito era hacer comprender al público que los rebeldes mexicanos no sólo eran malos para México sino que ponían en peligro la fuente de reservas de petróleo que los Estados Unidos tenían en el país vecino. Este tipo de yuxtaposición gráfica de instalaciones y artefactos petroleros con la guerra también se utilizó, hace menos tiempo, en la propaganda televisiva difundida durante la guerra del Golfo Pérsico. Con frecuencia, los noticiarios de la televisión comenzaban con imágenes de tanques (ya no de vaqueros a caballo) que pasaban teniendo como telón de fondo las torres de perforación de un campo petrolero. El trofeo era, pues, evidente.

En esta película, los terratenientes mexicanos son los que deben ser salvados, y es preciso mantener a raya a los sobrinos rebeldes (demasiado ambiciosos y tal vez un poco peligrosamente intelectuales). Los mexicanos no se muestran como agentes del mal sino sólo como víctimas del engaño de los estrategas fascistas: no son culpables *per se* sino solamente gente engañada. En la secuencia final, Gene vuelve a su amada, hermana del sobrino rebelde, pero se entera de que se metió de monja para expiar los pecados del hermano. El filme termina con la impresión de que ahora todo está a salvo. Los vaqueros pusieron en fuga a los agentes nazis y los ranchos y pozos petroleros ya no corren peligro. La tradición, las creencias religiosas y la devoción, junto con la ayuda de Estados Unidos, triunfarán sobre los elementos negativos.

Este filme no incluye ningún talento musical mexicano, excepto algunos músicos con guitarras y sarapes como fondo de las habituales canciones vaqueras. El compinche de Gene no es un estereotipo étnico sino un gordinflón que es presa fácil de una sirena mexicana boba.

La segunda película, *Down Mexico Way*, trata de una compañía cinematográfica fraudulenta que embauca a la gente de una pequeña población de Estados Unidos persuadiéndola de invertir todos sus ahorros en un proyecto filmico. Los artistas estafadores acaban en México en donde han trabado relación con la hija de un rico hacendado. Al dar a esta joven el papel estelar de la película, inducen al confiado padre a que también invierta en el proyecto. Esta vez Gene tiene dos compinches, Smiley Burnette, su compañero habitual, y Pancho, un personaje algo parecido a Villa que ha sobrevivido a la Revolución y que todavía tiene a sus soldados listos para pelear.

El personaje de Pancho es insolente e ingenioso. Evidentemente es más listo que Smiley y tiene una seguridad en sí mismo que más adelante lo lleva al volante de una motocicleta a toda marcha mientras que el tonto de Smiley va rebotando en el cochecito lateral. Pancho no sólo es respetado por Smiley y Gene sino también por una multitud de extras que van en un tren y que alzan los brazos suponiendo que se trata de un asalto. Sin embargo, Pancho se ha reformado y compró debidamente su boleto, el cual muestra al inspector. Pancho ayuda a Gene a atrapar a los delincuentes. Finalmente, lo vemos con uniforme de policía habiéndose “pasado al bando enemigo”. Pancho es marrullero pero muy simpático y cuenta con la lealtad de sus soldados revolucionarios a los cuales llama arrojando un cuchillo a sus puertas y ventanas. Ellos son quienes acaban rodeando a los estafadores.

En la película se alternan actuaciones de las Hermanas Herrera y de un grupo de hombres que cantan un par de estrofas antes de que Gene se una a ellos (como un Paul Simon del oeste) con sus canciones vaqueras; entonces los músicos mexicanos pasan a segundo término. En este filme los cantantes no son bufones sino músicos talentosos iluminados con un resplandor de fondo que los envuelve en un aura romántica. Son tratados con respeto, afecto y nostalgia.

Quizás la escena más insólita es aquella en la que Pancho arroja su cuchillo para reclutar a sus soldados. En este caso, los soldados rebeldes no son bandidos zarrapastrosos sino respetables comerciantes del pueblo: el panadero, el carnicero, el peluquero y un lechero con su cabra y unas vasijas. Ésta es una película de Hollywood verdaderamente singular que muestra la vida de la clase media baja latinoamericana. Las escenas del quehacer

cotidiano son poco frecuentes mientras que la vida fastuosa de la clase alta se muestra más a menudo, por ejemplo, las haciendas en las películas de Minelli *Yolanda and the Thief*, *The Man from Monterey*, *The Stoker*. Es raro ver escenas de comerciantes y lo más insólito es que esos comerciantes formen parte del contingente revolucionario.

Es manifiesto que Autry siente gran afecto por México y aprecia la cultura mexicana, aunque desdeña la historia del país al aludir a Pancho Villa; con este personaje ha creado un bromista, un tramposo cuya insolente seguridad tiene cierta semejanza con Cheech Marin en las películas de Cheech y Chong. El personaje es un aliado necesario para Gene. Gene lo necesita y también necesita a sus soldados para vencer a los perversos ladrones. El hecho de que, al final de la película, se convierta en un policía es congruente con la política norteamericana de ayuda militar a México antes de la segunda guerra mundial y durante la misma, en los años de la política del buen vecino. En esta película los terratenientes son los engañados y necesitan al valiente tramposo que puede comprender el maligno complot. Cabe pensar que el mensaje es que los Estados Unidos deben ser precavidos al ayudar a las ingenuas clases acaudaladas, y deben aliarse con la pequeña burguesía moderna y con el ejército, personificado en este caso por el revolucionario reformado.

Las imágenes de mexicanos en las películas de Gene Autry van más allá de los bandidos y simples peones. Hay respeto e interés por la cultura mexicana e imágenes singulares de la vida cotidiana. Sin embargo, el argumento predominante es, por supuesto, el del norteamericano valiente que, junto con la clase de mexicano acertada, puede resolver cualquier problema. Pero ¿cuál es “la clase de mexicano acertada”? Estas dos películas ofrecen dos posibilidades bastante distintas.

La imagen de México: la segunda guerra mundial y la propaganda filmica de Estados Unidos

*Seth Fein**

La segunda guerra mundial transformó radicalmente la imagen de México en las películas estadounidenses. Esto se debió, en buena medida, a dos procesos relacionados entre sí, que fueron impulsados por necesidades políticas pero que denotaban tendencias a largo plazo: la necesidad que tenía la política exterior de Estados Unidos de reconstruir las imágenes predominantes de su colaborador latinoamericano más importante (México) y la cooperación directa, cada vez mayor, que había entre el gobierno de Estados Unidos y Hollywood para producir propaganda internacional. El gobierno y la industria cinematográfica de México participaron en la reconstrucción de la imagen del país en la propaganda fílmica estadounidense, demostrando los lazos profundos que se habían anudado entre ambos Estados así como en el plano transnacional durante la guerra. Para comprender cabalmente las causas de las imágenes básicas de México, de los mexicanos y de las relaciones entre los dos países representadas en la propaganda fílmica de guerra es preciso examinarlas dentro de los contextos de las relaciones bilaterales y los sistemas de producción que se desarrollaron entre ambas naciones.

Desde finales de los años treinta, el Departamento de Estado estadounidense coordinó indirectamente los esfuerzos cinematográficos privados con el fin de fomentar imágenes de México más positivas como parte de su política del buen vecino. El gobierno de Estados Unidos trabajó de manera informal con organizaciones filantrópicas inter-

*Departamento de Historia, University of Texas, Austin.

nacionales —especialmente la Fundación Rockefeller— que representaban ideas del capitalismo liberal sobre la economía política internacional y el desarrollo del tercer mundo así como con estudios de Hollywood, con el fin de reestructurar la imagen de México en la cultura popular de Estados Unidos como un medio para reforzar la alianza naciente entre los dos países y para promover lazos transnacionales presentando al Estado mexicano como menos radical ante la opinión de la clase media y del mundo de los negocios de Estados Unidos, y usando las películas en México para promover proyectos de tecnología social, a través de programas de educación visual en las esferas de alfabetización, salud, relaciones laborales, desarrollo agrícola, conocimiento de la lengua inglesa y salubridad; todo esto con el fin de reorganizar en forma racional las relaciones socioculturales entre los dos países. Además, el Departamento de Estado intervino directamente para facilitar la producción de películas políticas que se consideraron útiles para el proyecto conjunto del Estado cardenista y la política exterior estadounidense que tenía por objeto mejorar la imagen popular de México en Estados Unidos después de los conflictos entre la Iglesia y el Estado y de la expropiación del petróleo en 1938.

Las películas comerciales anteriores a la guerra habían complicado las relaciones bilaterales por la manera denigrante como Hollywood presentaba la historia mexicana y a los mexicanos, y la representación negativa de los sucesos mexicanos del momento en filmes de otro tipo, especialmente en los noticieros. Ambas clases de películas habían sido causa de controversias diplomáticas y negociaciones informales entre la organización de la industria de Hollywood, la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) y el gobierno mexicano, por una parte, y el Departamento de Estado y Hollywood, por otra, durante las décadas de los veinte y los treinta. Pero los motivos para reconstruir la imagen de México en las películas de Hollywood durante la segunda guerra mundial no eran simplemente una reacción a las quejas mexicanas, sino que representaban la convergencia de las necesidades comerciales de Hollywood y las necesidades políticas de los gobiernos estadounidenses. Tal como lo señalaron algunos funcionarios de Estados Unidos en México:

Un estudio de las reacciones de los cinéfilos mexicanos a las películas estadounidenses muestra con gran claridad que las exageraciones, las tergiversaciones de hechos, la exageración de los personajes latinos, la pronunciación incorrecta del español son puntos que producen sentimientos

nada favorables a las compañías productoras de Estados Unidos y a los estadounidenses en general.¹

La cooperación con el gobierno contribuyó a organizar de manera racional la propia distribución de Hollywood en América Latina, especialmente a medida que los mercados del hemisferio fueron ganando importancia cuando los públicos europeo y asiático se perdieron durante la guerra. Además, Hollywood —que dependía mucho de la asistencia comercial de los Departamentos de Estado y Comercio para penetrar en los mercados extranjeros— dependía también de las buenas relaciones con el gobierno de Estados Unidos. Durante las décadas de los veinte y los treinta el Departamento de Estado consideró que las películas no sólo eran importantes para una industria de exportación políticamente poderosa sino también como instrumento para difundir imágenes internacionalmente positivas de los bienes, servicios y estilos de vida estadounidenses. Por ende, la promoción informal de Hollywood difundía la influencia de Estados Unidos mediante el entretenimiento. Con la segunda guerra mundial, el antifascismo reforzó y dio nuevo aliento al afán de la política exterior estadounidense de lograr una hegemonía cultural internacional en América Latina, completando el proceso de eliminación de la influencia de otras naciones desarrolladas, no sólo la de Alemania sino también la de algunos miembros de la Alianza Occidental.

La guerra transformó las relaciones de la política exterior con los medios de información, llevando a la institucionalización del papel del Estado en la producción de propaganda y a la formalización de sus relaciones con las industrias de la cultura dominante. En lo que respecta a la industria cinematográfica en América Latina, estos procesos culminaron con el establecimiento, en 1942, de la Motion Picture Division (MPD) de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA, por sus siglas en inglés) de Nelson Rockefeller. La burocracia de la MPD, dirigida primero por John Hay (“Jock”) Whitney —importante productor independiente de Hollywood— y luego por su ayudante Francis Alstock, estaba compuesta por élites ejecutivas que dominaron la producción cinematográfica comercial y filantrópica antes de la guerra. Esto se pone de relieve especialmente por el hecho de que antes de la guerra, Whitney tuvo a su cargo la dirección de la Cinoteca del Museo de Arte Moderno, institución dominada por la familia Rockefeller (como el museo mismo) que

¹ “General Information on Motion Pictures in Mexico”, 30 de abril de 1941, RG 229, registro 1, ítem 3, caja 235, archivo “Operating Plans”.

participó en las labores de la MPD y en los asuntos de negocios que durante el mismo periodo tuvieron Whitney y Alstock con la Radio Keith Orpheum (RKO),* el estudio de Hollywood que tuvo un papel protagónico en el trabajo de la MPD en México y en el cual la familia Rockefeller tenía inversiones considerables.

Las actividades de la MPD en lo que respecta a México fueron mucho más complejas que en cualquier otro país latinoamericano, debido a la importancia de México para la política exterior de Estados Unidos y al desarrollo de su industria de cine sonoro en las postrimerías de la década de los treinta. El campo de acción de los proyectos de la MPD iba desde trabajar con los estudios de Hollywood para crear mensajes y promover temas particulares que se consideraban útiles para el público nacional y el público latinoamericano, subsidiar proyectos de entretenimiento particulares, hasta la producción independiente de propaganda no comercial para su distribución y exhibición en América Latina y en Estados Unidos. De manera significativa los Estados Unidos también intervinieron en México en la producción de películas extendiendo la ayuda técnica directa y los conocimientos como una manera de explotar una fuente genuina y aparentemente independiente de cultura latinoamericana de masas para los fines de la propaganda estadounidense en todo el hemisferio.

Hollywood cooperó activamente en todos estos proyectos. La MPD estableció una oficina en la zona de la Costa del Pacífico así como una nueva organización formada por los principales ejecutivos de los estudios: la Motion Picture Society of the Americas (MPSA), que coordinó las actividades latinoamericanas de Hollywood con la OCIAA así como entre los estudios mismos. Joseph Breen, quien durante mucho tiempo fue director de la MPPDA's Production Code Administration (el organismo de autocensura de Hollywood), fue el primer presidente de la MPSA, lo cual indica la importancia que la organización tenía para los dirigentes de la industria así como la planeación centralizada de la OCIAA que se estableció en Hollywood algo antes. La MPSA también cooperó directamente con la industria cinematográfica mexicana en la producción de documentales de corto metraje durante la guerra. En realidad, la producción de propaganda del gobierno estadounidense sobre México durante la guerra siempre fue un proceso internacional en el que participaron activamente el Estado y los

* N. del e. Compañía productora fílmica surgida de la fusión de RCA Radio y Keith Orpheum Vaudeville Circuit. (Dato proporcionado por Will Straw, Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, Mc Gill University, Quebec, Canadá).

productores de películas de México, quienes dependieron directamente de la ayuda de Estados Unidos durante la segunda guerra mundial.

* * *

El resto de este texto se concentrará en un aspecto de esta densa trama de interacciones transnacionales: la participación del gobierno estadounidense en la producción y distribución de películas documentales sobre México durante la segunda guerra mundial.

En lo que respecta a la producción directa, las películas de la OCIAA se proponían reformar las ideas populares sobre México. Los noticieros y los cortometrajes no comerciales habían presentado al Estado mexicano como comunista y totalitario en sus políticas anticlericales, su educación socialista y su nacionalismo económico que inhibía la libertad y retrasaba el progreso de una sociedad subdesarrollada. La propaganda de la OCIAA se propuso corregir esta imagen haciendo hincapié en el compromiso del Estado mexicano con la democracia, la modernización y la justicia social no radical. Un funcionario de la Motion Picture Division dijo que estas películas “contribuirán a que nuestros ciudadanos sientan que el gobierno de México es prevenido y progresista en los asuntos que afectan la economía vital de la nación y la salud, no menos vital, del pueblo”.²

Una película fundamental en este empeño fue *Mexico Builds a Democracy* (Contemporary Films, Alvin Gordon, 1942). Este filme, supuestamente basado en un hecho real, hacía hincapié en la educación rural patrocinada por el Estado mexicano como el camino que llevaría a la democracia y la modernización. La película ofreció a los distintos públicos de Estados Unidos un panorama del progreso mexicano a través de imágenes que podían comprender sin dificultad: la intervención del Estado, al estilo del “nuevo trato” (*New Deal*), llevada a cabo por profesionales urbanos de clase media. Señalaba que a pesar de compartir “una frontera de 1 500 millas con México”, la mayor parte de los ciudadanos estadounidenses “desconocían los problemas del país vecino”. El principal de estos problemas radicaba en integrar a la vida nacional a los indígenas que no hablaban español y vivían en zonas rurales remotas. Para progresar de acuerdo con un modelo de capitalismo liberal, México debía asimilar a sus indios así como Estados Unidos asimiló presuntamente a sus minorías étnicas y, durante la década de los treinta, integró las zonas rurales atrasadas en la vida nacional. Tal como

² “Three Documentary Films on Mexico”, 28 de mayo de 1942. Reg. 229, E-77, MP-1246, caja 944.

el narrador dice en el comienzo de la película, “México es un país progresista... México desea unidad. México quiere un gobierno del pueblo y por el pueblo. México es progresista”. Según esta exposición, el gobierno no controla sino que fortalece al fomentar la incorporación de la periferia social en las instituciones estatales dominantes.

La película expone el trabajo de campo de Nacho del Castillo, al que conocimos en el Departamento de Asuntos Indígenas de la ciudad de México. El filme muestra claramente que Nacho del Castillo combina los conocimientos de un práctico de las ciencias sociales con el celo de un reformador (características que supuestamente los estadounidenses tienen en gran estima). Su misión consiste en llevar la civilización de la ciudad de México a los indios tarascos de Michoacán. Nacho visita primero el pueblo de Paracho, en donde el gobierno ha alcanzado un éxito notable. Viaja en automóvil para destacar la importancia que tiene la reciente construcción de una carretera que comunica el pueblo con la capital del país, como clave del progreso de Paracho. El narrador nos presenta a “Pablo, un maestro de escuela indígena que fue nombrado guardián” por Nacho del Castillo para manejar el internado regional establecido allí. La película explica que el papel de la escuela es incorporar las comunidades indígenas de los alrededores a la vida nacional mexicana por medio de la enseñanza vocacional y el conocimiento del idioma español porque, como nos dicen, la alfabetización es fundamental para el compromiso del Estado con un desarrollo democrático.

La película establece comparaciones con la sociedad estadounidense y señala que “los tarascos son músicos por naturaleza. Los niños pueden tocar cualquier cosa, desde la antigua música popular tarasca hasta el jazz norteamericano”. El escenario cambia a un juego de baloncesto que, según nos dicen, es el “deporte preferido” por los tarascos. Paracho es descrito como una utopía rural, productiva, armoniosa y humana. Pero no es el punto de destino principal de Nacho quien, llevando a Pablo como guía, viaja a lomo de burro a un pueblo más remoto que aún no ha sido expuesto a los programas de modernización del Estado.

Su misión es convivir con los habitantes del pueblo durante seis meses, “no sólo para despertar en ellos un interés por el aprendizaje sino también para formar entre sus filas a un dirigente joven que pueda continuar con la enseñanza” y para enviar a los conversos, gracias a la nueva carretera, por todo el México rural.

Frente a la inercia y el recelo, especialmente de los habitantes más viejos del pueblo, la naturaleza interviene para cambiar a la comunidad.

Mexico Builds a Democracy fue una de las películas de la OCIAA que registró una exhibición más amplia en Estados Unidos, y al término de la guerra había sido vista casi por medio millón de personas.³ La OCIAA exhibía las películas que producía directamente a través de una red de instituciones educativas públicas y privadas y de organizaciones civiles, y también prestaba las películas directamente mediante centros de distribución regionales situados en todo el país. Además, la OCIAA distribuía películas en América Latina. En México, tuvo el sistema extranjero más dinámico de exhibición de filmes que funcionaba por medio de hombres de negocios estadounidenses y funcionarios mexicanos que trabajaban con diplomáticos de Estados Unidos. El Estado mexicano cooperó diligentemente con la OCIAA complementando la exhibición directa de filmes estadounidenses realizada por diplomáticos de Estados Unidos y comités de coordinación centrales y regionales compuestos por ciudadanos estadounidenses que residían en México (por lo general, figuras de la industria y el comercio) y que tenían acceso a instalaciones públicas tales como centros sociales, escuelas e instituciones rurales. Además, el Estado mexicano facilitó la exhibición de películas de la OCIAA en unidades móviles estadounidenses que las llevaron hasta zonas rurales remotas en donde no se contaba con instalaciones fijas para tal efecto.

Las películas que la OCIAA exhibió en México iban desde las de propaganda política en apoyo de la causa de los Aliados, que a menudo explicaban el peligro que las potencias del Eje representaban para los intereses mexicanos, hasta los cortometrajes documentales que describían diversos aspectos de los modos de vida y las costumbres de Estados Unidos, pasando por los filmes cortos de educación visual que se enfocaban a la modernización social por medio de la alfabetización, las medidas sanitarias y la salud, el desarrollo agrícola y las relaciones laborales industriales, todo lo cual perseguía la organización racional del desarrollo mexicano según los lineamientos estadounidenses que fomentaban la integración económica y la incorporación cultural. Algunas de estas películas eran versiones en 16 mm de filmes de Hollywood que los estudios permitían a la OCIAA distribuir (siempre y cuando no compitieran con la distribución comercial) y en muchos casos atendían a los intereses de Hollywood a largo plazo al presentarlos a los públicos rurales como una forma cultural, lo cual aumentaba la penetración de Hollywood en México.

³ "16mm Films, United States Program, Summary by Title", agosto de 1945, p. 2, RG 229, registro 1, ítem 3. Information, Motion Pictures, caja 218.

La película *Mexico Builds a Democracy* (producida para convencer a los norteamericanos de que el México contemporáneo estaba constituido por un Estado y una sociedad estables y progresistas), fue doblada de nuevo en 1944 con el fin de distribuirla en México en apoyo al proyecto político del Estado, lo cual muestra la colaboración de éste con el proyecto de la OCIAA. Al término de la guerra, decenas de miles de mexicanos habían visto la versión en español de este filme que el Servicio de Información de Estados Unidos siguió distribuyendo en México durante la guerra fría.⁴

El propio Estado mexicano amplió el uso de las películas de la OCIAA para la propaganda nacional que se desarrolló en las décadas de los treinta y los cuarenta, pero que fue ideológicamente reformada para apoyar al nuevo proyecto político derechista del Estado en tiempo de guerra. El gobierno mexicano colaboró en la producción de *Mexico Builds a Democracy* y la película también estableció un estrecho paralelo con la propia campaña de propaganda que el Estado mexicano llevó a cabo con la colaboración de la industria cinematográfica nacional. Este argumento antecedió a la película de Emilio Fernández *Río Escondido* (1947) realizada después de la guerra, en la que María Félix hace el papel de una maestra joven que es enviada personalmente por el presidente de la República, representado por el propio Miguel Alemán, a un pueblo indio de provincia para poner en práctica el proyecto estatal de modernización social e incorporación política. Con la ayuda de un joven trabajador federal de la salud (representado por Fernando Fernández) la maestra lucha contra la ignorancia, la corrupción y también la enfermedad. Juntos, al igual que en *Mexico Builds a Democracy*, y con el tiempo, logran ganarse a la gente del pueblo y en ese proceso extienden el control benévolo del Estado central.

* * *

Otras películas de la OCIAA combinaron mensajes más directos sobre el desarrollo político nacional y las relaciones internacionales de México con imágenes que tenían el propósito de fomentar el turismo estadounidense. *Sundays in the Valley of Mexico*, película que también fue producida con la cooperación del gobierno mexicano (Ralph E. Gray, 1942), es representativa de estos filmes porque se inicia con una gira que, en un torbellino, nos lleva por la ciudad de México y sus alrededores destacando su mezcla singular de modernidad y premodernidad, elemento este último que no pueden ofrecer

⁴ "16mm Films, Latin American Program, Summary by Title", p. 14, RG 229, registro 1, ítem 3. Information, Motion Pictures, Reports, caja 218.

al turista las vacaciones en Europa que, de todos modos, eran inaccesibles durante la guerra. Después de mostrar la arquitectura colonial y Teotihuacan, la película nos lleva al Palacio de Bellas Artes señalando que es un parteaguas en la historia mexicana: “Comenzó a expresarse lo que luego se ha expresado mucho mejor, quizás con otros símbolos de la vida nueva, edificios modernos que se levantan junto a los antiguos para mostrar niveles de vida avanzados”. El filme nos muestra hoteles modernos de la ciudad de México que esperan a los turistas y termina su presentación con escenas de *charros** y después Xochimilco; estas dos últimas imágenes se ven en muchas de estas películas de viajes de la OCIAA.

Una transición muy marcada antes de que la película *Sundays in the Valley of Mexico* termine subraya la alianza entre el gobierno de Roosevelt y el Estado mexicano. Aparecen imágenes de un espectáculo público panamericano, y vemos jóvenes indígenas que llevan flores y otras que hacen *tortillas*. El narrador informa al público:

Sí, han acertado. Es Henry Wallace cuando fue agasajado en el gran estadio de la ciudad de México. Desde muchos kilómetros a la redonda llegaron mexicanos que hasta entonces se consideraban sólo como pertenecientes a pequeñas comunidades y que muy pocas veces se habían visto como partes individuales de una gran nación. Ahora sentían una emoción nueva, la de no permanecer sentados para ver pasar al mundo frente a ellos.

La participación en la segunda guerra mundial aceleró la modernización de México y, al mismo tiempo, centralizó fuerzas que, según la OCIAA, contribuyeron a la creación de instituciones nacionales que hicieron posible el establecimiento de relaciones más estrechas y estables con Estados Unidos, simbolizadas por la visita de Wallace.

La película *Mexican Moods* (Aldo Ermini, 1942) ejemplificó la descripción que la OCIAA hizo de la guerra como catalizador del progreso social y político de México. El filme se inicia con una escena de soldados mexicanos que desfilan en el Zócalo bajo la mirada de aprobación del presidente Ávila Camacho el cual observa las festividades desde un balcón del Palacio Nacional. La cámara se enfoca, desde abajo, en el personal militar estadounidense que ve el desfile y se dice al público que “este día, en la ciudad de México, oficiales de Estados Unidos saludan a la bandera [mexicana]”. El narrador dice que ahora México “está tomando su lugar

*N. del e. En español en el original.

orgullosamente entre las naciones en guerra con el Eje". Tras haber establecido que la lealtad de México a la causa de los Aliados era políticamente legítima, la película pasa al tema del turismo y explica que la nueva infraestructura hace que México sea ahora una extensión geográfica de Estados Unidos. La economía política de la guerra ha contribuido a la integración interamericana. Dos policías mexicanos en motocicletas que con profesionalismo tratan a un automovilista que ha llevado su coche a la orilla de la carretera, representan la seguridad ordenada de México, lo cual tiene el propósito de desvanecer las dudas que el público estadounidense pudiera tener sobre posibles *bandidos*.* El narrador explica:

Excelentes carreteras forman parte del gran sistema panamericano. Aparte de su importancia para el comercio y la defensa, lo más notable es que estas carreteras bien pavimentadas y vigiladas por la policía, están llevando a miles de estadounidenses al corazón del país vecino. Ahora que hay buenas carreteras al sur de la frontera, hay más estadounidenses, con mayor presencia, que son acogidos como nunca en México.

La película *Mexican Moods* también describe la industria cinematográfica mexicana como un signo de modernidad de la nación. Después de un número musical de Mapy Cortés, realizado en el vestíbulo del Hotel Reforma, la película pasa a los estudios CLASA (beneficiarios del subsidio de guerra de la OCIAA) en donde el narrador presenta una estrella mexicana al público de Estados Unidos: México no sólo era importante para la economía política de guerra sino que producía su propia cultura de masas y sus celebridades; era un consumidor con el que los buenos estadounidenses podían identificarse.

La promoción de México en Estados Unidos por medio del cine entrañaba una colaboración directa no sólo con el Estado mexicano sino también con la industria cinematográfica mexicana que deseaba aprovechar la colaboración de México con Estados Unidos durante la guerra para ampliar su público en este último país. Desde la década de los treinta, México logró un buen desarrollo de los mercados de habla española en Estados Unidos, sobre todo en California, Texas y el suroeste, pero sus películas pocas veces tenían subtítulos para el público de habla inglesa. Como parte de sus esfuerzos para ganarse la lealtad de los cineastas mexicanos y para promover su propio proyecto de normalización de la imagen de México, la OCIAA tomó

*N. del e. En español en el original.

las disposiciones necesarias para que las películas mexicanas ejemplares, entre ellas la clásica musical ranchera *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1935) fueran subtituladas y se exhibieran en las principales salas de cine orientadas al público anglosajón.

Además, la industria mexicana de películas comerciales participó en la reinterpretación de las relaciones bilaterales para los públicos de México. En los comienzos de la guerra, algunos diplomáticos estadounidenses observaron que la mayoría de los mexicanos no eran tan partidarios del Eje sino que eran apáticos o desconfiaban de las bondades de una alianza con Estados Unidos, país que durante tantos años fue señalado como un peligro nacional. Durante la guerra, el gobierno de Estados Unidos, a través de funcionarios de Hollywood y la OCIAA en México, modernizó la industria cinematográfica mexicana como contrapeso cultural de la producción argentina y para influir en el contenido ideológico de los filmes mexicanos. Tal como el principal experto en cinematografía de la embajada de Estados Unidos señaló en los comienzos de 1943, los agentes de Estados Unidos “tenían el derecho de negarse a dar servicio a cualquier compañía [mexicana]” basándose en consideraciones políticas.⁵

Esta política rindió frutos mediante películas como *Soy puro mexicano* (1942), que trataba de la subversión de un pueblo jalisciense instigada por un trío de agentes secretos del Eje; *Espionaje en el Golfo* (1942), que narraba el hundimiento del “Potrero del Llano” (suceso que precipitó la declaración de guerra de México a las potencias del Eje) como un misterio en el que un agente estadounidense y tres detectives mexicanos luchaban contra la agresión del Eje; *De New York a Huipanguillo* (1943), que describía el afecto de un neoyorquino por un pueblo mexicano y su bien intencionado pero fallido amor con una mexicana; y *Escuadrón 201* (1945), que dio matices románticos al papel de los pilotos mexicanos que lucharon en las Filipinas y, al igual que *De New York a Huipanguillo*, resaltó las relaciones interamericanas mediante la relación amorosa entre un piloto mexicano que recibe entrenamiento en Estados Unidos y una *gringa** que habla español.

Pero tanto o más importantes que las películas que se produjeron durante la guerra fueron aquellas que no se realizaron: pasajes de la historia oficial mexicana revisados para ajustarlos a la alianza con Estados Unidos en tiempo de guerra. Como ejemplo instructivo de esto diremos que en 1943, España-

⁵ Ray a Messersmith, 13 de enero de 1943, 840.6, Embajada de Estados Unidos en la ciudad de México.

*N. del e. En español en el original.

México-Argentina (EMA) —notable productora privada mexicana de propaganda estatal durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta— buscó la aprobación del gobierno para producir una película sobre la nacionalización del petróleo que se había llevado a cabo tan sólo cinco años antes. El secretario de Relaciones Exteriores, Padilla (quien tuvo un papel muy importante en el establecimiento de la alianza entre Estados Unidos y México), examinó personalmente el guión y lo envió a tres expertos para que lo revisaran. Estos funcionarios mexicanos completaron el guión pero negaron inflexiblemente la autorización del gobierno. Para justificar su posición argumentaron que considerando la reciente readaptación de México en los asuntos mundiales, una película de ese tipo sería contraria a las relaciones internacionales del Estado. Aunque pocos años antes habría convenido a los intereses del Estado, ahora podría trastornar el desarrollo de México el cual dependía de la cooperación con Estados Unidos durante y después de que el general Juan Azcárate, presidente de EMA, ofreció eliminar del guión cualquier referencia negativa a Estados Unidos e incluso someterlo a la aprobación de la embajada de ese país en México, la Secretaría de Relaciones Exteriores negó el apoyo y el proyecto no prosperó. El Estado había asimilado la nueva lógica de las relaciones entre Estados Unidos y México y, con ello, reajustó los parámetros de la producción nacional de los medios de difusión.⁶

Sin embargo, el Estado mexicano utilizó su propia influencia sobre la producción cinematográfica nacional para colaborar con la propaganda estadounidense a fin de moldear las ideas populares sobre la contribución de México a la guerra entre el público estadounidense. En 1943, EMA produjo *Our Mexican Eastern Front* que la Oficina de Estados Unidos para la Información de Guerra distribuyó en ese país e internacionalmente. Los noticieros de EMA eran bien conocidos en las salas de cine en español de Estados Unidos, y proyectaban la perspectiva del Palacio Nacional (que subsidiaba su producción y autorizaba su distribución) a pesar de su independencia nominal, pero el acceso a los estadounidenses de habla inglesa era algo nuevo.

Este documental, narrado en inglés por la estrella del cine mexicano Pedro Armendáriz, describe el sistema de defensa de la costa mexicana del Golfo, al que se describe como el frente oriental de los intereses hemisféricos de Estados Unidos. El expresidente Abelardo Rodríguez, que tenía inversiones

⁶ SRE Histórico, III-654-16.

importantes en la industria cinematográfica mexicana (incluida EMA), se muestra a caballo como comandante de las fuerzas del Golfo. La película también muestra a Azcárate al frente de tropas bajo el mando supremo de Rodríguez.

En *Our Mexican Eastern Front* se simula la detección de un submarino alemán frente a las costas de Veracruz y, luego, su destrucción por un grupo de pilotos mexicanos. La película subraya el profesionalismo y la competencia de las fuerzas mexicanas ejemplificados en una jerarquía eficiente que demuestra su experiencia y se ajusta a los procedimientos establecidos. El mensaje implícito que continuamente se recalca es que éste es un ejército moderno, apolítico y racional, que está subordinado a sus propios jefes y a la misión nacional que es crucial para la seguridad de Estados Unidos. Tal como Pedro Armendáriz lo explica, el petróleo mexicano de la región del Golfo es crucial para el esfuerzo bélico. Lo que fue un símbolo del nacionalismo mexicano y del antiamericanismo se presenta en la película como un recurso fundamental para el esfuerzo bélico de Estados Unidos. Armendáriz explica que la misión nacional de México está vinculada con los ideales de las “Naciones Unidas”.

La OCIAA también colaboró con la Oficina de Servicios Estratégicos, antecesora de la CIA durante la guerra, para subsidiar la producción de un documental en español, *Grito de guerra*, que explicaba a los demás países latinoamericanos la participación de México en la guerra como una lucha por la independencia nacional. Aunque la producción de esta película se hizo secretamente con recursos estadounidenses, fue exhibida como una realización del gobierno mexicano. En ella se muestra el esfuerzo bélico de México como una lucha por su soberanía cultural y —dando un nuevo sentido a la definición estatal de su compromiso con la democracia y la justicia— como una lucha por la libertad personal incluido el derecho de la libertad de cultos, subrayado por tomas que muestran a mexicanos que entran y salen de la catedral de la ciudad de México. *Grito de guerra* fue un intento estadounidense de usar la participación de México como aliado para justificar la causa de los Aliados ante la opinión pública latinoamericana así como un esfuerzo de México por asumir el liderazgo hemisférico entre los países latinoamericanos. La participación secreta del gobierno de Estados Unidos fue un antecedente de las relaciones ideológicas e institucionales entre dicho gobierno y la industria cinematográfica mexicana durante la guerra fría.

* * *

El Estado mexicano también usó sus relaciones con Estados Unidos durante la guerra para aprovechar la red de distribución masiva de la OCIAA expandiendo su propia representación de México en Estados Unidos en pro de uno de sus sectores económicos más dinámicos: el turismo. Los documentales, vinculados como ningún otro producto mexicano a la cultura de consumo estadounidense, representaron una manera ideal de divulgar entre las clases medias de Estados Unidos las posibilidades de México como lugar para pasar unas vacaciones.

Fue en esta esfera donde México afirmó directamente su propio programa con la OCIAA. En los comienzos de 1942, el representante en Nueva York del Departamento de Turismo de México mostró varios rollos de película producidos en México. El propio Rockefeller autorizó la producción de filmes turísticos de ese metraje para públicos estadounidenses “cuyos costos serían sufragados por la Oficina de Asuntos Interamericanos”. Sin embargo, el Departamento de Turismo mexicano supervisó el proyecto.⁷ El consulado de México en Los Ángeles, que durante las décadas de los veinte y los treinta protestó por lo que consideró como representaciones denigrantes de México por parte de Hollywood, facilitó ahora la integración de México en los medios de difusión de Estados Unidos para ampliar las relaciones con los consumidores estadounidenses.⁸

Desde el principio, la Motion Picture Society of the Americas supervisó la producción de los filmes de cortometraje en Hollywood, en donde fueron recortados y doblados con textos realizados por escritores de Hollywood y hablados por estrellas que fueron prestadas por varios estudios. El metraje —filmado por el cinematografista mexicano Luis Barona y producido por Mixteca Films— fue reordenado para que las presentaciones fueran más coherentes y para no duplicar imágenes que ya se habían difundido en filmes producidos por la OCIAA. Las versiones finales se concentraron en seis zonas de esparcimiento: la ciudad de México, Puebla y lugares aledaños, Tehuantepec, Pátzcuaro, Guadalajara y sus alrededores, y Yucatán.

Todos los filmes fueron enviados a México para su revisión antes de que la OCIAA los distribuyera a través de su red nacional de salas públicas y

⁷ Alexander Buelna Jr., jefe del Departamento de Turismo, ciudad de México, a Francis Alstock, 10 de enero de 1942, MPSA, “Películas de la Oficina de Turismo de México”.

⁸ Véase Rodolfo Salazar, cónsul de México, Los Ángeles, a Francis Alstock, 21 de febrero de 1942, MPSA, “Películas de la Oficina de Turismo de México”.

privadas. Las películas turísticas, al igual que otras de cortometraje distribuidas por la OCIAA, enfatizaban la coexistencia de la modernidad y la vida tradicional mexicanas. México ofrecía a los visitantes norteamericanos viejas culturas exóticas y amenidades metropolitanas modernas. Tal como Orson Welles señala en la película documental sobre un viaje a la ciudad de México: "tanto si usted habla español como si no lo habla, podrá saborear la mejor comida de su vida". Este documental termina con una obligada visita a Xochimilco, las tomas filmadas en México combinan imágenes de mujeres reminiscentes de las películas de la época de oro, como *María Candelaria*; esta parte de la narración, escrita en Hollywood, extiende la representación de las mujeres mexicanas como mercancías sexuales para los turistas estadounidenses que fue tan evidente en otras películas realizadas durante la guerra como *Los tres caballeros* de Walt Disney, subsidiada por la OCIAA.

* * *

Las películas de viajes mexicanas, junto con *Mexico Builds a Democracy*, *Sundays in the Valley of Mexico* y *Mexican Moods*, fueron las que la OCIAA distribuyó en Estados Unidos de una manera más amplia y México fue el país latinoamericano preferido por la unidad de producción de la Motion Picture Division. Huelga decir que es muy difícil calibrar la influencia que estas películas tuvieron en las ideas populares, pero es indudable que al terminar la guerra, la visión que la OCIAA tenía de México y los mexicanos predominó en las representaciones populares de la producción fílmica, denotando la estrecha cooperación entre la MPD y el sector cinematográfico privado.

