

**CONSTRUCCIÓN, REFORZAMIENTO Y REAJUSTE
DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA
DENTRO DEL CINE CHICANO**

MAESTRO EN RELACIONES INTERNACIONALES

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Unidad de Posgrado

Tomás Montes Hernández



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN	1
LOS ENFOQUES TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS PARA EL ANÁLISIS DE LOS FILMS	12
CAPÍTULO UNO: LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA	
1.1.- LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA	1
CAPÍTULO DOS: LOS CHICANOS DENTRO DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA	
2.1.- LA COMUNIDAD MEXICOAMERICANA DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX HASTA LA GRAN DEPRESIÓN	1
2.2.- LA SEGUNDA CONFRONTACIÓN MUNDIAL Y LA APARICIÓN DEL PACHUQUISMO (EL CASO DE SLEEPY LAGOON)	7
2.3.- LA CHICANIDAD EN LOS AÑOS SESENTA	10
2.4.- EL MOVIMIENTO CHICANO ANTE LA POBLACIÓN LATINA Y/O HISPANA EN LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA (CONSTRUCCIÓN Y REFORZAMIENTO DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA)	18
2.5.- LOS CHICANOS DE 1992 A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI (EL REAJUSTE DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA)	23
CAPÍTULO TRES: LOS INICIOS DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA EN EL CINE MEXICOAMERICANO DURANTE LA GUERRA FRÍA	
3.1.- EL CINE RELACIONADO CON LA COMUNIDAD MEXICOAMERICANA DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XXI HASTA EL FIN DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	1
3.2.- EL PERSONAJE DEL PACHUCO Y LA PRIMERA APROXIMACION DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA	4

3.3.- EL SURGIMIENTO DEL “PACHUCO” COMO REFLEJO DEL DESARROLLO DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA DE LOS MEXICOAMERICANOS DENTRO DEL CINE MEXICANO 7

3.4.- LOS MEXICOAMERICANOS VISTOS POR EL CINE DE ESTADOS UNIDOS Y EL CLIMA MUNDIAL CREADO POR LA GUERRA FRÍA 10

CAPÍTULO CUATRO: EL RELAJAMIENTO DE LAS TENSIONES Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA RETRATADA EN LOS CORTOMETRAJES CHICANOS

4.1.- LOS AÑOS SETENTA: EL INICIO DE LA PARTICIPACIÓN DE LOS MEXICOAMERICANOS EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE ESTADOS UNIDOS..... 1

4.2.- LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA RETRATADA EN LOS CORTOMETRAJES PRODUCIDOS POR CHICANOS 6

CAPÍTULO CINCO: REFORZAMIENTO Y REA DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA EN LOS LARGOMETRAJES CHICANOS FINANCIADOS POR HOLLYWOOD: ZOOT SUIT, LA BAMBA, BORN IN EAST DENTRO DEL CONTEXTO DE BIPOLARIDAD MUNDIAL

5.1.- LA DÉCADA DEL HISPANO Y EL CLIMA INTERNACIONAL DE LA GUERRA FRÍA..... 1

5.2.- ZOOT SUIT

5.2.1.- ANTECEDENTES..... 3

5.2.2.- SINOPSIS ARGUMENTAL..... 5

5.2.3.- LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA Y SU REFORZAMIENTO EN ZOOT SUIT 14

5.3.- LA BAMBA

5.3.1.- ANTECEDENTES Y SINOPSIS ARGUMENTAL..... 29

5.3.2.- ANÁLISIS DEL REFORZAMIENTO DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA EN LA PELÍCULA LA BAMBA 34

5.4.- BORN IN EAST L.A. (NACIDO AL ESTE DE LOS ÁNGELES) (UN PÍCARO EN LOS ÁNGELES)

5.4.1.- SINOPSIS ARGUMENTAL..... 45

5.4.2.- ANÁLISIS DEL REFORZAMIENTO DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA EN LA CINTA BORN IN EAST L.A. 50

5.5.- REFLEXIONES FINALES DE LA TRIADA: ZOOT SUIT, LA BAMBA Y BORN IN EAST L.A. 58

CAPÍTULO SEIS: LA POSGUERRA FRÍA Y EL REAJUSTE DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA EN LAS CINTAS CHICANAS: EL MARIACHI, MY FAMILY Y SELENA

