

pastes y del soccer, pero, ¿qué más había?

Hay mucho detrás de la historia que nos entregan en este nuevo libro del INAH. ¿Cómo se manejaba el discurso tanto de parte de la compañía como de los trabajadores?, ¿cómo afectaron las huelgas a la vida familiar de los mineros?, ¿se destruyó la cohesión social?, ¿aumentaron los odios entre ingleses y mexicanos? Están presentes aquí todos los elementos necesarios para una apasionante novela

histórica. La investigación está hecha, sólo falta la pluma.

Eduardo Flores Clair se ha interesado últimamente en temas educativos relacionados con la minería y los está trabajando en el excelente Archivo Histórico del Palacio de Minería, que complementa el de la Compañía Real del Monte y Pachuca. Somos afortunados en tener un investigador, junto con los demás de la Dirección de Estudios Históricos, dedicado a tan importante tarea. En la misma medida en

que acudamos a los archivos de historia minera y publiquemos trabajos derivados de ellos, habrá mayor incentivo para salvarlos de la destrucción. Ojalá que haya más trabajos de esta calidad que saquen de la obscuridad a la vida minera, penosa, dura, a veces espectacularmente exitosa. Hemos avanzado en la historia de lo que sucedía en la superficie; nos falta seguir esos kilómetros de túneles bajo tierra y las organizaciones crediticias, sociales y laborales que hay detrás.

## Vecinos distantes

### Julia Tuñón

Carlos E. Cortés, "Cómo ver al vecino: el libro de texto hollywoodense sobre México", en *Imágenes de México en Estados Unidos*, Coordinado por John Coatsworth y Carlos Rico, México-Estados Unidos, Fondo de Cultura Económica-Comisión sobre el Futuro de las Relaciones México-Estados Unidos, 1989, pp. 115-143.

Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero. 1894-1969*, México, Editorial Era-Universidad de Guadalajara, 1987-1988, 4 vols.

Emilio García Riera publicó en 1987 los cuatro volúmenes que aquí reseñamos. En este trabajo rastrea la imagen de México y los mexicanos en el cine extranjero y sistematiza una abundante información referida a más de tres mil películas, por lo que la obra se convierte en una guía fundamental para el tema. El autor atiende material de varios países, pero evi-

dentamente la producción estadounidense ocupa un lugar especial por el gran número de films que presentan esa imagen. Por otro lado, Carlos Cortés publica su ensayo en un volumen que forma parte de una serie titulada *Reto de las relaciones México-Estados Unidos*. Limita su reflexión sobre el mismo tema al cine estadounidense. Le parece importante por ser un texto "de larga duración, revelador y a menudo distorsionado".<sup>1</sup> La similitud entre ambos trabajos permite comentarlos juntos, pues son complementarios.

Los cuatro volúmenes de García Riera están ordenados como sigue: en el primero y tercero se hace una historia de la imagen del periodo 1894-1940 y 1941-1969 respectivamente; el segundo y cuarto contienen los índices y las fichas de las películas contenidas en ese lapso. Su vasta información lo "excusa de ofrecer a priori conclusiones de lo observado: ya irá el lector dedu-

ciendo del texto las suyas y las mías".<sup>2</sup> La obra de García Riera se ha caracterizado por el gusto hacia el detalle y la riqueza de su información.<sup>3</sup> También este texto ofrece un acopio de datos ordenados, evidentemente de gran interés y utilidad, pero el análisis y la interpretación tienden a perderse entre el alud de nombres y fechas. Su mérito fundamental deriva de su afán enciclopédico, aunque también ofrece algunas explicaciones y sugerencias de índole psicológica y/o histórica. En cambio, la brevedad del ensayo de Cortés le obliga a manejar el tema de otra manera: más que reflexionar ocasionalmente alrededor de una serie de hechos centrales, parte de ellos, seleccionando al máximo su material y obviando la descripción, para responder preguntas en torno a los contenidos de la imagen y su influencia en la sociedad: privilegia, entonces, el análisis, la interpretación y la explicación.

Las fuentes básicas para García Riera son los catálogos filmicos, aunque también toma en cuenta artículos de revistas y periódicos, libros y tesis. Su información central es sobre cine. Lamenta la imposibilidad de ver muchas de las películas comentadas, pues fueron destruidas. Afortunadamente no se amilana y sistematiza toda la información de la que sí dispone, construyendo un texto ya hoy fundamental para el tema. El trabajo de Cortés forma parte de una investigación mayor sobre etnicidad y países extranjeros en el cine norteamericano. Sus fuentes son similares a las de García Riera pero más variadas en cuanto se refiere a lecturas teóricas o de investigación social. Sorprende que ninguno de los dos cite, para la época revolucionaria, un trabajo tan importante como es *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la revolución. 1910-1916* de Aurelio de los Reyes,<sup>4</sup> en el que se difunden documentos y fotografías de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, artículos de publicaciones periódicas y memorias. Este texto fue publicado en 1985.