Los noticieros de la guerra y otros filmes de corta duración que se exhibían comercialmente, supervisados por funcionarios de la MPD, seguían la misma estructura temática de las películas producidas por la OCIAA en forma directa, contribuyendo a la recreación de un consenso de los medios de difusión estadounidenses en lo que se refería a México. Estas películas presentaban a México como unos Estados Unidos en formación, combinando imágenes y palabras que destacaban las bondades, no estadounidenses, de una historia antigua y unas culturas indígenas con una moderna maquinaria de guerra que respaldaba una economía política en desarrollo y un Estado democrático comprometido con la justicia social. Las palabras con las que finalizaba *Viva México*, un filme de cortometraje que la RKO realizó en 1944 como parte de su serie "Esto es América", eran casi una repetición de la conclusión de *Mexico Builds a Democracy* al describir al México de la guerra como:

Una nación armada, un gigante joven y fuerte a nuestra espalda, una nación que ha encontrado nueva fuerza interior en la guerra, nueva unidad con su vecino más próximo, una nación dispuesta a aplazar por un tiempo sus propios proyectos interesantes para luchar con nosotros, Viva México, un grito para el futuro, un grito para una nueva nación democrática, determinada y libre. Sí, esto es México, esto es América.

En el periodo de la posguerra, la producción estadounidense de películas de entretenimiento y documentales demostró el peso que tuvo la asociación entre la política exterior y los medios de difusión de Estados Unidos en la recreación de la imagen de México. Los sistemas de propaganda estadounidenses que se desarrollaron durante la guerra habían ido incorporando industrias culturales del sector privado a las operaciones del gobierno de formas mutuamente favorables. La representación de México por los medios de difusión privados después de la guerra reflejó la nueva alianza entre los dos países, forjada durante el conflicto.

Un ejemplo importante de este proceso es la notable transformación de la representación de México en *March of Time*, popular serie mensual pseudo-documental de sucesos actuales, que utilizaba un metraje en parte documental y en parte nuevamente realizado. Producida por la organización Time-Life de Henry Luce, *March of Time* colaboró estrechamente con el Departamento de Estado en la producción y distribución de estas producciones mensuales en dos rollos. A mediados y a fines de la década de los treinta, *March of Time* describió al Estado mexicano como comunista, denunciando su anticlericalismo y su nacionalismo económico. El gobierno mexicano había prohibido las producciones ofensivas.⁹

A finales de los treinta, *March of Time* suavizó su presentación, reflejando la política exterior del buen vecino. Aunque siguió denunciando las políticas anteriores de Calles y Cárdenas como radicalmente antiestadounidenses y diciendo que eran un peligro para la libertad política y religiosa así como para el progreso económico de los mexicanos, en 1940 *March of Time* mostraba que el proyecto cardenista y el próximo gobierno de Ávila

⁹ La descripción de México hecha por *March of Time* durante la década de los treinta y hasta los cuarenta, y la relación de la serie fílmica con el Departamento de Estado y el gobierno de México se examinan en Seth Fein, "El cine y relaciones culturales México-Estados Unidos", en *Cuadernos de Secuencia*, México, 1994 (en prensa). Un panorama de esta serie incluida una filmografía se encuentran en Raymond Fielding, *The March of Time, 1935-1951*, Nueva York, 1978.

Camacho iban por buen camino en cuanto a la colaboración con Estados Unidos y el desarrollo capitalista, a pesar de que aún señalaba la corrupción política sistemática.

Después de la guerra, *March of Time* revisó incluso su descripción del desarrollo mexicano anterior a 1940. *Tomorrow's Mexico* (1946) dio una nueva visión de Cárdenas como un Franklin Delano Roosevelt mexicano y un liberal progresista (no un radical peligroso) que sentó las bases de un desarrollo más estable (huelga decir que lo que cambió no fue la realidad de Cárdenas sino la de las relaciones Estados Unidos-México). La película pintó a Ávila Camacho como un hombre que valientemente conducía a su país a la guerra mundial y proclamó que la cooperación política y económica entre México y Estados Unidos durante la guerra sería la base de la prosperidad y democracia de México después del conflicto. El narrador describe a Ávila Camacho como “un moderado en política” al que los mexicanos consideraban acertadamente como un hombre que representaba “una posición moderada” cuando llegó al poder, y que “probablemente disminuiría el ritmo de las reformas y consolidaría lo ganado por su predecesor”. Como un reflejo de las preocupaciones de los primeros años de la guerra fría, la película afirma que “aunque el gobierno mexicano es amigo de Rusia, sigue confiando principalmente en la cooperación panamericana”.

March of Time prometía que ahora habría estabilidad y progreso al sur de la frontera. Promovió a México como el lugar de vacaciones ideal para las clases medias estadounidenses de la posguerra que eran ahora más numerosas y buscaban un lugar barato pero exótico, al que pudieran llegar en automóvil para pasar sus vacaciones. Tras una escena inicial, en la que vemos a una familia blanca de clase media que examina folletos de viajes en la mesa del comedor, el narrador explica a la sociedad estadounidense que “puesto que los viajes transoceánicos aún son prohibitivos para la mayor parte de la gente, los ciudadanos estadounidenses están optando, en gran número, por el país vecino del sur: los Estados Unidos Mexicanos”. Luego tranquiliza a los estadounidenses conscientes de su estatus y los invita a “imaginar en este hemisferio una versión de la Riviera y de París con toques de la vieja España”: una experiencia europea al alcance de la clase media en su propia puerta.

Más adelante, una escena pretende sustituir los estereotipos estadounidenses de mexicanos campesinos y *greasers* con ideas fantasiosas de amantes latinos (*latin lovers*). En una mesa en un centro nocturno de la ciudad de México escuchamos una conversación ya iniciada. Un mexicano de piel

blanca pregunta a la *gringa** rubia que está sentada a su lado: “¿Así que a usted, *señorita*, le sorprende que yo sea mexicano?” Ella contesta: “Es que los mexicanos son personas siniestras que llevan sombreros y hacen revoluciones. A usted cualquiera le tomaría por americano”. Él insiste: “Por favor, señorita, yo soy americano, norteamericano por geografía pero mexicano por personalidad, y realmente estoy muy orgulloso de serlo”. Ella le sonríe, toma un sorbo de vino, deja escapar una risita nerviosa y dice: “¡Usted es encantador!”.

Tomorrow's Mexico consolidó y expandió, para el periodo de la posguerra, los temas centrales de las películas de la OCIAA: México como un país socialmente progresista, democrático, capitalista, políticamente estable, internacionalmente alineado con Estados Unidos, y atractivo para que la sociedad de consumo estadounidense que surgía en la posguerra pasara sus vacaciones. Estas metas se ajustaban al proyecto ideológico del Estado mexicano en la posguerra, el cual respaldó con entusiasmo la circulación de *Tomorrow's Mexico* en el país.¹⁰

Al término de la segunda guerra mundial, las iniciativas fílmicas del gobierno estadounidense y de Hollywood en México eran complejas, lo cual reflejaba las relaciones generales entre Estados Unidos y México y el sector cinematográfico mexicano en desarrollo. Los proyectos que los Estados Unidos hicieron durante la guerra —entre los que figuraba la modernización de los estudios cinematográficos y la facilitación de una asociación de la RKO con Emilio Azcárraga para la construcción de los estudios Churubusco como un medio para producir una propaganda más auténtica para los públicos latinoamericanos— habían propiciado una mayor colaboración transnacional y de Estado entre los dos países en la producción de propaganda. Estos programas tuvieron consecuencias ideológicas y económicas para la producción fílmica de Estados Unidos y México durante la guerra fría.

*N. del e. En español en el original.

¹⁰ Véase Antonio Espinosa de los Monteros, Washington a SRE, 14 de noviembre de 1946; recibo del filme 28 de marzo de 1947; SRE a Espinosa de los Monteros, 28 de marzo de 1947, III-1432-26, SRE, Archivo Concentración. Cabe mencionar que *March of Time* buscó tener una exhibición con el presidente Ávila Camacho.

La imagen de los héroes mexicanos en las películas americanas*

*Paul J. Vanderwood***

Como recreaciones de la historia de México es indudable que las películas *Juárez* (1939) y *Viva Zapata!* (1952) pueden ser criticadas. Aunque algunos han dicho que ambas captan el espíritu o la esencia de los dramas que describen, los errores en los hechos, tal como hoy los comprendemos, son manifiestos en ellas al igual que una insistencia general que no viene al caso y que da a estos héroes mexicanos características y motivos que difícilmente tuvieron. Pero esas críticas son fáciles y no se enfocan en el problema principal. Estas películas nunca pretendieron ser representaciones históricas apegadas a los hechos. *Juárez* y *Zapata* fueron adaptadas deliberadamente para ajustarlas a las preocupaciones contemporáneas de la sociedad y de la propia industria cinematográfica de los Estados Unidos, lo cual hace que cada uno de estos filmes sea un documento fascinante para el estudio del periodo en que fueron producidos.

A finales de la década de los años treinta, Hollywood estaba en una situación precaria. Las utilidades habían desaparecido debido al predominio cada vez mayor del Eje en los mercados cinematográficos europeos que antes habían atendido las necesidades comerciales estadounidenses.¹ La sindicalización de artesanos de un mismo oficio en Hollywood fue causa de

*Publicado originalmente en *Film Historia*, vol. II, núm. 3, 1992, pp. 221-244. Esta traducción se publica con el consentimiento del autor.

**San Diego State University.

¹ Leo C. Rosten, *Hollywood: The Movie Colony, The Movie Makers*, Harcourt, Brace and Co., 1941, p. 160; Garth Jowett, *Film: The Democratic Art*, Little, Brown and Co., Boston, 1976, p. 283; Taylor M. Mills, "History of the Overseas Motion Picture Bureau's Early Operations", (¿1945?), archivos nacionales, Departamento de Estado, Washington, D.C., grupo de registro 208, pp. 1-2; *New Masses*, 11 de abril de 1939, p. 28.

huelgas y trastornos en la producción.² El gobierno federal había entablado un pleito antimonopolio que amenazaba con privar a las compañías productoras de sus *holdings* en las salas de cine.³ Y el Comité de la Cámara de Representantes sobre Actividades Antiamericanas, encabezado entonces por Martin Dies, de Texas, había empezado a despotricar sobre una supuesta infiltración comunista en la industria.⁴ Grupos militantes y de censura que tenían mucha influencia, como la Liga Católica de la Decencia y la Legión Americana, amenazaron con organizar manifestaciones de protesta alrededor de las salas de cine si el contenido de la película no cumplía con sus designios políticos y sociales.⁵ Y algunos estados y municipios ejercieron una censura sin trabas que amargó la vida de los guionistas y los productores de películas en igual medida.⁶ En pocas palabras: Hollywood estaba atemorizado y la atmósfera amenazadora subrayaba su necesidad de ser todas las cosas para toda la gente, de divertir a todos y no ofender a nadie.⁷

² Rosten, *op. cit.*, pp. 158-159; Jowett, *op. cit.*, p. 296; *New Masses*, *op. cit.*, p. 28; "TRA Interviews Lester Cole", en *Toward Revolutionary Art*, vol. 2, 1975, pp. 4-6; entrevista telefónica con Lester Cole, San Francisco, 25 de junio de 1976.

³ Jowett, *op. cit.*, p. 277.

⁴ Congreso de E.U., Comité de la Cámara sobre Actividades Antiamericanas, *Investigation of Un-American Propaganda Activities in the United States on H.R. 282*, 75th Cong., 3rd sess., 1938. William Gellerman, *Martin Dies*, Da Capo Press, Nueva York, 1972, p. 95 y ss.; Rosten, *op. cit.*, p. 144; Martin Dies, "The Reds in Hollywood", en *Liberty*, 24 de febrero de 1940, pp. 57-60; "No More Immigrants", en *Liberty*, 30 de marzo de 1940, pp. 12-14.

⁵ *The New York World Telegram*, 8 de junio de 1939, p. 17; "Film Censorship: An Administrative Analysis", en *Columbia Law Review*, diciembre de 1939, p. 1389; Margaret Farrand Thorp, *America at the Movies*, Yale University Press, New Haven, 1939, p. 214; Will H. Hays, *The Memoirs of Will H. Hays*, Doubleday & Co. Inc., Nueva York, 1955, p. 142; "Censorship of Motion Pictures", en *Yale Law Review Journal*, noviembre de 1939, pp. 106-107; Jowett, *op. cit.* p. 281; Richard Corliss, "The Legion of Decency", en *Film Comment*, verano de 1968, pp. 24-61; Richard Stuart Randall, *Censorship of the Movies: The Social and Political Control of a Mass Medium*, University of Wisconsin Press, Madison, 1970, pp. 28-29, 129, 161-162 y 199-200.

⁶ "Film Censorship", *op. cit.*, pp. 1384-1387 y 1391-1402; *Yale Law Review Journal*, pp. 91-102.

⁷ Walter Wagner, "120,000 American Ambassadors", en *Foreign Affairs*, vol. 18, octubre de 1939, p. 46; *The New York World Telegram*, 9 de junio de 1939, p. 21; Thorp, *op. cit.*, pp. 273 y 277; Meyer Levin, "The Candid Cameraman: Hollywood Producers Submit to Dictators Incidentally Giving America War-Minded Films", en *Esquire*, noviembre de 1936, p. 125; "Film Censorship", *op. cit.*, p. 1389; Charles A. Beard y Mary R., *America in Midpassage*, MacMillan Co., Nueva York, 1939, p. 601; Ben Ray Redman, "Pictures and Censorship", en *The Saturday*

Aunque tanto Hollywood como Washington lo niegan tenazmente, las relaciones entre la industria cinematográfica y el gobierno de los Estados Unidos existen de una manera esencial. El gobierno busca evitar las acusaciones de censura federal mientras que la industria procura mantener su fachada de libertad artística y libre expresión. A la vez, ambos buscan y disfrutan su apoyo mutuo, y la relación es, a menudo, íntima en los más altos niveles. Pero lo más importante a la larga es que, pese a algún conflicto ocasional, en general siguen el dictado que aconseja: amor con amor se paga.

Por ejemplo, a principios de 1939 Washington se enteró de que la Metro-Goldwyn-Mayer se proponía llevar a la pantalla el accidente que sufrió la aeronave "Cavalier", de la compañía Imperial Airways, en su reciente vuelo de Nueva York a Bermudas. Tres de sus 13 pasajeros perecieron lo cual señalaba los peligros de los viajes aéreos. Pero esa misma semana Eleanor Roosevelt debía bautizar un avión de la compañía Pan American, con cupo para 74 pasajeros, que inauguraría un servicio de vuelos trasatlánticos subsidiado generosamente por el gobierno. El 1 de marzo de 1939, G.S. Messersmith, del Departamento de Estado, envió una nota urgente a Will H. Hays, presidente de la poderosa Motion Picture Producer's Association, en la que le decía:

Considerando que nuestro gobierno y nuestro pueblo tienen un interés muy claro en el éxito de estos vuelos trasatlánticos, creo que usted estará de acuerdo conmigo en que sería mucho más apropiado llevar a la pantalla el primer vuelo realizado con éxito por un avión de línea comercial que revivir un incidente ya olvidado.⁸

Huelga decir que Hays estuvo de acuerdo; la MGM reaccionó a la indicación correspondiente del magnate de la industria cinematográfica y renunció a sus planes de hacer la película.⁹

El gobierno devolvió el favor con bastante rapidez: Harry Warner, quien manejaba los asuntos financieros de la Warner Brothers, escribió confiden-

Review of Literature, 31 de diciembre de 1938, p. 13; *The New York Times*, 15 de enero de 1939, sección 9, p. 5.

⁸ Washington, D.C., archivos nacionales, Departamento de Estado, grupo de registro 59, archivo decimal 811.4061, películas/259, Thomas Burke a G.S. Messersmith, 27 de febrero de 1939. También, Messersmith a Will Hays, 1 de marzo de 1939. (En lo sucesivo citado como DS, número de archivo decimal, documento, corresponsales, fecha).

⁹ DS, 811.4061, películas/260-263.

cialmente al presidente Roosevelt, el 5 de septiembre de 1939, que acababa de volver a Nueva York desde la Gran Bretaña en donde los apagones, las precauciones contra los ataques aéreos y el traslado de la población urbana a distritos rurales casi habían dejado vacías las salas de cine de las grandes ciudades inglesas. Y cuando Francia caía en manos de los nazis, comentaba: "Tendremos que funcionar con pérdidas. ¿Durante cuánto tiempo? Quién sabe". Warner explicaba, además, que con Hollywood asediado por litigios federales (entre los que el pleito antimonopolios era la parte más preocupante), los preparativos para defender estos casos habían agotado aún más el dinero, el tiempo y el potencial humano de la compañía. "Si hemos de trabajar entre las dificultades impuestas por la guerra europea, debemos estar libres de la carga de los litigios. Doscientos cuarenta mil empleados de la industria y cientos de miles de accionistas desean evitar la quiebra".¹⁰

La nota que Warner escribió al presidente acabó en el escritorio de Henry Hopkins, secretario de Comercio, quien encontró una solución.¹¹ El pleito antimonopolios terminó con un acuerdo entre las partes, al que se llegó el 14 de noviembre de 1940, y el gobierno convino en dejar este asunto.¹²

Jack Warner manejó con éxito la campaña presidencial de Roosevelt en California, en 1932, y esto fue el inicio de una amistad que duró hasta la muerte del presidente. En su autobiografía Warner dice: "Todo el mundo sabía que yo admiraba a Franklin Delano Roosevelt, que me unía a él una amistad personal que cualquiera habría envidiado, y que en muchas ocasiones fui invitado a la Casa Blanca".¹³ El tono de la correspondencia entre Roosevelt y Warner, incluida en los documentos del primero, indica que verdaderamente fueron muy buenos amigos.¹⁴ Un erudito en la esfera de la cinematografía afirma que, con frecuencia, el presidente hacía las veces de asesor técnico en los filmes políticos de Warner, y el productor Hal Wallis

¹⁰ Franklin Delano Roosevelt Library, Hyde Park, N.Y., FDR archivo oficial 73, películas, septiembre-diciembre de 1939, Harry Warner a Roosevelt, 5 de septiembre de 1939. (En lo sucesivo citado como archivo oficial FDR número, nombre del archivo, corresponsales, fecha).

¹¹ Archivo oficial FDR 73, películas, septiembre-diciembre de 1939, memorándum de S.T. Early al general Watson, 6 de septiembre de 1939.

¹² Jowett, *op. cit.*, pp. 277-278.

¹³ Jack L. Warner con Dean Jennings, *My First Hundred Years in Hollywood*, Random House, Nueva York, 1964, p. 216.

¹⁴ Véase, por ejemplo: archivo oficial FDR 73, películas, julio-octubre de 1937, Jack Warner a Marvin H. McIntyre, 8 de julio de 1937; noviembre-diciembre de 1938, Warner a McIntyre, 23 de diciembre de 1938; enero-abril de 1939, Warner a Roosevelt, 28 de abril de 1939.

todavía se acuerda de la presencia frecuente de la señora Roosevelt en los sets de los estudios de Warner Brothers en Burbank.¹⁵

En pago de los servicios prestados durante su campaña, Roosevelt ofreció a Warner un cargo diplomático en 1932. Warner declinó el puesto diciendo que se sentía halagado “pero creo que puedo hacer más por sus relaciones diplomáticas con una buena película sobre los Estados Unidos de vez en cuando”.¹⁶ Poco después, Roosevelt aprovechó la oportunidad de ejercer el brazo cultural de la política del “buen vecino”. Desde hacía mucho tiempo América Latina era un mercado importante para las películas estadounidenses. A pesar de las quejas ocasionales de un gobierno latinoamericano de que una película particular había ofendido los sentimientos de la nación, los públicos latinoamericanos seguían pagando por ver los estereotipos de ellos mismos que fabricaba Hollywood y que con frecuencia eran despreciativos. Sin embargo, la exhibición de la película *Girl of the Rio* ofendió tanto a los mexicanos que fue parte del orden del día de la Conferencia Interamericana de 1936, celebrada en Buenos Aires.¹⁷ Como resultado de los debates sobre las películas que se distribuían en el continente, los países americanos convinieron en que aquellas que insultaban a sus tradiciones nacionales o que deformaban la historia no serían exhibidas en ninguno de los países miembros.¹⁸ Mientras tanto, Jack Warner esperaba la oportunidad de hacer su contribución a la política del “buen vecino”. Las necesidades del estudio y del gobierno se amalgamaron en 1938.

Durante gran parte de la década de los treinta, Hollywood evitó producir películas con temas claramente políticos. La oficina de Hays hizo que se

¹⁵ Ina Rae Hark, “The Visual Politics of ‘The Adventures of Robin Hood’”, en *Journal of Popular Films*, vol. 5 (2976), p. 6; entrevista a Hal Wallis, Estudios Universal, Los Ángeles, 11 de agosto de 1976.

¹⁶ Warner, *100 Years*, p. 224.

¹⁷ Cordell Hull, *The Memoirs of Cordell Hull*, vol. 1, MacMillan Co., Nueva York, 1948, p. 493; *Conferencia Interamericana para el Mantenimiento de la Paz: Actas* (informes estenográficos), Buenos Aires, 1936, Imprenta del Congreso Nacional, Buenos Aires, 1937, p. 532; DS, 811.4061, películas, caja 5024; Allen Woll, *The Latin Image in American Film*, UCLA Latin American Center Publications, Los Ángeles, 1977. Sobre *Girl of the Rio* véase: Woll, *Latin Image*, pp. 21, 33, 37, 49; *The New York Times*, 9 de enero de 1932, p. 21 y 20 de abril de 1932, p. 27; George H. Jr., Roeder, “Mexicans in the Movies: The Image of Mexicans in American Films (1894-1947)”, University of Wisconsin, Madison, 1971, p. 28, sección bibliográfica (mecanografiado); Dewitt Bodeen, “Dolores del Río”, en *Films in Review*, mayo de 1967, pp. 271 y 278-279.

¹⁸ DS, 811.4061, películas, caja 5024; Woll, *op. cit.*

acatará la política de hacer películas de entretenimiento, no de propaganda.¹⁹ Pero la industria no podía aislarse de los sucesos que ocurrían en el mundo. El personal cinematográfico, algunos de cuyos miembros eran izquierdistas activos, fundó la Liga Antinazi en 1936, y aunque los productores, principalmente judíos, simpatizaron con la condena del antisemitismo nazi que declaró la Liga, desdeñaron la ostentación de la organización porque enfocaba la atención política en la industria.²⁰ Los productores tuvieron razón. Martin Dies, miembro de la Cámara de Representantes, aprovechaba gustosamente todas las oportunidades de figurar en los titulares de los periódicos y en 1938, el nuevo Comité de la Cámara sobre Actividades Antiamericanas ya se había abierto camino en el mundo del cine.²¹

Martin Dies lanzó la acusación de que los estudios, en su afán de combatir el totalitarismo europeo, se habían mostrado suaves con el comunismo. Warner Brothers encabezó el movimiento de los productores para desarmar este ataque. Todos se apiñaron para mimar al congresista. Dies afirmó que Warner le ofreció llevarlo a la vicepresidencia de los Estados Unidos o, como segunda opción, que produciría cualquier clase de película proamericana que él ordenara. Asegurando que no aspiraba a la vicepresidencia del país, Dies estuvo de acuerdo con la idea de hacer una película de un millón de dólares. Los planes comenzaron en 1939 pero la segunda guerra mundial interrumpió el proyecto y temporalmente dejó al comité de la Cámara fuera del negocio. El propio Dies nunca desistió. En 1940 dijo que "la influencia comunista era responsable de una propaganda sutil pero muy eficaz que se observaba en películas como *Juárez...*"²²

En realidad, *Juárez* fue deliberadamente propagandística mas no a causa de la influencia comunista. A mediados de 1938, cuando el proceso de

¹⁹ *The New York Times*, 15 de enero de 1939, sección 9, p. 5; *The New York World Telegram*, 9 de julio de 1939, p. 21; Thorp, *op. cit.*, pp. 273 y 277; Jowett, *op. cit.*, p. 294; "Censorship", en *Yale Law Review*, p. 108.

²⁰ Rosten, *op. cit.*, pp. 140-143; Jowett, *op. cit.*, p. 296; entrevista con Lester Cole, 25 de junio de 1976; "Censorship", en *op. cit.*, pp. 107-108; Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film: A Critical History*, Teachers College Press, Nueva York, 1968, pp. 528-531; Olga J. Martin, *Hollywood's Movie Commandments*, Arno Press y New York Times, Nueva York, 1970, p. 222.

²¹ Comité sobre Actividades Antiamericanas, *op. cit.*; Rosten, *op. cit.*, p. 144; Gellerman, *op. cit.*, pp. 95 y ss.; Dies, "More Snakes than I Can Kill", en *Liberty*, 17 de febrero de 1940; "Is Communism Invading the Movies?", 24 de febrero de 1940, pp. 57-60; "No More Immigrants", 30 de marzo de 1940, pp. 12-14.

²² Dies, "*The Reds in Hollywood*", en *Liberty*, 17 de febrero de 1940, p. 50.

escribir el guión estaba bastante avanzado, la nación empezó a apartarse de su posición aislacionista pasiva. Los norteamericanos aún no tenían asomos de tendencias intervencionistas pero ya no eran neutrales. Tal como William Langer y S. Everett Gleason señalaron, las persecuciones y la discriminación racial ordenadas por Hitler “exacerbaron la repugnancia que los americanos sentían ante el totalitarismo y la dictadura. El fascismo alemán infringió los códigos morales, los valores cristianos y las normas de conducta ordinarias que todos los pueblos civilizados deseaban acatar”.²³ Aunque Roosevelt aún se enfrentaba a una oposición considerable en su empeño para que los Estados Unidos participaran más activamente en los asuntos europeos, la mayor parte de los americanos, incluso los aislacionistas más obstinados, estaban de acuerdo en que había que tomar medidas enérgicas para preservar el hemisferio occidental como un bastión de la democracia.²⁴ Y la industria cinematográfica estaba deseosa de contribuir a ello.

Roosevelt planeaba reforzar los compromisos entre las naciones americanas en la Conferencia Interamericana que se celebraría en diciembre de 1938 en Lima, Perú. A través de la Asociación de Productores, la industria fílmica se unió a estos planes en el nivel más alto. El 18 de noviembre de 1938, Will Hays escribió a Roosevelt que la industria proporcionaría una información fílmica completa sobre la Conferencia. Después de ella, los productores se proponían enviar a un grupo de fotógrafos por toda América Latina que filmaría secuencias que más tarde podrían dividirse para futuros noticieros. Hays trabajó estrechamente con el Departamento de Estado para afinar los detalles y dijo al presidente que los empleados de la industria fotografiarían “los hechos que el Departamento de Estado juzgara de valor especial”. Naturalmente, Hollywood pagaría los gastos. Además, Hays aseguró que había considerado con los productores otros aspectos del programa cinematográfico de Roosevelt para América Latina e informó que “todos tienen entusiasmo por cooperar en todas las formas posibles”.²⁵

Cabe mencionar que los Warner no hicieron la película *Juárez* movidos solamente por su afecto por el gobierno. Hubo otros factores entre las

²³ William L. Langer y Everett S. Gleason, *The Challenge of Isolation, 1937-1940*, publicado para el Consejo sobre Relaciones Exteriores por Harper and Brothers Publications, Nueva York, 1952, p. 12.

²⁴ Langer, *op. cit.*, pp. 37-51; Philip E. Jacob, “Influences of World Events on U.S. ‘Neutrality’ Opinion”, en *Public Opinion Quarterly*, marzo de 1940, pp. 64-65; Allan Nevins, *The New Deal and World Affairs*, Yale University Press, New Haven, 1950, pp. 159-160.

²⁵ Archivo de documentos personales FDR 1945, Hays a Roosevelt, 18 de noviembre de 1938.

causas del proyecto. Los hermanos, por ser judíos, estaban naturalmente preocupados por los estragos de Hitler. Su agente alemán, que también era judío, fue asesinado en 1935 por los nazis.²⁶ El ataque del comité de Dies exigía una reafirmación de su patriotismo, algo que los Warner sentían de verdad. Además, con el cierre de los mercados europeos, América Latina era tentadora. La histórica serie de biografías de la compañía, que había producido *Zola* y *The Life of Louis Pasteur*, había sido bien acogida y merecía ampliarse. Y Paul Muni, la estrella más popular y más cara de la Warner, necesitaba un papel nuevo.²⁷ Pero fue fundamentalmente el espíritu de la época lo que sentó el tono de la película y lo que decidió, por último, su contenido.

El guión fue objeto de una docena de revisiones, ya que los escritores se esforzaban en exponer sus argumentos en el marco contemporáneo y de la manera más simple. En el discurso que Roosevelt pronunció en Kingston, Ontario, el 18 de agosto de 1938, advirtió a los nazis que las aventuras fascistas en el Nuevo Mundo encontrarían al continente unido en su contra.²⁸ Las órdenes que tenían los escritores del guión eran: "El diálogo, en la medida en que sea político e ideológico, debe consistir en frases tomadas de la prensa actual; cualquier niño debe comprender que Napoleón en su intervención en México es lo mismo que Mussolini más Hitler en su aventura en España".²⁹

Si bien a los escritores del guión no les costó trabajo encontrar en la prensa diaria las frases para el diálogo informal de los actores, tuvieron dificultades con los conceptos ideológicos que eran la esencia de la película. La obra de teatro *Juárez and Maximilian* que Franz Werfel escribió en 1926, proporcionó un marco dramático para la película, pero su conclusión no satisfacía las necesidades de Warner Brothers. En la escena culminante de la obra Maximiliano dice: "Mi idea de una monarquía radical fue irreal... La era de la realeza ha terminado. En el naufragio de las clases privilegiadas, los pobres reyes pequeños que no son reyes deben morir. El linaje de los dictadores ha llegado. Juárez [está aquí]".³⁰ Sin embargo, estos sentimientos

²⁶ Hark, "Visual Politics", p. 4.

²⁷ Entrevista a Henry Blanke, Los Ángeles, 10 de agosto de 1976.

²⁸ Langer, *op. cit.*, p. 40.

²⁹ University of Southern California, Biblioteca Doheny, colecciones especiales, colección William Dieterle 17, cajas 5 y 6, *Juárez* (1939), caja 5, documento 8, "Phantom Crown" por Wolfgang Reinhardt, 15 de febrero de 1938. (En lo sucesivo citado como colección Dieterle, más caja, documento, título).

³⁰ Franz Werfel, *Juárez and Maximilian: A Dramatic History in Three Phases and Thirteen*

desalentadores no desanimaron durante mucho tiempo a los escritores. Primero hicieron que Maximiliano detallara las ventajas de la monarquía ilustrada a Porfirio Díaz y, luego, dejaron que Juárez se las arreglara con Díaz más tarde. "Verá usted, Porfirio" dice el presidente mexicano, "cuando un monarca gobierna mal, cambia al pueblo; cuando un presidente gobierna mal, el pueblo lo cambia a él".³¹ Díaz salía convencido, pero ¿ocurriría lo mismo con el público que viera la película?

La Warner se angustió por el diálogo crucial. A los productores les parecía que Maximiliano triunfaba en el debate. La benevolencia de Maximiliano, según dijo un ejecutivo, pesaba más que la tenacidad de Juárez.³² Muchos reseñadores de la película también consideraron que el monarca era más atrayente que el presidente.³³ Un crítico inglés censuró a México por abrazar a Juárez y rechazar a Maximiliano.³⁴ Pero los escritores del guión se enfrentaron a un problema delicado. En su intención de hacer que la película fuese contemporánea, cualquier denigración de la monarquía ilustrada se revertía en la Gran Bretaña, principal freno del totalitarismo que tenía la democracia y el mayor mercado de películas que quedaba en Europa. Éste fue un dilema que los escritores no pudieron resolver.

Surgieron preocupaciones parecidas sobre el discurso culminante y final de Juárez. Maximiliano había sido capturado, y una delegación de diplomáticos europeos suplicaba que no fuese ejecutado. El presidente los reprendió diciendo: "¿Con qué derecho, señores,* las grandes potencias de Europa invaden las tierras de un pueblo humilde, matan a todos los que no las hacen sentirse bienvenidas, destruyen sus campos y arrebatan el fruto de su trabajo a aquellos que sobreviven...?" El presidente aseguró que Maximiliano debía morir para expiar la culpa colectiva de Europa. Y continuó diciendo: "El mundo debe saber que México no es un despojo para las potencias sanguinarias y explotadoras de la civilización europea de ustedes.

Pictures, traducido por Ruth Langer, publicado para el Theater Guild, Inc. por Simon and Schuster, Nueva York, 1926, p. 146.

³¹ Warner Brothers Studios, Los Ángeles, materiales de producciones, Juárez P59, "Juárez (Dialogue Transcript)", rollo 4-A, p. 2. (En lo sucesivo citado como Warner Brothers, Juárez P59, documento).

³² Warner Brothers, materiales de producciones, Juárez P59, "General Notes on *Phantom Crown*, 1938". También, "Consolidation of the Values of Scenes 10 and 13".

³³ Alan Page, "Death Always Wins", en *Sight and Sound*, verano de 1939, pp. 75-76; *New Masses*, 11 de mayo de 1939, p. 28.

³⁴ *Ibid.*, p. 75.

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

¡Nosotros conocemos bien esa civilización, señores! La hemos padecido durante trescientos años”.³⁵ Puesto que los fascistas eran claramente los imperialistas contemporáneos de Europa, el estudio estaba seguro de que los distintos públicos sabrían quiénes eran los verdaderos culpables. Pero más tarde, la guerra fría trastornó las relaciones entre los Estados Unidos y los países europeos. Por ello, cuando la película fue nuevamente exhibida en 1952, se eliminaron esas palabras de Juárez que censuraban la civilización de Europa.³⁶

La amenaza creciente de la segunda guerra mundial fue causa de que el guión sufriera más modificaciones incluso durante la filmación de la película. En las primeras versiones, el estudio pretendió poner de manifiesto el lado humanitario de la democracia. En una secuencia ulterior, Díaz instaba a Juárez a perdonar la vida a Maximiliano. Díaz, con la mirada clavada en un retrato de Abraham Lincoln que colgaba de la pared, preguntaba al presidente: “¿Qué haría él, don Benito? La democracia es humana... No es una justicia fría e implacable”. Juárez, con una inflexión de dolor en su voz, respondía: “¿Acaso no lo sé...? ¿Acaso cree usted que yo quiero que muera?”³⁷ La crisis de Munich intervino en este punto endureciendo las actitudes hacia los nazis. Ante la amenaza cada vez más fuerte en que se veía la democracia, la Warner decidió que era preciso sacrificar el humanitarismo y que Juárez comprendía muy bien cuál era su deber. En la versión definitiva del guión ya no se preocupó por la suerte de los imperialistas.³⁸

Independientemente de un supuesto aprecio por el valor y los logros de Juárez, en 1939 la Warner no podía confiar la seguridad del continente a un indígena zapoteca con aspecto de mono, como lo describió el guionista Aneas MacKenzie. De hecho, en la descripción concisa de la personalidad del presidente, MacKenzie consideró a Juárez bastante obtuso, y explicaba que “era característico del indio [Juárez] que no previera el factor evidente que le daría la victoria completa y final”, la intervención de los Estados Unidos con su Doctrina Monroe.³⁹ La Warner insistió en que la amenaza actual exigía un liderazgo semejante en la persona de Franklin Delano Roosevelt y

³⁵ Warner Brothers, materiales de producciones, Juárez P59, “Juárez (Dialogue Transcript)”, rollo 7-A, p. 1.

³⁶ *Ibid.*, revisiones del 1 de junio de 1951, excluidas del rollo 6B, p. 3.

³⁷ *Ibid.*, argumento de Phantom Crown por John Huston, 1938, p. 223.

³⁸ *Ibid.*, (Dialogue Transcript), rollo 7-A, 1-2.

³⁹ Colección Dieterle 17, Juárez, caja 5, documento 1, “Carácter y carrera de Juárez” por A.E. MacKenzie, pp. 17-18. Véase el calificativo de “aborigen con aspecto de mono” en el mismo documento, p. 3.

la herencia de Abraham Lincoln. De hecho, la analogía entre Roosevelt y Lincoln fue mencionada con frecuencia en los últimos años de la década de los treinta y la Warner deseaba pintar a Juárez con tonos inconfundiblemente "lincolnescos". El emancipador reuniría el apoyo del público que Roosevelt necesitaba, aparte de que esta distorsión sería taquillera. Desde el advenimiento del fascismo militante, Lincoln había sustituido a Napoleón como la figura histórica más popular para los espectadores de películas americanas.⁴⁰ Paul Muni estaba indudablemente preparado para su papel. En la película *Bordertown*, de 1935, representó a un abogado mexicano-americano cuyo ideal era Lincoln, y cuando los problemas de la democracia se intensificaron, los estudios recurrieron cada vez más a Lincoln como fuente de inspiración y determinación.⁴¹ La Warner no tardaría en estrenar un documental estridentemente patriótico titulado *Lincoln in the White House*, mientras que los estudios Universal lanzaron, poco después, el filme *Young Mr. Lincoln* (1939), protagonizado por Henry Fonda, y la RKO siguió este camino con una popular adaptación de la obra de Robert Sherwood *Abe Lincoln in Illinois* (1940).⁴² En otros tiempos, Lincoln salvó a la Unión, que estaba en dificultades, y volvería a hacerlo. Juárez no sólo emularía a Lincoln sino que sería Lincoln mismo.

El propio Paul Muni, quien tenía un control directo sobre sus papeles, insistió en que se hiciera esta amalgama. Según dijo, Juárez no sólo debe tener un retrato de Lincoln en su habitación sino que los dos presidentes deben comunicarse directamente. Juárez no debe ser un admirador de Lincoln a distancia, sino que ambos deben establecer un contacto real. Fue Muni quien quiso que, después del asesinato de Lincoln, su retrato fuera orlado con un crespon negro, de suerte que él, a través de Juárez, pudiera exaltar las virtudes del presidente martirizado.⁴³ Esta aureola fue reforzada por las direcciones de escena: "Omita la conveniencia política y el cálculo frío del gesto y conviértalo en un movimiento de magnanimidad lincolniana", y asegúrese de que la carta que Juárez escribe a Maximiliano sea "un modelo de sencillez lincolniana".⁴⁴

⁴⁰ *The New York World Telegram*, 10 de junio de 1939, p. 4.

⁴¹ Roeder, "Image of Mexicans", sección bibliográfica, p. 29.

⁴² *The New York Times Film Reviews, 1913-1968*, vol. 3, The New York Times y Arno Press, Nueva York, 1970, pp. 1611-1612 y 1686-1687; archivo oficial FDR 73, películas, noviembre-diciembre de 1938, Warner a McIntyre, 23 de diciembre de 1938.

⁴³ Colección Dieterle 17, Juárez, caja 5, documento 2, "Memorándum de Blanke a Finkel, MacKenzie y Dieterle", fechado el 10 de noviembre de 1938, pp. 3-4.

⁴⁴ Colección Dieterle 17, Juárez, caja 5, documento 8.