6.1.- EL CONTEXTO HISTÓRICO DESDE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA HASTA PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI

6.2.- EL MARIACHI

6.2.1.- SÍNTESIS 3

6.2.2.- ANÁLISIS DEL REAJUSTE DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA EN EL MARIACHI 7

6.3.- MY FAMILY

6.3.1.- SINOPSIS ARGUMENTAL..... 14

6.3.2.- LA CINTA MY FAMILY Y EL REAJUSTE DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA 19

6.4.- SELENA

6.4.1.- SINOPSIS ARGUMENTAL..... 29

6.4.2.- EL REAJUSTE DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA DENTRO DE LA CINTA SELENA 35

6.5.- REFLEXIONES FINALES SOBRE EL MARIACHI, MY FAMILY Y SELENA .. 43

CONCLUSIONES GENERALES 1

LOS DEBATES ACTUALES SOBRE LOS MEXICOAMERICANOS Y MEXICANOS EN ESTADOS UNIDOS 7

BIBLIOGRAFÍA GENERAL I

FILMOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende los siguientes objetivos: investigar en qué consiste la identidad cultural híbrida para analizar los procesos históricos que intervienen en su construcción, reforzamiento y reajuste dentro de un lenguaje artístico distintivo del siglo XX: la cinematografía. Con base en lo anterior se buscará explicar por qué ciertas películas chicanas muestran dichos procesos, en este caso, *Zoot Suit*, *La bamba*, *Born in East L.A.*, *My Family*, *El Mariachi* y *Selena*, respectivamente, con la finalidad de mostrar al cine chicano como una compleja manifestación de la identidad cultural híbrida ante los retos que impone la globalización.

De esta manera, partimos de que el cine es una de las manifestaciones culturales que refleja más nitidamente lo que las sociedades y pueblos piensan de sí mismos y de cómo ven a otras culturas cercanas o lejanas. Esta manifestación artística, por su misma naturaleza, capta u observa las semejanzas y las diferencias entre las sociedades percibiendo los vínculos entre éstas a través de una óptica influenciada por cuestiones políticas, económicas, sociales, culturales, filosóficas, literarias e ideológicas.

Si bien el cine chicano tiene una identidad propia determinada histórica y culturalmente, ha mostrado a lo largo de su existencia la influencia de los cines mexicano y estadounidense (Hollywood, independiente y *underground*). Por ello, como identidad cultural híbrida,

presenta procesos de formación o construcción, reforzamiento y reajuste que responden a determinadas coyunturas históricas tanto de la comunidad chicana como de la internacional. Así, se vuelve indispensable analizar las películas chicanas, principalmente algunas de las últimas dos décadas del siglo XX, que nos muestren concretamente imágenes de lugares, ciudades, personajes, lenguajes, argumentos, modismos o costumbres, sonidos, hábitos, creencias y problemáticas donde se plasmen o confirmen todos estos procesos.

Todo lo anterior como puede apreciarse nos conduce a que resulta necesario y vital en el campo de las Relaciones Internacionales actuales, realizar una investigación sobre las identidades culturales que se han conformado o transformado por los complejos procesos de hibridación como la que presentan los chicanos, la cual ocupa un espacio importante en el debate teórico en relación a los efectos y retos que podría imponer la dimensión cultural de la globalización en las próximas décadas. En torno a ello se perfilan las siguientes interrogantes:

- ¿En qué coyunturas históricas se desarrolla la construcción, el reforzamiento y el reajuste de la identidad cultural híbrida dentro del cine chicano?
- ¿Cómo se manifiesta?
- ¿Cuáles son las películas chicanas que muestran la problemática en cuestión?

- ¿Por qué fueron seleccionadas?
- ¿Por qué y por quiénes fueron realizadas?
- ¿Qué líneas temáticas se han seguido dentro del propio cine chicano en estos tiempos de procesos globales?

Esta investigación gira en torno a los supuestos que a continuación se señalan. El cine enfocado en los mexicoamericanos desde principios del siglo XX y hasta la primera mitad de dicho siglo estuvo marcado por la influencia de los cines mexicano y estadounidense, los cuales presentaron estereotipos para referirse a ellos. Pero, no fue sino hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial cuando se representó una aproximación visual de la identidad cultural híbrida de los mexicoamericanos la cual tomó forma en los personajes del pachuco y el pocho dentro del cine mexicano, como reflejo del pachuquismo en Estados Unidos. Esto lo rescatará tiempo después el movimiento chicano en las artes y la literatura como parte de una búsqueda de una identidad cultural híbrida que se manifestaba en el cine estadounidense.