Las relaciones entre México y Estados Unidos han sido muy complejas. A las diferencias económicas, geográficas y culturales se suma un desconocimiento del otro que a menudo pretende soslayarse con el prejuicio o la devaluación. Afortunadamente se avizora un intento por comprender mejor, del cual son prueba palpable los trabajos que aquí nos ocupan. El hecho de que García Riera (Universidad de Guadalajara, Jal.) haya recibido el apoyo de una beca de la Fundación Guggenheim y Cortés (Universidad de California, Riverside) y una de la Fundación Ford, para elaborar sus trabajos, parece significativo.

Lo mexicano en el cine estadounidense parece asociarse al *western* y se conforma por figuras que ocupan un segundo plano, como evitando verlo a fondo. Dice Cortés que:

Finalmente, mientras Hollywood trata ocasionalmente a México como una realidad histórica y cultural en sus propios términos, con mucha mayor frecuencia lo usa como metáfora: un telón de fondo para alguna actividad estadounidense; un contraste en donde lo norteamericano despliega su superioridad; un escenario donde los norteamericanos representan sus "moralidades", sus obras de teatro con moralejas personales y a veces un sustituto para luchas políticas e ideológicas dentro de Estados Unidos.<sup>5</sup>

El estereotipo de los personajes y el sistema de estrella son elementos fundamentales en la conformación de los géneros cinematográficos. El *western* hace uso de ambos recursos y dota al espacio en que se desarrolla la trama de una gran importancia simbólica: es el terreno en donde el hombre se hace a sí mismo, donde lucha con sus propias armas contra la adversidad, es la *no man's land*, y esa función la cumple a la perfección la frontera sur de los Estados Unidos: California, Arizona, Nuevo México y Texas, o sea zonas que habían pertenecido a México. Los personajes mexicanos tienen un vínculo esencial con esa naturaleza: son esa naturaleza. Dice García Riera que "la presencia de lo mexicano en el *western* rebasaría la de unos personajes concebidos por la simpleza, el racismo, el prejuicio y la aprensión puritana. También daría estilo al paisaje: una profusión de construcciones humanas,

como iglesias y misiones, haciendas y casas de adobe y aun plantas [...] como nopales y magueyes".<sup>6</sup>

El país del sur, más allá de la frontera, aparece difuso, lo que propicia que la confusión entre chicano, mexicano e hispano esté siempre presente. La compleja realidad de México no se atiende ni se explica, más bien se construye una realidad paralela, con el signo de "lo otro" y se usa porque "para Hollywood, México ha sido una arena cinematográfica ideal, una nación contigua, desde el punto de vista geográfico; misteriosa, desde un punto de vista perceptivo y a menudo turbulenta, con un pueblo identificable, desde el punto de vista físico; cacofónico, desde el punto de vista lingüístico, y diferente, desde el punto de vista cultural".<sup>7</sup> La frontera se convierte en un puente entre lo propio y lo otro, entre naturaleza y cultura, entre orden y confusión. Así, las películas que los Lumière filmaron en México y que aluden al país civilizado del "orden y el progreso" porfiristas pesarán poco en la imagen posterior, contrastando con la del *western* que generaliza y difunde un estereotipo.

García Riera inicia su texto con la mención de un equívoco: los primeros nombres de mexicanos que él encuentra son Pedro Esquivel y Dionecio Gonzales, cuando seguramente eran Pedro Esquivel y Dionisio González.<sup>8</sup> Confusión ortográfica que expresa la falta de interés por comprender otros lenguajes. Estos personajes eran unos duelistas que aparecían en un catálogo junto con contorsionistas, gatos boxeadores, pieles rojas, Buffalo Bill, un enano, un fakir indio, etcétera, o sea, en un universo de imágenes nutrido de la fantasía y destinado a cultivar la diversión y a beneficiar la taquilla.