Muchos otros factores específicos influyeron en los detalles del filme, pero el espacio no permite una exposición de estos aspectos curiosos de la forma final de la película. Se eliminaron frases que hubieran podido herir los sentimientos británicos, así como las referencias a la Iglesia católica por consideración a la Liga de la Decencia.⁴⁵ Los censores mexicanos objetaron las secuencias que indicaban que los poderes espirituales de la Iglesia católica prevalecían sobre los poderes temporales del Estado.⁴⁶ Finalmente se eliminaron todas las referencias a la Iglesia. La Production Code Administration, que dirigía el puritano Joseph Breen, objetó todos los puntos relativos al decoro sexual, la violencia y la vulgaridad.⁴⁷ Además, la vanidad de Paul Muni se puso de manifiesto durante la filmación de la película. Pidió, y obtuvo, que se eliminaran varias escenas largas que despertaban en el público simpatía por las cualidades humanas de Maximiliano y Carlota. Bette Davis, que representó el papel de Carlota, escribiría más tarde: "la preeminencia del señor Muni fue nuestra ruina".⁴⁸

Juárez fue estrenada el 25 de abril de 1939 en el Hollywood Theater de la ciudad de Nueva York. Un tren especial trajo de Washington, D.C. a los diplomáticos representantes de doce países de América Latina para que asistieran a ese estreno y la película fue elogiada, en general, por el público y por la crítica.⁴⁹ Dos semanas después, fue exhibida a los altos funcionarios del gobierno en Washington, D.C. y Lawrence Duggan, jefe de la División de Repúblicas Americanas del Departamento de Estado, en una decisión sin precedente, ordenó que la película fuera usada para evaluar las actitudes

⁴⁵ Warner Brothers, materiales de producciones, *Juárez* P59, argumento de fecha 5 de enero de 1939, p. 168, eliminado del guión final. Véase comunicación interna de la oficina, T.C. Wright a todos los jefes de departamento, 23 de enero de 1939.

⁴⁶ John Eugene Harley, *World Wide Influence of the Cinema, a Study of Official Censorship and the International Cultural Aspects of Motion Pictures*, University of Southern California Press, Los Ángeles, 1940, p. 167.

⁴⁷ Véase, por ejemplo: Motion Picture Producers Association, Washington, D.C., archivo, *Juárez*, cartas de la oficina de Breen a Warner Brothers de fechas 1 de noviembre de 1938; 7 de noviembre de 1938; 4 de enero de 1939; 9 de enero de 1939.

⁴⁸ Bette Davis, *The Lonely Days, An Autobiography*, G.P. Putnam's Sons, Nueva York, 1962, p. 228; *The New York Times*, 12 de marzo de 1939, sección 11, p. 5; Jerry Vermilge, *Bette Davis*, Galahad Books, Nueva York, 1973, pp. 64-65.

⁴⁹ "Movie of the Week, *Juárez*, Democracy Is Warner's Hero in Film of Mexico's Tragic Emperor", en *Life*, 8 de mayo de 1939, pp. 70-75; *The New York Times*, 26 de abril de 1939, p. 27; Herman G. Weinberg, "Celluloid Trumpet Blasts", en *Sight and Sound*, verano de 1939, pp. 58-59; Phillip T. Hartung, "The Stage and Screen", en *Commonwealth*, 12 de mayo de 1939, pp. 76-77.

latinoamericanas hacia los Estados Unidos y la democracia. Dio instrucciones a los diplomáticos estadounidenses en América Latina para que informaran sobre la acogida que había tenido esta película en sus respectivos lugares y, durante el año siguiente, las embajadas y los consulados informaron acerca de las abundantes y variadas reacciones al filme.⁵⁰ La película agradó mucho al presidente Lázaro Cárdenas de México o, por lo menos, consideró que era políticamente oportuno darle un trato especial. A pesar de algunas críticas adversas, Cárdenas ordenó que la película fuera estrenada en el Palacio de Bellas Artes, siendo la primera que se exhibió en la sala cultural más importante del país.⁵¹ El embajador de Estados Unidos en México, Josephus Daniels, dijo en público que era una “película perfecta” y “fiel a la historia”. En privado, dijo al Departamento de Estado que comprendía que la versión norteamericana de la película hubiera sido editada para adaptarla a las actitudes mexicanas. Específicamente, una escena que atribuía la expulsión de los franceses a la Doctrina Monroe fue eliminada en México. El embajador Daniels explicaba:

La omisión de esa escena fue, sin duda, por consideración a la falta de apreciación latinoamericana de todo lo que las naciones al sur del Río Grande le deben a la Doctrina [Monroe]. Los mexicanos prefieren pensar que Juárez obtuvo la victoria sobre Maximiliano con sus propios hechos de armas y no por las peticiones americanas a Napoleón, aunque la película muestra claramente que Juárez fue un admirador de Lincoln...⁵²

Hasta aquí por lo que se refiere a Josephus Daniels, embajador de este país “buen vecino”.

Sin embargo, la utilización de versiones cinematográficas de héroes mexicanos con fines políticos había llevado a la posibilidad de reclutar al campesino revolucionario, Emiliano Zapata, para la lucha por la democracia. Pero Zapata resultó ser un personaje mucho más difícil de controlar, e hicieron falta doce años más de titubeos nerviosos para que, por fin,

⁵⁰ DS, 811.4061, Juárez/1; Juárez/3, arzobispo Murphy a Ellis O. Briggs, 6 de mayo de 1939; Juárez/6A, secretario de Estado a los funcionarios diplomáticos y consulares de los Estados Unidos en otras repúblicas americanas, 8 de junio de 1939.

⁵¹ *The New York Times*, 2 de julio de 1939, sección 9, p. 4; DS, 811.4061, Juárez/11, William P. Blocker al secretario de Estado, 1 de julio de 1939; Jerome Lawrence, *Actor: The Life and Times of Paul Muni*, G.P. Putman's Sons, Nueva York, 1974, pp. 244-245.

⁵² DS, 811.4061, Joseph Daniels al Departamento de Estado, 22 de junio de 1939.

apareciera en las pantallas de cine aunque por entonces fuera ya una víctima, algo manchada, de las tensiones de la guerra fría.

Los planes para la película sobre Zapata nacieron en 1938 de los deseos de un zapatista de celebrar a su héroe en los Estados Unidos, y de las ambiciones de un emprendedor escritor inglés que deseaba coronar con ella su largo estudio de la Revolución Mexicana. El zapatista era Gildardo Magaña, cercano colaborador de Zapata durante la Revolución y gobernador de Michoacán en 1938. Magaña había reunido reliquias, documentos y otros materiales pertenecientes al movimiento agrario y había publicado una biografía del jefe guerrillero en dos volúmenes. Deseaba que Zapata fuera conocido por los norteamericanos a través de una traducción al inglés de su obra. Edgcomb Pinchon fue el autor inglés que se proponía hacer una crónica de “los cien años de lucha de México por un gobierno democrático”, según sus palabras.⁵³ Hasta entonces había escrito tres libros sobre ese tema, incluido *¡Viva Villa!* del cual se hizo una adaptación para el filme del mismo título en 1933. Pero la falta de material de fuentes confiables obstaculizó el trabajo de Pinchon sobre Zapata. Ahora, según recuerda Magaña, Pinchon vio el medio de completar su proyecto y estableció contacto con la Metro Goldwyn-Mayer para venderle los derechos del libro propuesto.⁵⁴ En esta difícil venta al estudio, Pinchon hizo hincapié en su gran conocimiento del México revolucionario, en sus relaciones personales con el gobernador Magaña y con el presidente Cárdenas pero, sobre todo, en el inmenso valor contemporáneo de una película sobre Zapata. En resumen, dijo que una película así fortalecería el régimen democrático de Cárdenas y aseguraría la hegemonía de los Estados Unidos en América Latina. El entusiasmo de Pinchon por la idea de la película era ilimitado. Según sus palabras:

El mundo vacila entre las tentaciones de la dictadura y la democracia. Muestrén en la película a la dictadura en la práctica —y Porfirio Díaz tiene a Hitler y a Mussolini en el trasfondo!—. Muestrén lo que sucede: la revuelta final, desesperada, heroica. Luego muestrén el desenlace: paz y hogar y felicidad, la libertad para ser un hombre, para seguir su propio camino y para decir lo que se piensa. Muestrén hecho trizas el lazo terrible entre el poder del gobierno y los intereses capitalistas —pues eso es el

⁵³ Twentieth Century-Fox Studios, Los Ángeles, California, archivo, número 2480, *¡Viva Zapata!*, caja 1, varias cartas de Edgcomb Pinchon, del 1 de diciembre de 1938 al 1 de junio de 1939, Pinchon a Edwin Knopf de Metro Goldwyn-Mayer, 1 de diciembre de 1938 (mencionados en lo sucesivo como Fox, *¡Viva Zapata!*, caja, archivo, corresponsales, fecha).

⁵⁴ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 1, varias cartas de Pinchon a Knopf, 1 de diciembre de 1938.

fascismo que debe depender de los impulsos más viles de la humanidad para existir—. Muestrén esto y [tendrán]... un documento mundial de enorme influencia en este momento. Y yo les digo: ¡Háganlo en grande! Conviértanlo en la respuesta. Dénle faldas de colores, grandes sombreros y piel morena: es, de nuevo, la historia de la Carta Magna en la cual se basa toda democracia.

... Podría reanimar la llama vacilante de la democracia en el mundo de habla inglesa (de ello es testimonio Inglaterra, y el fascismo aquí [en México]). Podría ser la respuesta hermosa, arrolladora, incontestable para Hitler y Mussolini... ¡Y, hecha en español, podría ganar a América Latina para Estados Unidos! ¡Hagámoslo ya!⁵⁵

La MGM mordió el anzuelo. Pinchon escribió su apología, *Zapata, the Unconquerable*, y el estudio planeó la película. Pero la segunda guerra mundial intervino. Con Europa inmersa en la *blitzkrieg* de Hitler, el 16 de agosto de 1940 Roosevelt creó, por orden ejecutiva, la Oficina de Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas, que luego se llamaría, simplemente, Oficina de Asuntos Interamericanos.⁵⁶ Su misión consistía en eliminar el comercio y la propaganda del Eje en América Latina sustituyéndolos con comercio y propaganda de Estados Unidos. Nelson A. Rockefeller encabezó el nuevo organismo con John Hay "Jock" Whitney como ayudante a cargo de la división de cinematografía. Hollywood se unió de buena gana al grupo. Y Rockefeller, en una decisión que debió ser de las primeras que tomó sobre el potencial cinematográfico de América Latina, ordenó que se hiciera un estudio sobre una película basada en Emiliano Zapata.⁵⁷

La investigación correspondiente fue encargada a Addison Durland, un especialista en América Latina al servicio de Motion Picture Producers Association, organización que cooperaba de manera entusiasta con las intenciones del gobierno. La historia fue menos generosa. Después de investigar en la biblioteca pública de Nueva York y en otras fuentes, Durland informó que la figura de Zapata era excesivamente polémica para ser expuesta en una película en América Latina. Durland aconsejó a la Oficina de Asuntos Interamericanos que se olvidase de Zapata como material fílmico y, durante

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Donald W. Rowland (edit.), *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, Government Printing Office, Washington, D.C., 1947, pp. 7-8.

⁵⁷ Motion Picture Producers Association, Washington, D.C., *¡Viva Zapata!*, memorándum Addison Durland, 1 de junio de 1948.

los años siguientes, dio el mismo consejo a varios estudios cinematográficos que también consideraban la realización de una película sobre el rebelde.⁵⁸

Con el fin de la guerra, la idea de hacer una película sobre Zapata revivió gracias al empeño de Jack Cummings, uno de los primeros productores de la MGM, sobrino de Louis B. Mayer. Cummings tenía sobre México un punto de vista romántico y en 1946 realizó varios cortometrajes de paisajes y lugares, a los que el gobierno mexicano atribuyó un aumento del turismo en el país. El presidente Miguel Alemán quiso devolverle ese favor. Cummings solicitó hacer una película sobre Zapata y, a mediados de 1947, viajó a la ciudad de México con el guionista Lester Cole para arreglar los detalles. Cole llevó consigo su proyecto de guión, el cual sin duda entusiasmó a los mexicanos por su toque bastante radical y decididamente altruista. Los miembros más importantes de la industria cinematográfica mexicana y el gobierno convinieron en cooperar en el proyecto.⁵⁹ Cummings y Cole regresaron a la MGM dispuestos a trabajar, pero el ánimo nacional había empezado a cambiar bajo la influencia de la guerra fría, y los políticos, dándose cuenta de sus oportunidades, decidieron jugar rudo. Muchos arroyos alimentaron el caudal del anticomunismo que inundó el país. Como una faceta de esta actitud, el Comité de la Cámara sobre Actividades Antiamericanas aceptó su vieja maquinaria enmohecida y renovó su ataque a Hollywood. Y Lester Cole no tardó en caer en las redes del Comité.⁶⁰

La estrategia en que se basaba el ataque del comité de la Cámara a la industria del cine y los resultados de ese ataque son conocidos en buena medida y, en todo caso, van más allá de las intenciones de este artículo. Baste con decir aquí que Producers Association prometió al gobierno federal que la industria no lanzaría películas que no describieran fielmente la vida y las instituciones de los Estados Unidos, lo cual era una trampa deliberada que permitía el control arbitrario de la producción filmica. El Departamento de Estado ordenó a sus misiones en el extranjero informar sobre la reacción de los públicos a las películas americanas. Luego, Hollywood podría graduar su material en la debida forma. La industria también estableció un centro distribuidor de información para proporcionar a los productores de películas toda la información necesaria sobre las preocupaciones extranjeras en la

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Entrevista personal a Jack Cummings, Los Ángeles, 17 de agosto de 1976. También, la entrevista a Cole, 25 de junio de 1976.

⁶⁰ "TRA entrevista a Lester Cole", en *Toward Revolutionary Art*, vol. 2, 1975, p. 3. También, entrevista a Cole, 25 de junio de 1976.

esfera del cine y para examinar los guiones y los filmes con miras a eliminar el material que pudiera ser ofensivo para los espectadores de otros países.⁶¹ Desde hacía tiempo, Hollywood había establecido su propia censura con el fin de evitar las restricciones directas del gobierno federal. Pero el comité de la Cámara no cejaría en su empeño. Cole afirma que la dirección de la MGM estaba particularmente intranquila por su película sobre Zapata. En una ocasión, Eddie Mannix, gerente del estudio, había estallado diciendo: "Este bastardo Zapata es un maldito comunista revolucionario". Pero el potencial taquillero del drama mexicano apaciguó a la MGM y el estudio decidió seguir adelante. Sin embargo, cuando el Comité de la Cámara sobre Actividades Antiamericanas citó a Cole, la MGM quedó convencida de que tenía que renunciar al filme sobre Zapata. Cole se encargó de su propia defensa, como uno de los Diez de Hollywood, y el 8 de febrero de 1949 la MGM vendió por unos 60 000 dólares todos sus derechos sobre el material de Zapata a la Twentieth Century-Fox, la cual llevaba varios años considerando la idea de hacer una película sobre el revolucionario mexicano cuyo título provisional era *The Beloved Rogue*.⁶²

La Fox contrató inmediatamente a John Steinbeck para escribir el guión, proyecto que había interesado al escritor durante algunos años. Mientras se encontraba en México, a mediados de 1945, una compañía de cine abordó a Steinbeck precisamente para que escribiera ese guión, pero él estaba comprometido con otro trabajo. La idea de la película lo seguía atrayendo pero afirmó que escribiría el guión sólo si el gobierno mexicano le aseguraba que podría exponer con exactitud los hechos históricos.⁶³ En algún punto del camino Steinbeck perdió su fervor por la fidelidad histórica.

Como vicepresidente a cargo de la producción, Darryl F. Zanuck guió las películas de la Twentieth Century-Fox con riguroso control y mano dura. Su influencia permeó las películas del estudio, frecuentemente desde el punto de vista general hasta los más pequeños detalles. La labor de Zanuck consistía

⁶¹ DS, 811.4061, películas/11-547, Gerald M. Mayer, director gerente de la División Internacional de Motion Picture Producers Association al secretario de Estado, 5 de noviembre de 1947, y William T. Stone, director de la Oficina de Información e Intercambio Educativo, a Mayer, noviembre de 1947.

⁶² Fox, archivo, correspondencia del editor del guión, *¡Viva Zapata!*, correspondencia interna, Lew Schreiber a George Wasson, 23 de diciembre de 1948, y Wasson a Francis Langton, 29 de junio de 1949, y *Hollywood Reporter*, 12 de diciembre de 1949, p. 5.

⁶³ John Steinbeck, *Steinbeck, A Life in Letters*, Elaine Steinbeck y Robert Wallsten (eds.), Viking Press, Nueva York, 1975, p. 282.

en hacer películas que produjeran dinero y las consideraciones comerciales casi siempre eran más importantes para él que los fines artísticos. Desde el principio, *¡Viva Zapata!* le pareció una película problemática.⁶⁴ Aunque contrató al muy respetado Elia Kazan para dirigirla, las cuestiones de contenido, potencial financiero, críticas posibles del público y presiones macartistas lo asediaron. De hecho, Zanuck perdió su fe en la película en cuanto fue estrenada.⁶⁵

Steinbeck y Kazan empezaron a colaborar en el guión a fines de 1949. Steinbeck escribía y Kazan reescribía. Durante los años que el novelista había pasado en México recientemente, reunió un gran volumen de material sobre Zapata el cual virtió en el guión. Kazan y los escenógrafos traducían la prosa de Steinbeck en lenguaje cinematográfico.⁶⁶ No hay documentos que revelen mejor la confusión mental de la izquierda intelectual de los Estados Unidos después de la guerra que la sucesión de guiones escritos por Steinbeck y Kazan que precedieron a la filmación de *¡Viva Zapata!* Lo que empezó como un apoyo a la revolución a través de un liderazgo decidido como medio para lograr el cambio social, terminó como un rechazo al poder, al fuerte liderazgo y a la rebelión en favor de una democracia popular que promete muy poco o ningún cambio.⁶⁷ Al hablar de su cambio de mentalidad, Kazan dijo: "En aquella época yo estaba confuso. Yo era antiestalinista y antimacartista al mismo tiempo. Era difícil conciliar estas dos cosas".⁶⁸ Se ha observado que esta posición fue frecuente en los izquierdistas poco curtidos de la década de

⁶⁴ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 4, correspondencia interna, Zapata, argumento revisado, diciembre de 1950, Darryl Zanuck a Elia Kazan y John Steinbeck, 26 de diciembre de 1950, p. 1.

⁶⁵ Entrevista personal a Elia Kazan, San Diego, California, 6 de octubre de 1976.

⁶⁶ Entrevista a Kazan. También, Steinbeck, *Letters*, "Steinbeck a Bo Beskow, 19 de noviembre de 1949", p. 342; "Steinbeck a Elaine Scott, 1 de noviembre de 1949", p. 382. También, entrevista personal a Barbara McLean, quien editó *¡Viva Zapata!*, Marina del Mar, California, 17 de agosto de 1976.

⁶⁷ Sobre los guiones mecanografiados originales de *¡Viva Zapata!* de Steinbeck véanse: University of Texas at Austin, Austin, Texas, Humanities Research Center, John Steinbeck Collection, "Zapata Written for the Screen" por John Steinbeck, de fecha 26 de noviembre de 1949; y "Zapata" por John Steinbeck. "En adelante se explicará [sic] que hemos procurado captar la esencia de la historia y del personaje, y no la exactitud [n.d.]"; Fox, archivos, número de archivo 2480, *¡Viva Zapata!*, varias cajas contienen una sucesión de argumentos escritos, revisados y reescritos por Steinbeck y Kazan. Sobre el guión final filmado véase: Robert E. Morsberger, "*¡Viva Zapata!*", *the Original Screenplay by John Steinbeck*, Viking Press, Nueva York, 1975. Sobre diálogos tomados de moviola consúltese Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 6.

⁶⁸ Entrevista a Kazan, 6 de octubre de 1976. Sobre las ideas políticas de Kazan en la época

los cincuenta.⁶⁹ No hay duda de que en aquella época Kazan era vocingleramente proamericano. Sea lo que fuere, Lillian Hellman califica todo esto como una "basura hipócrita".⁷⁰

Cuando trabajaba en el guión, Kazan imaginó a Zapata como un esnob advenedizo con una mentalidad de New Deal, que debía ser "devuelto al nivel raso de las circunstancias humanas". Al parecer, al igual que los americanos de la posguerra, de lo que carecía era de conciencia social. Tal como Kazan escribió entonces en su guión de la película: "El significado mismo de la conciencia es responsabilidad ahora de los infortunados o de los menos afortunados de nuestros semejantes. Zapata entiende, con el tiempo, esta premisa y encabeza la lucha de su pueblo por la tierra y la libertad".⁷¹ Cuando la película fue estrenada tres años después, todo lo que Kazan pensaba acerca de Zapata había cambiado, al igual que cambió la posición que adoptó durante la guerra fría. Ahora, decía, la película trataba del poder y de cómo el poder corrompe incluso a los líderes mejor intencionados. Zapata fue corrompido, aunque antes de cabalgar hacia su destino en Chinameca, reconoció que el verdadero poder reside en el "pueblo" y en los valores de la democracia.⁷² Zapata, que en 1949 dirigía a su pueblo en una rebelión triunfante, en 1953 se había convertido en un hombre con fallas, en un ser complejo y lleno de contradicciones. Fue heroico porque intentó serlo aunque fracasó en su empeño. Pero, según dijo Kazan, "en todas partes, el progreso llega sólo despacio y en pequeñas dosis".⁷³

En la secuencia culminante del primer guión de Steinbeck, un hacendado bien intencionado, que antes se había burlado de la violencia de Zapata, le dice al final: "¿Sabes, Emiliano?, como siempre estuve metido en negocios, quizás no pensé las cosas claramente... Tú tuviste razón, Emiliano". La cabeza de Zapata da una sacudida hacia arriba y mira fijamente al hacendado el cual sigue diciendo: "Yo sé que tú tenías que pelear. ¿Sabes, Emiliano?,

en que se estaba produciendo *¡Viva Zapata!* véase: Elia Kazan, *Kazan on Kazan* por Michael Ciment, Viking Press, Nueva York, 1974, pp. 83-101.

⁶⁹ *The New York Times*, 17 de octubre de 1976, sección 2, p. 28; Ronald Radosh y Louis Monashe, carta.

⁷⁰ Lillian Hellman, *Scoundrel Time*, Little, Brown and Co., Boston, 1976, p. 98.

⁷¹ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 3, "Trato de Zapata, 17 de octubre de 1949" y "Nota sobre el carácter de Zapata" por Elia Kazan.

⁷² Elia Kazan, "Elia Kazan on Zapata", en "Cartas al editor", en *Saturday Review*, 5 de abril de 1952, pp. 22-23.

⁷³ Entrevista a Kazan, 6 de octubre de 1976.

como el mundo se mueve lenta y majestuosamente, yo me olvidé de las miles de pequeñas agonías que hacen que se mueva. Así como es posible que un hombre se levante de una silla porque un solo nervio se crispa en su cuerpo, es posible que el progreso del mundo sea impulsado por Emilianos dolientes. Ahora sé eso. Y creo que eres un hombre bueno".⁷⁴

En guiones posteriores el hacendado desaparece y Zapata dice a sus compatriotas: "Ustedes buscaron dirigentes. Buscaron hombres fuertes y sin tacha. No los hay. No hay más que hombres como ustedes mismos. Hombres que cambian. Desertan. Mueren. No hay más dirigentes que ustedes mismos: un pueblo recio es la única fuerza duradera".⁷⁵

Si la violencia no lleva al cambio, Zapata, el violento, debía ser presentado como un fracaso al final de la película. Eso es lo que Steinbeck hizo, con el tiempo. Su final original ocurría en un futuro impreciso. Gente del pueblo llenaba sus jarras de agua en una fuente coronada con un pequeño busto de bronce de Zapata. En el fondo había una escuela llamada "Emiliano Zapata" y dentro de ella unos niños cantaban. "Y así no había muerto. Y ya nadie fue golpeado. Y nadie se atrevió a robar la tierra de nuevo. Y los cultivos crecieron a sus anchas. Y la gente no tuvo miedo. Y por eso está vivo".⁷⁶ Pero en la película terminada no hay tal seguridad en el progreso. Zapata no es más que un recuerdo simbolizado por un caballo blanco que se retira a las montañas. El pueblo padece miseria. El ejército federal está intacto y es totalmente capaz de aplastarlo, pese a su recién descubierta defensa de la democracia. Es una escena muy triste para los campesinos de Morelos.⁷⁷

Con el tiempo, Darryl F. Zanuck se había hartado. Era a fines de diciembre de 1950 y la filmación de la película estaba programada para la primavera siguiente. Steinbeck y Kazan seguían hundidos en una confusión ideológica. Quizás había que cancelar todo el proyecto. Zanuck preguntó a los escritores: "¿Qué es lo que pretendemos *decir* en este relato? ¿Por qué estamos haciendo *esta* película? ¿Qué es lo que decimos *finalmente* cuando el relato termina? Francamente, no lo sé". Y, luego, una inquietud de Zanuck: "Espero que la gente no tenga la impresión de que abogamos por la guerra civil como el único medio para lograr la paz".⁷⁸

⁷⁴ University of Texas at Austin, "Zapata for Screen", *op. cit.*, pp. 160-161.

⁷⁵ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 6, "Diálogo tomado de moviola", pp. 47-48.

⁷⁶ University of Texas in Austin, "Zapata for Screen", *op. cit.*, p. 175; también, "Zapata" por John Steinbeck, pp. 149-150.

⁷⁷ Conclusión de Vanderwood después de haber visto la película *¡Viva Zapata!*

⁷⁸ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 4, correspondencia interna, Zanuck a Kazan y Steinbeck, 26 de diciembre de 1950, p. 7.

El productor dudaba de que la película debiera terminar diciendo: "México se convirtió en un lugar muy bonito, libre de corrupción política". México, según tenía entendido, había progresado. "Algunas elecciones recientes parecen casi honradas. Y, cierto o no, estoy seguro de que podemos atribuir algo de esto a Zapata".⁷⁹

Señalando que él tenía un interés especial en las consecuencias financieras de la película, Zanuck se daba cuenta de que había que cambiar el final sombrío. "Quiero que el público nos aplauda y vitoree a Zapata". Aunque el héroe muere, sus ideales siguen siendo alentadores. Pero ¿cuáles fueron los ideales de Zapata? Zanuck tenía la respuesta: "Sin duda no es el comunismo, y queremos que esto quede bien claro porque, hablando con franqueza, en el guión actual hay, involuntariamente, un tono peculiar en ciertos discursos que podría ser interpretado por los comunistas para decir que nosotros trabajamos insidiosamente para ellos". Zanuck pensaba que Zapata tuvo algunos compañeros bien informados. Uno de ellos fue Pablo, quien había estado antes en Texas para ver a Francisco Madero. Zanuck conjeturaba: "Pablo debió hablarle a Zapata de un pequeño país al que llamaban los Estados Unidos de América... Yo creo que Zapata debió haber oído hablar de elecciones libres y gobiernos por el pueblo y para el pueblo". Zanuck quería que se recalcará lo de las "elecciones libres". "A mí me parece que Zapata tiene un modelo de gobierno democrático bastante bueno en su vecino, los Estados Unidos: sólo una guerra civil en 170 años. Estoy seguro de que se debe haber preguntado muchas veces: «¿Cómo hacen en los Estados Unidos?»»⁸⁰

Esto en cuanto al mensaje pretendido de *¡Viva Zapata!* Zanuck aún tenía muchas reservas sobre la presentación de un héroe revolucionario mexicano en tiempos tan tensos en Hollywood y en el resto del país. No creía que los públicos aplicaran directamente su relato a las condiciones mundiales de la época, ni que pudieran derivar lecciones subversivas del mismo. Sin embargo, la película, como historia, entrañaría algún significado para los espectadores y esto podía redundar en dificultades para el estudio.⁸¹

"Naturalmente", dijo, "supongo que si es un gran entretenimiento, si está cargada de teatro, si el público permanece sentado en la orilla de las butacas durante el último acto, y si hay, debajo de todo esto, un pequeño clamor de

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 1-5.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 9-10.

democracia, a los públicos les gustará y no harán ninguna pregunta".⁸² Luego, Zanuck dijo a Steinbeck y a Kazan que considerasen sus observaciones y lo ayudaran a decidir si la producción debía continuar o no.⁸³

Pues bien, la película se realizó pero bajo tremendas presiones cuyos detalles no podemos considerar aquí por falta de espacio. El gobierno mexicano, de acuerdo con las recomendaciones de la industria filmica del país, se negó a permitir que cualquier parte de la historia de Zapata fuera filmada en México. Pura y simplemente, no le agradó el Zapata equívoco fabricado por Steinbeck y Kazan.⁸⁴ El estudio tuvo dificultades para decidir a quién incluir en el elenco de la película. ¿Debían ser interpretados los papeles principales por mexicanos que hablaran un inglés doblado o por norteamericanos con un acento mexicano ocasional igualmente doblado?⁸⁵ Los censores mexicanos impusieron una serie de cambios, incluso el del título que pasó de *El Tigre a ¡Viva Zapata!* Los censores pensaron que *El Tigre* sugería un Zapata sanguinario. Los mexicanos también objetaron las comparaciones entre las prácticas democráticas en los respectivos países. Zanuck estuvo de acuerdo en una serie de cambios en la versión mexicana de la película para satisfacer las exigencias de esa nación.⁸⁶ Aun con esos ajustes, el filme no gustó en México, en donde fue exhibido durante una semana entre burlas constantes del público, y luego fue retirado.⁸⁷

Las características de los personajes principales de la película fueron objeto de reajustes continuos mientras que los productores se esforzaban para que encajaran en un marco ideológicamente seguro y dramáticamente atinado. Eufemio, el hermano de Emiliano; Pablo, su principal sostén intelectual; la esposa y la amante de Zapata así como su presidente, Madero, todos ellos fueron objeto de distintas interpretaciones mientras que los escritores pasaban angustias de un guión a otro.⁸⁸ Pero ninguna de esas figuras sufrió

⁸² *Ibid.*, p. 9.

⁸³ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁸⁴ Entrevista a Kazan, 6 de octubre de 1976.

⁸⁵ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 4, correspondencia interna, Zanuck a Kazan y Steinbeck, 26 de diciembre de 1950, pp. 16-18.

⁸⁶ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 5, "Memorándum de conferencias entre el profesor Sologuren, doctor Barcia, Ralph de Lara, coronel Jason Joy, Molly Mandaville", 23 y 25 de abril y 2 de mayo de 1951; "Comentarios del sr. Zanuck sobre las notas de la conferencia...", de fecha 2 de mayo de 1951.

⁸⁷ Entrevista a Kazan, 6 de octubre de 1976.

⁸⁸ Sobre la ubicación de los argumentos relativos véase la nota final 76.

tantas manipulaciones como “Bicho”, alias “Fernando” y realmente Joseph Wiseman, el misterioso y siniestro oportunista vestido de negro que aparecía periódicamente muy cerca del poder. Bicho pasó a ser Fernando sólo en la etapa final de la producción de la película. Zanuck prefería el nombre de Bicho porque sonaba a rudo y mezquino, pero cuando los censores mexicanos le explicaron que “Bicho” significaba en español “chinche” o cualquier clase de sabandija, el productor optó por Fernando.⁸⁹ En el texto original de la historia de Zapata que escribió Steinbeck, ese personaje no existía. Cuando apareció por primera vez era tan sólo una figura insignificante en el argumento pero, a medida que la guerra fría arreció junto con las presiones del Comité sobre Actividades Antiamericanas, Fernando fue teniendo más relieve como villano. El estudio creía que era preciso asegurar al público que Zapata (demócrata) tenía razón y que Fernando (totalitario oportunista) estaba equivocado. El argumento había sido prácticamente el mismo con Juárez en 1939. Los héroes mexicanos fueron siempre buenos demócratas, fue hasta 1952 que Stalin reemplazó a Hitler como el dictador feroz.

Antes de autorizar la exhibición de *¡Viva Zapata!* en los Estados Unidos, la oficina de Breen exigió cortes en algunas escenas que juzgó demasiado violentas, vulgares o inmorales.⁹⁰ El propio Zanuck ordenó que se eliminaran otras cosas. En una secuencia importante en la que Zapata llega al palacio presidencial, un viejo compadre suyo y general de su ejército le aconseja hacer las paces con sus enemigos, es decir, con Venustiano Carranza. “No podemos eliminar a la oposición”, dice el cansado luchador, “tenemos que aprender a vivir con ella”. Zanuck suprimió toda esta escena. Enfascados en una guerra fría con la Unión Soviética, explicó, no es posible hacer concesiones. “Yo no pretendo saber la solución” dijo Zanuck, “pero creo que nos está costando trabajo tanto el vivir con los comunistas como el borrarlos del mapa. Me parece que cuando la oposición decide destruirte, hay que destruirse un poco uno mismo, o rendirse”.⁹¹ Zanuck manifestaba, sin duda, las ideas que prevalecieron durante la guerra fría, y lo mismo ocurre con su

⁸⁹ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 5, “Memorándum de las conferencias...”, p. 25 (sobre las conferencias del 23 y 25 de abril), pp. 8-9 (sobre la conferencia del 2 de mayo), “Comentarios del sr. Zanuck...”, p. 10.

⁹⁰ Véase, por ejemplo: MPPA, *¡Viva Zapata!*, Joseph I. Breen, director de Production Code Administration, al coronel Jason S. Joy, Twentieth Century-Fox Film Production, 12 de febrero de 1951; 25 de mayo de 1951; 4 de junio de 1951.

⁹¹ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 4, correspondencia interna, Zanuck a Kazan y Steinbeck, 26 de diciembre de 1950, p. 11.

película, no tanto por lo que se dice en ella sino, lo que es igualmente importante, por lo que se calla.

Zanuck tenía, además, consideraciones inmediatas de carácter político y personal. Objetaba las calumnias verbales sobre los generales del ejército en la película. La realidad política invitaba a la discreción. “Es probable que nuestro próximo presidente en los Estados Unidos sea un general llamado Dwight Eisenhower, y es posible que esta película no concuerde con el sistema... Además, yo soy, aún, un coronel de la reserva y podría tener que recibir órdenes de los generales”.⁹² Darryl Zanuck estaba dispuesto a rechazar a esos comunistas, tal como los rechazó su Emiliano Zapata.

Diré, para terminar, que la película *Juárez*, a mi juicio, fue influida en mayor medida por las intenciones deliberadas del gobierno que *¡Viva Zapata!* aunque el estudio de los archivos del Departamento de Estado, aún cerrados al público, podría modificar esta opinión. Y, desde luego, no pretendo decir que las presiones del gobierno no moldearan la película sobre Zapata. La posición del gobierno en lo que respecta a la industria cinematográfica era bastante distinta en 1939 que en 1952, pero en ambos periodos ejerció una presión enorme sobre Hollywood e influyó de manera importante el contenido de las películas. Las necesidades y las tensiones en la industria misma también pesaron en cada filme, al igual que la mentalidad de los propios cineastas. Warner Brothers y sus cineastas sabían exactamente lo que querían decir, y lo decían. Zanuck también tenía su mentalidad, pero nunca pudo sacar a su película de la confusión intelectual en la que Steinbeck y Kazan se habían atascado. Pero, aparte de estas influencias bastante directas, los individuos que produjeron estas dos películas virtieron en ellas las tensiones, los valores, las actitudes y la moral de la sociedad en la cual vivieron y trabajaron. Todos estos factores combinados nos dieron, según creo, dos documentos históricos notables que contribuyen a arrojar luz sobre las épocas en las que fueron realizados.

⁹² Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 4, “Zapata: Memorándum del argumento revisado del 27 de abril de 1950 (dictado a Molly Mandeville por Darryl Zanuck)”, Zanuck a Kazan y Steinbeck, 3 de mayo de 1950, p. 13.

Lo gringo en el cine mexicano y la ideología alemanista

*John Mraz**

Los estereotipos cinematográficos del otro parecen ofrecer un panorama fascinante. Es sumamente útil conocer las diversas imágenes que han tenido los vecinos del norte en las pantallas de México pero, aunque nos puede decir algo sobre cómo los mexicanos perciben a los norteamericanos, no creo que nos diga mucho sobre lo que ellos son. Esto no nos debería sorprender, porque su representación tiene mucho más que ver con las necesidades y los intereses mexicanos que con las realidades norteamericanas. Pienso que es importante combinar el estudio de los estereotipos con el análisis de su función en contextos específicos. Por eso, pretendo reflexionar sobre la representación de lo gringo en algunas películas estrenadas alrededor de 1950 para descifrar su relación con la ideología alemanista.

Empecemos con un ejemplo de lo más común de la aparición esporádica de lo gringo en el cine mexicano. En *Carne de presidio* (1951, dir. Emilio Gómez Muriel) aparece un prisionero gringo, *Mister Irving Lee*, que tiene más “educación” que sus compañeros: él ha estado en prisiones en los dos países y puede compararlas. Este ejemplo cae dentro de un esquema bastante visto en el cine mexicano, donde el gringo generalmente tiene más educación que el mexicano. *Mister* (o sea el “señor”, un título que reconoce no sólo su origen sino, además, un cierto nivel) habla sobre las cárceles gringas: “Allí éramos números y nada más. Nos daban medicinas (presumiblemente salitre) para controlar nuestros deseos, porque no había visitas conyugales. Allí uno no es hombre. Aquí uno está encerrado, pero libre”.

Inmediatamente nos damos cuenta de que lo importante no es lo gringo, sino *lo no mexicano*. La discusión de las cárceles gringas sirve sólo para

*Universidad Autónoma de Puebla.

compararlas con las mexicanas. Así, en general, lo gringo en el cine mexicano es, básicamente, una forma de "lo no mexicano". Deberíamos escribirlo así, "lo no mexicano/gringo", como deberíamos escribir "lo no mexicano/gachupín" para las multitudes de tenderos con sus boinas que han poblado el cine mexicano. Lo gringo es el estereotipo del norteamericano, de la misma manera que el gachupín es una caricatura del español; su función es servir como el antípoda del mexicano en la definición de la identidad de éste. Una manera de definir qué es algo es a través de identificar lo que *no* es: un elefante puede ser difícil de describir, pero *no* es un tigre. Entonces, la identidad del mexicano está en una función de todas las características que forman su ser (historia, geografía, cultura, etc.), más todas las características que *no son* parte de ello, o sea, las caricaturas de lo no mexicano. Así, si los estereotipos del gringo nos dicen poco sobre los norteamericanos, nos pueden decir mucho sobre lo mexicano.