Durante la década de los sesenta del siglo XX, se desarrolló a nivel internacional un clima de tensión causado por la Guerra Fría y, al interior de Estados Unidos, se presentaron diversos movimientos políticos, sociales, culturales y raciales. Dentro de este contexto surgió el movimiento chicano, el cual se esforzaba por abrir espacios de expresión y representación política, económica y artística de su comunidad en la

Unión Americana. Dichas acciones conducirían en las artes a la aparición del cine chicano dentro de la industria filmica estadounidense.

En la década siguiente, mientras se daba un relajamiento en las tensiones entre el mundo capitalista y socialista, el gobierno estadounidense inició un programa para clasificar las distintas identidades culturales por razones políticas, económicas y estratégicas, colocando al mexicoamericano dentro del término general “hispano”. Para el movimiento chicano dicha coyuntura histórica sería aprovechada para producir los primeros cortometrajes hechos sólo por chicanos —denominación que utilizaron los mexicoamericanos en un contexto de lucha política, económica, social, étnica y cultural—, los cuales se orientarían a la construcción de la identidad cultural híbrida, expresando situaciones importantes de mestizaje y sincretismo cultural, como respuesta a la política gubernamental estadounidense de introducir su concepción de “hispanismo”.

En los años ochenta, en un contexto marcado por la reanudación de las tensiones Este-Oeste, así como por la acentuada divulgación indistinta de los términos “latino e hispano” en Estados Unidos, el cine chicano —que en esta etapa contaba con financiamiento del sistema de estudios de Hollywood— se caracterizaría no sólo por la construcción sino por el reforzamiento de su identidad cultural híbrida —como una forma de resistencia también—, que se reflejaría en películas como *Zoot Suit*, *La Bamba* y *Born in East L.A.* al presentar el medio geográfico (Los Ángeles) a

los personajes, el lenguaje, la música, las costumbres, en este caso, el seno familiar y el parentesco, propios de la comunidad mexicanoamericana.

Dicha tendencia en la cinematografía perduraría hasta el fin de la Guerra Fría y el inicio de un nuevo orden internacional caracterizado por la globalización; fenómeno que repercutiría en los cineastas chicanos, quienes entonces realizarían cintas como *El Mariachi*, *My Family* y *Selena*, donde retratarían a su pueblo y presentarían la noción de “hispano” desde su propia óptica, gracias en parte a la disminución de las presiones de la política gubernamental estadounidense sobre el cine de contenido y lucha política como era el chicano. Así, esta cinematografía con mayores posibilidades creativas captó la necesidad de búsqueda de nuevos mecanismos de integración para su identidad, que entraba a una etapa de reajuste, y la cual se desarrollaría a través de un proceso cada vez más complejo que integraría elementos de otras identidades culturales de Estados Unidos.

Esto acentuó el debate al interior del movimiento chicano en general respecto a la identidad chicana y su influencia sobre otras o viceversa. A ello se sumaría la creación de nuevos ritmos musicales híbridos (Tex Mex), así como el alejamiento gradual de los tradicionales estereotipos de los chicanos y un reajuste de su identidad, lo que podría conducir a la aparición de nuevas formas de identidad cultural híbrida en tiempos de globalización.

Obedeciendo a dichos planteamientos, la investigación se dividirá de la siguiente manera: el primer capítulo titulado “Hacia la formación de la identidad cultural híbrida” tratará de definir dicho concepto, partiendo de visiones chicanas y latinoamericanas. Sobre la base de dichas consideraciones teóricas se desarrollará la problemática en cuestión.

