

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 magnífico, de mexicanos y estadounidenses. Estas visiones perfilan 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