No quiero decir que los estereotipos no se hayan derivado de ciertas actitudes características de los estereotipados. Por ejemplo, es común representar a los gringos en asociación con la fría eficiencia o a los gachupines con la avaricia, y las dos caricaturas han encontrado una recepción que hace pensar que deben tener más de un grado de verdad. Pero, sostengo que lo importante aquí no son tanto los elementos que definen a los extranjeros, sino cómo sirven sus atributos para ilustrar lo que los mexicanos son a partir de lo que *no* son.

Así, lo gringo rara vez ha funcionado como el centro de una película o aun como un elemento clave sino, en general, como una anécdota no fundamental en la narración. Además, incluso cuando ha sido un protagonista importante no les ha interesado lo realmente norteamericano en su retrato de lo gringo. Por ejemplo, en una de las pocas instancias donde un gringo fue un personaje principal, utilizaron a un mexicano, Víctor Parra, en el papel estelar de mister Sterling en *Espaldas mojadas* (1953, dir. Alejandro Galindo).

Para examinar realmente "lo gringo" es útil una película como *Primero soy mexicano* (1950, dir. Joaquín Pardavé) porque lo gringo no está encarnado en un norteamericano, sino en un mexicano que "se gringuitizó", o sea, un no mexicano/gringo. Este filme gira en torno a la historia de la ruptura entre un padre y su hijo y su posterior reconciliación, que es a la vez la reconciliación del hijo con su ser mexicano. Ambrosio (Joaquín Pardavé) espera con ansia el regreso de su hijo Rafael (Luis Aguilar), quien ha estado en los Estados Unidos durante los últimos diez años, donde se hizo médico. La no mexicanidad de Rafael se ve desde el primer momento de su aparición.

Viene en un carruaje conducido por su "cuate" de niño, Fabián. Es obvio que en el reencuentro no se han caído muy bien, porque Fabián hace un gesto típicamente mexicano de sacudir su mano en señal de disgusto. Rafael no entiende el gesto, no habla el lenguaje más básico, el del cuerpo.

Primero soy mexicano utiliza varios elementos para demostrar diferencias entre las dos culturas. La educación es una de las que más enfatiza la película: el analfabetismo de Ambrosio es subrayado constantemente, sobre todo en comparación con la educación de Rafael. También, la comida es fundamental para diferenciar entre lo mexicano y lo no mexicano en esta expresión cinematográfica del nacionalismo culinario: para Ambrosio, "el mole fue inventado por inspiración divina", mientras Rafael prefiere *ham and eggs*. La cuestión de la comida sirve también para manifestar la incompatibilidad de la cultura mexicana y la no mexicana. Rafael se resiste a comer en la gran fiesta que Ambrosio ha organizado para celebrar su regreso a casa. No tiene hambre, porque comió su "lunch" a las once; o sea, no se puede participar en dos culturas a la vez porque, si ya has comido de la no mexicanidad, no puedes participar de la mexicanidad.

Las relaciones sociales son otra clave de diferenciación. En la cultura mexicana la familia es muy importante: está el padre, está el "hermano" (Fabián, su "cuate"), está la "hermana" Guadalupe y, aunque la madre está ausente, hay una pseudomamá, la criada Chona. Por contraste, la cultura no mexicana, Rafael, no tiene madre. La madre de Rafael murió, pero su personaje funciona como una metáfora para México. En la fiesta de bienvenida, Rafael intenta criticar a México en comparación con los Estados Unidos. Iracundo, Ambrosio le marca inmediatamente los límites de lo permitido para cuestionar a la nación: "La tierra en que se nace es como la propia madre y no vas a ser tú capaz de señalar los defectos a la madre que te dio el ser, porque eres el menos indicado".

La brecha entre el padre y su hijo, como representantes de sus respectivas culturas (la mexicana y la no mexicana/gringa) se hace patente en los estilos sumamente diferentes de saludar. El abrazo de Ambrosio es cálido, el de Rafael es frío. La frialdad que caracteriza ostensiblemente a los gringos se ve poco después cuando Ambrosio presenta a Rafael a personas importantes de su pueblo; a ninguno le da la mano Rafael. Como dice la canción tema de la película: "Digo *hello* sin dar la mano".¹

¹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*; tomo IV, Era, México, 1972, p. 208.

Ahora bien, el hecho de que la cultura representada es la no mexicana y no la norteamericana se ve en este episodio. Aunque reina una confusión en la cultura norteamericana sobre lo que se debe hacer para saludar en circunstancias privadas —¿dar la mano, abrazar, besar o simplemente mover la cabeza y mascullar?—, no es así en situaciones públicas. Un estudiante siempre daría la mano cuando es presentado en un contexto público, por ejemplo, en este caso, en la presentación de los personajes de un pueblo.

Esta última observación hace claro que es la no mexicanidad la que está representada como antípoda para definir la mexicanidad. Pero, ¿cómo se define la mexicanidad en *Primero soy mexicano*? Como vimos más arriba en relación con la cuestión del horario de la comida, la mexicanidad se define por la exclusión de la no mexicanidad. La homogeneidad cultural que propone esta película se encuentra en el abrazo inicial entre el padre y el hijo. Rafael dice “Usted no sabe los deseos que he tenido de abrazarle”, pero su abrazo no lo muestra. Ambrosio lo abraza con gran cariño. Aquí vemos una diferencia fundamental entre la cultura mexicana y la no mexicana, pero que va más allá de la simple cuestión de la frialdad y la calidez. Rafael dice una cosa, pero hace otra. Ambrosio es íntegro. Obviamente, nos identificamos mucho más con un personaje cinematográfico íntegro que con uno contradictorio. Pero, si llevamos la metáfora más allá de lo personal y vemos a Ambrosio y a Rafael como representantes de sus respectivas culturas en la película, entonces la mexicana es una cultura homogénea, la no mexicana es una cultura con fisuras, diferencias, contradicciones. La historia de *Primero soy mexicano* es la eliminación de las contradicciones que encarna Rafael en querer ser gringo; su salvación es su reincorporación a una mexicanidad excluyente y esencialista.

El periodo en que se hizo *Primero soy mexicano* estaba marcado por el desarrollo de la ideología de una mexicanidad sin contradicciones. Las divergencias y diferencias que habían caracterizado al cardenismo fueron reemplazadas por una insistencia en la “unidad nacional”. Carlos Monsiváis definió el espíritu de la época así: “Nada de <país plural> o de <diversidad de culturas>, *México es uno*”.² Hay que señalar que la búsqueda de identidad en este periodo —por ejemplo, en los múltiples libros que aparecieron en relación con “México y lo mexicano”— se debió, en parte, a la transición de una cultura rural y agraria a una sociedad urbana e industrializada, además de la necesidad de definir la nueva formación, producto de la Revolución.

² Carlos Monsiváis, “Sociedad y cultura”, en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política: El México de los 40*, CNCA y Grijalbo, México, 1990, p. 264.

Sin embargo, es aún más importante indicar que el Estado alemanista utilizó esta reconfiguración para institucionalizar la homogeneidad y un nacionalismo exclusivo.

Emilio García Riera ha observado de *Primero soy mexicano* que:

Pardavé hizo de este melodrama un manifiesto patrioter singularmente irracional. La mexicanidad se planteaba como asunto de incontaminación, de provincialismo agresivamente anticapitalino, de perfecta fijación en el tiempo y en el espacio, y ser mexicano significaba —si al personaje interpretado por Pardavé nos atenemos— ser analfabeta, filicida, mocho y xenófobo.³

La condición de Ambrosio es atemporal; dice, “Tengo que ser lo que siempre he sido”. Así encarna el esencialismo de la mexicanidad difundida por la película. El mexicano es definido por sus esencias —su afición familiar y calor personal, además de la comida, la ropa, la música y la lengua— no por su formación histórica. Al final de la película, cuando Rafael se reincorpora a la mexicanidad, lo hace a través de enchilarse con tacos de chicharrón y chile verde, vestirse como charro, cantar corridos y, más que nada, regresar a la familia como hijo obediente, arrodillado ante su padre. Sin embargo, la familia a la que regresa es aún más grande que la inmediata —su papá, su “hermano” Fabián y su hermana-esposa Guadalupe—, ha regresado a la gran familia de México, porque es “cuate” de todo el pueblo.

La reincorporación de Rafael a esta gran familia demuestra que la homogeneidad es más importante que las características específicas para definir la mexicanidad. La forma de ser del mexicano es una, no varias y, para los que se hayan desviado del camino y se hayan perdido, la única salida es la aceptación incondicional de las doctrinas de la patria. En *Primero soy mexicano*, la cultura no mexicana ha servido sólo para definir estrechamente, y de una manera que excluye las demás, a la mexicana.

Ahora bien, ¿hay otras alternativas a este nacionalismo sofocante, otras expresiones culturales en este periodo que no caen en lo homogéneo y lo excluyente? En mis investigaciones en fotografía, he descubierto que el gran fotoperiodista Nacho López desarrolló un enfoque que lo llevó a hacer fotoensayos sobre lo que yo llamo los “mundos aparte” de los humildes, los enjaulados, los desamparados... los que eran invisibles en el universo alemanista. Fue una estrategia para hacer presentes los muchos Méxicos que

³ *Op. cit.*, p. 208.

quedaron excluidos por el proyecto nacionalista. Al retratar esos mundos aparte, Nacho López no sólo reclamaba un lugar para “los de abajo” sino, además, insistía en un México plural y en un nacionalismo que incluiría a todos.

En *Primero soy mexicano*, Rafael redescubrió su mexicanidad al volver a ser un hijo sometido a la patria, un hijo obediente. Pero fue “Tin Tan”, el “hijo desobediente”, quien abrió en el cine mexicano alternativas frente al nacionalismo de estilo camisa de fuerza. “Tin Tan” (Germán Valdés) fue el cómico cinematográfico más prolífico de México durante quince años, entre 1945 y 1960. En la primera película que estelarizó, *El hijo desobediente* (1945, dir. Gómez Landero), “Tin Tan” revelaba el papel que, en gran parte, lo definió durante su vida profesional (y hasta hoy en día): el pachuco. Había vivido su juventud en Ciudad Juárez y conocía de cerca la identidad fluctuante de la frontera. Asumir el papel del pocho permitía a “Tin Tan” hacer sus contribuciones particulares, desde un ángulo fresco e irreverente, a la cuestión de la identidad tan discutida en aquellos años. Aparte del público enorme que atrajeron sus actuaciones, su hibridismo al mismo tiempo le ganó fuertes críticas por corromper el idioma español. Carlos Monsiváis ha comentado: “En la capital de los años cuarenta, ‘Tin Tan’ triunfalmente, se vuelve el arquetipo del pocho, categoría entonces demonizada en lo lingüístico y en lo social”.⁴

Sin embargo, si el pachuco fue la fuente de inspiración de “Tin Tan”, sus exploraciones de la pluralidad cultural van más allá de esta figura y su personificación de lo gringo. Así, este cómico, que fue quien más representó lo gringo, es una demostración de cómo este concepto es, en realidad, lo no mexicano. Consideremos, por ejemplo, su película más lograda, *El rey del barrio* (1949, dir. Martínez Solares), que Emilio García Riera ha descrito como “quizá la mejor película cómica producida por el cine mexicano en toda su historia”.⁵

“Tin Tan” se despierta y dice las palabras con que empieza *El rey del barrio*: “*All aboard*”. El pachuco nos va a llevar en un viaje que iniciamos con un “ferrocarrilero” mexicano quien en el transcurso de un *tour* delirante se habrá convertido en un gángster de Chicago (Illinoise), un cantaor andaluz (Er Niño de Pecho), un pintor francés (Gastón Touché) y un maestro italiano de ópera, antes de volver a su identidad “real” de ferrocarrilero. Al final de

⁴ Carlos Monsiváis, “‘Tin Tan’: es el pachuco un sujeto singular”, en *Intermedios*, núm. 4, octubre de 1992, p. 9. Agradezco a Julia Tuñón por proporcionarme una copia de este artículo.

⁵ *Op. cit.*, p. 107. Monsiváis la considera “la mejor película de ‘Tin Tan’”; véase *ibid.*, p. 12.

la película, "Tin Tan" es el maquinista de un trenecito en un parque de diversiones, que pasea niños en círculos, incluyendo a su propia prole. Dada la atmósfera asfixiante de nacionalismo de la época (y el papel fundamental de la familia en ello), uno podría estar tentado a hacer una lectura tal que el final indicara que "Tin Tan" asumía los personajes de otras culturas para ridiculizarlos y acabar afirmando la mexicanidad reinante. Pero yo sostengo que el poder cómico del actor confiere tanta energía y vitalidad a la exploración de posibilidades alternativas que, al contrario de reafirmar un nacionalismo chauvinista, asombra con la infinidad de realidades e incita a un pluralismo estimulante.

La magia de *El rey...* reside en el juego frenético y extático de ensayar los desdoblamientos del personaje y no en su *happy ending*. Leer la resolución final como si fuera el verdadero mensaje del filme sería como creer en las últimas palabras de Dorothy en *The Wizard of Oz* (1939, dir. Victor Fleming). Después de una de las odiseas cinematográficas más fantásticas, Dorothy regresa de la supersaturación *technicolor* de Oz a un Kansas filmado en imágenes de una grisura plana. Dorothy dice a su tía Em, "Es tan bueno estar en casa otra vez. Nunca volveré a salir. No hay nada como el hogar"; pero ningún integrante del público se lo traga. Tanto en *The Wizard of Oz* como en *El rey del barrio*, el chiste está en el viaje, no en la llegada.

Durante su viaje, "Tin Tan" va a contracorriente de la mexicanidad alemanista en varios aspectos. Como se vio en *Primero soy mexicano*, la familia es el baluarte de la nación. Sin embargo, "Tin Tan" ridiculiza la familia como institución con sus referencias constantes a sus "primas", sobre todo una que ha dado uno que otro mal paso y cuya comparación con Carmelita, la pretendida de "Tin Tan", la enfurece y hace rechazar al cómico en un principio. La maternidad está esencialmente ausente de *El rey...*, al contrario de muchísimas películas mexicanas en las cuales la madre es la figura central. Pepito, el "hijo" de "Tin Tan", no tiene madre y la única otra que aparece es la mamá de Carmelita, quien está enferma y débil. Además, habría que añadir que la película misma es un "desmadre"; aunque nunca utilicen esta palabra, su violación de todos los preceptos del mundo "decente" —por ejemplo, destruir una casa, pintándola junto con sus cuadros y muebles, incluyendo el piano— la califica como tal.

En lugar de la familia tradicional, *El rey...* propone que la fuente de sustento social es el barrio. "Tin Tan" es, como dice una de sus vecinas, "la providencia de este barrio". Él roba (bueno, intenta robar) para ayudar a sus vecinos y ha creado una situación en la cual ellos mismos se cuidan uno al otro. Aquí, vemos el esencialismo de la familia, un contexto innato,

reemplazado por un proceso histórico, el de la lucha social que crea la solidaridad entre los pobres en el barrio. En *El rey...*, la mexicanidad es un producto de la historia vivida por el pueblo (nunca idealizado), no una esencia fuera del tiempo y el espacio.

Otra violación de las leyes no escritas del alemanismo fue la representación de la clase obrera. El alemanismo negó la existencia de diferencias de clase; por ejemplo, en 1947 la CTM cambió su lema de "Por una sociedad sin clases" a "Por la emancipación de México"; las clases habían dejado de existir para dar cabida al mexicanismo. Las películas del periodo comúnmente opacaban la clase obrera a través de filmes que volvían pintoresca la pobreza para romantizarla como una bendición. El mejor ejemplo (aunque lejos de ser el único) es la exitosísima trilogía dirigida por Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe El Toro* (1952). En estas películas, a pesar de la gran energía y el carisma de Pedro Infante, hay fuertes dosis de sumisión, lealtad y docilidad que los pobres "debían" a los ricos, sea por la desgracia desnaturalizadora de ser rico o por la condición paradisiaca de ser pobre.

En *El rey...*, la clase obrera no está ni romantizada ni demonizada sino representada con toda naturalidad: la película muestra el lado humano del pueblo. En ningún momento "Tin Tan" insiste en la cuestión de la lucha de clase —por ejemplo, cuando Carmelita le dice "ferrocarrilero, huelguista" o comenta "ferrocarrilero, por eso siempre andas chocando", él no le contesta—, pero sí hace comentarios chistosos aunque significativos. Por ejemplo, cuando va como Er Niño de Pecho a la casa de la señora rica para robar, hace una referencia a cómo el sindicato ha maleado al criado —en realidad, un cómplice suyo—: "Estos gatos del sindicato, cómo ahuitan".⁶ Además, presenta un *sketch* hilarante cuando pintan la casa de una rica francesa, donde todos golpean a Marcelo en un intento por noquearlo, porque saben que es un policía disfrazado. Él no se da cuenta y piensa que se siente mareado por el cansancio; pide a "Tin Tan": "Jefe, ¿no me da permiso de descansar un rato?" "Tin Tan" lo remeda y dice a su pandilla: "¿Qué les parece? Por eso está México como está, con flojos como tú". La clase obrera, golpeada por el alemanismo, es de todas maneras responsable por la crisis del país.

Es de gran importancia el hecho de que la clase obrera esté presentada junto con la clase adinerada. En sus intentos de robar y estafar, "Tin Tan" se

⁶ Quizá la idea de la sindicalización de los criados de los ricos le parecía una yuxtaposición particularmente absurda, porque hizo un chiste similar en *El hijo desobediente*.

encuentra en las casas de tres ricas mujeres, lugares lujosos donde la gente está nadando en joyas y pieles. Los ricos son fatuos, celosos y resentidos; los pobres del barrio de "Tin Tan" son generalmente solidarios, con excepciones como Antonio, el "hermano" de "Tin Tan", un vago borracho que lo humilla. Pero aún más importante es el hecho de que mientras los ricos no tienen ninguna preocupación más que divertirse en sus cocteles —una característica del periodo alemanista— los pobres están constantemente ansiosos por ganarse el pan de cada día o comprar medicinas. Más aún, la película demuestra cómo los pobres tienen que recurrir al crimen para vivir en medio del "milagro" del desarrollo alemanista.

El Estado aparece esencialmente de dos formas. Por un lado, se ve en la educación de Pepito, quien ha aprendido en la escuela que no se debe robar. Cuando "Tin Tan" se ha llevado unas joyas de la casa de una señorita rica, "La Nena", oye la voz de Pepito diciendo que robar es malo, y las regresa, con el resultado de que ella lo recompensa. Sin embargo, la presencia mayor del Estado en la película es a través del personaje de Marcelo, el policía. En una fiesta, "Tin Tan" y Marcelo se emborrachan y Marcelo confiesa que ha estado intentando capturar a "Tin Tan" y a su banda pero, al conocerlo bien, le da permiso para robar. "Tin Tan" comenta sobre la ironía de que él se había "propuesto andar por la ruta del sendero del bien", pero Marcelo le responde: "No, no, no. Robe, róbelos, róbelos. Robe y hágase rico. Mire, el dinero lo hará decente y respetable. Así son las cosas aquí".

Ante una situación donde el representante del Estado no sólo reconoce la corrupción sino que lo anima a entrar en ella, "Tin Tan" intenta suavizar sus implicaciones y dice que eso se hace "en todas partes". Pero Marcelo insiste: "No, no, aquí más"; mira directamente a la cámara y señala con el índice al público mientras dice: "Mire, nomás, cuánto ratero millonario anda por ahí suelto". "Tin Tan" está consciente del peligro que corre Marcelo al hacer acusaciones de venalidad durante un sexenio conocido por su "abierta corrupción"..., "tema que flotaba en el ambiente cada vez que se hacía mención del gobierno alemanista".⁷ Sigue tratando de salvar a Marcelo de sus indiscreciones: "Por favor, dispénsenlo, está tomado", dice una y otra vez, borracho él también, "Está tomado, está tomado, dispénsenlo". La insistencia con que ruega "Tin Tan" para que perdonen a Marcelo indica que los que se ofenderían por sus acusaciones son personas importantes, o sea,

⁷ Olga Pellicer de Brody y José Luis Reyna, *El afianzamiento de la estabilidad política, Historia de la Revolución Mexicana, 1952-1960*, vol. 22, El Colegio de México, México, 1978, pp. 13 y 17.

los funcionarios del alemanismo que se enriquecieron a tal grado que el presidente que siguió a Alemán, Adolfo Ruiz Cortines, tuvo que proponer modificaciones a la ley de responsabilidad de funcionarios públicos.

La crítica que se hace en *El rey del barrio* al Estado alemanista a través del personaje de Marcelo es tan contundente como insólita. El alcohol ha soltado su lengua y la veracidad que resulta del vino es lo opuesto a su función en *Primero soy mexicano*, donde Ambrosio se va a “poner un cuete” para celebrar el regreso de su hijo a la mexicanidad. Sin embargo, la crítica formal de *El rey...* es tan radical como la social. Cuando “Tin Tan” y Marcelo hablan a la cámara, rompen el plano de la pantalla. La ideología empotrada en el cine funciona, antes que nada, en la ilusión de que la pantalla es una ventana al mundo. Como dijo Jean-Paul Fargier: “Lo primero que hace la gente es negar la existencia de la pantalla: abre como una *ventana*; es transparente. Esta ilusión es la sustancia misma de la ideología específica secretada por el cine”.⁸

Así, *El rey del barrio* y *Primero soy mexicano* son polos opuestos en la representación de lo no mexicano/gringo en el cine nacional alrededor de 1950. *Primero soy mexicano* refleja perfectamente el nacionalismo exclusivista, basado en la familia, la comida, la ropa y la música que integran un esencialismo pintoresco que sirvió tan bien a los intereses del Estado alemanista. *El rey del barrio* va a contracorriente del alemanismo, propone un pluralismo cultural en su delirante desdoblamiento de personajes, representa a una clase obrera con dignidad pero tan pobre que está forzada a robar para vivir, critica a los ricos y les llama “rateros” en su cara y destruye la ilusión de la pantalla como una ventana al mundo cerrado del cine. Cuando reflexionamos sobre la censura que sufrió “Tin Tan” por su personificación del pachuco, queda claro que el problema no provenía enteramente de su lenguaje distorsionador sino, además, de su posición crítica. Al fin, el desafío de este actor al mundo alemanista le ganó los reproches de los funcionarios pero le aseguró su lugar como el primer cómico urbano, irreverente, cosmopolita, autorreflexivo y moderno en el cine mexicano.

⁸ Jean-Paul Fargier, “Parenthesis or Indirect Route”, en *Screen*, vol. 2, núm. 12, verano de 1971, p. 137 (traducción y subrayado míos).

El contrapunto de la imagen nacionalista. El estereotipo norteamericano en el cine de charros 1920-1946

*Ricardo Pérez Montfort**

“...es absurdo y antipatriótico
tener el pelo rubio
y llamarse Lupe...”
el Salazar en *Los tres García*

En 1967, en una especie de manifiesto antiimperialista del emergente cine comprometido latinoamericano, el cineasta brasileño Glauber Rocha planteaba: “...El cine mexicano sufre una enfermedad nacionalista...” El enunciado no era nuevo; ni tampoco lo era el tono peyorativo con el que se cargaba la palabra “nacionalista”. Mostraba, eso sí, la faceta del cine mexicano que mayormente había impactado al público internacional de aquel tiempo.

Si en algo se había caracterizado la historia de los primeros setenta años del cine mexicano era por el afán de mostrar al propio México y al mundo entero cuáles eran las imágenes y los valores “propiamente mexicanos”. Películas “mexicanistas” de toda índole habían logrado premios internacionales y reconocimientos importantes, desde *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, hasta *Tiempo de morir* (1965) de Arturo Ripstein o *Los caifanes* (1966) de Juan Ibáñez. A no ser por cierta condescendencia con el llamado “cine de autor”, el cine mexicano se había valorado internacionalmente sobre todo por su capacidad de reflejar asuntos que mostraran rasgos

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México.

específicos, paisajes y acontecimientos distintivos de México. Si bien es cierto que esto sucedió mucho más con las películas de ambiente campirano que con las de problemáticas urbanas, no cabe duda que aún en éstas últimas también se explotó y exportó el entorno, el carácter y lo que Luis González llamó “la índole de los mexicanos”.¹

Las imágenes mexicanistas de fuerte carga nacionalista habían dado la vuelta al mundo con películas que iban desde las clásicas como *María Candelaria* (1943) de Emilio “El Indio” Fernández hasta las experimentales como *La fórmula secreta* (1964) de Rubén Gámez.

El cine mexicano no escapaba así de los parámetros con que estaba construida la catalogación de los llamados “cines del tercer mundo” durante los años setenta, que consistía en una especie de “vasallaje” tanto técnico como temático a las líneas generales establecidas por Hollywood y el cine europeo.²

Quienes se preocupaban por el cine desde aproximaciones tan amplias como el “análisis del arte desde la perspectiva del materialismo histórico” o la “historia total del cine como expresión de su tiempo” no alcanzaron a encontrar algunos matices que, desde mi punto de vista, fueron bastante importantes en el proceso histórico particular de aquellos cines nacionalistas de los países “tercermundistas”. En primer término, y como es lógico, su esquema general se preocupaba sobre todo por tendencias generales, más que por procesos particulares. Por ello parecían sobrepreciar una historia comandada por Europa y Estados Unidos y establecían de manera tácita que tales cines “nacionalistas” sólo se podían entender a partir de la mirada y los avances tecnológicos de una vanguardia norteamericana y europea. Roman Gubern, por ejemplo, planteaba: “...Las mejores imágenes cinematográficas de México han sido hasta ahora fruto de episódicas incursiones extranjeras: *¡Qué viva México!*, *Redes* y *The Forgotten Village*”. El mismo Glauber Rocha planteaba también: “...El cine mexicano adoptó los cuadros de

¹ *Nexos*, núm. 144, México, diciembre de 1989.

² Durante los sesenta se intensificó la idea —tanto en Europa como en América— de que el séptimo arte ya era tema digno para historiarse y provocar reflexiones de un mayor alcance analítico. Los libros de Georges Sadoul se empezaron a publicar en castellano a principios de los sesenta y *La historia del cine* de Román Gubern se tradujo en 1969. Mientras tanto en México la casa editorial Era abría una línea de publicaciones llamada *Cine Club* a mediados de los sesenta y la imprescindible *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera se empieza a publicar a partir de 1969.

Eisenstein jesuita y los mezcló a las maravillas de la técnica hollywoodense: nuestro México...”³

Cierto es que las tomas de Eisenstein y Tissé realizadas en 1930 influyeron enormemente en la conformación de la llamada “imagen de México” en el nivel internacional; y también lo es que las películas sobre México realizadas en Hollywood contribuyeron de manera significativa al mismo fin. Sin embargo, la construcción de la imagen nacionalista del cine mexicano fue un fenómeno mucho más complejo. Atendido de manera particular y, claro está, sin dejar fuera el hecho de que en la identificación de “lo típico mexicano” también intervinieron muchos escritos, retratos, discusiones y demás de autores y analistas europeos y norteamericanos, resulta que tal imagen nacionalista estuvo estrechamente ligada a la conformación y consolidación de los llamados estereotipos nacionales, cuya historia se remonta a periodos y espacios anteriores a la aparición del cine.⁴ Estos estereotipos nacionales fueron las “mexicanísimas” figuras de “el charro”, “la china poblana”, “el indito”, “el revolucionario”, “la soldadera” o “el peladito”. En el nivel regional, aunque igualmente “mexicanos”, también se formaron otros estereotipos como “el jarocho”, “el huasteco”, “el norteño” o “el boschito”; cada uno representaba a los “típicos” habitantes de ciertas zonas específicas de la república.

* * *

Sin pretender profundizar en el proceso particular del origen y el auge de los estereotipos, vale por lo menos dejar claro que, para el periodo que nos ocupa, éstos fueron producto de una combinación de recursos del nacionalismo cultural tanto de los gobiernos postrevolucionarios como de ciertos sectores específicos de la sociedad mexicana de aquellos años. Como herencia de una corriente introspectiva y nacionalista revitalizada por el proceso revolucionario mezclada con una visión conservadora cargada de las nostalgias campiranas y muy ligadas al folclorismo del momento, durante los años veinte y treinta se consolidaron estos estereotipos “mexicanos”. Sus características se fueron refinando y estilizando gracias al constante re juego que tuvieron en los eventos y efemérides oficialistas y a su insistente explotación en los medios de comunicación masiva.

³ Glauber Rocha, *Cahiers du cinéma*, núm. 195, noviembre de 1967.

⁴ Ricardo Pérez Montfort, “Una región inventada desde el centro. La consolidación del acuerdo estereotípico nacional”, en *Eslabones. Revista trimestral de estudios regionales*, núm. 4, México, julio-diciembre de 1994.

Las llamadas “figuras representantes del folclor nacional” se constituyeron con lo que las autoridades culturales del país, los sectores conservadores y los medios de comunicación creyeron que era la conjunción de los valores representativos de un país entero. A través de estilos musicales como el del mariachi o el del son jarocho, atuendos como el del charro y la china poblana, actitudes como la fanfarronería del machismo ranchero o la humildad y la obediencia recelosa del indito, se fueron consolidando las “invenciones” de un país y de sus habitantes. “El mexicanismo —decía un autor de aquel momento— está en lo esencialmente pintoresco de nuestras costumbres, en la verdadera fuerza de expresión del lenguaje popular; en el espíritu, mezcla de resignación y de fanfarronería, de la raza...”⁵ Estas invenciones de un México típico entre popular y aristocrático, muy pronto se convirtieron en artículo favorito de consumo y exportación.

A pesar de que el mundo urbano también crearía sus propios estereotipos particulares —como “el peladito” o “la prostituta pobre pero honrada”— desde tiempos anteriores a los años veinte, fue principalmente la vida cultural de la ciudad de México la sancionadora de los “valores nacionales”. El “indio mexicano”, por ejemplo, fue más una versión imaginaria y urbana de los pobladores autóctonos del Valle de México y de sus alrededores, que un retrato imponible de aquel ente totalizador conocido como “los indígenas mexicanos”. Su manera de hablar característica y su forma de vestir con manta blanca, huaraches y sombrero fue recreada a partir de elementos teatrales y “artísticos” explotados principalmente por las “élites intelectuales” y algunos sectores populares de la ciudad de México. A ella también arribaron los primeros mariachis, procedentes del estado de Jalisco, que por circunstancias varias pronto se convirtieron en el “símbolo musical de México”.

Algo parecido sucedió con los atuendos y las actitudes de “la mexicanidad”. Los “charros” y las “chinas poblanas” —bailando el “jarabe tapatío” a la menor provocación— se asumieron como “representantes típicos de México”, tanto para nacionales como para visitantes. Gracias a la insistencia de las autoridades educativas, pero sobre todo al teatro popular y a la prensa, a la radio y al cine, una gran cantidad de mexicanos se fueron identificando cada vez más con estos estereotipos, hasta convertirse en las “figuras nacionales” por excelencia, representativas de “lo mexicano”, sobre todo

⁵ Fernando Ramírez de Aguilar (alias Jacobo Dalevuelta), *Estampas de México*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1930, prólogo “El abate Benigno”, p. vi.

para un público amplio ajeno a los ambientes académicos que por cierto también se encontraban discutiendo sobre dicho tema y sus derivaciones.

Establecidos en la ciudad de México, tanto los nuevos gobiernos como los representantes de las antiguas élites estuvieron de acuerdo en que el cuadro "mexicano por antonomasia" era el charro con su china bailando el jarabe. Ciertamente es que había otros tipos genuinamente mexicanos, como "la tehuana" o "el jarocho" como ya se mencionó, pero la mexicanidad parecía radicar principalmente en aquel cuadro del jarabe tapatío. Un libro ilustrado multinacional de los años cuarenta titulado *El mundo pintoresco* llegaba a afirmar: "...Muchas coloridas y abigarradas indumentarias típicas encontraremos en este país, pero ningunas más célebres que las de 'charro' y 'china poblana', que ofrecen una gota alegre y gárrula en todas las fiestas populares..."⁶

Como es de suponerse, tal enunciado se confirmaba constantemente en muchas películas mexicanas del momento y en muchas películas extranjeras sobre México. El cuadro típico del charro y su china sirvió de referencia obligada para la afirmación de "...esto es el México de a veras..." Pero, como es sabido, este cine le debió mucho al teatro popular de los años veinte y treinta, que con el sobrenombre de "teatro de revista" combinaba música con escenificaciones cargadas de símbolos y referencias localistas reivindicativas del México "típico" o del desde entonces llamado "*Mexican Curious*".

* * *

Las preocupaciones "mexicanistas" contribuyeron a intensificar los afanes distintivos de lo "propio" frente a lo "extraño". Y así como se empeñaron en presentar un estereotipo nacional también lo hicieron con el estereotipo del "extranjero". En el teatro de revista la identificación de un extranjero por lo general servía como elemento central de las comedias de equivocaciones y como contrapunto de las imágenes nacionalistas. La clásica y exitosa pieza de José F. Elizondo *Chin Chun Chan* (1904) sería prueba de que desde sus orígenes el teatro de revista utilizaría este recurso. El estereotipo del "extranjero" tuvo sin embargo muchos matices. Iba desde el explotador inclemente y sádico hasta el del inocente o menso que caía en todas las trampas puestas por el ingenio mexicano.

Hubo sin embargo algunas constantes en dichos estereotipos de españoles, alemanes, ingleses, chinos, norteamericanos, etc. Quizá la más ligada al afán

⁶ W.M. Jackson Inc. Edit., *El mundo pintoresco*, Buenos Aires, 1947.

nacionalista era aquella personificación de extranjero distinguido por su acento y atuendo “distintos” a los locales que después de ser vapuleado o simplemente vacilado por los nacionales cábulas, terminaba generalmente con un gran reconocimiento, interés y disposición hacia lo mexicano.

Entre los estereotipos de “extranjero” que mayormente se explotaban como contrapunto a las imágenes nacionalistas, el del norteamericano o “gringo” fue quizá uno de los más antiguos y recurrentes, después del español o “baturro”. El atuendo, la forma de hablar y el tipo de interés que mostraba por “las cosas mexicanas” fueron los elementos más comunes para su identificación y su “invención”. Por el tipo de espectáculo que se trataba, su ridiculización fue mucho más intensa en el teatro de revista de los años veinte que en el cine sonoro de los años treinta y cuarenta. Mientras al principio parecía un personaje chusco pero con cierto aire crítico, después de los cuarenta no pasaba de ser una especie de pretexto para exaltar la mexicanidad, tal como lo representara Clifford Carr, aquel “gringo del palenque” en *Allá en el Rancho Grande*.⁷

Por ejemplo, en una pieza de 1921 titulada *Ave charro*, en la que por cierto se citaba un poema de Miguel Contreras Torres que es un himno al charro, el contrapunto estereotípico norteamericano estaba representado por un mister Hudson quien abría el primer cuadro con el siguiente parlamento:

...Oh, mí estar mocho contentamienta conocer to México. Aquí haber visto cosas very fine, very good, very truly, para very decírselo al Presidente United Estates... Sólo mi falta parra ir a hacer chis... chistes a mi diario, saber lo que aquí llamar: charra... Yo understand las palabras que empezar con Che: Che Gómez, Charreteras —de éstas abundar una barbaridad—, chorreaderos —de éstos haber una atrocidad—, chismosos, chalequeros, chocantes, chaparros y chapopota. Esta última gustarme más porque del chapopota se saca la palabra petróleo, y el petróleo se mete in Estados Unidos... Además quiere mí investigar lo que es el charra, perfectamente...⁸

⁷ Por cierto que Carr parece adueñarse de ese tipo que reaparece en varias películas de charros entre 1936 y 1946. García Riera lo cita en más de cinco películas de charros de este periodo: *Nobleza ranchera* (1938) de Alfredo del Riestro; *Adiós mi chaparrito* (1939) de René Cardona; *Mala yerba* (1940) de Gabriel Soria; *Rancho Alegre* (1940) de Rolando Aguilar; *Guadalajara, pues* (1945) de Raúl de Anda; *Los tres García* (1946) de Ismael Rodríguez.

⁸ *Ave charro*, sin autor, registrado 17 de agosto de 1921, AGN, Propiedad artística y literaria, vol. 356, 1921, s.r. exp. 2.

Míster Hudson recibía entonces una cátedra de mexicanismo lleno de sombreros, sarapes, canciones y jaripeos para terminar completamente cautivado por "...la belleza de las mexicanas, la dignidad de sus hombres y la alegría de las fiestas de México..."

En cambio el míster Johnny Jones de *Los tres García* (1946), por ejemplo, a pesar de repetir el estilo de hablar y de tener la misma actitud entre prepotente y mandilona que desarrolla como un patíño segundón, abandona el tono crítico, para igualmente terminar convencido que es una lástima que no haya nacido en México. "Ustedes son turistas", les decía un Víctor Manuel Mendoza vestido de catrín a los recién llegados Marga López y Clifford Carr a San Luis de la Paz en un resplandeciente automóvil. "Usted también, ¿no?" contestaba el extranjero. "Yo soy de aquí", respondía el bien vestido. "¿De aquí?", preguntaba ella, con lo que se daba inicio al siguiente intercambio:

VMM: Ustedes los extranjeros esperan ver a todos los mexicanos vestidos de charros, con pistolas...

CC: A mí mi gustan mucho los churros.

ML: ¡Los charros, papá!

CC: Eso es que yo dije: chorros.

ML: Es que es un traje muy bonito, tan fascinador, tan romántico. Se ven tan guapos, tan hombres.

VMM: ...tan machos.

Míster Johnny Jones representaba así no sólo al clásico gringo bonachón, sino que además daba pie, a través del supuesto *gag*, a que el orgullo nacional aflorara sin el más mínimo sentido de pudor. Así, para mediados de los cuarenta y ya en el cine el personaje fue presentado de entrada como un aliado, y después como un complemento contrastante.

El estereotipo norteamericano de estos años, sin embargo, estuvo determinado por un proceso bastante más complicado, lleno de competencias, malos entendidos y simplificaciones, en el cual el nacionalismo, como ya se ha dicho, fue uno de los referentes principales.

En términos más amplios, es justo reconocer que las relaciones entre México y Estados Unidos entre 1920 y 1946 pasaron del *cuasi*-enfrentamiento armado a la política de colaboración y al "Mr. amiguismo". Por ello, no sería raro encontrar cierto paralelismo en la manera de tratar a los personajes y al cine norteamericano desde la perspectiva mexicana tanto política como cinematográfica. Mientras que en los años veinte "lo mexicano" parecía medirse por contraste y confrontación con "lo norteamericano", ya entrados

los años cuarenta ambos se midieron más bien en función de su capacidad para complementarse. El proceso tuvo sus altibajos y aquí sólo se dará cuenta de algunas de sus características más relevantes.