Teniendo como marco teórico lo antes expuesto, en el segundo capítulo, “Los chicanos dentro de la identidad cultural híbrida”, se analizarán las coyunturas históricas que marcaron a la comunidad mexicoamericana, iniciando desde mediados del siglo XIX, hasta la Gran Depresión. Siguiendo con la aparición del pachuquismo en la década de los cuarenta, el surgimiento del movimiento chicano en los años sesenta y sus diversas manifestaciones políticas, sociales y culturales, la extensión y ampliación del concepto “hispano” en Estados Unidos y su relación con el movimiento chicano en los años setenta y ochenta. Esto para explicar la situación de los chicanos a finales del siglo XX y principios del XXI. Todo lo cual se revisará teniendo en cuenta el contexto internacional imperante en cada coyuntura histórica.

El tercer capítulo, “Los inicios de la identidad cultural híbrida dentro del cine enfocado hacia los mexicoamericanos y el panorama internacional de la Guerra Fria”, analizará los procesos que caracterizaron tanto a la comunidad mexicoamericana como al contexto internacional desde la primera mitad del siglo XIX hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, teniendo como marco referencia a la cinematografía. De esta manera, se

mencionará la historia del cine relacionada con la comunidad mexicanoamericana y su vínculo con los procesos internacionales. En dichos films históricos resaltaremos, de acuerdo con los fines que persigue la presente investigación, los comienzos de la identidad cultural híbrida representada en los personajes del pachuco y del pocho en el cine mexicano. En ese sentido se señalarán dichos procesos ahora al interior del cine estadounidense.

Así, en el cuarto capítulo titulado “El relajamiento de las tensiones Este-Oeste y la construcción de la identidad cultural híbrida retratada en los cortometrajes chicanos”, se estudian los procesos internacionales caracterizados por el relajamiento de las tensiones entre Estados Unidos y la Unión Soviética, lo que permitió al gobierno estadounidense incrementar la participación de los mexicanoamericanos, sobre todo en los medios de comunicación masiva, no obstante, la política gubernamental de etiquetarlos con la categoría de “hispanos”. Por ello y como consecuencia del movimiento chicano de los años sesenta, los cortometrajes hechos por chicanos resaltaron la construcción de la identidad cultural híbrida de su comunidad, a través de la crítica política, económica, social y cultural, convirtiéndose así en una cinematografía independiente y con carácter propio. Ahí, se mencionan cortometrajes como *Soledad*(1970) Jesús Salvador Treviño; *Yo soy chicano* (1972) Jesús Salvador Treviño; *Cinco vidas* (1972) José Luis Ruis; *Chulas fronteras* (1976) Les Blank; *Del mero corazón*(1979) Les Blank; *Lowrider*(1976) José Luis Ruis; *Murals of East*

Los Angeles (1979) Heather Howell; *Pachuco* (1980) Joe Camacho; *Mestizo Magic* (1981) Juan Salazar, entre otros.

El quinto capítulo, “El reforzamiento de la identidad cultural híbrida en los largometrajes chicanos financiados por Hollywood: *Zoot Suit*, *La Bamba* y *Born in East L.A.* dentro del contexto de bipolaridad mundial y la década del hispano en Estados Unidos”, estará dedicado precisamente al análisis de estas tres primeras películas, objeto central de la investigación. Para ello, partiremos del contexto internacional, caracterizado por el recrudecimiento de la Guerra Fria, y de la política gubernamental de Estados Unidos hacia los mexicoamericanos y chicanos en general durante los años ochenta. Dichos procesos nos llevarán a entender no sólo la construcción sino el reforzamiento de la identidad cultural híbrida en la consolidación del cine chicano. Las cintas seleccionadas dirigidas y producidas por cineastas chicanos, que independientemente de su ideología o posición política reflejan lo anterior, son *Zoot Suit*, *La bamba* y *Born in East L.A.*. En la primera, basada en una historia real de los años cuarenta llevada a los años ochenta, el reforzamiento de la identidad cultural híbrida girará en torno al personaje del pachuco con todo lo que conlleva: lenguaje, hábitos y costumbres, vestimenta, escenografías, ideologías, música y situaciones. En la segunda, dicho proceso se centrará, al igual que en *Zoot Suit*, en una historia real de los años cincuenta: la vida de Ritchie, un mexicoamericano, quien en su búsqueda de la identidad cultural híbrida la refuerza con una extraordinaria carrera

musical dentro de la corriente del rock and roll. Su muerte inesperada, justo cuando se encontraba en el estrellato, lo convierte en un ídolo no sólo para la comunidad mexicoamericana sino para la sociedad estadounidense en general. Su legado musical es rescatado ahora a fines del siglo XX.