El cine estadounidense hereda

la imagen que nos ocupa de la cultura popular, de las *dime novels* que se empezaron a publicar en 1889 y que generalmente narraban aventuras en la frontera con indios y mexicanos. Cortés plantea que en ellas se muestra la opinión surgida desde la guerra entre México y Estados Unidos de que el mexicano es un enemigo particularmente inepto y cruel, idea que resultaba conveniente para la teoría del destino manifiesto. La pantalla difundirá esa imagen entre el público popular de los *nickelodeons*, en mucho formado por inmigrantes y niños. Representa a un sujeto abiertamente nombrado *greaser*, de un temperamento agresivo y cruel. Los latinos son peligrosos, pero el hecho de su ignorancia y tontería permite siempre ganar a los norteamericanos. Se trata de personajes caracterizados por el instinto, más cerca de la naturaleza que de la cultura, desbordados por la violencia, la codicia, la traición a los socios y la lujuria hacia las mujeres blancas, a quienes raptan a menudo. García Riera plantea, preguntándose por las razones de quien imagina esta imagen, que “para un ‘anglo’ puritano debía resultar tan abominable como excitante, en ciertas reconditeces de la mente, la imagen de una *sweet american girl* convertida en prostituta de Ciudad Juárez o Tijuana”.<sup>9</sup> Las mujeres mexicanas son tratadas con más benevolencia, aunque también aparece la cantina *girl* y la tramposa. Cuando son de piel clara y aparecen como señoritas decentes a menudo se casan con norteamericanos. Los vicios de uno son virtudes para el otro: si los mexicanos son villanos por secuestrar norteamericanas, los estadounidenses son héroes por salvar a latinas de algún problema y llevárselas a su país. Para García Riera estas mujeres débiles, aun-

que ardientes y apasionadas, necesitadas de protección, deseosas de pasar al lado americano, simbolizan al país en su conjunto: “lo mismo pensaban del propio México los defensores del destino manifiesto”.<sup>10</sup>

La revolución mexicana ofrece un tema adecuado para las aventuras filmicas. En ellas el bandido se confunde con el revolucionario y su carácter aparece muy cruel. Esta figura se mantuvo en las cintas de largo metraje que llegaban a un público mayor, especialmente infantil. Cortés hace notar que el país se muestra como una tierra de caos y desorden que representa una amenaza grave para sus vecinos. Ante la insistencia de esta imagen las protestas por parte del gobierno de México no se dejan esperar, aprovechando la necesidad que la industria tenía de los mercados latinoamericanos. En 1922 se prohíbe la exhibición de películas denigrantes para México, con lo que surgen algunos cambios, presentando personajes de rasgos glamorosos y aun aristocráticos como el *gay latin bandit*, amable aventurero que toca la guitarra y canta para el reciente cine sonoro. Sin embargo no se cancelan los bandidos tradicionales que ahora se sitúan en países imaginarios, que no pueden protestar ni ejercer presiones diplomáticas o económicas.

García Riera destaca la llegada a México de Serguéi Mijáilovich Eiseinstein en 1930, ya que mostró un país con destacados valores morales a pesar de tener agudos y añejos problemas. El trató con cuidado y respeto al país, en contraste con el cine norteamericano. *¡Que viva México!* no terminó de filmarse pero su influencia fue enorme.

Durante la presidencia de Franklin Delano Roosevelt la política

del buen vecino se dejó sentir en el cine. Lo mexicano se asoció con música y bailes, lo que García Riera interpreta “en el terreno conjetural de los motivos inconscientes”<sup>11</sup> como imponer un orden, el orden de la coreografía. También se intentó hacer películas serias como *Juárez* (William Dieterle, 1939) en que, con todo, se filtra el desconocimiento histórico del país y las ansias expansionistas sobre él: según esta cinta el retrato inspirador del Benemérito de las Américas, el que colgaba detrás de su escritorio, era, ni más ni menos, el de Abraham Lincoln! El tono supuestamente amistoso se incrementa con la participación de México en la II Guerra Mundial y hasta aparecen galanes mexicanos y figuras bonachonas, como el Pancho Pistolas de Walt Disney en *Los tres caballeros* (1944). Cabe apuntar que en 1943 Disney recibe de parte del gobierno de México la condecoración del Aguila Azteca. Para Hollywood la imagen del mexicano positivo es la de un ser “servicial, aun abnegado y listo al sacrificio, cómico muchas veces, de familia abundante, muy religioso, sentimental, dicharachero, ajeno desde su elementalidad a las complicaciones del hombre ‘blanco’, en otras palabras, el buen ‘nativo’”.<sup>12</sup> La opinión general era otra: en una encuesta del año 1942 México aparecía como el país extranjero menos apreciado por el público norteamericano.<sup>13</sup>

La visión turística de México como un espacio platórico de música y colores esconde una tierra donde todo puede ocurrir, donde reina la irregularidad y la irracionalidad y por eso matrimonios y divorcios al vapor pueden realizarse. Algunas películas ofrecen una visión más positiva, como *El fugitivo* (John Ford, 1946), *Capitán de Castilla* (Henry King, 1947), *Gi-*

*gante* (George Stevens, 1956), *Viva Zapata* (Elia Kazan, 1951) y aun hay excepciones como *La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1953). Sin embargo, *El tesoro de la Sierra Madre* (John Huston, 1947) recupera el estereotipo del bandido, ausente entre 1941 y 1944.