A principios de los años veinte el tratamiento estereotípico en la producción cinematográfica mexicana tuvo una connotación de fuerte rechazo hacia lo norteamericano frente a lo mexicano, con apreciaciones relacionadas con la autenticidad, pero también con cierta identificación de una oposición entre lo rico y lo pobre, entre el lujo universal y la miseria nacional. La argumentación de los críticos llegaba incluso a generalizaciones que rayaban en lo chauvinista y absurdo. Por ejemplo, en una reseña de la película *En la hacienda* (1922) de los Estudios Camus, cuya temática incluía los clásicos escenarios mexicanos de nopales, jacales y artesanías con sus charros, sus inditos y sus chinas, se afirmaba lo siguiente:

...Comparando nuestra producción nacional con la extranjera, particularmente la norteamericana... es innegable nuestra superioridad artística... En el teatro cinematográfico norteamericano todo sucede en palacios lujosos, y los tipos, falsos, afectados, artificiosos de una absurda ingenuidad carecen de contextura humana, de vitalidad de carácter... Nuestra producción nacional, hasta este momento, dicho sea en buena hora, busca sus argumentos en la realidad que todos vivimos, más frecuentemente triste, dolorosa y mísera que lujosa y cómoda... Lo fundamental del valor artístico de nuestra producción, es la exactitud de los ambientes, su realidad humana y viva, y sobre todo su contextura de los caracteres, que tienen alma, temperamento y vida propia... Esto es lo que pinta, refleja, estudia y analiza nuestro teatro cinematográfico: las modalidades de nuestra idiosincrasia, como tipo, como pueblo, como raza. ¿Puede admitirse que de la pintura que ofrecen los teatros cinematográficos extranjeros no se deduce, ni siquiera se adivina, la personalidad distintiva, característica de esos pueblos?...⁹

Entrados los años treinta esta confrontación seguía más o menos vigente, aunque reconociendo cierto fracaso de los mexicanos a la hora de retratar al “verdadero” México. La experiencia de Eisenstein vino como anillo al dedo para quienes insistían en la confrontación de “lo norteamericano” frente a “lo mexicano”, como una táctica para valorar lo propio. Si bien fueron pocos los que vieron los materiales de Eisenstein, el crédito que éste recibió a la hora de representar al México “real” fue mucho mayor que el de cualquier

⁹ *Cosmos*, magazine mensual, México, febrero de 1922.

cineasta norteamericano del momento. Una crítica de Adolfo Fernández Bustamante en 1932 decía por ejemplo:

...Eisenstein y los suyos no han hecho una escena que pudiera llamarse internacional; todo es absolutamente mexicano, todo tiene el carácter, la psicología de lo nuestro, y sin embargo no hay nada de mal gusto, no hay un solo detalle que resulte molesto para nuestra nacionalidad... maneja grupos, conjuntos que van dando ideas más claras de las emociones, y olvidan el estilo yanqui de los héroes ridículos, siempre triunfadores gracias a su tipo atrayente o a su mayor o menor pericia en jugar ese deporte canibalesco del "rugby"...¹⁰

Las apreciaciones de aquello que se identificaba como "lo típico norteamericano" parecían ser la otra cara de la moneda de aquella relación que ya ha descrito exhaustivamente Emilio García Riera en su *México visto por el cine extranjero*. Pero si el cine norteamericano simplificaba y ridiculizaba al mexicano, éste no parecía insistir tanto en la denigración a la hora de mostrar su visión del gringo. Más bien se trataba de una visión un tanto contradictoria, pero en el fondo bastante benigna. Por una parte el "estereotipo del norteamericano" servía para mostrar el orgullo de ser mexicano, pero por otro también servía como modelo del personaje utilitarista, práctico y "moderno", que contrastaba con el mexicano despreocupado, chocarrero, tradicionalista y bueno para enamorar a las mujeres. Ya lo diría Lucha Reyes interpretando su "Canción mexicana":

...Pa' hacer pesos de a montones
no hay como el americano
pa' conquistar corazones
no hay mejor que un mexicano...

Y a través de la música y los sentimientos del corazón se afirmaba "lo mexicano" frente a los embates del extranjero. Jorge Negrete, en *No basta ser charro* (1945), por ejemplo, definía sus sentimientos nacionalistas con coplas como:

...cantar con el corazón
las canciones de mis ranchos

¹⁰ *Nuestro México*, núm. 1, año 1, marzo de 1932.

y no sones extranjeros
de tambor y saxofón...

Desde épocas muy tempranas, la tendencia a la norteamericanización de los mexicanos fue vista como algo contrario al espíritu del charro. Alfredo B. Cuéllar, "...próspero zapatero metido a la producción de cine...", como lo describe Aurelio de los Reyes, recordaba cómo durante la Revolución:

Aquellos hombres del norte, precisamente mis paisanos, los veía como extranjeros en la capital, por sus armas americanas, sombreros texanos y pantalones kaki. Venían a dar el tiro de gracia a nuestra indumentaria tradicional. Aquellos soldados que eran una caricatura del yanqui, no sólo lastimaban la vista; herían el corazón. Me parecían los enterradores del traje de charro...¹¹

Y como es sabido el mismo Cuéllar junto con Contreras Torres, Gustavo Sáinz de Sicilia y Carlos Rincón Gallardo se preocupaban por hacer un cine de charros inicial, pero sin poner demasiada atención en criticar al vecino del norte. Fue más bien hacia la década de los años treinta cuando el estereotipo del norteamericano empezó a aparecer en el cine nacional. Mientras que en la prensa periódica y en el teatro de revista la ridiculización del gringo seguía con pautas continuas relacionadas con los enfrentamientos de los años veinte, en el cine la presentación del personaje fue bastante más noble, más aún en el cine de charros. Llama la atención, por ejemplo, que aunque el charro tiene un estereotipo más o menos equivalente en Estados Unidos, el *cowboy*, éste prácticamente no fuese confrontado con el primero durante el periodo que nos ocupa. Sin embargo, eso es harina de otro costal y merece desde luego reflexiones que aquí no vamos a hacer.

Finalmente, valdría la pena hacer mención del estereotipo de "la norteamericana" o "la gringuita", cuyas características tuvieron también un fin semejante al del norteamericano frente al charro, aunque mucho más ligado a cuestiones de moral. El cabello rubio, los anteojos oscuros, la pañoleta sobre la cabeza, las formas abundantes y el uso de pantalón o vestido más corto que el de las mexicanas, las distinguían inmediatamente. Pero lo que parecía evidenciarlas sobre todo era cierto desparpajo o "liberalidad" en su trato con los hombres.

¹¹ Alfredo B. Cuéllar, *Charrerías*, Imprenta Azteca, México, 1928.

Cumpliendo funciones para la demostración del orgullo nacional, pero desde el ángulo del macho puede-con-todas, su ingenuidad por lo general la llevaba a caer bajo los encantos y las demostraciones de valentía e ingenio del charro. Éste, sin embargo, preferiría a las mexicanas, de todas todas. Y si por alguna razón el mexicano se enamoraba de la “gringa” era porque ésta ya se había “mexicanizado”. Un caso extremo sería el de Joan Page, en la cinta *Guadalajara pues* (1945) de Raúl de Anda, quien sucumbía ante el machismo de Luis Aguilar después de que éste le propinara una sonora bofetada para en seguida besarla en una escena final pletórica de mariachis y vivas a la patria chica.

Aun así y a pesar de que la reivindicación de los charros en el cine mexicano fue acicateada por el maltrato que el cine norteamericano hacía de los mexicanos, el tratamiento de los vecinos del norte en el cine mexicano no fue tan negativo durante estos años. Si bien en otros espacios como el teatro de revista y la prensa periódica “lo norteamericano” sufrió de tratamiento mordaz e irónico, en el cine de charros más bien se trató de un contrapunto que sirvió para mostrar el carácter del mexicano, esto es: su propia imagen estereotípica. El nacionalismo mexicano utilizó así ocasionalmente al “gringo” para mostrar sus propios matices, que como vimos empezaron con confrontaciones agresivas y llegaron a 1946 con exclamaciones al estilo de un Pedro Infante charro, gritando en *Los tres García*: “Que viva el panamericanismo... y el acercamiento de las americanas...”

Una mirada al vecino. Estadounidenses de celuloide en el cine mexicano de la edad de oro*

*Julia Tuñón***

La influencia que Hollywood ejerce en el mundo filmico mexicano es y ha sido evidente, aun durante los fulgores de su época dorada.¹ Se observa manifiestamente en la dependencia técnica, en la manera de filmar y la difusión de algunos géneros, en los usos de la propaganda y los contenidos de las revistas, que se llenan de chismes de astros y estrellas estadounidenses y, por supuesto, en la exhibición mayoritaria de sus películas. Sin embargo, el cine nacional tiene una clara personalidad y sus cintas tienden a reafirmar los valores tradicionales o, si se quiere, los que conforman el estereotipo de ese supuesto país que se plantea como el México esencial.

En este trabajo quiero abordar la forma en que el cine mexicano representa a los estadounidenses y su país, en un contexto de influencia económica evidente² y desde una industria fílmica pobre y subordinada.

*Este trabajo pudo realizarse gracias a las atenciones brindadas por los encargados de las filmotecas de la SOGEM, la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM.

**Dirección de Estudios Históricos, INAH.

¹ Comúnmente se entiende por ésta los años cuarenta, pero se suele ampliar este lapso de mediados de los años treinta a mediados de los cincuenta. En este artículo planteo un periodo todavía más amplio y comento una película de 1961 (*La Rosa Blanca*). Lo hago así en aras de un proceso que me resultó interesante y porque los directores más tardíos aquí mencionados (Gavaldón, Galindo, Soler) son autores clásicos de la etapa dorada que manejan sus ideas usuales e, incluso, filman en blanco y negro las películas a las que aquí me refiero.

² Las inversiones norteamericanas tienen un carácter creciente en el siglo, salvo durante las

He dividido este trabajo en dos secciones bien delimitadas. En la primera me baso en las notas de prensa que se refieren al cine y, en la segunda, en las películas del periodo mencionado. En ésta separo las imágenes de las personas y las de la influencia cultural que ejerce el vecino país del norte. Si la prensa expresa las ideas de muchos en el sentido de que la presencia estadounidense es avasallante, en pantalla la tendencia es —en cambio— el ninguneo, por más que, a lo largo del periodo aquí tratado se pueden observar cuestionamientos y modificaciones.

LA IMAGEN FÍLMICA EN PAPEL PERIÓDICO

Durante los años que nos ocupan, las inversiones del vecino país en México son importantes pero, en cambio, la población estadounidense en nuestro país no es notoria.³ Muchos mexicanos pueden no conocer a ningún norteamericano o tener solamente referencias de los mexicanos que regresan. Para muchos, en cambio, lo evidente son las costumbres que paulatinamente se incorporan a la vida nacional.

Abrir un periódico de los años cuarenta significa encontrar la influencia norteamericana en muchos niveles: un pequeño restaurante ofrece un *lunch* comercial por ochenta centavos con el siguiente menú: “un *ham sandwich*

crisis revolucionarias y los años que siguen a 1938. Si en 1911 eran el 64.46 por ciento del total, en 1938 disminuyeron a 60.23 por ciento y en 1957 aumentaron a 73.37 por ciento. Esta situación es similar a la que presenta el comercio exterior y redundan en una fuerte dependencia económica de México hacia los Estados Unidos de América. Véase Moisés González Navarro, *Población y sociedad en México (1900-1970)*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1974 (Serie Estudios, 42), p. 90.

³ Según se deduce del siguiente cuadro (González Navarro, *op. cit.*, cuadro 30):

Año	POBLACIÓN NORTEAMERICANA EN MÉXICO					
	En México	Hombres	Mujeres	En el D.F.	Hombres	Mujeres
1930	12,396	6,938	5,458	2,819	1,389	1,430
1940	9,585	5,122	4,463	3,839	2,009	1,830
1950	30,454	14,659	15,795	7,308	3,449	3,859
1960	15,145	12,633	2,512	2,902	2,310	592

La mayoría estaba en los estados norteros de la república: en 1940 el 54.78 por ciento (sólo el 17.56 por ciento en el centro), en 1951 el 71.90 por ciento (sólo el 31.79 por ciento en el centro) y en 1960 el 74.37 por ciento (sólo el 45.99 por ciento en el centro). *Ibid.*, cuadro 31. El criterio de estas cifras es el de los nacidos en los Estados Unidos, no el de su nacionalidad, de manera que podemos suponer una alta incidencia de mexicanos nacidos del otro lado. Esto explica, porejemplo, el aumento entre 1940 y 1950: si durante la segunda guerra mundial muchos

double (jamón); medio *egg salad sandwich* (ensalada de huevo), fruta, *cake* y dulces”,⁴ mientras los trabajadores de la radio piden se establezca una censura para proteger el idioma;⁵ espectáculos tradicionales como los toros, la lucha libre y el box perviven, pero se incrementa el gusto por el *base ball* y el *foot ball*;⁶ las salas de cine exhiben gran cantidad de películas mexicanas, pero las norteamericanas ocupan un lugar privilegiado en las pantallas: el gusto de las clases en ascenso se dirige preferentemente y cada vez más a él. Es clara la enorme influencia del vecino en todos los órdenes, pero es también importante precisar que en la cultura se impone un proceso de mediación con la propia del país, pues ésta no se impone de manera vertical ni de la misma forma para todos los grupos y sectores sociales. Se trata de un proceso complejo que requiere de análisis concretos.

La prensa de cine abunda en noticias sobre Hollywood. En gran medida esto es así porque se trata de notas de agencias informativas que buscan promover a las figuras internacionales de un sistema de estrella en el que la industria norteamericana marca la pauta. La influencia cultural parece evidente a través de este medio, diferente pero complementario al de las pantallas. En él se muestra una concepción de la manera de ser de los vecinos del norte. Por ejemplo, se dice que “sabemos que el cine americano fue el primer arte escénico cinematográfico que se comercializó. No podemos negar a nuestros primos esa capacidad mercantil que ellos tienen tan desarrollada y que los hace ver el negocio en lo que para otros pueblos sólo estaría el arte o la diversión”.⁷ Para vender más —continúa nuestra fuente— se dedican a “halagar la vista”, creando la “escuela visualista”, exaltando la belleza de paisajes y mujeres y creando ídolos: “De allí partió esa racha de belleza física que ha amasado fortunas a través de los cosméticos, los masajes [...] de allí también que los Estados Unidos estén convertidos en un inmenso criadero de bellezas que cada día resultan más despanpanantes [...] y que hace pensar que se fabrican en serie, como los automóviles Ford”.⁸ El sistema de estrella

mexicanos fueron atraídos para trabajar en el campo, al término del conflicto bélico el Programa Bracero los devuelve al país de origen (información de Delia Salazar).

⁴ *Excelsior*, México, 1 de junio de 1944.

⁵ *Ibid.*, 2 de junio de 1944, segunda sección, p. 10.

⁶ Eduardo Flores Clair, “Pst... ¿quiere boletos?”, en *Desde las puertas de La Sorpresa hasta la esquina del Jockey Club*, INAH (en prensa).

⁷ Raúl de Cedrez, “La mayoría de edad del cine americano”, en *El Cine Gráfico. Anuario 1945-1946*, México, p. 72.

⁸ *Ibid.*

“coincide con la psicología de cuento de hadas de las multitudes sencillas que creen que el bueno tiene que ser guapo y el malo ha de ser feo”. En Estados Unidos el cine de la comedia musical “se reduce a una exhibición de pantorrillas con todo y muslo, cantores lascivos y bellezas de cuerpo y cara [...] salpimentado con música e idioteces”,⁹ el de aventuras también peca de simple: “aparecieron muchas películas heroicas en que la expresión visual se limitaba a las aventuras y a la creación de escenarios grandiosos”¹⁰ y el cine de tesis social que —dice el texto— produce Charles Chaplin, se plantea en forma cómica, produciendo la risa más que la reflexión. Pese a esas limitaciones, los avances técnicos —como el sonido— y la emigración de los artistas europeos a Estados Unidos después de la segunda guerra mundial son los factores que convierten a Hollywood en el centro fílmico por antonomasia.¹¹

Ejemplificado en este texto destaco algunos elementos que se consideran comunes al cine norteamericano y que se entienden como parte de la idiosincrasia nacional: la belleza, la capacidad de acción, la ingenuidad, la simpleza, la mayor libertad sexual, la indiferencia hacia los problemas sociales, el dinero y la eficiencia. Con esas características —se dice— se convierten en los amos de la taquilla.

En los años que aquí tratamos existe la idea del cine como poseedor de una influencia avasallante hacia la sociedad. Incluso el papa Pío XII declara su temor ante el materialismo inculcado a los jóvenes a través de las pantallas. Respecto al cine norteamericano es común en la prensa mencionar la influencia de los gánsters y los *cowboys* de celuloide así como la llamada “pornografía”, que parece reducirse a los besos fílmicos.¹² Se dice que, a causa de estas imágenes, se ha notado el “desarrollo de un gran apetito sexual no apto para nuestro carácter y sensibilidad latinos, creación de un espíritu de imitación de hábitos y actitudes, con el consiguiente abandono de las costumbres mexicanas y la anulación del espíritu recreativo, nacimiento de un instinto de ‘machismo’ y pistoleroismo impropio de nuestro temperamento violento y cuyas consecuencias han acarreado el desprecio al valor de la vida

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Julia Tuñón, “Cuerpo y amor en el cine mexicano de la edad de oro: una polémica en torno a los besos”, en *Cuidado con el corazón: historia de los usos amorosos en el México moderno*, INAH (en prensa).

humana”.¹³ Se dice que la pantalla ha inducido a un gusto por los lujos y comodidades “no adecuados a nuestras características económicas”¹⁴ y una actitud hacia los demás fincada en sus bienes económicos y no en actitudes morales. Se acusa al cine norteamericano de ser causante del alcoholismo y la vagancia y se teme que se copien una serie de actitudes “completamente inaceptables a las características raciales y económicas del pueblo mexicano”.¹⁵ Ésas son las conclusiones de Guillermo Torres Torija en una ponencia dictada en el Segundo Congreso Nacional de Ciencias Sociales. En este texto la capacidad de acción de los norteamericanos se convierte en violencia, la belleza en sexualidad desbordada, los lujos de escenografía esconden una amenaza al precario orden económico nacional y la eficiencia se siente como una derrota anticipada. El cine se concibe como una influencia avasallante sobre la cultura de unas masas inermes. Lo norteamericano se construye, entonces, como una serie de estereotipos complementarios a los de lo mexicano, por cuanto son su opuesto, la otra cara de la moneda de lo nacional de reafirmar la propia idiosincrasia en una comparación insidiosa. Se trata de un sistema binario que adquiere visos de simbiosis: cuando se habla, se exalta, se critica o se detracta al vecino país del norte, a sus habitantes o sus costumbres, siempre se hace en contraste con lo mexicano o lo que se desea que fuera lo mexicano. Estamos —por supuesto— en el reino de las representaciones, del imaginario, de la mentalidad.

En esta situación se pierde la posibilidad de entender. La estereotipación hace su agosto: ofrece respuestas rápidas y cómodas. Sin embargo, en algunos momentos, la complejidad humana desborda esa camisa de fuerza y surgen las contradicciones. Por ejemplo, respecto a la idea de la frialdad sajona, dice Wilgardú que “las curvas pecadoras e incitantes de una rubia calientan la sangre otrora fría y desbordan los instintos antes sofrenados. Las miradas se hacen felinas y el deseo turba las mentes”. De todo eso es culpable el cine y

la guerra [que] ha hecho sentir a las multitudes la necesidad de una vida rápida, cuando han contemplado la muerte de millones de adolescentes en las trincheras. Se ha hecho una amalgama de cine y guerra que hace al hombre olvidar su grandeza y recordar tan sólo su paso rápido por la vida

¹³ Juan León, “El cine sigue su marcha”, en *El Cine Gráfico*, núm. 676, México, 2 de junio de 1946, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

y apuran todo el deleite posible [...] Es penoso ver cómo la fisonomía de los pueblos se pierde para hacer una parodia de animalidad sin freno y sin norma moral, sin caballerosidad y con la mira sola de un placer, así sea por el más burdo y pobre de todos.¹⁶

El cine aparece como un instrumento tan fuerte que obliga a perder “la fisonomía de los pueblos...”; hasta los mismos norteamericanos aparecen como víctimas de sus propios filmes. Con esta concepción la influencia suena ilimitada, sin embargo, las películas propician otras representaciones.

LAS PELÍCULAS

Los estadounidenses en pantalla

En la sociedad mexicana de los años cuarenta la influencia estadounidense es importante. Por contraste, su presencia en las historias fílmicas mexicanas es escasa. Éste sería el mensaje central: México tiene su propia cultura y los Estados Unidos no le afectan. Precisar las representaciones del vecino en celuloide debe hacerse en íntima conexión con las que se dan de lo mexicano: sólo en ese vínculo adquieren sentido. Empiezo apuntando la conclusión: las características de México —todo, como un bloque según el cine— le dan una superioridad en el ámbito de los valores morales, los de apego a la familia, el respeto a las tradiciones, la fidelidad en la amistad, la solidaridad entre humanos. Estados Unidos, por el contrario, aparece como el espacio en donde se han perdido esos valores. La tónica general es la de ver al vecino del norte como un país rico en dinero pero pobre en moral.¹⁷

No son muchas las películas que muestran la presencia estadounidense. Esta escasez es *per se* significativa. La representación puede definirse a partir del “ninguneo”. Octavio Paz ha visto en el ninguneo un mecanismo de la psicología mexicana, una de sus máscaras. Dice Paz:

¹⁶ “Barreras rotas”, en *El Cine Gráfico*, México, núm. 722, 13 de abril de 1947, p. 2.

¹⁷ Desde 1934 es explícita esta idea. En “Escuchad magnates de Hollywood”, se dice que es claro que ellos tienen la técnica y hacen un mejor cine pero “en materia de ideología [es] muy superior [la industria mexicana] a la que nos brinda Hollywood, adornada con las galas que da el dinero, cercano a la perfección en materia de fotografía y sonido... [en el cine nacional] sí faltan muchos detalles de técnica importantes, en cambio abunda en sus escenas el espíritu de la raza”. *El Cine Gráfico*, México, 10 de junio de 1934.

No sólo nos disimulamos a nosotros mismos y nos hacemos transparentes y fantasmales; también disimulamos la existencia de nuestros semejantes. No quiero decir que los ignoremos o los hagamos menos, actos deliberados y soberbios. Los disimulamos de manera más definitiva y radical: los ninguneamos. El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno.¹⁸

El ninguneo que se hace de los norteamericanos es manifiesto y cumple la función de destacar lo propio.

En general, los estadounidenses de celuloide son figuras secundarias o de fondo. Se trata de funciones más que de personajes: es decir, no cuentan con complejidad psicológica o bien emocional, sino que responden de manera previsible para permitir la dinámica de la historia que se narra.¹⁹ La imagen más común es la del turista despistado y bobalicón, que ni siquiera se da cuenta de que le han tomado el pelo: su ingenuidad tiene la función de destacar el ingenio y la agilidad de los mexicanos.

Una vez marcada la ausencia, conviene atender las formas que cobra la escasa presencia de nuestro sujeto. La más evidente remite a los personajes: aquí cabe distinguir entre hombres y mujeres pues su actuación es diferente y también la vara con que se mide su conducta entre los estadounidenses, ya sea en su país o en el nuestro y de acuerdo con la situación que los involucra, ya que ciertas cintas, como son las de braceros, tienen un tono y una importancia particular.

Una cinta que es preciso mencionar es *Los tres García* (Rodríguez, 1946). Se trata de una familia peculiar: tres primos, que se llaman Luis y viven en San Luis de la Paz, se aborrecen entre ellos, pero comparten el amor por su abuela, doña Luisa (Sara García), que fuma puro y domina a todos a golpes de bastón. En ese contexto uniformado por los nombres y los estilos aparecen de visita dos personas diferentes: la prima lejana de ellos tres, Lupita Smith García (Marga López) y su padre John (Clifford Carr). Ella es rubia, lo que

¹⁸ Dice Paz que el ninguneo es una forma de mimetismo que “no consiste tanto en cambiar de naturaleza como de apariencia. Es revelador que la apariencia escogida sea la de la muerte o la del espacio inerte, en reposo (...) es una manera de ser sólo Apariencia”. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, séptima reimp., 1989, pp. 39-40.

¹⁹ Creo importante aclarar que *grosso modo* el cine mexicano narra sus historias con el recurso de las funciones. Es decir, se trata de una situación que no sólo atañe a la imagen de los norteamericanos.

aparentemente es bastante grave; cuando la abuela la presenta a los nietos, dice: “esta preciosidad es ésa que ustedes llamaban ‘rata blanca’ y que nunca quisieron ir a conocer por tonta, desabrida y porque no nació en México”. José Luis (Abel Salazar) abiertamente la trata mal y declara que “es absurdo y antipatriótico tener el pelo rubio y llamarse Lupe”. La diferencia de nacionalidad arredra, según este filme, a los mexicanos, pero no a los recién llegados: John Smith es objeto de múltiples burlas y apodos. En un primer encuentro Luis Antonio (Pedro Infante), creyendo que no sabe español, le dice que tiene cara de “buey purgado”. Sin embargo el hombre hace notar con afecto a los muchachos que “sus padres de ustedes tampoco quererme ni tantito, no ir a mi boda, enojar con mi esposa por casarse conmigo, pero yo... mucho gusto en conocerlos, sobrinos”.

A pesar de su benevolencia, John nunca se incorpora a esa sociedad. Él observa, con respeto y sin entrometerse, la lucha atávica que los García mantienen con los López: se fija en todo y tiene opiniones sabias y precisas, pero se mantiene al margen; asume lo que todos le manifiestan: que él es de otra pasta. El hombre es agudo, pero a veces se equivoca en el manejo de las costumbres, en particular las formas de la cortesía. Por ejemplo: cuando llega al pueblo pregunta la dirección de la abuela al orgulloso José Luis, sin imaginar el parentesco que los une y comete el error de ofrecerle una propina, acto que origina el rencor del “ofendido”. Su función en el filme es entregar a Lupita en matrimonio para cumplir el sueño de la muchacha quien expresa: “se me figura que me he de casar con un mexicano”. A diferencia de ella, que con naturalidad se acomoda en esa rígida estructura familiar, su padre no puede hacerlo; incluso regresa a su país antes de la boda, al morir la abuela, aunque espera atento el nacimiento del primer nieto (*Vuelven los García*, Rodríguez, 1946). En la foto de la familia aparecen tres espacios visuales claramente definidos: en primera fila, sentados, la abuela, Lupita y el cura; detrás, de pie, los tres Luises, vestidos de chaño, como un bloque y, un poco separado, Mr. Smith, de traje oscuro, con flor en el ojal, elegante pero ajeno, evidentemente fuera de tono.

El “zopilote güero” es un norteamericano típico, opina que “se pierde tiempo durmiendo y el que duerme se pierde mucho que ver”, pero tiene un rasgo peculiar: él valora la cultura mexicana. En la fiesta previa a la boda de Lupita y José Luis, John declara que “ella ganar un marido bueno, honorable, trabajador, honrado y muy macho”; esto último lo dice con marcado énfasis y admiración. En el testamento que deja la abuela, ella dice que John “representa a todos los que vienen de lejos, sin dobleces y con cariño” y le encarga que quiera mucho a México, que es un país “que sabe devolver todos

los afectos". Efectivamente, John simboliza al buen estadounidense porque no interviene con juicios morales, no busca en México beneficios económicos, aprecia "lo mexicano" (léase la comida y el machismo) y trae para quedarse a una hija que, aunque rubia, a todos les gusta.

Lupita, a pesar de ser universitaria, actúa como cualquier mujer del cine mexicano, respondiendo a una esencia de corte zoológico y cumpliendo la función de que los primos la cortejen. Lupita va a elegir al orgulloso, al acomplejado, al que la trataba peor. Sobre este punto volveré después.

Emilio Fernández tiene algunas imágenes de estadounidenses. Una de ellas es Eduardo Roberts (Eugenio Rossi) en *Enamorada* (1946). Él va a casarse con la aristócrata Beatriz Peñafiel (María Félix) y cumple con los compromisos de rigor: de acuerdo con la tradición va a comprarle su vestido de novia pero, mientras está fuera, el general revolucionario José Juan Reyes (Pedro Armendáriz) corteja a Beatriz. La noche de la boda civil, cuando las tropas se retiran de Cholula y ella está a punto de estampar su firma en el documento civil, se decide bruscamente y rompe, al mismo tiempo, el compromiso y su collar de perlas, para seguir como cualquier soldadera a "su Juan". Eduardo se queda viendo, benevolente pero, sobre todo, despistado; no tiene tiempo ni de protestar. Su mérito, a los ojos de Beatriz, era su tolerancia para con ella, fierecilla domada por José Juan sólo con métodos de otro tipo.

Otras veces el estadounidense puede ser el malvado, como en *La perla* (Emilio Fernández, 1945).²⁰ Esta cinta, muy de acuerdo con las ideas del "Indio" Fernández, enfrenta la civilización al mundo primitivo: el extranjero, perverso y codicioso, explota al indígena bondadoso, inocente, inerme. El doctor del pueblo (Charles Rooner) colecciona perlas y le gusta ponerlas en su bebida para saborearlas con enfermizo deleite (más adelante veremos el peso del elemento culinario y oral en las imágenes). Para obtener las mejores, no duda en mandar matar a quien se niegue a vendérselas, en este caso el pescador, Quino (Pedro Armendáriz). El doctor es ambicioso y realiza abortos, lo que en el contexto de esta película significa que no valora la vida ni el futuro de México.

Entre estas dos imágenes oscila el abanico de las representaciones. En su faceta de cruel y perverso el americano puede ser un gángster, pero lo usual es que esto sea motivo de burla y risa en el cine cómico o en las facetas

²⁰ En algunas escenas de la cinta hay confusión, también podría verse como un alemán.

cómicas de una película.²¹ Se trata de un estereotipo que ni siquiera es ambiguo o disimulado. En *Una gringuita en México* (Julián Soler, 1951) Pablo (Antonio Badú) sueña que pelea con su supuesto rival en amores, el americano Tom Collins, quien es un temible gángster que cumple con todos los requisitos del estereotipo, sin olvidar el atuendo. A pesar que el filme es un alegato divertido contra la estereotipación, así se supone la mirada de los estadounidenses respecto a México.

Las películas de Juan Orol, en las que representa a Johnny Carmenta (de la mafia italoamericana), son representativas de esta tendencia. Se trata de cintas de muy mala calidad que, no obstante, eran la delicia de los niños en los barrios populares. También dentro del género cómico (aunque las de Orol son de un humor involuntario) tenemos a "Tin Tan", que en muchas de sus cintas representa al pachuco y la influencia del país vecino. *El rey del barrio* (Martínez Solares, 1949) me parece particularmente interesante.

En este filme "Tin Tan" es un ser dividido que de pronto es un miembro de la vecindad y apoya a todos los vecinos: les da dinero, es afectuoso, solidario y comprensivo. En su acepción de rey del barrio trata a sus subalternos con desprecio y prepotencia y hace gestos estereotipados de lo que significa ser un matón. De entrada implica el individualismo: "si en algo estiman sus vidas no se metan con la mía, que es privada" y los amenaza con repetir lo que hizo con "sus muchachos de Chicago: los hago como cedazo de café", acto seguido planea un atraco en Peralvillo. Por ser gángster se disfraza como tal: viste sus clásicos pantalones de pachuco y saco blanco con camisa negra. Lo determinante, no obstante, son los gestos excesivos. No tiene amigos y su única forma de relacionarse con los otros es el poder; supuestamente él es frío y eficiente, pero, y ahí radica parte de la comicidad, siempre se equivoca.

En su faceta de mexicano es generoso, risueño y torpe; a cada rato se tropieza con Carmelita, a quien quiere conquistar, constantemente es perseguido por la autoridad, representada por el policía de azul, Marcelo ("del honorable cuerpo de la jurisdicción chotal"). Vive en un mundo tolerante y permisivo, donde a nadie le impresiona que el limosnero "ciego" tenga perfecta su visión. El apoyo hacia los demás, a quienes nunca juzga, es su única regla, mientras en su acepción de rey ordena y vigila celosamente los actos de los otros. "Tin Tan" realiza una síntesis de lo que se consideran las características humanas en México y en los Estados Unidos.

²¹ Como en *Ahí está el detalle* (Bustillo Oro, 1940), y *Luponini de Chicago* (José Bohr, 1935).

Otro tipo de cinta alude al estadounidense en su propia tierra, en los Estados Unidos. Es claro en los filmes de braceros, que han aumentado de manera prodigiosa en los últimos años.²²

Adiós mi chaparrita (René Cardona, 1939) muestra los sufrimientos de Chávalo (Rafael Falcón) en “el otro lado”. Las primeras imágenes son de canciones y alegría, pero pronto surgen los problemas, cuando su primer contratista, míster Clark (Clifford Carr), “un verdadero grano de oro” no puede pagarle a sus trabajadores porque, también él, tiene problemas con la justicia. El “bolillo” empeña un anillo por el que recibe trescientos dólares que reparte entre los mexicanos. Ellos son comprensivos: Indalecio (Antonio Badú) le ofrece no cobrarle y míster Clark contesta: “tú eres mejor que mi hermano. Mi hermano querría verme dos metros bajo tierra. Mi hermano mandaría a su mamá a la cárcel si no le pagara”. Según este discurso los americanos no valoran los lazos familiares y sólo les importa el dinero, pero el doble mensaje es que no todos son así: he ahí a míster Clark para demostrarlo. Después de este episodio Chávalo se incorpora a un grupo que es contratado para cosechar nueces. Sin embargo, el capataz (Ángel T. Sala) aprovecha su situación de ilegales para ponerlos a deshierbar un enorme monte: “es el destino de nuestra raza, ¿qué le vamos a hacer?” dice un comparsa. Este hombre se supone mexicano-americano porque le llamarán “renegado” y “mal compatriota”. En morosas escenas de sufrimiento el hombre los azota con un látigo, los insta a trabajar más y comete infinidad de abusos: “ahora me doy cuenta de por qué tantos compatriotas acaban en la silla eléctrica”, dice Chávalo. Los hombres se rebelan y el protagonista acabará siendo acusado de haber asesinado al capataz, crimen que no cometió.

Espaldas mojadas (Galindo, 1953) es también una cinta que muestra el sufrimiento de los mexicanos en el otro lado, aunque ahora la factura es mucho más sofisticada que en la película anterior. Su exhibición fue prohibida por las autoridades mexicanas y quedó enlatada durante dos años.

La cinta inicia con un texto que explica que lo que se narra son representaciones simbólicas, construidas a partir de historias combinadas de fronteras de diversos países y que tiene la intención de “advertir a nuestros connacionales de la inconveniencia de abandonar el país en forma ilegal con el riesgo de sufrir situaciones molestas y dolorosas que podrían hasta crear

²² El cine de braceros ha sido constante en México. Menciono algunas cintas: *Pito Pérez se va de bracero*, de 1947 y otras más recientes: *Gringo mojado*, *Mojados*, *Mojado Power*, *Murieron a la mitad del río*, *La ilegal*.

dificultades en las buenas relaciones que venturosamente existen entre ambos pueblos". Las primeras tomas también tienen afán informativo, al alternar imágenes de México y Estados Unidos con una voz en *off* que explica que los braceros "van al norte deslumbrados por el brillo del dólar". Al mostrar El Paso se escucha que se trata de un "país que cuarenta años de cine lo han hecho ante el mundo como una nación donde todos sus habitantes son felices y donde todo se cuenta por millones [...] en México todavía se habla en español y se canta a la Virgen con guitarras. Allí, del otro lado, los rascacielos son símbolo arquitectónico del país más poderoso del mundo donde todos sus habitantes tienen automóvil, radio y televisión".

Sin embargo, lo que la cinta muestra es el sufrimiento sin cuento que padecen quienes se van sin papeles y nunca vemos los rascacielos ni la riqueza: vemos un aserradero; un restaurante con maquinitas; una cocina donde el protagonista, Rafael Campuzano (David Silva) lava platos y tiene un pleito; un desfile de carros alegóricos donde uno de ellos se llama "Defensor de la Libertad"; la construcción de una vía de tren donde los obreros duermen debajo de los vagones; las estaciones de ferrocarriles donde los braceros se esconden: un mundo amenazante donde se huye y se trabaja, y los rostros enormes (en *close up*) de los policías demandan: "*papers!*" Estados Unidos se convierte en una tierra donde, según el protagonista, uno se siente muy solo: "como cortado de uno mismo, solo, en una rueda de soledad, tú en el centro, y no te llega ni un ruido ni una mirada: nadie te ve, nadie te oye, ¡no existes!" La figura del capataz Sterling (Víctor Parra) en la construcción de la vía del tren se caracteriza por su crueldad, prepotencia, racismo y arbitrariedad. Los americanos aparecen como personas que nunca ríen (Sterling sin mover un rasgo de su adusto rostro atraviesa una cantina llena de mexicanos que gritan, cantan y se carcajean) y a quienes sólo les importa el trabajo; una muchacha le dice a Rafael que se nota que es "novillo", porque todavía dice su nombre con los dos apellidos: "a los gringos no les gustan los nombres largos, dicen que es perder el tiempo". Efectivamente, la frase que sistemáticamente dice el capataz en la construcción es: "¡A trabajar! ¡no pierdan tiempo!", mientras vemos a los mexicanos que cantan, beben, conversan, descansan, comen y piensan.

El desenlace viene cuando, de vuelta en México, después de un pleito a golpes entre el villano y Rafael, un grupo de "la raza" avienta a Sterling al río y ahí lo tirotean los propios guardias de su país. "¿Qué te preocupa? —le dice uno de ellos— tú no fuiste, ni nosotros tampoco. El tarugo ése que se tiró a nadar en el río". A la solidaridad latina se opone la individualidad de los "primos", que en este caso no resultó tan eficiente.

Hay que hacer notar que, en esta cinta, los malentendidos vienen de los estadounidenses que también están fuera de la ley y en contubernio con mexicanos que les ayudan a enganchar braceros. En *Adiós mi chaparrita* esto era al revés. Parece claro que la ley no ayuda en el mundo complejo del otro lado, ni la ley jurídica ni la cristiana de la caridad, por llamarla de algún modo. Me parece importante destacar que estas cintas que abordan el tema de los braceros, que narran historias de un contacto directo y conflictivo, presentan imágenes más matizadas y ricas que las que vimos atrás. El bracero se convierte en un puente que vincula dos realidades y que, además, debe vivir en situaciones límite: el abandono del propio mundo y la necesidad de comprender y vivir en otro ajeno. El villano puede ser el norteamericano, pero también un mexicano “renegado” que no ayuda a sus compañeros de “la raza”. No sé hasta dónde la experiencia narrada proviene de esos repatriados no siempre por su propio pie ni de buena manera.²³

Con otra problemática una película de 1961 que quedó enlatada hasta 1972, dirigida por Roberto Gavaldón, me parece fundamental. Está basada en un texto de Bruno Traven. En *La Rosa Blanca* el tema es la tensión entre las necesidades políticas y económicas de las compañías petroleras norteamericanas y la utilización tradicional de la tierra en Veracruz. La trama se sitúa en 1937, año anterior a la expropiación petrolera.