En la tercera película, *Born in East L.A.*, los procesos en cuestión se identificarán en el personaje principal llamado Rudy, un mexicoamericano quien refuerza su identidad cultural híbrida con acciones que se muestran desde un punto de vista cómico y de crítica política. De esta manera, promueve y defiende su ciudadanía mexicoamericana, tanto en Estados Unidos como en México. Al mismo tiempo se pueden observar sus costumbres como mexicoamericano, las cuales son evidentes en su manejo de lenguas. Además, analizamos la conmemoración del 5 de mayo que aparece en las escenas finales de la historia, partiendo de enfoques híbridos y multiculturales.

El sexto capítulo aborda “La posguerra fría y el reajuste de la identidad cultural híbrida en las cintas chicanas: *El Mariachi*, *My Family* y *Selena*. En éste se analizan los procesos internacionales que llevaron al fin de la Guerra Fría y la etapa posterior caracterizada por la era de la globalización. Este contexto internacional creó un clima de mayor libertad que permitió que los cineastas chicanos realizaran cintas sobre su comunidad étnica y le dieran un enfoque distinto al hispanismo. Asimismo, en este marco, se comprenderá el debate existente al interior

del movimiento chicano, el cual gira en torno, entre otras cuestiones, a la conveniencia de extender su identidad a otras identidades culturales híbridas de Estados Unidos con todo lo que ello implica. Estos procesos los trasladaremos al cine a través del reajuste de la identidad cultural híbrida de los chicanos.

El Mariachi traducirá estos procesos precisamente en dicho personaje, el cual muestra la necesidad de abrir y reajustar su identidad cultural a los cambios tecnológicos producidos por la hibridación en el campo musical. De ahí que ésta presenta a un mariachi híbrido que combina el tradicional traje mexicano usado por estos músicos con su capacidad de hablar y cantar en inglés. Esta cinta muestra otros personajes híbridos que aparecen con vestuarios, lenguajes, lugares y se colocan en situaciones estereotípicas de los films que abordan la frontera entre México y Estados Unidos, como la rivalidad entre mafias organizadas. Lo trascendental de esta película es su constante búsqueda por presentar historias y personajes híbridos dirigidos a abrir espacios en ese sentido, de cara al siglo XXI.

En cuanto a la película *My Family*, los procesos de construcción, reforzamiento y reajuste de la identidad cultural híbrida se retratan de modo generacional. Es la historia de una familia de mexicoamericanos en Estados Unidos que data de principios del siglo XX y refleja su preocupación por forjarse una identidad cultural propia. Aquí la película nos traslada de inicio a la década de los cincuenta y representa la

identidad de dicha familia a través de costumbres, modismos, música y escenografías de la época en cuestión. Más adelante, la historia se sitúa a finales de los años setenta y los protagonistas son ahora los hijos menores de la familia en su edad adulta. Son ellos mismos precisamente quienes refuerzan su identidad cultural híbrida ante la sociedad estadounidense al mostrar actitudes y costumbres muy características del mexicanoamericano. La cinta se extiende hasta los tiempos recientes cuando la familia decide enfrentar el proceso de reajuste de su identidad cultural a otras identidades culturales híbridas no sólo de Estados Unidos, sino de América Latina para así intentar estrechar los lazos familiares y encontrar en estos complejos procesos de hibridación la permanencia de la familia.

Los procesos de reajuste de la identidad cultural híbrida continúan con la cinta *Selena*. Ésta aborda la vida de la cantante mexicanoamericana y de su familia y refleja la construcción, el reforzamiento y el reajuste de su identidad cultural híbrida en la necesidad de esta familia de preservarla y adaptarla al mundo musical a través del género Tex Mex, asimilándose así a los grandes cambios políticos, sociales, culturales y tecnológicos originados por la globalización y al interior de la comunidad mexicanoamericana y chicana de finales del siglo XX y principios del XXI.

Como los capítulos cinco y seis son fundamentales para la presente investigación se establecerán reflexiones finales, mismas que se retomarán en una conclusión general.