Con el auge del *western* europeo, particularmente el *spaghetti western*, aparecen muchos bandidos mexicanos con las características tradicionales, "todo un repertorio copiado evidentemente del cine hollywoodense añejo".<sup>14</sup> Nos encontramos con un dato importante que alude a la larga duración de las imágenes y estereotipos cuando se han reificado. Sorprende la persistencia de la imagen negativa del mexicano que, aun conviviendo con figuras más sofisticadas, se ha conservado para emerger en diversos momentos y países. La figura del bandido sucio y traidor, la del país como la *no man's land* adquiere una autonomía asombrosa. Se trata de un signo que no pretende realismo ni verosimilitud, que circula por las pantallas del mundo sin pasaporte. El cine parece generar un sistema de convenciones propio que se adecúa a sus necesidades cambiantes de acuerdo a un ritmo específico. En este sentido, García Riera escribe:

México y lo mexicano merecieron la atención frecuente del cine de tema sexual; su libertad (libertinaje, dirían algunos) parecía congeniar con el sensualismo, la incontinencia y la corrupción de costumbres atribuidos por el espíritu puritano anglosajón a lo "latino" y a lo mexicano en particular. El cine erótico de los sesenta tendió a documentar una visión propuesta o sugerida por muchos *westerns* [...] la de México como una

*no man's land* permisiva de la disipación y el vicio.<sup>15</sup>

Cortés plantea que en el cine estadounidense de los últimos tiempos se observa la continuidad de tres temas básicos: 1) la idea de la superioridad anglosajona, 2) el carácter decadente y subhumano de Latinoamérica y 3) la amenaza latina al interior de Estados Unidos.<sup>16</sup> Tanto Cortés como García Riera otorgan al entusiasmo y desarrollo del cine chicano de los últimos años un papel importante que—quizá—podría influir positivamente frente a las imágenes tradicionales. En el terreno de las letras ambos autores hacen un aporte a favor de una mejor comprensión: si lo mexicano en el cine ha sido una metáfora, como dice Cortés, es necesario desarmarla para entender la realidad y actuar en consecuencia.

Viendo las cosas desde otro ángulo, me parece oportuno apuntar aquí la forma en que esa imagen del mexicano, que tan claramente muestran Cortés y García Riera, influyó en México. Aurelio de los Reyes ha destacado el peso del nacionalismo en la producción fílmica mexicana ya que "el deseo de hacer propaganda al país en el extranjero por medio de películas tuvo su origen, quizá, en el deterioro de la imagen de México [...] particularmente en los Estados Unidos [...] por lo menos desde 1907 se sabe que en la producción norteamericana el mexicano era el borracho, el ladrón, el asaltante, el bandido, el celoso".<sup>17</sup> Así, en el *Manifiesto* publicado en 1917 por Manuel de la Bandera y Mimi Derba proponen un proyecto cinematográfico nacional para que "se sepa allende los mares que en nuestra patria hay gente culta, que hay cosas dignas de verse y que ese salvajismo, ese atraso en que se nos

presenta en falsas películas de cine puede, si acaso, ser un accidente [...] pero no una generalidad".<sup>18</sup>

Aparentemente los decretos de censura para frenar la entrada de películas denigratorias para México surge, precisamente, de esa conciencia nacionalista que fue suficientemente fuerte para influir en forma determinante en las ideas de Eiseinstein.<sup>19</sup> La búsqueda y valoración de lo propio otorga al cine mexicano una indudable personalidad. Al respecto dice de los Reyes que:

El cine mexicano en un momento dado significó también algo más que un desfile de charros, pelados y tipos de arrabal, prostitutas y madres abnegadas, ha sido algo más que un catálogo e inventario de tipos, costumbres, creencias, actitudes y patrones de conducta: fue un freno, una auténtica cortina de nopal a la penetración norteamericana a México y Latinoamérica, por lo menos desde el inicio de la sonoridad a 1948, al término de la Segunda Guerra Mundial.<sup>20</sup>

En las revistas de cine esta preocupación se expresa claramente y, como gran parte de sus contenidos aluden a la vida de las estrellas, cuando éstas han trabajado en el vecino país del norte son objeto de encontrados comentarios. Si Dolores del Río fue figura de primera línea en Hollywood, su retorno a México no deja de verse con suspicacia: ella tiene problemas para ser aceptada y debe hacer alarde de mexicanidad, por ejemplo, coleccionando rebozos.<sup>21</sup> No falta quien considere que sus méritos artísticos fueron desaprovechados en la ciudad de las siete colinas, como sucedió con otros actores