La figura del vecino es aquí compleja; *grosso modo*, se inscribe en la versión del estadounidense malévolo pero tiene matices que se expresan en dos personajes básicos: Robert Kollenz (Reinhold Olszewski) y Abner (John Kelly): el gran empresario y el aventurero a sueldo. La historia narra cómo los empleados de la Condor Oil Corporation quieren comprar “La Rosa Blanca”, el rancho de Jacinto Yáñez (Ignacio López Tarso) porque tiene petróleo. La familia Yáñez cultiva plátano y tabaco y Jacinto se niega a vender, porque ahí están enterrados sus antepasados y espera, algún día, compartir la muerte con ellos en ese espacio ancestral.²⁴ Jacinto no se deja seducir por las ofertas económicas, su interés es de otra índole: cuando el licenciado Pérez (Luis Beristáin), al servicio de la Condor Oil le explica que con lo que gane puede comprar un camión para estar en media hora en Tuxpan, Jacinto contesta que cuando viaja le gusta salir temprano para ver salir el sol, pescar

²³ Devoluciones importantes fueron, por ejemplo, después de la crisis de 1929 y en el Programa Bracero, después de la segunda guerra mundial.

²⁴ “Uno de estos días, cuando me muera, voy a reunirme con mis padres y me van a pedir cuentas de lo que he sembrado, de lo que he hecho para los que vengan después de mí. Yo no voy a resultarles conque he vendido nuestra tierra”.

en la laguna, admirar el maíz crecido: “Mire usted todo lo que yo me perdería con su automóvil”. Los argumentos de eficiencia y ahorro de tiempo poco pueden contra la gozosa parsimonia ajena al capital.

Mientras tanto, en Los Ángeles, se desarrolla una junta de accionistas de la Condor Oil, dirigidos por Kollenz, a quien caracteriza la frialdad y la costumbre de comprar con dinero a todos y a todas, su interés en controlar el mundo entero. No es el único que piensa así: su esposa, su hija y su amante le piden dinero constantemente. Las oficinas, con pisos de mármol, son gélidas y enormes; la mesa de reunión está tomada por la cámara desde un ángulo oblicuo (en primer plano holandés) que la muestra gigantesca, de manera que quienes se sientan a su alrededor no podrían tocarse, aunque quisieran. Es la eficiencia y la ambición económica, la falta de unidad familiar y la escasa sensibilidad para las debilidades humanas la que rige en ese mundo, frente a la cálida familia de Jacinto y su universo anclado en la tierra fértil y en los ancestros. Se trata de universos opuestos, sin posibilidad alguna de comprensión mutua y menos aún de contacto.

Kollenz busca el medio de convencer a Jacinto y contrata a Abner, que llega a “La Rosa Blanca” con el pretexto de alquilar caballos y a quien —cual corresponde a un mexicano tradicional— Jacinto trata como el buen anfitrión que es. Abner finge interés por su cultura, lleva una imagen de la Virgencita y dice tener gran devoción por ella. La esposa de Yáñez, Carmen (Rita Macedo), opina: “Todo le gusta y a todo se aviene; parece niño”.

Abner invita a Jacinto a su país, pues le quiere regalar unas mulas en reciprocidad a sus atenciones y, para no ofenderlo (la formalidad ante todo), el mexicano accede. Ahí el hombre enfrenta otros métodos de presión pero se mantiene firme, por lo que es asesinado en un terreno yermo, en el que no tendrá la compañía de sus difuntos. Con el aval de papeles falsos “La Rosa Blanca” acaba siendo un terreno más de los pozos petroleros.

El gobierno mexicano a través del gobernador de Veracruz, aparece en este filme como una presencia ambigua: no segunda al licenciado Pérez, a quien llega a decir, con sarcasmo: “ustedes, los extranjeros”, pero tampoco tiene los medios para defender a Jacinto.

En este filme los estadounidenses no son seres despistados ni ninguneables, porque su eficiencia y tenacidad los hacen conseguir lo que desean, pero las ideas en torno a la frialdad y la ausencia de valores humanos sigue presente: ya no se les representa como “los malos” sin concesiones o matices, sino como seres inteligentes y astutos. Un elemento que incorpora matices en la imagen del norteamericano es la capacidad de mediar con el código

cultural mexicano cuando es necesario para lograr sus propósitos. No obstante, la diferencia básica entre ambas culturas sigue siendo palpable.²⁵

Si la relación entre hombres remite a aspectos de dominación política y/o económica y, por ende, a posibles conflictos, existe en cambio un tema que puede propiciar situaciones más amables. John Smith fue apreciado, en mucho, porque trajo una linda hija que se quedó en México (*Los tres García y Vuelven los García*). Efectivamente, para las mujeres del vecino país la imagen presenta una situación diferente.

Una gringuita en México es una comedia de enredos que da cuenta del desconocimiento mutuo y de una preocupación con visos de enojo: la del mexicano que siente distorsionada su realidad y trata de reafirmarla. Barbara Smith (Martha Roth) es una bibliotecaria de California que junto con su tía Rose (Fanny Schiller) tiene una serie de ideas extrañas acerca de México: lo visualiza como el reino de los “toreadores”, los bandidos apasionados y los hombres valientes que defienden a las mujeres y cantan con guitarras bajo su balcón; la expresión bobalicona e inocente de Barbara suscita la ternura de los varones que la observan.

El desconocimiento entre vecinos es explícito a lo largo de la película, no sólo el de los personajes filmicos sino también el que se supone en el público. A éste lo incorporan de una manera curiosa: cuando tía y sobrina platican en su idioma una voz en *off* nos advierte que “como seguramente muchos de ustedes no entienden el inglés, permítanme ayudarles”, y nos hace una traducción libre de lo que sucede en pantalla. El novio de la muchacha, el millonario Tom Collins, la escucha decir que quiere conocer la cultura latina

²⁵ En *Cananea*, de Marcela Fernández Violante (1977) aparece con mayor precisión esta imagen. Mister Greene es dueño de una mina y de grandes capitales que —dice Fernández— no se mezcla con los mexicanos, aunque conoce su sentimentalismo y ha aprendido a usarlo: llama a los mineros “amigos”, a algunos los hace sus “compadres”. Dice la directora: “No te puedo poner como gringo baboso pero tampoco como quien no eres” (conversación con Julia Tuñón el 4 de agosto de 1992). En esta cinta aparecen varias imágenes del vecino: un gambusino que decide volver a su país porque no le gusta la vida de aventuras y logra, ahí, gran éxito financiero; una mujer viuda, con la que se casa Greene en primeras nupcias, que vive en un pueblo del norte y respeta a los mexicanos; su primer marido fue mártir de Chicago y gustaba de ellos por sus lazos de solidaridad y por un contraste: cuando perdió su trabajo en una huelga, ninguno de sus compañeros lo secundó. Dice Priscilla: “Aquí te llaman hermano aunque no lo seas y si mueres tu compadre atiende a tus hijos”; ella le enseña a Greene el idioma y las claves culturales que utiliza para otros fines. El estadounidense ya no es un ser simple. Igual que el mexicano tiene facetas, aristas y lo más importante, puede existir un vínculo entre ambas realidades que, eso sí, requiere que cada uno de los vecinos respete la manera de ser del otro.

y que no está segura de querer casarse con él: el hombre la entiende, le da ánimos y le presta su coche convertible para realizar el viaje. Tal gesto de atención, respeto y benevolencia se convierte, a través de la voz en *off* que nos ilustra, en algo digno de burla: con un tono por demás sarcástico asevera: “¡Qué tipo tan civilizado!” El gesto de idiota de Tom remite a dos posibles explicaciones: o no se dio cuenta de lo que sucede (lo que borda sobre la idea de los norteamericanos como despistados) o no le importa (lo que remite al concepto de su frialdad); otras posibles razones no serían coherentes con su gesto.

Las mujeres vienen a México para realizar un sueño y desarrollar ese nudo ya planteado: la diferente concepción del amor que tienen norteamericanos y mexicanos. Llegan a casa de unos parientes lejanos que se hacen pasar por millonarios, mientras ellas también fingen serlo. El malentendido y la mentira prosperan. La primera imagen que Barbara tiene de Pablo es vestido de charro, con todo y gran sombrero: él está en la parte superior de la escalera y ella lo mira desde abajo: él infla el torso y la ve en silencio con actitud arrogante. Barbara sólo puede decir “¡Qué lindo charro bandolero!” antes de caer desmayada. La debilidad femenina, que en el cine mexicano se considera consustancial a todas las mujeres, es la que permite la relación. Cabe mencionar que tanto Barbara como Lupita Smith tenían remoto parentesco con las familias con que se hospedaban.

La identidad de un grupo se construye manipulando simbólicamente la identidad del otro. En esta cinta se critica la tendencia de los estadounidenses a estereotipar a los mexicanos, y no se cuestiona la que la propia película hace de los vecinos. Ante la idea “romántica” que la muchacha tiene del país Pablo se enoja; lo hace cuando ella quiere conocer a los bandidos de Río Frío y habla de sacrificios humanos: “¡Qué idea tienen de nuestro país!” (Pablo se indigna ante su ignorancia y su ingenuidad, no saben que México es un país “moderno”). En una escena culminante Pablo regaña mucho a Barbara (y hasta la música le secunda poniéndose lúgubre): “México es una tierra de hombres, ¡de hombres!; se toman a broma los juicios que de ellos hacen los demás pero estallan ante un insulto. ¿Qué esperabas? ¿Mariachis, borrachos, bandidos? México no es lo que pintan tus libros y tus películas, porque respeta sus tradiciones, su sabor, su nobleza y junto a eso que es el alma de México está el respeto a su mujer, a su dignidad y a sus principios”. Ella le da dos bofetadas y él está a punto de devolvérselas: “Usted es un grosero”, “Y usted una güera desabrída”. La tolerancia de “Tin Tan” quedaba lejos: Pablo se tomaba muy en serio su función didáctica y Barbara parecía considerar más seductores estos rasgos que los de Tom. A ella, como a Lupita

Smith, le atraía que la trataran mal: probablemente lo interpretaban como parte del pasional temperamento latino.

Las diferencias culturales eran constantes: Barbara tomaba iniciativas amorosas hacia Pablo diciendo cosas como: "Cuando una mujer se siente atraída por un hombre el paisaje es más bonito", pero el galán se resiste porque es pobre y dice que no tiene nada que ofrecerle; igual que en *Los tres García*, la imagen transmite la idea de que el orgullo, la dignidad, es la cualidad más apreciada por los norteamericanos, sugiriendo que ellos no la tienen.²⁶ En un diálogo fundamental Pablo declara que "un hombre que es realmente un hombre no acepta dinero de una mujer, ¡por dignidad!", pero ella considera, en cambio, que es por tonto. Él se enoja: "¡Es inteligente pero digno!" Sólo cuando ambos se confiesan pobres (y mentirosos) los problemas se disipan: según Pablo "Ya no hay nada que se oponga a que pasemos hambre juntos".

La pareja que paralelamente conforman Atenógenes (Óscar Pulido) y la tía Rose no tiene este carácter, pues ellos representan la comparsa cómica y permiten destacar el contraste.

Pasada la primera traba en torno al tema del dinero y la dignidad siguen los malentendidos, ahora para enfrentar la concepción exclusivista del amor, supuestamente diferente de los vecinos. Pablo escucha un chisme por el que Barbara era amante de Tom y tiene una hija con él: vuelve a insultar a la dama. Cuando Tom Collins llega, con su cara de bobo, su saco de cuadros y su corbata de moño el mexicano lo recibe a golpes. El primo considera que es una costumbre del país pero responde igual, y por un buen tiempo están parejos en el pleito (suponemos que ya Tom se había percatado de que no era un saludo), hasta que gana el mexicano. Las cosas se aclaran y Pablo se disculpa: "Cuando un mexicano quiere a una mujer la quiere para él solo". Entonces ella encuentra lo que quería, un hombre de "temperamento latino, (un) mexicano tropical".

Los esquemas nacionales se presentan como lo opuesto de lo norteamericano. La relación posible entre ambas culturas sólo se puede fincar en términos de la subordinación femenina: María del Consuelo (Martha Valdés), la "pocha" de *Espaldas mojadas* que conquista a Rafael en Estados Unidos y se viene con él a México expresaba su dolor por no estar integrada ni con "los bolillos" ni con "la raza". Rafael le ofrece un mundo en donde

²⁶ En *Espaldas mojadas* Rafael, muerto de hambre, ve a Consuelo (Martha Valdés) comer un *hot dog*. Ella se percata y le pregunta por qué no pide uno, él dice que no sabe inglés; ella pregunta por qué no le pide ayuda y comenta: "¡Tenía que ser mexicano! ¡Por orgulloso!"

“nadie se dará cuenta, a nadie le importa” y tendrá un lugar propio. Ella le dice: “Donde tú estés estaré yo; para la mujer no hay más mundo que el del hombre al que quiere”. La mujer del vecino país puede relacionarse con los mexicanos siempre y cuando se quede en México y acepte formar una familia en los términos del varón. Como Barbara, que piensa “quedarme aquí y casarme y tener muchos hijos”. Lupita Smith recibe, incluso, un encargo fundamental de la abuela cuando está muriendo: “Tú te quedas en mi lugar; ¡cúidalos a todos!”

En *El Suavecito* aparece otra versión de las mujeres norteamericanas: ellas llevan en su auto convertible a Roberto (que es un tipo de mal vivir) a la vecindad en donde el muchacho vive. Rien a carcajadas y gritan su deseo de verlo pronto, le dan dinero. Son un telón de fondo para ilustrar la disipación a que ha llegado el protagonista y, de paso, para sugerir que los mexicanos son hombres atractivos para las vecinas del norte.

En síntesis: el estadounidense medio aparece como un ser despistado o malvado, un ser frío, en aras de la eficiencia que no siempre consigue, un individualista agobiado por la soledad: John Smith o míster Clark son más bien excepciones y las mujeres se miden con otro rasero, el de la biología.

LO NORTEAMERICANO EN LAS COSTUMBRES

La película *Una gringuita en México* comienza con vistas panorámicas de la ciudad de México y una voz en *off* que informa:

Corre 1951 y México va creciendo incontenible y, como ocurre con las personas, cambia de aspecto (la imagen muestra las avenidas). Sus antiguos palacios (la cámara destaca algunos) van transformándose en esto: (de arriba a abajo se ven) cajones con agujeros, cemento armado y propietarios más armados con la renta. Y en lugar de esto (se ve un malhecho menú de fonda que anuncia mole verde, chilaquiles, pozole, tostadas) nos encontramos con esto (un moderno escaparate anuncia *waffles*, *hot cakes*, etc.), haciendo que la campaña alfabetizadora se haga un verdadero lío con las enseñanzas del español. Los pochismos sustituyen el bello idioma de Cervantes. Poco a poco se va perdiendo la fisonomía de un México soñador, costumbrista y romántico.

El punto hace claro que otra presencia norteamericana en pantalla existe a través de las costumbres. La identidad no es algo dado sino que se construye por medio de la cultura, de los mitos y los ritos. Así, la penetración de formas

culturales se carga de significado, por ejemplo el idioma, la comida, el árbol de navidad *versus* el nacimiento. Agentes de este tema son el “pocho” que regresa a México, las clases adineradas (más susceptibles a la influencia), o el sujeto que va a estudiar y puede regresar cargado de sabiduría y nostalgia o bien de prepotencia y soberbia.

En *La devoradora* (de Fuentes, 1946), Miguel Iturbe (Luis Aldás) llega a México después de haber estudiado medicina en Estados Unidos; viene ansioso de que la vieja sirvienta lo agasaje con chilaquiles recién hechos. Doña Dominga (Sara García) en *El papelerito* (Delgado, 1950) puede aceptar que en su casa, en que ha recogido a los niños vendedores de periódico, se coloque un árbol de navidad, por cuanto se equilibra con los clásicos jarritos colgados de la pared de la cocina en que prepara los tradicionales romeritos de las fiestas decembrinas. También en *Primero soy mexicano* (Pardavé, 1950) Rafael (Luis Aguilar) regresa titulado de médico a la hacienda de su padre don Ambrosio, en el Bajío. Primero se muestra distante con sus amigos de infancia y ajeno a las necesidades de salud del campo, seduce a Lupita pero la abandona. Sólo asume su identidad mexicana cuando come: “Al probar tus exquisitos guisos —dice a la cocinera— me vienen lejanos recuerdos a la mente”. La comida parece ser de las cosas que hacen claudicar a los que quieren asumir las costumbres de los estadounidenses. La comida es más que el simple alimento: es uno de los ritos y mitos de la identidad mexicana y por eso se confronta con la del vecino.

Quizá por eso la resistencia de Lupe (Queta Lavat) y Ricardo (Fernando Casanova) en *Acá las tortas* (Bustillo Oro, 1951) es tan grave: sus padres, prósperos torteros que labraron su éxito con mucho esfuerzo, los enviaron a estudiar al país del norte, pero regresan nombrándose Dick y Betty, hablando en “españolish” (para todo dicen *my dear* y *darling*), gastando sin ton ni son y, lo más grave, avergonzándose de sus padres, a quienes desconocen en una fiesta: la madre (Dolores/Sara García) sólo llora calladamente enjugándose las lágrimas con su delantal.

El problema se había planteado de entrada: la cinta inicia dando cuenta del cotidiano pleito que don Chente (el padre/Carlos Orellana) tenía con Ponciano, el puestero de enfrente, que vendía *hot dogs*. Don Chente argumenta que sus tortas contienen la bandera nacional: verde aguacate, blanco cebolla y rojo jitomate. Al llegar del vecino país Lupita-Betty se separa del abrazo de su madre con un “perdóname mami, pero apestas a cebolla... ¡cómo apesta la casa!” Cuando le dan a comer adobo lo rechaza porque “Mi paladar está hecho a comida más refinada”. La sirvienta Jacinta (Guadalupe Inclán) les reprocha porque “Con esa cebolla se pagó su educación y sus viajes” y el

novio, que va a casarse con ella por interés, comenta que ese dinero huele a chipotle y a cebolla. Los muchachos se van a vivir a un hotel hasta que los padres se muden a las Lomas o a Polanco. Esto es, quien llega de Estados Unidos puede convertirse en alguien que niegue lo más fundamental de la patria y de la familia, el elemento nutricional, el alimento. En este caso el estímulo culinario no es suficiente para hacerlos entrar en razón y será necesaria la muerte del hermano mayor para que se rediman; al final los vemos trabajando en el negocio familiar: todos hacen tortas.

La referencia culinaria como forma cultural es explícita y contrasta con la incapacidad del norteamericano de disfrutarla porque, como la tía Rose en *Una gringuita en México*, no aguantan el chile. La comida se convierte en un elemento de identificación. En *Espaldas mojadas* el protagonista tiene hambre porque acaba de cruzar el río a nado. Compra unos *hot dogs* y va a comérselos fríos entre los trenes; ritualmente saca su lata de salsa picante para sazonarlos: la urgencia de la huida no minimizó la demanda del paladar. En *Adiós mi chaparrita* la mala comida que cocina el chino es uno de los elementos de tensión en “el otro lado”.

El gusto musical es también un elemento de la influencia estadounidense y se manifiesta principalmente, al igual que la comida, en las clases altas o que desean subir de estatus. En los sectores tradicionales los sonidos característicos de México dan cuenta de su firme identidad. Parece existir una asimilación entre los sectores más pobres de la sociedad y la dosis de mexicanidad que ellos ostentan.

Otro elemento importante es el idioma. La vulnerabilidad que provoca el desconocimiento del inglés es común entre quienes vivieron en Estados Unidos. Un punto en común entre los que volvieron es el “espanglish” que todos ellos hablan, como “Mantequilla”, que representa al bracero Antonio Feliciano de la Rosa en *Pepe El Toro* (Rodríguez, 1952). Él insiste en hablar mitad español-mitad inglés, de manera que nadie le entiende, pero no por eso lo aprecian menos. Detalle curioso de su habla es que mantiene el elemento gestual con las manos típico de los mexicanos, de manera que aunque diga “*for if the flies*”, y “*ta*’bueno *I close the trompa*”, al final se hace entender. Él añora las costumbres populares, la comida y la solidaridad, por eso siempre está dispuesto a ayudar. En un momento clave, cuando ha de dar el pésame por su esposo a una viuda, el bracero Antonio lo hace muy bien: no suelta ni media palabra en inglés, su tono y sus palabras son correctas; un dechado de prudencia latina.

En este tema del idioma cobra un sentido particular *Campeón sin corona* (Galindo, 1945). Esta película muestra los avatares de un boxeador, Roberto

Kid Terranova (David Silva) que marcha sin obstáculos al éxito hasta que debe pelear con Joe Ronda (Víctor Parra), mexicano muy norteamericanizado de gran fuerza y soberbia que tiene, además, una novia rubia muy atractiva, Miss Robbins. El día en que firman el contrato de la pelea, Ronda, su mánager y su novia llegan tarde y lo ningunean, al grado de marcharse sin despedirse. Se apunta un problema fundamental: el mánager del mexicano, el tío Rosas, le dice en broma: "*Coming, kid*", y el muchacho se enfurece: "¡Déjeme! ¡No me hable así! Ya sabe que yo no hablo inglés".

Este elemento habrá de ser determinante. En la primera pelea el mánager de Joe le dice: "Háblale en inglés, eso lo asusta". Efectivamente paraliza al mexicano con un sentimiento de inferioridad, se intimida al grado de no responder hasta el tercer *round*; pero entonces la novia de Joe anima a su pareja en inglés, *Kid* se queda viéndola pasmado y recibe un fuerte golpe que lo hace perder por *knock out*: *Kid* mira desde la lona a la mujer, hace un puchero y llora. Se relaciona, entonces, con una rubia sofisticada muy parecida a la novia de Ronda, que pronto se cansa de él dejándolo desamparado. *Kid* es un personaje lleno de fuerza pero que pierde el control con facilidad, es una figura infantil que depende de su mánager, de su madre y de su novia. De Joe no sabemos casi nada, sólo que carece de cortesía y buenos modales y que se siente seguro de ganar. Cuando habla en inglés sus palabras resuenan en los oídos de *Kid*, se marea y se confunde y entabla una lucha más con su propia inseguridad que con su contrincante. A pesar de esto va a Estados Unidos y triunfa en Nueva York. Sólo vemos la imagen del río y los puentes y el cuarto de hotel desde cuya ventana "Mantequilla" atisba la urbe: "Ni es tan bonito. Total... en lugar de estar las casas pa' los lados están pa' arriba (...) Ni hay nada; que quiere usted tomarse unos taquitos de resorte con su cebollita, su cilantrito, su media de tepache... o le entra usted a los mentados sandwiches ésos o se aguanta usted el hambre". Su nostalgia se debe a la consabida sustancia nutricia; *Kid*, en cambio, es más complejo, su preocupación va por el lado del idioma, del discurso.

De regreso a México debe enfrentar otra pelea con Ronda y la gana; su gesto es de fiera cuando se desata a mordidas las cintas de los guantes. Sin embargo, pese al logro, Roberto no soporta el triunfo y se convierte en alcohólico; oye por la radio de la cantina el triunfo de Juan Zubieta mientras cae cada vez más bajo. Se supone que esta historia es verdadera y representa la vida de "El Chango" Casanova.

Las diferencias culturales entre los pueblos convierten a cada uno de ellos en "el otro", un otro amenazante que es más fácil estereotipar que entender.

En esta cinta *Kid Terranova* simboliza la inseguridad latina y el fracaso,²⁷ mientras Joe Ronda representa la fuerza bruta, la petulancia y el éxito. Un elemento fundamental para intimidar al otro es el idioma, el desconocimiento del discurso del “otro”.²⁸ Esto hace que los mundos no puedan tocarse. Conviene marcar una coincidencia: simultáneamente al estreno de esta cinta se convocaba en Monterrey a un concurso arquitectónico para hacer un monumento a la política del buen vecino; uno de los proyectos presentados tiene biblioteca, hemeroteca, museo, zoológico y jardín botánico.²⁹

En *Campeón sin corona* Joe, el mazatleco, es la contraparte del mexicano. En *Adiós mi chaparrita* el mal contratista es mexicano. Si el estadounidense es “de otra pasta” y por eso puede más o menos ningunarse, un problema mayor lo significa la pérdida de los propios valores que definen supuestamente a los mexicanos, de forma que perder las costumbres resulta algo más grave y más peligroso que los propios estadounidenses.

Hay una comedia ranchera, ya del año 1958, *Me gustan valentones* (Julián Soler, 1958), que juega con los estereotipos pero que pretende introducir elementos de cambio. La trama es como sigue: Chelita no ha podido casarse porque el bandido Pantaleón mata a quien se acerca a ella. Desesperada contesta una carta de *Confidencias* (revista con servicio de “correo sentimental”) en que un “caballero mexicano residente en Estados Unidos, aunque su corazón vive en México, ansía volver a suelo patrio por lo que desearía relación con señorita mexicana. Fines matrimoniales. Soy solvente, honrado y trabajador”, todo esto dicho con trémula voz en *off*. Chelita contesta y recibe una fotografía de José González en la que aparece montado a caballo, vestido de charro y con grandes bigotes. La escena es deslumbrante: después de tomada la foto, que primero vemos invertida, José se quita el traje de charro para mostrar un atuendo cómodo y moderno, oímos su “espanglish” evidente. Pareciera que en los mexicanos que han vivido en Estados Unidos se esconde un estadounidense en ciernes, pero en este filme

²⁷ Dice Ramón Pérez Díaz que encarna un personaje “que pudiendo alcanzar honores para la patria y para sí la gloria y la riqueza, rompió una cadena de triunfos por su carácter y su temperamento mal avenidos con las exigencias del deporte del *ring*”. “Se estrenó en México”, en *El cine gráfico*, México, 8 de septiembre de 1946, pp. 2-11. En general la crítica atendió la recreación de la vida de barrio, igual que la propaganda, la que también insistía en la historia de amor paralela a la que aquí se ha contado.

²⁸ También en *Una gringuita en México* ella se enoja y le dice a Pablo: “*I hate you. I don't want to see you never, never, never*”. El muchacho se rasca la cabeza preguntándose que habrá querido decir y Atenógenes le responde: “Que te fueras a comer nieve. *Never* en inglés es nieve”.

²⁹ *Excelsior*, México, 8 de septiembre de 1946, 3a. secc., p. 11.

esto no es algo negativo. La foto descrita, el disfraz, es una broma del muchacho, pero Chelita lo cree muy macho, como le gustan los hombres, así que se casan por poder.

Los Estados Unidos aparecen brevemente en forma de una nevería con maquinitas en donde todos los presentes hablan un español plagado de modismos en inglés. Como las películas anteriores esta cinta muestra los contrastes: José González llega al rancho en un *jeep*, hablando a su modo y vestido con simple camisa holgada y zapatos cómodos, “de relamido”. Chelita, que lo esperaba como “un hombrazo con los ojos de tigre y pistolas”, había agotado el aguardiente de la tienda porque “mi marido es muy macho y necesita beber”. ¡Oh decepción! José González es abstemio, no gusta del pleito, no quiere usar pistola, sólo busca tener amigos y para ir al campo se pone *shorts* (“¿Por qué te vestiste de niño?” pregunta su azorada esposa). Los regalos que le lleva son un suéter de orlón, medias de seda y un *baby doll* de nylon que ella considera indecente. Todos le reprochan su supuesta falta de hombría, empezando por su mujer: deja que ella baile con otros, no la cela y ella considera que, por eso, no la protege.³⁰ José respeta todas las costumbres locales pero no da su brazo a torcer en cuanto se refiere a que para ganar el respeto de la comunidad debe matar (o al menos —dice Chelita— dispararle en la pierna) a más de uno.

Todos en el pueblo lo provocan... la esposa le dice que “mientras tú no me demuestres que eres un hombre yo no seré tu mujer”. Él no responde, aunque cada vez se desespera más y mira una caja que esconde un secreto que al final sabremos: José González era héroe de la guerra de Corea, había recibido una medalla del Congreso del vecino país y estaba cansado de matar. Ante los insultos de su mujer se exaspera y va al pueblo a defenderse: lo hace con los puños y no usa pistola, pese a lo cual acaba con todos (suponemos que había aprendido técnicas especiales de lucha en el ejército norteamericano). Los rostros de las mujeres son de fascinación exaltada. Después mira a Chelita, declara que “Ahora te toca a ti” y la persigue hasta su casa, en donde la amarra a la fuerza a la cama, desmintiendo su gusto por los buenos modales. Vemos una ventana cerrada y oímos los gritos de ella que se van dulcificando, hasta que ruega: “Al menos desátame, ¿no?”

³⁰“Piporro” sabía más: “Las muchachas de aquí nomás con los machos se ablandan y tú eres medio rajón: a ella le gustaría que anduvieras de cantina en cantina”, pero él opone otro discurso: “A mí no me gusta pelear; prefiero amigos que enemigos (...) ¿Para qué matarse sin motivo? Yo prefiero la paz y la tranquilidad. La hombría y el valor no se demuestran echando bala y matando. Sólo quiero trabajar y ser amigo de todos”.

¿Cuál es el principio que triunfa en esta cinta? Estados Unidos parece ser el reino en donde se aprende a ser pacífico, así sea en la escuela de una guerra como la de Corea; México ha dejado de lado la cortesía tradicional para recibir al recién llegado con malos tratos y exigirle que responda a golpes, y él sólo consigue lo que quiere al mediar con las costumbres locales. Esta cinta muestra la incorporación de las dudas y deja el ninguneo detrás. El machismo de los mexicanos es aquí tan evidente que se convierte en una caricatura aun dentro de un código de estereotipos, como es el cine que nos ocupa. Si todo mexicano que sabe vivir en Estados Unidos, que tiene la posibilidad de ser puente entre ambos mundos lo es porque esconde un norteamericano bajo su traje de charro, quizá —sugiere esta película— sus principios no deben ser desatendidos.

PARA CONCLUIR

En un México cada vez más norteamericanizado, en el que la influencia del vecino parece avasallante, la respuesta del cine mexicano es el ninguneo: el estereotipo es uno de sus caminos fundamentales. La diversidad cultural se enarbola como un argumento que separa radicalmente, que impide el entendimiento y esto sólo puede subsanarse mediante la subordinación en forma de mujer. Al referirse a Estados Unidos, el cine mexicano no puede evitar mirar al propio país y precisar sus representaciones por contraste: si ellos son individualistas, nosotros solidarios; si ellos fríos, nosotros cálidos y hasta volcánicos; si ellos están solos, nosotros tenemos una institución familiar amplia y sólida; si ellos son ricos, nosotros pobres y a mucha honra. En todos estos criterios se adivina una actitud defensiva y su resorte es la evidencia de que existe un vínculo, una relación insoslayable, presente y creciente. Sin embargo, algunos filmes empiezan a mostrar que la influencia estadounidense no es algo que pueda ningunearse; que, en cambio, es una presencia que debe comprenderse.

El cine expresa una concepción popular y refuerza una serie de ideas que redundan en el desconocimiento de los unos por los otros, pero lo que no puede evitar es partir del supuesto de que existe una relación, un camino de ida y vuelta, el conocimiento básico de que las fronteras no sólo separan sino que también unen, no sólo significan barreras, sino también puentes.

FILMOGRAFÍA CITADA

Acá las tortas (Los hijos de los ricos)

Producción: 1951. Cinematográfica Grovas.

Dirección: Juan Bustillo Oro.

Asistente: Moisés Delgado.

Argumento y adaptación: Juan Bustillo Oro.

Fotografía: Domingo Carrillo.

Música: Manuel Esperón.

Edición: Gloria Schoemann.

Reparto: Sara García, Meche Barba, Carlos Orellana, Luis Beristáin, Lupe Inclán.

Adiós mi chaparrita

Producción: 1939. Ixtla Films.

Dirección: René Cardona.

Argumento: sobre Rosa Castaño: *Rancho Estradeño*.

Adaptación: Ernesto Cortázar y Rosa Castaño.

Fotografía: Ross Fisher.

Música: Manuel Esperón.

Reparto: Rafael Falcón, Josefina Escobedo, Emma Duval.

Campeón sin corona

Producción: 1945. Raúl de Anda.

Dirección: Alejandro Galindo.

Argumento y adaptación: Alejandro Galindo.

Fotografía: Domingo Carrillo.

Música: Rosalío Ramírez.

Edición: Carlos Savage.

Reparto: David Silva, Carlos López Moctezuma, Amanda del Llano, Fernando Soto "Mantecquilla".

Cananea

Producción: 1976. CONACINE.

Dirección: Marcela Fernández Violante.

Argumento: Marcela Fernández Violante.

Reparto: Yolanda Ciani, Carlos Bracho, Milton Rodríguez, Víctor Junco.

El papelerito

Producción: 1950. Churubusco-Azteca.

Dirección: Agustín Delgado.

Argumento: José G. Cruz.

Adaptación: José G. Cruz y Agustín Delgado.

Fotografía: Enrique Wallace.

Música: Gonzalo Curiel.

Edición: Jorge Bustos.

Reparto: Sara García, Jaime Jiménez Pons, Ismael Pérez "Poncianito", Amanda del Llano.

El rey del barrio

Producción: 1949. As Films.

Dirección: Gilberto Martínez Solares.

Argumento y adaptación: Gilberto Martínez Solares y Juan García.

Fotografía: Agustín Martínez Solares.

Música: Luis Hernández Bretón.

Edición: Jorge Bustos.

Reparto: Germán Valdés "Tin Tan", Silvia Pinal, Marcelo Chávez.

El Suavecito

Producción: 1950. Cinematográfica Intercontinental, Raúl de Anda.

Dirección: Fernando Méndez.

Argumento y adaptación: Gabriel Ramírez Osante.

Fotografía: Manuel Gómez Urquiza.

Música: Gustavo César Carrión.

Edición: Carlos Savage.

Reparto: Víctor Parra, Aurora Segura, Enrique del Castillo.

Enamorada

Producción: 1946. Panamericana Films.

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento y adaptación: Íñigo de Martino, Benito Alazraki y Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Eduardo Enríquez Moncada.

Edición: Gloria Schoemann.

Reparto: María Félix, Pedro Armendáriz, Fernando Fernández, Eduardo Arozamena.

Espaldas mojadas (Río Bravo o Pan ajeno).

Producción: 1953. ATA Films.

Dirección: Alejandro Galindo.

Argumento y adaptación: Alejandro Galindo.

Fotografía: Rosalío Solano.

Música: Jorge Pérez.

Edición: Carlos Savage.

Reparto: David Silva, Víctor Parra, Martha Valdés, Óscar Pulido, José Elías Moreno.

La devoradora

Producción: 1946. Jesús Grovas.

Dirección: Fernando de Fuentes.

Argumento: Paulino Masip.

Fotografía: Ignacio Torres.

Edición: Jorge Bustos.

Reparto: María Félix, Luis Aldás, Julio Villarreal.

La ilegal

Producción: 1979. Televisine.

Dirección: Arturo Ripstein.

Guión: Fernando Galiana.

Reparto: Lucía Méndez, Pedro Armendáriz Jr., Fernando Allende.

Gringo mojado

Producción: 1983. IMCINE, CONACITE 2, Michael James Egan.

Dirección: Ricardo Franco.

Guión: Ricardo Franco.

Reparto: Samuel Bottoms, Rafael Inclán, Rebecca Jones, Isela Vega.

Mojados

Producción: 1977. Producciones Fílmicas Agrasánchez.

Dirección: Alejandro Galindo.

Argumento: Rafael García Travesi y Rogelio Agrasánchez.

Fotografía: Lorenzo Contreras.

Edición: Sergio Soto.

Música: Gustavo Pimentel.

Reparto: Jorge Rivero, Narciso Busquets, María Fernanda.

Mojado Power

Producción: 1979. AMX, Apolo.

Dirección: Alfonso Arau.

Guión: Emilio Carballido y Alfonso Arau.

Reparto: Alfonso Arau, Blanca Guerra, Pedro Damián.

Murieron a la mitad del río

Producción: 1987. Carlos Vasallo.

Dirección: José Nieto Ramírez.

Guión: José Nieto Ramírez. Sobre una novela de Luis Spota.

Reparto: Héctor Suárez, Jorge Luke, Tony Bravo.

La perla (La perla de la paz)

Producción: 1945. Águila Films.

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento: John Steinbeck.

Adaptación: John Steinbeck, Emilio Fernández y Jackson Wagner.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Antonio Díaz Conde.

Edición: Gloria Schoemann.

Reparto: Pedro Armendáriz, María Elena Marqués, Fernando Wagner, Charles Roener, Columba Domínguez.

La Rosa Blanca

Producción: 1961. CLASA Film Mundiales.

Dirección: Roberto Gavaldón.

Argumento: sobre un cuento de Bruno Traven.

Adaptación: Phil Stevenson, Emilio Carballido y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: José B. Carles.

Edición: Gloria Schoemann.

Reparto: Ignacio López Tarso, Rita Macedo, Begoña Palacios.

Los tres García

Producción: 1946. Rodríguez Hermanos.

Dirección: Ismael Rodríguez.

Argumento: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana y Fernando Méndez.

Fotografía: Ross Fisher.

Música: Manuel Esperón.

Edición: Rafael Portillo.

Reparto: Pedro Infante, Sara García, Abel Salazar, Víctor Manuel Mendoza, Marga López, Clifford Carr.

Me gustan valentones (Golpes y canciones)

Producción: 1958. Producciones Sotomayor.

Dirección: Julián Soler.

Argumento: Alfredo Varela, Janet y Luis Alcoriza.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Sergio Guerrero.

Edición: Carlos Savage.

Reparto: Luis Aguilar, Rosita Quintana, Eulalio González "Piporro", Andrés Soler.

Pepe El Toro

Producción: 1952. Películas Rodríguez.

Dirección: Ismael Rodríguez.

Argumento y adaptación: Ismael Rodríguez y Carlos Orellana.

Fotografía: Ignacio Torres.

Música: Manuel Esperón.

Edición: Fernando Martínez.

Reparto: Pedro Infante, Evita Muñoz "Chachita", Joaquín Cordero, Amanda del Llano, Irma Dorantes.

Primero soy mexicano

Producción: 1950. FILMEX.

Dirección: Joaquín Pardavé.

Argumento y adaptación: Joaquín Pardavé.

Fotografía: Agustín Martínez Solares.

Música: Manuel Esperón.

Edición: Rafael Ceballos.

Reparto: Joaquín Pardavé, Luis Aguilar, Flor Silvestre, Lupe Inclán.

Una gringuita en México (Mexican Curios)

Producción: 1951. Royal Films.

Dirección: Julián Soler.

Argumento: Janet y Luis Alcoriza.

Adaptación: Alejandro Ciangherotti.

Fotografía: Rosalío Solano.

Música: Gustavo César Carrión.

Edición: Carlos Savage.