LOS ENFOQUES TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS PARA EL ANÁLISIS DE LOS FILMES

Por todo lo anterior y ante la complejidad que envuelve a nuestra investigación, el análisis de los films se basará en las siguientes consideraciones teóricas y metodológicas: el cine es un medio de comunicación, expresión y espectáculo que retrata elementos de la sociedad que lo circundan, los cuales obedecen a un cierto periodo o coyuntura histórica, manteniendo de esta manera una dimensión y memoria colectiva que hacen del cine un testimonio social al captar lo observable y lo inobservable.¹

Al respecto, Marc Ferro nos presenta ejemplos acerca de cómo el cine da testimonio de la realidad social. En los contenidos; es decir, cuando las situaciones que se presentan en la pantalla reflejan lo que una sociedad piensa de sí misma, lo cual puede ser positivo si la reproducción concreta verosímelmente la forma en que la sociedad se ve, pero resulta negativo cuando las representaciones son incongruentes y sólo muestran lo que esa sociedad desea transmitir. Otra manera de dar testimonio es mediante la participación de la sociedad en la película: si se le adoctrina, enajena, etc. o a través del estilo, es decir, cuando las metáforas sirven para interpretar las ideas que están detrás de lo que se presenta en la

¹ Costa, Antonio, *Saber ver el cine* (Barcelona: Paidós, 1997), p. 30.

película y en el tipo de lectura, esto es, cuando la sociedad interpreta a su modo los textos.²

Debemos tener claro que un filme sólo representa ciertos fragmentos seleccionados, mismos que dan sentido a una historia al reunirlos en una nueva unidad. Esto significa que la cinematografía no nos proporciona una imagen fiel de la sociedad, sino lo que dicha sociedad considera que es una imagen de ella y, por lo tanto, la realidad que desea difundir.

De ahí que, el cine sea un integrante visual de la sociedad, en donde ésta decide tanto los planteamientos para solucionar sus problemas como las interpretaciones que se den de la realidad. Por lo anterior, el cine es imagen de diversos elementos de la sociedad y es precisamente esta condición en un medio de comunicación masiva lo que le proporciona una indiscutible capacidad testimonial.

El filme, entonces, deberá ser considerado como una obra con la capacidad de crear un subtexto que represente una determinada coyuntura histórica y que, al mismo tiempo, sustente sus significados en estructuras narrativas, sonoras y visuales, de tal manera que produzcan un efecto sobre el público en general.

Aumont propone las siguientes metodologías para analizar el film: una descriptiva de las unidades narrativas y de algunos elementos de la obra, como la banda sonora —aquí el análisis se apoya en el *découpage*, la segmentación y la descripción de las imágenes—; otra citacional, es decir,

² Citado por Casetti, Francesco, *Teorías del cine* (Barcelona: Cátedra, 1994), pp. 148-149.

la que se realiza a través de la fragmentación de la cinta, el fotograma, la banda sonora, el croquis, entre otros; otra documental, que proporciona información de diversas fuentes externas a la cinta —tal documentación se elabora tanto a partir de elementos anteriores al estreno de la película, es decir, su producción y realización, como de otros que se dan posteriormente, tales como la crítica o comentarios por parte de la sociedad.³

Respecto a la realización del filme, la metodología de análisis más utilizada es la narrativa, la cual contempla en sus procesos o etapas conjugar partes variables o microconjuntos que representan desafíos o luchas, además de que se inscribe en una cierta temporalidad, señalando así un principio y un final, lo que permite la identificación de personajes en la escenografía.⁴

Ahora bien, el contenido del filme no es independiente de la forma por medio del cual se expresa. Por ello, se sugiere que cuando se analice se distinga la temática (de qué se habla), la tesis o el discurso (qué se dice), la fábula (qué se cuenta o narra).⁵ Al mismo tiempo, se debe considerar que dentro de la misma representación pueden encontrarse discursos paradójicos o contradictorios. Lo anterior apunta a que la historia o el relato es lo primero que hay que recorrer a través de una operación

³ Aumont, J. y Marie M., *Análisis del film*, Comunicación (España: Paidós, 1988).

⁴ Sorlin, Pierre., *Sociología del cine* (México: FCE, 1985), p. 51.

⁵ Propuesta de Richard Modot, citado por Francesco Casetti, *Teorías del cine*.

analítica del filme, la cual girará en sucesivas operaciones de desmontaje y montaje que nos conducirán a su mejor comprensión.

