

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):

POBLACIÓN NORTEAMERICANA EN MÉXICO						
Año	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. Allá, 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 provenga 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 secunda 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 desabrida". 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 percató 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; ¡cúdalos 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. Ríen 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 ningunearse, 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 "Mantequilla".

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 Filmicas 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 Roemer, 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.

Reparto: 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.

Reparto: 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).