Reperto: Antonio Badú, Martha Roth, Óscar Pulido, Fanny Schiller.

Vuelven los García

Producción: 1946. Rodríguez Hermanos.

Dirección: Ismael Rodríguez.

Argumento: Rogelio A. González.

Fotografía: Ross Fisher.

Música: Manuel Esperón.

Edición: Rafael Portillo.

Reperto: Pedro Infante, Sara García, Abel Salazar, Víctor Manuel Mendoza, Marga López, Clifford Carr.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS Y HEMEROGRÁFICAS

Anuario del Cine Gráfico 1945-1946. Director: Antonio Olea. México.

El Cine Gráfico. Semanario Ilustrado. Director: Antonio Olea. México, 1934-1947.

Excélsior. Director: Rodrigo de Llano. México, junio de 1944-septiembre de 1946.

Flores Clair, Eduardo, "Pst.. ¿quiere boletos?", en *Historias*, Dirección de Estudios Históricos, INAH, México, núm. 27, octubre de 1991-marzo de 1992.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Tuñón, Julia, "Cuerpo y amor en el cine mexicano de la edad de oro: una polémica en torno a los besos", en *Cuidado con el corazón: historia de los usos amorosos en el México moderno*, INAH (en prensa).

Los orígenes y desarrollo del cine hispano

*Robert G. Dickson**

Este artículo pretende llevar a cabo un recorrido histórico a través de los años de la producción de películas en español —los llamados Hollywood Spanish Language Films, o lo que en diversos países se conoce como cine hispano— en los Estados Unidos, es decir, el periodo que comienza en 1926 y se extiende hasta finales de 1939.

La mayor parte de la información en este texto ha sido extraída del libro *Cita en Hollywood* que escribí con Juan B. Heinink, publicado por Ediciones Mensajero, Bilbao, España.

Debido a la cercanía entre California y México, se podría pensar que el cine hispano pudo haber tenido bastantes películas con temas mexicanos, pero en realidad hubo pocas. Por supuesto, sí había varias artistas mexicanas quienes actuaron en las películas.

Puesto que todos los participantes en este coloquio tienen perfecto conocimiento de los múltiples intentos iniciales que hubo para sincronizar sonido e imagen en el cine, voy a omitir toda referencia a los mismos y me situaré en 1926, cuando los estudios Warner y Fox se esforzaban en perfeccionar sus respectivos sistemas de sonido, Vitaphone y Movietone.

Desde el momento en que el estudio Vitagraph de Brooklyn, en Nueva York, fue adquirido por Warner Brothers, su principal actividad se centró en la realización de cortometrajes, de los cuales una buena parte del catálogo consistía en variedades musicales de una bobina, con canciones en diversos idiomas. En agosto de 1926, Vitaphone estrenó el primer corto sonoro de ambiente español, el cual conservaría su título original —*La fiesta*— sin traducirlo al inglés, con actuaciones de la vocalista Anna Case y los bailarines

*Universidad de California, Los Ángeles.

españoles Los Cansinos. En noviembre de ese mismo año, la famosa cantante española Raquel Meller realizó ante las cámaras sonoras de los estudios Fox-Movietone en Nueva York varios números de su repertorio, como *La mujer del torero* y *Flor del mal*. Algunas de estas cintas fueron proyectadas en el Teatro Harris de Nueva York, en una función privada que tuvo lugar el 24 de febrero de 1927 ante cincuenta periodistas.

Aunque Vitaphone continuó lanzando ocasionalmente cortos de ambiente español —por ejemplo, dos interpretados por Xavier Cugat and his Gigosos durante la primera mitad de 1928, y uno a principios de 1929 con la actuación de la mexicana Orquesta Típica Lerdo de Tejada— éstos no estaban necesariamente destinados sólo a los públicos de habla hispana. No fue en realidad sino hasta mediados de 1929 cuando los grandes estudios se plantearon la conveniencia de producir material sonoro en español, así como en otros idiomas. Las compañías de Hollywood empezaban, sin duda, a preocuparse por la posible pérdida de mercados internacionales a los que hasta entonces venían abasteciendo regularmente con la sencilla operación de retitular películas mudas. Entonces ¿qué hacer?

Una empresa instalada en la Universal e impulsada por el periodista chileno Lucio Villegas, produjo bajo la supervisión de Paul Kohner la comedia musical corta (de un rollo) *Una noche en Hollywood*, para lucimiento del cantante y bailarín José Bohr. Anunciada en Los Ángeles como “la primera película hablada en castellano”, obtuvo un éxito importante la noche de su estreno en una función de beneficencia, el 14 de septiembre de 1929. Bohr también apareció en otro corto de un rollo de la Universal titulado *Blanco y negro*, y en octubre de 1929 la misma compañía estrenó en San Antonio, Texas, el filme de dos rollos *Su última cena*, interpretado por Héctor Sarno y Ramón Muñoz.

A finales de septiembre de 1929, Vitaphone filmó un corto de una bobina por duplicado, en inglés y español. Esto fue posible porque el protagonista, Tex McLeod —experto con el lazo y comediante al estilo Will Rogers— era bilingüe. Nacido en Texas, de padre escocés y madre de ascendencia española, McLeod recorrió el mundo en giras de *vaudeville*. Su actuación ante las cámaras de la Vitaphone probablemente fue la más amplia de las películas en español que se habían filmado hasta aquella fecha.

Aunque hubo intentos primitivos para el doblaje de filmes, los pocos que se llevaron a cabo —como *Broadway* (Universal) y *Río Rita* (RKO)— no fueron bien recibidos por el público de habla hispana.

Entonces saltó al terreno de juego René Cardona, un cubano de 23 años que había participado junto a Raquel Meller en el corto sonoro *La mujer del*

torero (1926). Cardona, quien años después hiciera una larga carrera en México como director, iba a ser el joven impetuoso que se arriesgaría a producir el primer proyecto de largometraje hablado en castellano: *Sombras habaneras*. Contando con *guión original*, Cardona se adjudicó el papel protagonista del filme, respaldado por actores procedentes de España, Argentina, Filipinas, y una actriz norteamericana. Pero ya había problemas...

Una parte del negativo filmado se destruyó el 24 de octubre de 1929 a causa de un incendio en los laboratorios Consolidated. La primera presentación pública del filme en Los Ángeles, anunciada para el 4 de diciembre de 1929, tuvo que ser interrumpida por desajustes en el equipo de reproducción sonora de la sala y la sesión quedó aplazada hasta el 6 de diciembre. Finalmente, las críticas fueron adversas: "un asunto absurdo, mal dirigido [por Cliff Wheeler], peor interpretado y con un diálogo español que suena a traducción literal del inglés".

Como el comienzo no podía ser peor, *Sombras habaneras* facilitó el éxito de *Sombras de gloria*, que fue el primer largometraje filmado en Hollywood por el método de dobles versiones, sistema ya ensayado en Europa por E.A. Dupont con su *Atlantic*. Enriquecida por el entusiasmo que puso en ella José Bohr, *Sombras de gloria* contó con toda la infraestructura de su original genuino —*Blaze o' Glory*— excepto en lo referente al equipo humano, ya que los norteamericanos rodaban durante el día y los hispanos por la noche. La película se estrenó el 25 de enero de 1930 en Los Ángeles y fue muy aplaudida en todos aquellos lugares en donde se presentó, incluyendo México.

Sombras de gloria había sido elaborada por Sono-Art, una modesta compañía de producción, cuando los grandes estudios aún estaban experimentando con cortometrajes para resolver los problemas del idioma de cara al mercado exterior. El 19 de diciembre de 1929 MGM estrenaba *Mexicana*, en el Cine Regis de la ciudad de México, con un reparto que incluía a las mexicanas Armida y Lola Vendrell. Paramount también se ocupaba en producir material para el mercado hispano, como el corto *Los candeleros del obispo*, secuencia comentada en español, extraída de la obra de Víctor Hugo *Los miserables*, a la vez que lanzaba cortos musicales protagonizados por el ubicuo José Bohr, el Trío Matamoros, Luana Alcañiz, Fortunio Bonanova y Rodolfo Hoyos entre otros.

Los señores Bonanova y Hoyos también participaron en una serie de cortos producidos en Nueva York durante el otoño de 1929 por Empire Productions, con Arcady Boytler como director y actor eventual. A comien-

zos de 1930 varios de estos cortos fueron exhibidos en Nueva York y México, y poco después en Buenos Aires, Argentina.

Por las mismas fechas, una sociedad con sede en Nueva York denominada Hispano America Movitonal Films, dirigida por el empresario Juan J. Pablo—conocido en su faceta de ilusionista por el nombre de Li Ho Chang—lanzó al mercado un conjunto de fragmentos cortos, fruto de la combinación de números musicales y de comedia, difundidos bajo el título general de *Revista hispano americana*, con la intervención de, una vez más, el barítono mexicano Rodolfo Hoyos, la puertorriqueña Orquesta Sanabria y la recitadora española Carmen Rodríguez, entre otros. A comienzos de 1930, el programa del señor Pablo circuló por cines de Nueva York, México, España y Portugal, junto con otro filme del mismo Li Ho Chang que bajo el título de *No interrumpa el espectáculo*, se estrenó en la ciudad de México el 1 de febrero de 1930.

Poco antes, el 7 de enero para ser exactos, se presentaba en Nueva York el primero de una serie de cortos cómicos hablados en español por Laurel y Hardy: "El Gordo y el Flaco". *Ladrones* era una versión de *Night Owls* que había sido producida en noviembre de 1929 en los estudios Hal Roach de Culver City, California. Por esta época fueron numerosas las películas cortas de Roach que fueron refilmadas en español por las estrellas de su compañía—incluyendo a Harry Langdon, Charley Chase y Our Gang (La Pandilla)—a base de reproducir fonéticamente lo que leían en lienzos de apuntes dispuestos en diversos lugares del decorado, fuera del campo visual de las cámaras. Pero las comedias de Roach no fueron íntegramente rodadas de nuevo, ya que muchas de ellas contenían secuencias casi mudas en las que aparecían las estrellas en solitario y bastaba con utilizar para dichos fragmentos sus correspondientes negativos duplicados de la versión original. En los demás casos, para cada plano con diálogo era preciso filmar una nueva toma del mismo. Los papeles secundarios fueron remodelados a fin de incluir en ellos cierto número de nombres de origen hispano y ello trajo consigo un aumento en las ofertas de trabajo para actores residentes de Los Ángeles como Enrique Acosta, Linda Loredo, Carmen Guerrero y Alfonso Pedroza. Estos actores secundarios frecuentemente vestían ropas idénticas en las distintas versiones, de modo que pudieran ser emparejados con los de las secuencias originales en las tomas peligrosas o costosas de repetir.

Laurel y Hardy filmaron versiones españolas de diez comedias suyas; también filmaron algunas de ellas en francés, alemán y, quizás, en italiano.

El primer intento de Our Gang en español, *Los pequeños papás*, se estrenó en Nueva York el 4 de febrero de 1930, mientras que el primero de Harry

Langdon inició su explotación en San Juan de Puerto Rico el 12 de marzo, fecha de presentación de *La estación de gasolina*, que era una versión del corto *The Big Kick*.

El 15 de marzo de 1930 tuvo lugar la premier mundial en Los Ángeles de *Charros, gauchos y manolas*. Coproducida por Xavier Cugat, la película era una revista musical con escenas ambientadas en México, Argentina y España; figuraban entre otros Delia Magaña, que actuaba en el cuadro mexicano, Paul Ellis (o Manuel Granado) en el cuadro argentino, y contaba con la intervención de María Alba y Martín Garralaga en el fragmento español. Los tres ambientes fueron recreados en un estudio de Los Ángeles; *Charros, gauchos y manolas* duraba 91 minutos, pero iba acompañada de un corto de dos rollos, también coproducido por Cugat, e interpretado por Romualdo Tirado, Carmen Guerrero, Delia Magaña y Don Alvarado; su título: *Un fotógrafo distraído*.

Don Alvarado, nacido en Albuquerque, Nuevo México, con el nombre de José Paige Alvarado, también fue el protagonista del filme de siete rollos *La rosa de fuego*, que se estrenó el 24 de marzo en Los Ángeles. La actriz Renée Torres figuraba en los carteles como la estrella femenina. Aparentemente, *La rosa de fuego* fue un desastre total; Gabriel Navarro, crítico de cine de *La Opinión*, el diario en español de Los Ángeles, escribió:

La rosa de fuego no tiene el menor punto en que pueda apoyarse la buena voluntad para hacer una crítica favorable... la dirección no es digna siquiera de un amateur mediano... Renée Torres olvida una de sus frases, volviendo a empezarla desde el párrafo anterior... la fotografía es nebulosa... el menor ruido tiene resonancia de cañonazo... [a la derecha del espectador]. Para beneficio de aquellos que no sepan explicarse esto, diremos que es en ese sitio en donde estaba escrito lo que probablemente había olvidado... Y el público, nuestro buen público, la vio toda, sin la menor demostración de protesta, sin alterarse ni un solo instante, con ese fatalismo casi oriental de nuestra raza...

La rosa de fuego fue, sin duda, un síntoma revelador del cúmulo de problemas que afectaron al cine hispano en los comienzos de su historia y, llegados a este punto, conviene que hagamos una pausa para referirnos a algunos de ellos. Es evidente que no hubo ningún tipo de planificación previa; tan sólo unos pocos estudios y cierto número de productores independientes estaban capacitados para poner en marcha sus proyectos, y muchos fueron

los títulos anunciados como candidatas a ser filmados en español, pero muy pocos llegaron a ver la luz del arco voltaico.

Los productores de películas en español se encontraron casi con las mismas dificultades experimentadas por quienes comenzaron a producir películas habladas en inglés. En Los Ángeles había muy pocos actores de habla hispana con experiencia cinematográfica; la gran mayoría solamente había trabajado en teatro o en salas de conciertos. Los escritores competentes en la labor de adaptar o crear guiones dirigidos a los espectadores de habla hispana también eran una minoría absoluta. No sería hasta pasados varios meses cuando los estudios cayeron en la cuenta de lo acertado que sería elegir temas originales pensando en las peculiaridades del público al que estaban destinados. Por el momento, se contentaban con simples traducciones de productos filmados en inglés, sin preguntarse si eran los más apropiados o no.

Otro de los aspectos que no se tuvo en cuenta a la hora de producir cine hispano fue la gran variedad de acentos y modismos existentes en el mundo hispanoparlante. Sin embargo, ningún productor norteamericano podía prever el exagerado apasionamiento con que el público y la crítica de cada país iba a defender lo que unos u otros entendían por pronunciar el idioma correctamente. Ojeando las críticas publicadas en diarios o revistas de la época, cualquiera puede observar la falta de imparcialidad en este sentido, porque no es difícil encontrar comentaristas que elogiaban sin reservas una película por su tratamiento del lenguaje, mientras otros la aborrecían por el mismo motivo, probando con ello una confusa polémica que acabaría por llamarse “la guerra de los acentos”.

Los mexicanos tachaban de pedantes a quienes reclamaban un castellano académico, desprovisto de acentos o modismos; y los españoles, fieles seguidores de Benavente y otros autores teatrales, no perdonaban el menor intento de desviación localista que, según decían, suponía un brutal atentado contra su glorioso legado cultural. Ambos extremos eran irreconciliables.

Puesto que en Hollywood se habían reunido actores procedentes de México, Cuba, Argentina, Chile, Puerto Rico, Filipinas y de todas las regiones de España, hubo alguna compañía que intentó complacer a todos, poniendo en una misma película al menos un representante de cada una de las variantes idiomáticas. ¡El resultado fue que ni los mismos actores se entendían entre ellos!

La guerra de los acentos fue cayendo en el olvido cuando México, Argentina y España empezaron a fabricar su propio cine, porque en el origen de aquella polémica se podía percibir un sentimiento de frustración —común

a todos los pueblos de cultura hispana— por tener que depender de Hollywood para ver programadas en sus salas de cine películas habladas en español.

Como he señalado anteriormente, el cine hispano fue tomando otro rumbo con el paso del tiempo y los problemas iniciales se fueron solucionando, pero volvamos de nuevo a la primavera de 1930 y al relato de los primeros días de vida del cine hispano.

La comedia de siete rollos *Así es la vida* se estrenó en Los Ángeles el 3 de mayo de 1930. Producida por Sono-Art, la misma compañía que había realizado *Sombras de gloria*, esta versión de *What a Man* también fue protagonizada por José Bohr, acompañado por las mexicanas Lolita Vendrell y Delia Magaña. Entre los restantes papeles del reparto se encontraba un joven chileno que más tarde sería un prolífico director del cine mexicano: Tito Davison.

El Cine Regis de la ciudad de México fue el primer local que proyectó la comedia de Charley Chase *El jugador de golf*, el 8 de mayo de 1930. Se trataba de una versión ampliada a cuatro rollos del cortometraje de dos rollos *All Teed Up*, y fue la primera de las ocho versiones hispanas que Chase habría de protagonizar para Hal Roach. También hizo cuatro de ellas en francés. De los actores norteamericanos que he podido oír hablar en español, fonéticamente Chase fue el mejor.

De nuevo en Los Ángeles, el 7 de junio tuvo lugar la premier del drama sentimental *Alma de gaucho*, escrito e interpretado —y tal vez producido— por un argentino que llegó a trabajar con dos pseudónimos —Paul Ellis y Manuel Granado— así como su verdadero nombre: Benjamín Ingénito Paralupi. La actriz mexicana Mona Rico coprotagonizó este filme de algo más de una hora de duración, cuyo tema central era el romance entre un joven gaucho y una señorita rica.

A mediados de 1930 la producción en Hollywood de películas en español estaba en pleno apogeo, como lo demuestra el estreno en Los Ángeles el 21 de junio de *La gran pelea*, versión de *The Big Fight*, de James Cruze Productions protagonizada por el púgil uruguayo Carlos Barbé y adaptada al castellano por Andrés de Seguro. Natural de Valencia, Seguro era un famoso cantante de ópera que trabajó como actor en varias películas del cine hispano. Abrió en Hollywood una academia de música donde descubrió y formó musicalmente a Deanna Durbin, y fungió como instructor vocal en los primeros rodajes de la estrella.

Aunque por aquella época James Cruze distribuía su material a través de Sono-Art, incorporó *La gran pelea* al catálogo Paramount confiando en

lograr con ello una mayor repercusión internacional, pero la lanzaron al mercado con el título *La fuerza del querer* y nadie se podía imaginar que se trataba de una película de gánsters con combates de boxeo. Fue, sin duda, el filme de la Paramount menos programado y *Cruze* no volvió a producir más versiones en español.

En junio y julio de 1930, Universal lanzó al mercado dos cortos. Primero, *Caprichos de Hollywood*, con Laura La Plante, Andrés de Seguro y Juan Torena; y después otro, titulado *Sólo un sueño*, por el cómico Romualdo Tirado. En ambos filmes intervenía la futura “novia de México”: Lupita Tovar.

El 10 de julio, Paramount presentó en la ciudad de México *Amor audaz*, su segundo largometraje en español (del primero hablaremos más adelante), con Adolphe Menjou y Rosita Moreno. Esta versión de *Slightly Scarlet* estuvo dirigida por Louis Gasnier quien había sido codirector del original en inglés. Gasnier dirigió, asimismo, la versión francesa —filmada simultáneamente con la española— también con Menjou, pero acompañado en esta ocasión de Claudette Colbert.

En La Habana, Cuba, el 14 de julio, MGM estrenó *Estrellados*, primera de las dos versiones que Buster Keaton interpretó en español. El título de la versión original con Keaton era *Free and Easy*, pero en *Estrellados*, la mexicana Raquel Torres y Don Alvarado aparecieron en sustitución de Anita Page y Robert Montgomery.

Warner Brothers presentó *El hombre malo* en Los Ángeles el 28 de julio. Era una versión de *The Bad Man*, y a la vista del tema tratado es lógico que se repitiera en español. Durante este periodo, Warner Brothers no se ocupó del cine hispano con demasiada intensidad; sólo lanzó cuatro largometrajes. En *El hombre malo*, el español Antonio Moreno reemplazó a Walter Huston en el papel de Pancho López, el bandido mexicano al que hace alusión el título. Pancho, un famoso bandido mexicano, acude en ayuda de un rancharo norteamericano que tiempo atrás le había salvado la vida y ahora está lleno de problemas por haberse enamorado de una mujer casada; también está a punto de perder su rancho porque no puede pagar la hipoteca que pesa sobre el mismo. Como primera medida, el bandido asalta el banco y, luego, entrega el botín robado en pago de la deuda pero, además, mata al marido de la amante del rancharo ¡y elimina así el obstáculo que impedía la felicidad de la pareja!

Supongo que ésta no es exactamente la imagen que a México le gustaría presentar al mundo —solucionar problemas sociales y personales con robos y asesinatos—. Es interesante que el señor a quien Pancho López ayudó era

un norteamericano. Esta película también fue filmada en francés, o sea, Pancho López ¡hablando francés!

El estudio Fox estrenó su primera película en español en San Antonio, Texas, el 27 de julio de 1930. Titulada *El precio de un beso* o *Un beso apasionado*, fue una versión de *One Mad Kiss*. El tenor mexicano José Mojica apareció en ambas versiones. Mojica filmaría diez películas más para Fox, todas ellas exclusivamente en español. Cuatro de las primeras cinco serían nuevas versiones de películas mudas de Fox mientras que las últimas cinco fueron guiones originales, escritos específicamente para apreciar el talento de Mojica. En su octava película, Mojica hacía el papel de un fraile franciscano, papel que adoptaría más tarde en la vida real.

Una producción independiente, *La jaula de los leones*, se estrenó en Los Ángeles en el Teatro México el 9 de agosto. Una de las estrellas, Romualdo Tirado, fue también coproductor de este drama de circo. Nacido en Toledo, España, Tirado fue un gran favorito de las audiencias hispanas de teatro en Los Ángeles. Era también uno de los dueños del Teatro México donde presentó una gran variedad de obras, zarzuelas, revistas y películas. Más tarde participaría —normalmente en papeles cómicos secundarios— en más de treinta películas del cine hispano.

Llegamos, finalmente, al suceso que fomenta la consolidación el éxito de las películas filmadas en español en Hollywood: la inauguración del Teatro California como el cine de estrenos constantes proyectando a diario exclusivamente películas en español. Ubicado cerca de las esquinas de las calles Ocho y Main en el centro de Los Ángeles, el California —bajo la administración de Fred Miller— empezó su nueva política el 28 de agosto de 1930 con una función de gala de *El cuerpo del delito*, el primer largometraje en español de Paramount. Aunque la película se estrenó antes en España y en México, era nueva para el público de Los Ángeles; era una versión de *The Benson Murder Case* y dio al español Ramón Pereda su primer papel principal: el famoso detective Philo Vance. Pereda aparecería en doce películas más en español en los Estados Unidos. Empezó también una carrera larga en México y, desde 1937, también como guionista y director habitual de las películas producidas por su propia compañía.

Hasta febrero de 1932, el Teatro California presentaría casi todas las películas del cine hispano de esta época, películas producidas en Hollywood y en los estudios de Paramount en Joinville, París. Se presentaron atracciones como *La voluntad del muerto*; *Toda una vida*; *El presidio*; *La mujer X*; *La fruta amarga*, con Virginia Fábregas; *En cada puerto un amor*; *La gran jornada*; *Resurrección*; una serie de cortos con Sum Summerville, y

Soñadores de la gloria, realizada por el director mexicano Miguel Contreras Torres y ambientada en España y en el norte de África, entre muchas otras más.

Así, entonces, fue como el cine hispano comenzó. Es muy importante recordar que las películas del cine hispano fueron exhibidas en todos los sitios de los Estados Unidos de América con poblaciones significativas de habla hispana, por todo Centroamérica, América del Sur (incluyendo Brasil) y, por supuesto, en España. Su efecto sobre los públicos era fundamental... y no hemos llegado al fin de la historia del cine hispano.

Hay quienes piensan que la etapa posterior del cine hispano es de mucho mayor o igual interés. Por lo tanto, me permito presentar un informe muy breve del resto de su historia y del Teatro California que era su "hogar" en Los Ángeles, el cual abrió sus puertas, por primera vez, en la nochebuena de 1918 con la película de Douglas Fairbanks *Arizona*.

Un señor llamado Frank Fouce tomó en arrendamiento el Teatro California en septiembre de 1933. Fouce, de padres españoles, nacido en Hawái, había supervisado en Columbia la producción de tres películas de cine hispano incluyendo versiones de *The Criminal Code* y *Ten Cents a Dance*, que se transformó en *Carne de cabaret*. La adquisición del California por parte del señor Fouce ocurrió en un momento en que la producción del cine hispano estaba en su punto más bajo; todos los estudios de Hollywood a excepción de uno pusieron fin a la producción de películas en español y el estudio de Paramount en Joinville, París, también fue abandonado después de haber producido más de quince películas de largo metraje en español. Entonces, el Teatro California reabrió su taquilla con la película mexicana *La llorona*, protagonizada por Ramón Pereda y Virginia Zuri.

En menos de un año, tras abrir el California, Fouce había adquirido otros cinco cines hasta que su compañía puso en funcionamiento todos los teatros en español en el centro de Los Ángeles.

Fox era el único estudio que siguió con la producción de películas en español durante esta época. A mediados de 1935, sólo veinte títulos habían sido añadidos al inventario del cine hispano. Muchas de estas películas fueron producidas a partir de guiones originales de escritores notables como José López Rubio, Gregorio Martínez Sierra y Enrique Jardiel Poncela. Catalina Bárcena protagonizó varias de ellas, así como Conchita Montenegro y Rosita Moreno; entre los hombres estaban Gilbert Roland, Raúl Roulien, José Crespo y Antonio Moreno.

En su última película para Fox, el tenor mexicano José Mojica por fin tenía la oportunidad de representar a un personaje mexicano en la pantalla.

En *Las fronteras del amor* hizo el papel de un famoso tenor quien se retira en plena juventud; abandona óperas y conciertos y parte hacia su tierra natal, en Jalisco, en busca de tranquilidad. En México *Las fronteras del amor* se presentó bajo el título *Viva mi tierra*.

Otras dos películas de interés particular fueron *Nada más que una mujer* y *Angelina*. En la primera actuaba la famosa recitadora argentina Berta Singerman. El maestro Rudy Maté estaba a cargo de la cámara y la iluminación. La actriz española Rosita Díaz Gimeno apareció en *Angelina*, una original comedia en verso de su compatriota Enrique Jardiel Poncela.

El estudio de Warner Brothers, con su intento de transformar en una estrella de cine al hijo de Enrico Caruso, contribuyó con dos películas en 1934: *La buenaventura* y *El cantante de Nápoles*.

Además en 1934 y 1935 el famoso cantante argentino Carlos Gardel produjo —a través de su propia compañía, Exito Productions— cuatro películas que Paramount estrenaría. Todas fueron filmadas en el estudio de Paramount en Astoria, Nueva York. Las películas de Gardel fueron muy populares en todas partes del mundo de habla hispana y él se convirtió en una de las pocas verdaderas superestrellas del cine hispano. Su trágica y prematura muerte acortó lo que pudo haber sido una larga carrera en el cine.

Paul Kohner regresó después de una prolongada temporada en Europa y en 1935 produjo para Universal *Storm over the Andes* en versiones en español y en inglés. La primera (*Alas sobre El Chaco*) tenía como estrella a Lupita Tovar, quien se había convertido en la señora de Kohner. Ella actuaría también en *El capitán tormenta*, una de tres películas que filmaría el productor independiente George Hirlham en versiones en español y en inglés así como en Magnacolor.

Hubo otras producciones independientes filmadas durante la segunda mitad de la década de los treinta: *No matarás*, dirigida por Contreras Torres; *La vida bohemia*, una adaptación escrita por José López Rubio de *La vie de bohème*, con los protagonistas principales Rosita Díaz Gimeno y Gilbert Roland; el famoso actor mexicano Fernando Soler actuaba en dos películas: *Verbena trágica* y *Los hijos mandan*; la superestrella mexicana, Tito Guízar, filmó cinco películas en español que Paramount estrenó, pero sólo en una (*Cuando canta la ley*) Guízar tenía un papel mexicano; se trataba de un agente policiaco que viajaba de incógnito a lo largo de la frontera entre México y Texas, tras el rastro de un asesino.

En septiembre de 1939 el Teatro California presentó el estreno de la última película del cine hispano, *La inmaculada*, una adaptación de la novela de Catalina D'Erzell, ubicada en el Distrito Federal, con Fortunio Bonanova,

uno de los participantes de los inicios del cine hispano. Por esta fecha, cerca de 150 largometrajes y aproximadamente la mitad de esa cifra de cortos habían sido filmados en español en Los Ángeles, Nueva York y en Joinville.

El señor Francisco Fouce hizo funcionar el Teatro California hasta finales de 1948 y a lo largo de este periodo trajo a su pantalla las más recientes películas de México, Argentina, España y ocasionalmente de Chile y Cuba. Desde 1949 el California siguió bajo por lo menos dos arrendamientos diferentes como un cine secundario, y años más tarde con programación triple en español. A mediados de los años ochenta estuvo proyectando películas pornográficas. Cerró sus puertas —afortunadamente quizás— en 1988. A pesar de los valiosos esfuerzos para salvarlo y restaurarlo, el Teatro California fue derribado en 1990 y sustituido por un estacionamiento y, más tarde, por tiendas.

Aunque es cierto que no todas las producciones del cine hispano fueron buenas y que pocas tenían temas mexicanos, muchas de las pocas que existen son poco conocidas en la historia del cine, aunque dentro de ella integran un capítulo aparte: la producción de películas en español en los Estados Unidos de América.

Contrabando: primera incursión del cine sonoro mexicano en el tema fronterizo

*Eduardo de la Vega Alfaro**

El presente texto deriva de una investigación en torno a la vida y obra del cineasta mexicano Fernando Méndez García (1908-1966), trabajo que hemos estado llevando a cabo en el Departamento de Estudios Cinematográficos (DEC) de la Universidad de Guadalajara. Dicha investigación habrá de publicarse próximamente, dentro de una de las colecciones que el DEC (antes CIEC) viene editando desde 1986.

Sin habérmelo propuesto en un principio, el caso de Méndez García, cuyos antecedentes familiares y cinematográficos previos a su debut como director eran prácticamente desconocidos, me llevó a otro caso, el de la película *Contrabando*, de la que se tenían escasos datos y referencias. Gracias a una serie de entrevistas llevadas a cabo con la señora Helena Buelna, viuda del mencionado cineasta, supe, en un primer momento, que tanto ella como Méndez García participaron en el rodaje de *Contrabando*, cinta a la que se tenía por filmada en la ciudad fronteriza de Tijuana y sus alrededores durante agosto de 1931 (es decir, varios meses antes que *Santa*, considerada como la primera película mexicana con sonido integrado a la imagen), y de la que se sabían algunos otros datos. Por ejemplo, que había sido producida y dirigida por Alberto Méndez Bernal en dos versiones, ambas sonoras, una hablada en inglés y otra en español; que en México fue distribuida por Juan de la Cruz Alarcón, uno de los pioneros del cine sonoro mexicano; que contó con las actuaciones de intérpretes mexicanos y estadounidenses, la mayoría de ellos con antecedentes en el llamado “cine hispano” realizado en Hollywood, y

*Departamento de Estudios Cinematográficos, Universidad de Guadalajara.

que se estrenó en la ciudad de México en febrero de 1933 en siete salas “de circuito”. A partir de su título y por el hecho de haberse realizado en el casino de Agua Caliente y en el hipódromo de Tijuana, se dio por sentado también que *Contrabando* recreaba en la pantalla el tema del tráfico de drogas o algo así.¹ La indagación iniciada a partir de las conversaciones con la señora Buelna y el apoyo del historiador Bob Dickson, finalmente me condujeron a enriquecer y corregir de manera notable los datos y las fuentes en torno a *Contrabando*, acaso la primera incursión del cine sonoro mexicano en el tema fronterizo; tema apenas esbozado en la etapa muda de la cinematografía nacional, sobre todo en *El hombre sin patria*, cinta realizada en 1922 por el inefable Miguel Contreras Torres.²

* * *

Nacido el 20 de julio de 1908 en Zamora, Michoacán, Fernando Méndez García fue sobrino de Pedro García Urbizu, pionero de la exhibición fílmica en la mencionada ciudad michoacana, y de Francisco García Urbizu, hermano de éste último y a su vez productor y realizador, entre 1919 y 1931, de diversas cintas mudas ubicadas dentro del llamado “cine regional”: *Travesía juventud*, *Sacrificio por amor*, *Mexiquillo* y algunas otras.

Luego de una serie de vicisitudes personales y familiares, hacia 1929 Méndez García emigra al norte de México y comienza a dedicarse a los negocios: durante dos años vende refrigeradores en varias ciudades fronterizas como Mexicali y Caléxico. Hacia fines de 1930, se instala en Los Ángeles, California, donde entra en contacto con su primo Alberto Méndez Bernal. Un testimonio conservado por la familia Méndez Buelna permite suponer que Méndez Bernal vivía en California desde principios de la década de los veinte y que durante algún tiempo ejerció el periodismo: una carta fechada el 24 de agosto de 1921 y firmada por el célebre cronista fílmico

¹ Véase, por ejemplo, Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 1, 2a. ed., Universidad de Guadalajara-Gob. del Estado de Jalisco-CONACULTA-IMCINE, Guadalajara, 1993, pp. 54-55.

² Por las más diversas razones, entre ellas la carencia de datos, varios estudios especializados en el tema del cine fronterizo hacen caso omiso de *Contrabando*. Cfr. Norma Iglesias, *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 1991 y David Maciel, *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, UNAM-University of New Mexico, México, 1994.

Carlos Noriega Hope, acreditaba a aquél como corresponsal de *El Universal Gráfico* en Los Ángeles.

También heredero de las inquietudes cinematográficas de los García Urbizu, Alberto Méndez Bernal, o simplemente Alberto Bernal, produce y dirige en los últimos meses de 1930, del lado mexicano de la frontera, lo que parece ser una serie de seis cortos documentales de un rollo cada uno, presumiblemente sonoros, exhibidos bajo el título de *Viajes de Bernal a México*. Todo hace pensar que Fernando Méndez debuta en el cine colaborando en la empresa de su pariente. La señora Buelna, que conoció dichos materiales, los definió como “documentales muy amenos y muy simpáticos”, con los que sus autores intentaron promover en el extranjero las bellezas del paisaje mexicano y las costumbres del país. Es muy probable que dicha serie guardara muchas similitudes con *Así es México*, corto promocional que de acuerdo con una nota publicada el 18 de noviembre de 1931 en el diario *Excelsior* fue producido por la Compañía Mexicana de Películas Sonoras con objeto de “dar a conocer a México como el paraíso para los turistas, pues lo presenta en su diversidad de aspectos encantadores, pero siempre seleccionando los más notables”. Este último corto se exhibió al mismísimo presidente de la República, ingeniero Pascual Ortiz Rubio, y sus coincidencias con *Viajes de Bernal a México* o con otras cintas como el breve documental mudo *México, país de romance* (Gustavo Sáenz de Sicilia, 1929), serían muestra de una tendencia cinematográfica sobre la que pesó, de manera muy evidente, una curiosa retórica “nacionalista” consistente en mostrar al país como un posible emporio turístico.

La saga documental de Méndez Bernal (definida en un programa del diario *La Opinión* como “pintoresca jornada”) se presentó en el Teatro California Internacional de Los Ángeles del 30 de enero al 6 de marzo de 1931 acompañando los respectivos estrenos en dicha sala de seis películas “hispanas” filmadas en 1930: *La llama sagrada* de William McGann, *El último de los Vargas* de David Howard, *Don Juan diplomático* de George Melford, *La carta* de Adelqui Millar, *Los que danzan* de George Melford, y *El valiente* (1930) de Richard Harlan. En *Los Angeles Times* del 6 de marzo de 1931 se afirmaba que la serie realizada por Méndez Bernal era “un viaje filmado por un fotógrafo de la Metro-Goldwin-Mayer, mostrando un recorrido a través de algunas de las más interesantes ciudades de México”. Es posible que *Viajes de Bernal a México* fuese distribuida por la citada empresa hollywoodense. Otro programa aparecido en *La Opinión* el 20 de febrero de 1931 definía la serie como “la crónica de la evolución mexicana”, misma que incluía “la Romería en el Santuario de Ntra. Señora de Guadalupe”.

El posible éxito artístico o comercial de *Viajes de Bernal a México*, así como una serie de circunstancias políticas, permitirían a su realizador concebir un nuevo proyecto: financiar un largometraje filmado en locaciones de Baja California. El cronista Gabriel Navarro aludió a dicho proyecto en su columna "El momento cinefónico" de *La Opinión* (Los Ángeles, 12 de junio de 1932):

Alguien nos dijo ayer que la película *Contrabando*, hecha en Baja California, con capital mexicano, adolece de serios defectos, lo que ha hecho a sus productores considerar la posibilidad de una reforma en sus escenas. Eso, naturalmente, significará una nueva inversión, y probablemente no muy ligera. La circunstancia de que antes hablamos ha sido la causa de que la película, a pesar de haberse completado hace tiempo, no se haya exhibido todavía.

En *Contrabando* tenemos, aun sin ver la obra, motivos de comentario que explican los "defectos" de que se trata. En primer lugar, la parte central fue encomendada a Don Alvarado, quien ni sabe hablar español ni ha querido aprenderlo; en segundo, se ha improvisado con Virginia Ruiz, muchacha de gran talento y que promete mucho, a una primera actriz de la pantalla. La actuación ante las cámaras, especialmente ahora que las películas todas son habladas, no se aprende en una semana ni en un mes. Es el fruto de una larga serie de observaciones, de una práctica también prolongada [...]

Luego la película ha sido más bien un ensayo lírico de dos jóvenes entusiastas, pero sin la menor práctica en la producción de obras cinefónicas. Uno de ellos, con la ingenuidad que caracteriza a los corazones sanos, nos decía hace poco que "nunca en su vida había visto una cámara". El otro, ha fotografiado paisajes, etc., pero en nuestro largo ambular por los estudios de Hollywood, apenas si le hemos visto tres o cuatro veces, y ni en los laboratorios, ni practicando la dirección, que tampoco se improvisa [...]

Obviamente que los "jóvenes entusiastas" aludidos por la nota anterior eran, respectivamente, Fernando Méndez y Alberto Méndez Bernal, cuyos nombres comenzarían a ser asociados a la producción de *Contrabando* una vez que la película estuvo en condiciones de ser exhibida.