Cassetti y di Chío agregan que:

El análisis de un film es un conjunto de operaciones aplicadas sobre un conjunto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, la dinámica, en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento. Desde este punto de vista, el análisis se plantea como un verdadero recorrido; se parte de un objeto dotado de presencia y concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y en su mecánica. Según esto, el camino conduce a una mejor inteligibilidad del objeto investigado.⁶

Así, el análisis se combina con la descripción y la interpretación, y por tanto es posible encontrar contenidos filmicos que recorren el relato. Estos permiten la elucidación de los elementos de la historia utilizados para la estructurar y realizar la película. De esta manera, la cinta es el desciframiento de un texto, la exposición y la valoración de una forma particular de analizar y acercarse a los trabajos filmicos.

Por todo ello, la metodología de Cassetti y di Chío será considerada en la presente investigación, la cual de manera general consiste en:

- Segmentar, es decir subdividir el objeto en sus partes esenciales;
- enumerar y ordenar, esto es, hacer un cuadro descriptivo con las semejanzas estructurales y de las funciones, sintetizando los

⁶ Cassetti, Francesco y F. di Chio, *Cómo analizar un film* (Barcelona: Paidós, 1991), p. 17.

resultados del desmembramiento para entender precisamente el ordenamiento constitutivo del objeto;

- estratificar: es la investigación transversal de las partes, el análisis no lineal de sus componentes internos que se arma por secciones;
- recomponer el fenómeno para la reconstruirlo en un cuadro global, es decir, aproximarse a él con un enfoque unitario del fenómeno por medio de una representación sintética, de sus principios de construcción y funcionamiento. Se proporciona una clave de lectura.

Ahora bien, dichos estudiosos del cine afirman que existen ciertas características de validez del análisis:

1. Coherencia interna: revisar que no se presenten contradicciones;
2. fidelidad empírica: se intenta mantener una relación efectiva con el fenómeno investigado;
3. relevancia cognoscitiva: menciona alguna cuestión novedosa;
4. profundidad: capta la parte central que resume el texto e ilumina su sentido;
5. extensión: considera el mayor número de elementos posibles;
6. economía: hacer una síntesis extrema, mientras más restringido o limitado es más eficaz;
7. elegancia: siempre considerar el placer y el gozo de la expresividad.⁷

⁷ *Ibid.*, p. 61.

Así, siguiendo los pasos generales de Casseti y di Chío, el análisis de un filme, se basará en el recorrido y descomposición de las películas; es decir, su síntesis, para al mismo tiempo contextualizar al lector e inmediatamente después para armar el análisis con base en los elementos por construir, los cuales partirán de la identidad cultural híbrida en sus diferentes fases: construcción, reforzamiento y reajuste, sustentados tanto por los procesos históricos al interior de la comunidad mexicoamericana, —presentados de manera coyuntural dada la pluralidad existente en dicha sociedad y dentro del movimiento chicano—, como por los procesos estadounidenses y mundiales.

Además, tendremos que tomar en cuenta que dichas películas tienen entre 23 y 7 años de haberse filmado y que, si bien es cierto que reflejan a una sociedad en particular, aún se consumen globalmente.

CAPÍTULO 1

LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA

1.1. LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA

Antes de iniciar el análisis que nos concierne, es necesario definir el concepto de identidad cultural híbrida en las ciencias sociales; para ello, citaremos en primera instancia a su principal exponente en México: Néstor García Canclini, quien nos indica que “la hibridación son los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas que existían en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.¹ Así, la hibridación puede ser considerada como los procesos interculturales, que incluyen el mestizaje o las fusiones raciales o étnicas, consecuencia de los procesos de transculturación; así como el sincretismo, que significa la combinación de prácticas religiosas tradicionales; y la creolización, término que ha sido utilizado para referirse a las variaciones de la lengua francesa en el Caribe y del portugués en África, Asia y el Caribe, por la mezcla de éstas con la lengua nativa. Pero, además, según este autor, la hibridación también designa a los productos de las nuevas tecnologías y de procesos sociales modernos y posmodernos.