“que cegados por el vellocino del dólar se entregaron a él y se hundieron, perdiendo nombre y fortuna”.<sup>22</sup> El *Indio Bedoya* fue llamado traidor por su papel de bandido en *El tesoro de la Sierra Madre* y debe declarar: “yo no reniego de mi patria, porque hacerlo sería renegar de mi madre”.<sup>23</sup>

En ese mismo sentido son constantes las peticiones al gobierno para que fomente el cine nacional. Se considera necesario cuidar la producción propia para depender menos de la estadounidense. Valga de ejemplo de esta situación la siguiente nota de julio de 1945:

Tampoco se debe olvidar que ha sido la cinematografía mexicana

la que nos ha dado a conocer en todo el mundo con un aspecto real, evitando esas torpes mistificaciones de que éramos víctimas antes, pues no obstante lo cerca que estamos geográficamente de Hollywood, cuando se trataba de una cinta en que interviniéramos como pueblo o como individuos en particular siempre se falseaba la verdad y siempre en nuestra contra. Dejamos de ser los grises [*sic*] como despectivamente nos llamaban. Gracias al cine mexicano no somos ya los eternos “villanos”, gracias también al cine en todas las repúblicas hermanas cantan nuestras canciones y han visto la similitud de nuestras idiosincrasias, también debido al

cine azteca. Siquiera por eso se debe evitar que desaparezca esta poderosa industria.<sup>24</sup>

El tema abre muchas inquietudes. No cabe duda de que a través de una imagen se expresan muchas concepciones. Por eso, me gustaría terminar este comentario remarcando el objetivo propuesto por García Riera y expresado en la introducción de su trabajo:

Ojalá contribuya mi trabajo a dar idea de cuanto ha privado en nuestro siglo, una muestra de prepotencia, codicia, prejuicios, paranoia, ignorancia, intereses egoístas, condescendencia más o menos caritativa y superficialidad turística en la visión de un país por otros más poderosos.<sup>25</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Carlos E. Cortés, “Cómo ver al vecino: el libro de texto hollywoodense sobre México”, en *Imágenes de México en Estados Unidos*, Coordinado por John Coatsworth y Carlos Rico, México-Estados Unidos, Fondo de Cultura Económica-Comisión sobre el Futuro de las Relaciones México-Estados Unidos, 1989, pp. 115-143, p. 115.

<sup>2</sup> Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero. 1894-1969*, México, Ed. Era-Universidad de Guadalajara, 1987-1988, 4 vols., vol. I, p. 13.

<sup>3</sup> Ver, por ejemplo, *Historia documental del cine mexicano. 1926-1966*, México, Ed. Era, 1969-1978, 9 vols., *Julio Bracho. 1909-1978*, México, CIEC (Universidad de Guadalajara), 1986, y *Emilio Fernández. 1904-1986*,

México, CIEC (Universidad de Guadalajara), 1987.

<sup>4</sup> México, UNAM, 1985.

<sup>5</sup> *Op cit.*, p. 118.

<sup>6</sup> *Op cit.*, vol. I, p. 20.

<sup>7</sup> Cortés, *op cit.*, p. 143.

<sup>8</sup> *Op cit.*, vol. I, p. 15.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 91.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 56.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 200.

<sup>12</sup> *Id.*, vol. III, p. 115.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 12.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 154.

<sup>15</sup> *Id.*, p. 185.

<sup>16</sup> *Op cit.*, p. 136.

<sup>17</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987, (*Lámpara Mágica*, 10), p. 58.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 60.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 99.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 180.

<sup>21</sup> “De viernes a viernes”, *Cinema Reporter*, México, D. F., núm. 527, 21 ago. 1948, p. 28.

<sup>22</sup> “Experiencia inútil”, *El cine gráfico*, México, D. F., núm. 789, 18 jul. 1948, p. 2.

<sup>23</sup> Miguel Ángel Mendoza, “Yo no soy renegado. El Indio Bedoya refuta los cargos que le hacen por su actuación en Hollywood”, *Cinema Reporter*, México, D. F., núm. 549, 22 ene. 1949, p. 3-7.

<sup>24</sup> “Deber de cuidar lo nuestro”, *El cine gráfico*, México, D. F., núm. 626, 1 de jul. 1945, p. 2.

<sup>25</sup> *Op cit.*, vol. I, p. 13.