El que probablemente fue el primer testimonio hemerográfico publicado en México D.F. acerca de *Contrabando* apareció en el número 5 de *Filmográfico* (agosto de 1932). En una de las últimas páginas de la citada revista se publicó una fotografía de la actriz Virginia Ruiz (o Zuri), imagen

en cuyo pie se afirmaba: “Esta delicada florecilla que en los días de filmación de películas hispanas y francesas logró destacarse en Hollywood, nos deleita actualmente en uno de los teatros de comedia de la capital, trabajando al lado de Ernesto Vilches. Últimamente filmó *Contrabando*, con Ramón Pereda y Don Alvarado”. En rigor, Virginia Ruiz había participado, como actriz muy secundaria, en cuando menos tres películas “hispanas” de escasa relevancia: *Wu Lin Chang* (1930) de Nick Grinde, producida por la Metro; *Del infierno al cielo* (1931), de Richard Harlan, financiada por la Fox y *Hombres en mi vida* (1932) de David Selman, realizada en los estudios de la Columbia.

Tiempo después, en el número 12 de *Filmográfico* (marzo de 1933), se publicó el siguiente reportaje anónimo, en torno a la cinta mencionada:

En los últimos días del mes pasado fue estrenada con verdadero éxito la película que en el Norte de la República produjera el señor Alberto Méndez Bernal, con la colaboración de un grupo destacado de elementos del mundo cinematográfico.

Los nombres de Ramón Pereda, el galán ibero que triunfara en Hollywood en forma definitiva, es el principal personaje de esta obra, teniendo a su derredor a Virginia Ruiz, Don Alvarado, Gloria Rubio y Dorothy Sebastian.

Alberto Méndez Bernal, hombre de empresa y afición desmedida por el cine, ha dado su nombre a las películas que con el título de *Contrabando* se han producido (una versión en inglés y otra en español), siendo el primer caso que se registra en la historia de la cinematografía, que después de filmar una obra en español se contraten artistas prestigiados para hacer la versión en inglés.

Ramón Pereda, el actor que triunfó en *El cuerpo del delito* y que más tarde mereció la distinción de ser llamado el actor de habla hispana mejor asalariado, se nos presenta en las dos versiones de esta obra [...] Ramón Pereda habla inglés, aunque usted no lo crea.

La encantadora Virginia Ruiz, después de una larga espera en Hollywood, encuentra una oportunidad en *Contrabando*, que la revela como una artista de positivo valor, tiene facultades y fotografía muy bien.

Don Alvarado, el actor que conquistara a Hollywood en los días del cine silente, después de trabajar en muchas obras inglesas, hace su presentación en esta cinta hablada en español, y a decir verdad, lamentamos que no siga en cintas de esta índole, pues es una buena figura.

Paul Ellis, uno de los elementos más antiguos de la colonia cinematográfica de Hollywood, tiene a su cargo uno de los personajes

importantes de esta obra, lo mismo que Gloria Rubio, que hace su debut en el séptimo arte en *Contrabando*.

Casi todas las escenas de *Contrabando* fueron tomadas en el lujoso casino de "Agua Caliente", así como en Tijuana y Ensenada, aprovechando las joyas arquitectónicas de aquellas regiones.

La prensa especializada en asuntos cinematográficos y editada en Hollywood, hace elogios de *Contrabando* y predice con conocimiento de causa, que las compañías americanas no tardan en formar de esta colonia filmica un nuevo emporio para la América Española.

La nota anterior apenas hizo alusión al caso de la actriz Dorothy Sebastian, quien para entonces había protagonizado varias cintas hollywoodenses como *El comparsa* (*Spite Marriage*, 1929) dirigida para la Metro por Edward Sedgwick con el genial Buster Keaton; *Secreto de juventud* (*The Spirit of Youth*, 1929), realizada por Walter Lang para la Tiffany-Stahl con Larry Kent y *Su primera orden* (*His First Command*, 1930) filmada por Gregory La Cava para la Pathe con William Boyd, entonces esposo de la protagonista. Otro de los actores de *Contrabando*, el norteamericano Paul Ellis, había hecho carrera interpretando pequeños o medianos papeles en diversas cintas "hispanas" entre las que cabe mencionar *Sombras habaneras* (Cliff Wheeler, 1929), *La voluntad del muerto* (George Melford, 1930) y la citada *Hombres en mi vida*. Ramón Pereda (auténtico *star* del cine hollywoodense filmado en español, intérprete, entre otras cintas "hispanas", de *Cascarrabias*, *El dios del mar*, *Carne de cabaret*, *El proceso de Mary Dugan* y también, de *Hombres en mi vida*) y Don Alvarado (actor principal de varios filmes "hispanos" como *La rosa de fuego* y *Estrellados*) fueron, como se verá más adelante, los respectivos protagonistas de una historia filmica que marcó los prolegómenos de la saga de películas fronterizas que lentamente se irían imponiendo hasta alcanzar, a fines de los setenta, un sitio importante en la producción filmica nacional. Por otra parte, la señora Buelna viuda de Méndez señaló que la mencionada Gloria Rubio era la "compañera" de Pereda, pero no actuó en *Contrabando*.

En la citada edición de *Filmográfico* aparecieron también tres fotografías sobre el rodaje de *Contrabando*: el pie de una de ellas señalaba a Méndez Bernal como "productor y director" del filme.

Un par de *stills* originales de la película, conservados por la familia Méndez Buelna, contienen, aparte de las imágenes, algunos datos interesantes: ambos están fechados el 6 de marzo de 1932; en el reverso de uno de ellos se señala a Don Alvarado y Grace Well (quien interpreta a la madre

ciega de aquél) como los actores de una “encantadora escena de *Contrabando*, la nueva producción Méndez-Bernal”; en el reverso del otro *still* se informa que Virginia Ruiz y Don Alvarado filmaron una secuencia, el paseo en un lujoso auto deportivo, en las “hermosas” playas de Rosarito, Baja California. Por otro lado, una foto del rodaje muestra, entre otros, a Don Alvarado, Ramón Pereda y Fernando Méndez, quien parece cumplir labores de supervisión de sonido o algo así.

Contrabando se estrenó en México D.F. el 22 de febrero de 1933 en los cines Goya, Teresa, Odeón, Rialto, Monumental, Granat y América. Como complemento del programa se exhibió el documental *Lo que vio mi cámara*, anunciado por los diarios capitalinos como un “Delicioso viaje a través de nuestro país. Una revista moderna, ilustrativa y amena. Fotografiada y explicada por Alberto Méndez Bernal”. De acuerdo con los horarios de exhibición de ambas cintas, su duración debió ser de una hora, respectivamente. El dato se corrobora en el caso de *Contrabando*: un documento de registro del filme señala que su pietaje ascendía a 5,200 pies, es decir, unos 58 minutos de tiempo de pantalla. Es muy probable que *Lo que vio mi cámara* fuera una reedición de los materiales filmados para la serie documental *Viajes de Bernal a México*.

Al mencionar el caso de *Contrabando* en *Filmográfico* de octubre de 1934, el cronista Roberto Cantú Robert afirmó que su estreno en la capital mexicana había sido “un verdadero fracaso”. Por su parte, Hugo del Mar apuntó lo siguiente en *Revista de revistas* del 21 de junio de 1936: “¿Sabían ustedes que la película nacional titulada *Contrabando* fue hecha en la población de Tijuana, Baja California, cuatro meses antes que *Santa* en esta capital, y que, por lo tanto, tiene el honor de haber sido la primera cinta hablada que se hizo en tierra mexicana?”

El testimonio de la señora Helena Buelna (quien conoció a Fernando Méndez García en Los Ángeles antes del rodaje de *Contrabando*), documentos de primera mano y diversas notas aparecidas en el diario *La Opinión* durante septiembre y octubre de 1932, esclarecen algunos puntos oscuros de esta curiosa obra fílmica de la que, aparentemente, ya no queda ninguna copia.

Según la señora Buelna, Alberto Méndez Bernal, que era “muy buen fotógrafo” (como lo había demostrado en *Viajes de Bernal a México*), tuvo por esa época una temporada “bastante buena” ya que fue propietario de una sala cinematográfica en Tijuana.

Era dueño de esa sala —continúa la señora Buelna— pero a él le gustaba más andar en otras cosas como la promoción. Fue por eso que con muchos esfuerzos levantó la producción de *Contrabando*. Si mal no recuerdo la filmaron durante los primeros meses de 1932. Toda la película fue hecha en Tijuana y en Rosarito y en otros lugares de por ahí como el casino de “Agua Caliente” y el hipódromo. Alberto aprovechó su amistad con un político, el señor Agustín Olachea Avilés, quien por entonces era el gobernador de Baja California Norte y que también puso dinero para la filmación.³ La película fue dirigida en sus dos versiones por un norteamericano que se llamaba Frank Wells, quien junto con Fernando Méndez concibió y escribió la historia. A mí me contrataron para hacer el trabajo de taquigrafía del guión: pasaba a máquina lo que ellos me dictaban. La película narra cosas de contrabando y de mafias. El actor principal fue Ramón Pereda. Fue la primera película comercial mexicana hablada en inglés y español o mejor dicho de la que se hicieron dos versiones, una en inglés y otra en español. En la versión en inglés, el actor fue Don Alvarado, que aunque ya había pasado su mejor época, seguía siendo buen actor: era joven, guapo y por ese tiempo andaba con una bailarina muy famosa llamada Ann Miller. La actriz de la versión en inglés fue Dorothy Sebastian, que todavía tenía prestigio en Hollywood.

Alberto se dedicó también a la producción ejecutiva: llevaba a los invitados, se encargaba de las relaciones públicas y de manejar el dinero.

Fue una película sonora; el equipo de sonido era de un productor norteamericano que se llamaba Dwain Esper, que tenía unos estudios en Poverty Row, la zona donde se hacían las películas de poco dinero. Esper alquiló el sonido y entre él y su hermano manejaban los aparatos. Aparte de haber ayudado en el guión, Fernando ayudó a los hermanos Esper en el manejo del sistema de sonido: cargaba la nagra y esas cosas. Como todo se filmó en exteriores y sitios reales, Esper llevaba consigo un camioncito con el equipo del sonido.

La finalidad de la película era la de contar con los dos mercados de la zona fronteriza: allá sí tuvo éxito; Fernando la estuvo explotando como año y medio. Entonces no había manera de explotar las películas mexicanas por semanas o en un cine: Fernando recorría los pueblos donde había salas y

³ En efecto, Agustín Olachea Avilés (1890-1974) gobernó el entonces territorio de Baja California Norte del 7 de noviembre de 1931 al 18 de agosto de 1932 y del 8 de septiembre de 1932 al 6 de diciembre de 1935: su imagen paternal y bonachona aparece en las fotos de fin de rodaje de *Contrabando* publicadas en *La Opinión* el 11 de septiembre de 1932 y en *Filmográfico* de marzo de 1933.

proyectaba la película los sábados en la noche o los domingos en la mañana, o las dos veces, y arreglaba también para que la proyectaran a media noche, después de la última función del sábado, o temprano, antes de que comenzara la función normal de los domingos. Era una especie de material de relleno destinado sólo para los mexicanos y para los braceros que trabajaban del otro lado de la frontera. Lo que recuerdo es que únicamente se exhibía la versión en español; nunca supe qué pasó con la otra versión.

Tiempo después Fernando consiguió que la película estuviera más tiempo en las salas de cine. El éxito de *Contrabando* no fue arrollador pero, como dije antes, la explotación de la película en las ciudades fronterizas le permitió a Fernando vivir durante cerca de año y medio. Supongo que le dio algún dinero a Alberto, aunque nunca supe cómo se arreglaron: quizá le enviaba la mitad de las ganancias; el caso es que ellos estaban de acuerdo en el manejo de la película.

Después Fernando Méndez se fue a trabajar a la empresa de Dwain Esper y se dedicó a hacer el maquillaje de los actores de películas de lo que se llamaba la "Serie B", es decir, películas de baja producción. Allí permaneció poco más de un año. Mientras tanto, yo obtuve un trabajo en el Script Department de la Metro, donde colaboré con directores como Richard Thorpe y en algunas cintas en las que Victor Fleming dirigió a Jean Harlow.⁴

Un documento que contiene los diálogos en inglés de *Contrabando*, registrado en Nueva York el 5 de abril de 1933, incluye algunos datos adicionales: la cinta constaba de seis partes; la adaptación y los diálogos se atribuyen a Fernando Méndez, la dirección a Raymond Well, la fotografía a Jack Fuqua y la asistencia de dirección a Robert Farian. Lo más probable entonces es que la señora Buelna haya confundido en su testimonio el nombre del director: como antecedentes a su trabajo en la cinta patrocinada por Méndez Bernal, Raymond Wells había dirigido durante el periodo silente al menos tres cintas, dos medimétrajes de cinco rollos cada uno (*Fighting Back*, 1917, con William Desmond y Claire McDowell; *The Saintly Sinner*, 1917, con Mary Charleston y Curley Badwin) y un largometraje de siete rollos (unos 68 minutos): *Those Who Pay?* (1918), interpretado por Howard Hickman y Melbourne McDowell.

⁴ Ciertamente, Harlow fue dirigida por Fleming en tres cintas producidas por la Metro a principios de los treinta: *Tierra de pasión* (*Road Dust*, 1932); *Polvorilla* (*Bombshell*, 1933), y *En busca del amor* (*Reckless*, 1935), mientras que Thorpe inició con *El último pagano* (*Last of Pagans*, 1935) una serie de cintas para la citada empresa.

Prevía a su exhibición en la ciudad de México, *Contrabando* se presentó, en efecto, en salas del sur de los Estados Unidos. En *La Opinión* del 8 de septiembre de 1932 apareció una nota anónima que señalaba:

Estuvieron ayer en nuestras oficinas los señores Alberto M. Bernal y Fernando Méndez, productores cinematográficos mexicanos, manifestándonos que han firmado contrato con los propietarios del antiguo Teatro México con el fin de abrir ese teatro a nuestra colonia, regentado por una empresa netamente mexicana. La noticia, como puede verse, tiene una gran importancia para el público nuestro, ahora que tan escasos de espectáculos nos encontramos en Los Ángeles.

La fecha escogida para la apertura del Teatro México, es la del 14 de septiembre —miércoles próximo— y dicha apertura se efectuará, según nos informaron, con un verdadero acontecimiento: el estreno de la primera película toda hablada en español, hecha en México, con capital mexicano y con artistas y dirección mexicana también. La cinta se titula *Contrabando* y consta de ocho partes llenas de interés [...]

El estreno de la película *Contrabando*, es un acontecimiento que la colonia ha estado esperando desde hace algún tiempo, y es de creerse que sus esperanzas no resultarán defraudadas. Nos proponemos hablar en detalles más tarde del asunto, por el interés que tiene para nuestro público general.

Efectivamente, al día siguiente (9 de septiembre de 1932) *La Opinión* inició una especie de campaña en pro de la cinta producida por Méndez Bernal. Para comenzar, el diario informó de nuevo sobre la reapertura del Teatro México, rentado “por un tiempo indefinido” para la exhibición de *Contrabando*, cuyo argumento original se atribuía a Alberto M. Bernal y su “arreglo cinematográfico” a Fernando Méndez. La nota señalaba también que:

Como es de rigor en esos casos, la empresa presentará la cinta con Prólogo especial, el cual se está ya arreglando y el reto del programa será cubierto con otro estreno cinefónico, también en español, según nos han manifestado los nuevos empresarios del México [...]

El domingo 11 de septiembre de 1932, el diario angelino anunció el inminente estreno de *Contrabando* afirmando entre otras cosas que Méndez Bernal había invitado para el acto inaugural al ya para entonces expresidente de México, Pascual Ortiz Rubio (“ambos son amigos de tiempo atrás y

coterráneos”) y que Fernando Méndez, “coproductor [del filme], estuvo ocupado decorando el interior [de la sala] con banderas mexicanas, como cumple a un acontecimiento de semejante naturaleza”. La noticia señaló también que:

El argumento de la película *Contrabando* [...], es original del señor Alberto M. Bernal y está basado en hechos históricos, se nos dice. Un grupo de extranjeros conspiradores, trata de levantar un ejército rebelde en Baja California: los planes marchan a pedir de boca, hasta que se atraviesa en su realización el factor amor, y entonces las cosas toman un cariz muy distinto. El sonido de la película es clarísimo, la fotografía muy buena y los diálogos acertados.

A un lado de la nota anterior se publicó el anuncio de la presentación de *Contrabando*, película “netamente mexicana” interpretada, aparte de los ya citados, por Artemisa Cabezud [sic], “característica quien desempeña la parte de una anciana ciega, poniendo una nota de color en toda la obra”, el joven actor Daniel González, y “todas las tropas de la Guarnición de Tijuana, Baja California”. En otras partes de la publicidad se destacaban las frases siguientes: “¡Acción! El trágico crepitar de las ametralladoras en la penumbra de la noche... Rebelión. ¡Amores! Dos almas unidas a las cuales ni la muerte puede separar jamás... ¡Tragedia! Momentos que estrujan al corazón, junto a las manifestaciones de la mayor ternura... ¡Cómo fue frustrado en la Baja California un intento de rebelión, que pudo acabar con el gobierno en un descuido!” En el mismo espacio publicitario se anunciaba también el estreno de *Lo que vio mi cámara*, “bella película que revela los paisajes de nuestro México”, que además tenía la virtud de estar “hablada correctamente [sic] en español”.

El anuncio del estreno de *Contrabando* publicado el 13 de septiembre de 1932 en *La Opinión* definía a la película como “mexicana por los cuatro costados” y “reveladora de sensacionales acontecimientos e intrigas en la Baja California”; entre los “huéspedes de honor” a la función inaugural se mencionaba al general Agustín Olachea “con su Estado Mayor”, a José Mojica (“célebre estrella mexicana”), Antonio Moreno (“famoso estrella cinefónico”), Dorothy Sebastian (“estrella americana del cine”), William Boyd (“aplaudido actor de la pantalla”), Don Alvarado (“intérprete de *Contrabando*”), Catalina Bárcena, Paul Ellis, María Calvo, Hilda Moreno, Julio Peña, Raúl Roulién, Carlos Villarías, Juan Torena y Mona Maris. Según la misma publicidad, el prólogo estaría amenizado por “la orquesta típica

mexicana, el grupo de artistas que recientemente ha triunfado en el Carthay Circle, Roberto E. Guzmán, Ernán [sic] de Sandozequi, Cuarteto Durango, 'El Mago de la Guitarra' Rafael Solé y treinta artistas en escena. Dirección del Maestro José Córdova Cantú. Maestro de ceremonias: Jorge Prieto Laurens”.

El día de la presentación formal, *La Opinión* (14 de septiembre de 1932) publicó otra larga nota alusiva en la que se afirmaba:

[...] La función empezará con el estreno de la película *Lo que vio mi cámara* sobre el cual los críticos están de acuerdo que es una atracción tan grande como la misma película principal, *Contrabando*. En aquella película hay pasajes de la vida en Baja California, en Sonora, en Torreón, en México, en Acapulco y en muchos otros puntos de nuestro país. La cinta *Lo que vio mi cámara* está totalmente hablada en español, y tiene cinco partes.

El señor Jorge Prieto Laurens, maestro de Ceremonias, dirigirá el espectáculo, empezando con la presentación de los huéspedes de honor, y el prólogo cuenta con los artistas ya mencionados, a los que se agrega ahora el nombre de la cantante Salambó Pacheco, quien acaba de cumplir un contrato en el Carthay Circle de Beverly Hills. Los maestros aseguran que la voz de esta joven artista es espléndida y constituirá una grata sorpresa para los concurrentes.

Con los atractivos antes mencionados, el entusiasmo del público, tal y como nos lo ha dicho la empresa, está plenamente justificado. Hace mucho tiempo que no teníamos una función del calibre de ésta, y creemos sinceramente que nuestro público está ansioso de ver una película nueva, totalmente mexicana desde su argumento hasta su acabado [...]

El 15 de septiembre de 1932, el ya mencionado Ernán de Sandozequi publicó en *La Opinión* una “colaboración especial” en torno a *Lo que vio mi cámara*; el contenido de dicho artículo permite suponer que la cinta era una especie de reportaje filmico que ofrecía un panorama de la variedad cultural y paisajística de México; en ello coincidía, toda proporción guardada, con el frustrado proyecto filmico realizado tiempo atrás por Sérguei M. Eisenstein en territorio nacional. Acaso el trabajo fotográfico de la película de Méndez Bernal fue meritorio y por lo tanto digno de la exégesis llevada a cabo por el comentarista. Mostrada a un público integrado en su mayoría por emigrados mexicanos a los Estados Unidos, *Lo que vio mi cámara* provocó, seguramente, la nostalgia y exaltación “nacionalistas”.

La Opinión del 16 de septiembre de 1932 dio a conocer la crónica del estreno de *Contrabando* afirmando que el acto se realizó “con teatro lleno —tanto así que cerca de cien personas tuvieron que devolverse por no haber encontrado localidades—” y que la exhibición de *Lo que vio mi cámara*, “sincronizada por Alberto M. Bernal”, fue “recibida con manifestaciones aprobatorias por el público ahí congregado”.

La película —continuaba la nota— tiene cinco rollos que pasaron en unos cuantos momentos, tal era el entusiasmo que despertó. Contiene paisajes de los principales puntos de México, y presenta personajes conocidos, los cuales fueron recibidos con aplausos en cada caso.

El prominente orador y político Jorge Prieto Laurens, tomó luego posesión del palco escénico, haciendo en pocas palabras el elogio de la labor de los productores, señores Bernal y Méndez, ahora constituidos también en empresarios del Teatro México. Más tarde, fue presentado, uno a uno a los distinguidos huéspedes de honor [...] La ovación que fue prodigada a Antonio Moreno fue notable: el público pedía con insistencia que subiese al palco escénico, y todo ello preparó el ánimo para la presentación del bello prólogo de la película *Contrabando* [...]

[...] Puede calificarse de brillante, al prólogo organizado para esta noche con artistas mexicanos en su totalidad. Sobre un escenario adornado con una gran bandera, apareció la orquesta típica dirigida por el maestro Córdova Cantú, ejecutando su “Rapsodia Michoacana” con aires populares de dicha región del país [...]

[...] El programa íntegro, a excepción del prólogo, continuará en cartel durante toda la semana, según nos manifestaron los empresarios, señores Bernal y Méndez.

Y aunque *Contrabando* es en él la atracción central, según los anuncios, nuestra opinión es la de que la película *Lo que vio mi cámara* contiene más elementos para el entusiasmo del público, por presentarle paisajes conocidos y evocadores [...]

Las películas producidas por Bernal y Méndez lograron mantenerse en el Teatro México por espacio de dos semanas, signo de un relativo éxito comercial. Ello fue motivo para que los empresarios externaran al reportero Fidel Murillo las siguientes declaraciones aparecidas en *La Opinión* del 20 de septiembre de 1932:

Un nuevo Hollywood, aunque en pequeño, será establecido dentro de poco tiempo en la Baja California, según todas las posibilidades, si hemos de

atenernos a lo dicho por los señores Alberto M. Bernal y Fernando Méndez [...] En una plática que con ellos tuvimos ayer, nos manifestaron que estaban ya listos para empezar la producción de una nueva película, para la cual se ha escogido convenientemente el argumento. Probablemente la cinta entre en producción durante el mes de octubre proyectándose estrenarla durante las fiestas de diciembre.

“La actitud del público mexicano, el de Los Ángeles muy especialmente —nos decía uno de nuestros interlocutores— nos ha alentado para esta labor que consideramos la vocación de nuestra vida. La colonia no solamente nos ha favorecido en nuestro primer esfuerzo, sino que se ha manifestado en extremo indulgente con nuestras faltas. Creemos, pues, que le debemos un nuevo intento corrigiendo los defectos que el primero haya podido tener, y mejorando en todo la producción mexicana”.

El señor Méndez siguió diciéndonos que se tenía ya listo un argumento en torno de una fiesta taurómaca, envolviendo un drama intenso y sentimental, de acuerdo con la sensibilidad de los latinos. El argumento en cuestión será escenificado en estos días, y quedará listo pronto para llevarse a cámara. La selección del elenco será escrupulosa, prefiriéndose a los elementos mexicanos en él, por desarrollarse la trama en México. Los planes, según parece, estaban ya respaldados por un modesto capital mexicano, suficiente para la realización de la película de que se trata.

Parece que la obra en cuestión será dirigida por el cineasta Alberto M. Bernal, quien ya ha hecho una buena práctica con sus producciones anteriores. La parte de producción estará a cargo de don Fernando Méndez, exactamente como ha sucedido en *Contrabando*, la primera película de esta naciente empresa mexicana.

“El Distrito Norte de la Baja California —nos dijo por su parte el señor Bernal— fue nuestro centro de producción en el primer intento, y hemos resuelto que lo siga siendo en el futuro. En primer lugar, porque estamos reconocidos a las atenciones que nos dispensó el gobierno local, y en segundo, porque estamos a horas de distancia de Los Ángeles, de donde podemos llevar los elementos necesarios en cada caso. Tenemos, en consecuencia, la intención de establecer un pequeño Hollywood ahí; modesto, casi íntimo, pero con todos los adelantos de que se dispone en la cinematografía moderna. Ojalá logremos la más completa realización de nuestros planes” [...]

El anuncio de la exhibición de la cinta patrocinada por Méndez Bernal aparecido en *La Opinión* del 23 de septiembre de 1932 señalaba como subtítulo de *Contrabando* el de *Rebelión en la Baja California*. La obra siguió proyectándose en la sala del Teatro México apoyada tanto por la presencia

del actor Paul Ellis, interpretando “sentimentales tangos argentinos”, como por los números de la *troupe* del cómico “Felipín” (Felipe de Flores) y con una atracción consistente en el “gran reparto de provisiones a los espectadores. Las mercancías han sido cedidas gratuitamente por la prestigiada casa mexicana *El Charro Grocery*” [sic].

La función de despedida de *Contrabando* y *Lo que vio mi cámara* fue motivo de otra nota publicada por *La Opinión* el 28 de septiembre de 1932; en dicha nota, Méndez Bernal agradeció a la colonia hispanoparlante de Los Ángeles “el decidido patrocinio que dispensaron a nuestra producción”, anunció para esa noche un nuevo espectáculo de gala con la presencia del conjunto típico mexicano dirigido por José Arias y de la cantante Carlota Cortés, e informó que sus películas habían sido vistas por “unas veinte mil personas” de la propia colonia.

Por último, según *La Opinión* (18 de octubre de 1932), las producciones de Méndez Bernal se reestrenaron en el Teatro Hidalgo de Los Ángeles, pero en esta ocasión sólo permanecieron tres días en pantalla: el diario ya no hizo el menor comentario sobre el asunto. Todo señala también que la versión en inglés de *Contrabando* se registró para su exhibición pero no se estrenó en las ciudades más importantes de los Estados Unidos.

Desde la época de la rebelión delahuertista, en la que murió su padre el general revolucionario Rafael Buelna, Helena Buelna había vivido en Los Ángeles donde se educó y conoció a muchos de los mexicanos que fueron a vivir a Hollywood. La propia señora Buelna conservó un ejemplar del guión de *Contrabando*, signado por Fernando Méndez y un tal François Martin (¿seudónimo de Raymond Wells?) Con base en este documento, en el que se señalan a lápiz o pluma los cambios que debió sufrir la idea original con respecto al rodaje, puede inferirse la trama del filme: el honesto joven *Carlos*, quien presta sus servicios como *bell-boy* en el Hotel-Casino de Agua Caliente, es acusado injustamente de participar en el tráfico de armamento destinado para abastecer a un grupo de rebeldes opositores al gobierno mexicano. *Carlos* trabaja duro para poder mantener a su madre ciega (*Doña Mariquita*) y cumplirle algunos caprichos a su novia *Lolita*, una chica “agraciada y coqueta”. La oportuna intervención del también joven *José*, hermano de *Lolita* y amigo de *Carlos*, evita que éste último sea fusilado. La denuncia de *José*, participe en el tráfico de armas, permite la captura y muerte del grupo rebelde encabezado por el militar *Hernández*, quien había cortejado a *Lolita* y acusado a *Carlos*.

Aparte de su contenido melodramático, la película aludió a una serie de hechos ocurridos apenas tres años antes: aunque el guión no lo hace explícito,

el contexto del filme era el de la rebelión escobarista iniciada en marzo de 1929, hecho que, entre otras cosas, motivó que el gobierno mexicano encabezado por Emilio Portes Gil solicitara al presidente de los Estados Unidos su colaboración para evitar el tráfico fronterizo de armamento que ayudara a la causa rebelde. Pese a ello, los escobaristas lograron hacerse de pertrechos, caballos y aviones para su tan relampagueante como frustrada campaña militar.⁵ De acuerdo con el guión, la cinta iniciaba con la lectura de un documento oficial que resumía, palabras más, palabras menos, la mencionada solicitud de Portes Gil.

Desde la perspectiva de la cinta, las relaciones entre los gobiernos de México y los Estados Unidos eran de franca armonía y colaboración, hecho no del todo cierto al momento de la realización de *Contrabando*, toda vez que ambos países vivieron a lo largo de 1932 un clima de tensión política originado por la expulsión de numerosos chinos de territorio mexicano; buena parte de los orientales trasterrados cruzaron la frontera norte para internarse en California, Texas, Arizona o Nuevo México con el consiguiente reclamo de las autoridades norteamericanas.

La derrota de la rebelión escobarista, remanente del obregonismo, permitiría la consolidación de Plutarco Elías Calles como "Jefe Máximo de la Revolución": por su manera de fustigar a los militares capitaneados por José Gonzalo Escobar, *Contrabando* debió ser una obra que, implícitamente, simpatizaba con el Maximato. Cabe aquí mencionar que, en un primer momento, el citado Agustín Olachea había luchado al lado de los escobaristas: fue incluso uno de los firmantes del Plan de Hermosillo, documento que sirvió de justificación y bandera ideológica a los rebeldes. Sin embargo, Olachea fue a su vez uno de los primeros en pasarse al bando federal encabezado por Calles, a la sazón convertido en secretario de Guerra. Como se mencionó en páginas anteriores, la señora Buelna recordó que Olachea dio dinero para la producción de *Contrabando*: es muy probable, pues, que el propio militar haya sido el principal promotor de la idea de filmar una película que le permitiría lavar definitivamente sus culpas y simultáneamente quedar bien con el régimen en turno. Al igual que *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), filme patrocinado por el general Pablo González para reivindicarse en sus afanes electorales, *Contrabando* tuvo tras de sí la figura de un

⁵ Crf. Lorenzo Meyer, Rafael Segovia y Alejandra Lajous, *Historia de la Revolución Mexicana, 1928-1934*, tomo 12, *Los inicios de la industrialización*, El Colegio de México, México, 1978, pp. 202-208, y Jean Meyer, *La cristiada*, tomo 1, *La guerra de los cristeros*, Siglo XXI, México, 1973, p. 287 y ss.

político prominente que, de manera velada, pretendió hacer del cine un medio de justificación personal.

Por lo demás, el guión de *Contrabando* es pletórico en la descripción de tomas a objetos, manos, rostros, etcétera, y tiene señalados muy pocos diálogos; es decir, se trata de un típico libro cinematográfico para película sonora primitiva.

Gracias a los testimonios y documentos citados con anterioridad, podemos decir que Don Alvarado interpretó a *Carlos* y que Ramón Pereda hizo el papel de *Hernández*, jefe rebelde inspirado quizá en Gilberto Valenzuela, agente escobarista en Estados Unidos. Dorothy Sebastian encarnó a la *Lolita* de la versión en inglés, mientras que Virginia Zuri hizo lo propio para la cinta en español. Grace Wells (¿madre de Raymond Wells?) prestó su figura de anciana para caracterizar a la madre de *Carlos* en la obra filmica destinada al público estadounidense, y Artemisa Cabezud fue intérprete del mismo personaje en la versión para el mercado de habla hispana.

Además de los datos filmográficos mencionados anteriormente, y de una fotografía conservada por la familia Méndez Buelna en la que Fernando Méndez aparece entre Don Alvarado y Raymond Wells, no se ha podido encontrar ninguna otra referencia de dicho cineasta al que, lapsus de por medio, la señora Buelna señaló como realizador de ambas versiones de *Contrabando*. Pero a partir de algunos testimonios hemerográficos ya citados, cabe la hipótesis de que Alberto Méndez Bernal haya fungido como director de la versión en español, o en su defecto fue codirector de uno o ambos filmes.

Luego de su experiencia en *Contrabando*, la figura de Alberto Méndez Bernal prácticamente desaparece del medio filmico mexicano. El nombre de este otro pionero del cine sonoro nacional parecería mencionado en algunas notas acerca de los respectivos rodajes de *El superloco* (1935), de Juan José Segura y de *Blancura trágica*, filme inconcluso de Max Liszt realizado en 1938. Pero nada más. Es probable que el fracaso comercial de *Contrabando* durante su exhibición en México haya frustrado los ambiciosos proyectos de Méndez Bernal, pero, de hecho, su entusiasmo por el universo gráfico tendría secuela: su primo Fernando Méndez desarrollaría una fructífera carrera dentro de la industria filmica mexicana con la realización de cuarenta cintas entre las que cabe mencionar: *Calaveras del terror*, *Los apuros de mi ahijada*, *El Suavecito*, *Los tres Villalobos*, *Ladrón de cadáveres*, *El vampiro* y *Venganza apache*, excelentes ejemplos del cine de género cultivado durante las décadas cuarenta y cincuenta por nuestra cinematografía. Pero ésa es otra historia.

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.¹ 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

¹ 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.² 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 103 983.³

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.⁴ Como consecuencia, México estuvo más influenciado por el mercado exterior y por los efectos de los ciclos internacionales. Las periódicas

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

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

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

recesiones internacionales afectaron severamente la economía y a la sociedad mexicanas.⁵

Entre 1900 y 1910, mientras el costo de la vida y la inflación aumentaron significativamente, los salarios promedio de los trabajadores permanecieron estáticos.⁶ 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.⁷

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.⁸ Al ser asequible el capital y al requerirse mano de obra,⁹ 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.¹⁰

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

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

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

⁷ 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.

⁸ 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.

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

¹⁰ 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.¹¹ 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 1920.¹²

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.¹³ Aproximadamente 427 000 mexicanos fueron admitidos legalmente en Estados Unidos.¹⁴ Como consecuencia de estas migraciones, el número de mexicanos que residían en territorio norteamericano se multiplicó como nunca antes.¹⁵

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.¹⁶

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

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

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

¹³ Gómez Quiñones y Maciel, *op. cit.*, pp. 106-110.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸ 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.¹⁹

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.²⁰ 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-

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

¹⁸ 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.

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

²⁰ 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.²¹

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.²² 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

²¹ 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.

²² 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.²³ 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.²⁴ 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.²⁵ En ciudades de Nuevo México, Arizona, California y Texas había público suficiente para mantener teatros cuyas producciones eran exclusivamente en español.²⁶

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

²⁴ Romo, *op. cit.*, pp. 197-198.

²⁵ Kanellos, *op. cit.*, p. 19.

²⁶ 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.²⁷ 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".²⁸ Este auge tiene que analizarse en el contexto de la amplia tradición de Latinoamérica por apoyar a intelectuales y artistas.²⁹ 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".³⁰ Asimismo surgieron numerosos teatros "a lo largo del Valle del Río Grande, en Texas"; los pueblos pequeños de California también abrieron numerosos teatros.³¹ En muchas ocasiones las obras de teatro sirvieron para recabar fondos para programas en favor de la comunidad mexicana.³²

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.³³ 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.³⁴ Dentro de la comunidad chicana, realizar produc-

²⁷ Kanellos, "A History of Hispanic Theater", p. 18.

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

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

³⁰ Kanellos, *Mexican American Theater*, p. 29.

³¹ Kanellos, "A History of Hispanic Theater", pp. 17-18.

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

³³ Kanellos, *Mexican American Theater*, p. 32.

³⁴ 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.³⁵

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.³⁶ Además de las compañías de teatro establecidas en las ciudades, en los pueblos predominaban los teatros pequeños y las carpas que andaban “puebleando”,³⁷ 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”.³⁸ 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.³⁹

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,⁴⁰ 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

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

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

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

³⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁰ 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.⁴¹ 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.⁴²

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.⁴³

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 1933.⁴⁴

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

⁴¹ 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.

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

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

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 67-68.

el escenario cultural-popular mexicano⁴⁵ 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.⁴⁶

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.⁴⁷

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.⁴⁸ 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.⁴⁹ Durante la

⁴⁵ 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.

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

⁴⁷ 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.

⁴⁸ Quirarte, *Mexican and Mexican-American Artists*, p. 68.

⁴⁹ 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 suroeste⁵⁰ 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.⁵¹ 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.⁵²

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.⁵³

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-

⁵⁰ 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.

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

⁵² 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.

⁵³ 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.⁵⁴

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.⁵⁵

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

⁵⁴ 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.*

⁵⁵ 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".⁵⁶ 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",⁵⁷ 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

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

⁵⁷ 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.⁵⁸

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".⁵⁹ 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*.⁶⁰

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.

⁵⁸ Entrevista a Carlos Monsiváis, México, 4 de enero de 1977.

⁵⁹ Norma Iglesias, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁰ 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 tragicomedia⁶¹ 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.

⁶¹ 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”.⁶² 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.⁶³

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

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

⁶³ 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.⁶⁴

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

⁶⁴ 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.⁶⁵

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

⁶⁵ 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.

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.

México-Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine, de Ignacio Durán, Iván Trujillo y Mónica Vereá (coordinadores), coeditado por el CISAN, la DGAC de la UNAM e IMCINE se terminó de imprimir en la ciudad de México durante el mes de abril de 1996 en los talleres de Graffiti, Concepción Béistegui 1562, col. Narvarte, México, D.F. En su composición se utilizaron tipos Times de 14, 10, 9 y 8 puntos. El diseño de la portada es de Patricia Benítez Muro; la formación estuvo a cargo de Patricia Rodríguez López, de la DGAC. La edición estuvo al cuidado de Teresita Cortés Díaz y del Departamento de Ediciones del CISAN. Se tiraron 1 000 ejemplares sobre papel cultural de 90 grs.



México - Estados Unidos:

Encuentros y desencuentros en el cine

El cine es una de las manifestaciones culturales más nítidas de lo que las sociedades piensan de sí mismas y de cómo ven a otras sociedades. El arte cinematográfico, por su misma naturaleza, plasma los encuentros y las diferencias entre los pueblos percibiendo los vínculos a través de una óptica condicionada por cuestiones económicas, sociales o ideológicas. Los artículos que integran esta publicación buscan comprender mejor las diversas perspectivas y visiones cinematográficas de la realidad mexicana y la estadounidense, que en algunos casos han sido prejudiciadas.

Doce destacados especialistas de México y Estados Unidos, estudiosos de la historia del arte y de la cinematografía, analizan las percepciones sobre "el otro", la asimilación de los estereotipos, problemas socioculturales como la migración, el racismo y la situación de las minorías, todo ello interpretado a través del cine, y la influencia que ha tenido la presentación de las imágenes de uno y otro pueblo sobre la mutua manera de concebirse.

Filmoteca de la UNAM
Instituto Mexicano de Cinematografía
Centro de Investigaciones sobre América del Norte, UNAM