Asimismo, encontramos varias concepciones chicanas sobre el concepto de hibridación, cuyo significado es similar, como por ejemplo

¹ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas* (México: Grijalbo, 1989), p. VII.

señala Alfred Arteaga: “son las mezclas de lenguajes en el estilo del lenguaje chicano: hay español, hay inglés, y hay hibridación”.² Para José Montoya y José Antonio Burciaga, en cambio, la hibridación es más compleja, es lo multicultural y lo multilingüe, principalmente entre el español, el inglés y el náhuatl, los cuales son elementos constitutivos de la identidad chicana. Para otros chicanos estudiosos de la literatura, como Bernice Zamora y Tomás Rivera, la identidad chicana se fundamenta en la hibridación, la cual consideran como la mezcla de dos idiomas (el español y el inglés) y el mestizaje o el sincretismo de dos pueblos diferentes en uno solo, el chicano.³

Para Jesús Martín Barbero, analista de temas de cultura e identidad, la hibridación se produce por la destrucción de las viejas identidades, al menos por la erosión, para dar paso a nuevos mestizajes o nuevas mezcolanzas que se van generando gradualmente en ciertas sociedades.⁴

Son estos procesos incesantes, variados de hibridación, los que nos llevan a plantear ahora la cuestión de la identidad cultural, de la cual entendemos que es aquella mediante la cual los pueblos elaboran un proyecto de vida que les permite la complementariedad y la interacción de sus costumbres e intereses. La identidad, por tanto, se construye y fortalece con factores culturales; es mutable y necesita del elemento de la

² Arteaga, Alfred, *An Other Tongue* (Durham: Duke University Press, 1994).

³ Citados por Olivares, Julián, *Cuentos hispanos de los Estados Unidos* (Houston: Arte Público Press, University of Houston, 1993).

⁴ Martín Barbero, Jesús, *Dinámicas urbanas de la cultura* (Universidad del Valle de Cali, Colombia, 2002).

diferencia para mantener o consolidar su imagen. Actualmente, ante el proceso globalizador y el desarrollo científico y tecnológico, observamos que las sociedades en general presencian y participan de su propia especificidad cultural, aunque también luchan por ella dentro de la dinámica expansión de patrones culturales a través de los medios de comunicación que promueven los países desarrollados, en particular, Estados Unidos.

Por ello, en los actuales procesos de hibridación, no es posible hablar de identidades culturales como si se tratara de un conjunto de rasgos fijos (como lengua, tradiciones, conductas estereotípicas o modos de vida), porque en un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias, organizadas en conjuntos históricos más o menos estables, como etnias o naciones, se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos y transnacionales.

Las diversas formas en que los miembros de cada grupo se apropian de los repertorios heterogéneos de bienes y mensajes disponibles en los circuitos transnacionales generan nuevos modos de segmentación: de una sociedad nacional, por ejemplo, en México, hay millones de indígenas mestizos, pero algunos al viajar a Estados Unidos se “chicanizaron”, mientras otros remodelaron sus hábitos en relación con las ofertas comunicacionales masivas, otros adquirieron nivel educativo y enriquecieron su patrimonio tradicional con saberes y recursos estéticos de varios países y fusionaron su capital étnico con los conocimientos y las disciplinas de esos sistemas productivos.⁵

⁵ García Canclini, *Culturas híbridas*, p. VII.

Por ello, Patricio Cardoso afirma que cada vez están más alejadas las ideas de las identidades absolutas, homogéneas y estáticas, puesto que en la actualidad las identidades culturales deben entenderse como procesos en construcción: es decir, se trata de fenómenos que van modificándose, y los pueblos, en el devenir de la historia, generan y crean sus propias particularidades. En este sentido, Ricardo Gamboa, señala que la identidad es una especie de teatro en el cual va a existir una continuidad tanto espacial como temporal, y donde los sujetos actuales se definen como continuadores de sus antecesores para así elaborar proyectos a futuro.⁶

De esta manera, estudiar procesos culturales, más que conducirnos a definir identidades autosuficientes, nos sirve para comprender que la identidad cultural híbrida representa precisamente un proceso intercultural, que ocurre en condiciones históricas y sociales específicas, en medio de sistemas de producción y consumo, según se puede apreciar en el modo de vida de la mayoría de los migrantes. En las ciudades consideradas megalópolis multilingües y multiculturales como México, Los Ángeles o Nueva York, entre otras, la hibridación fomenta mayores problemas y conflictos, pero también una mayor creatividad cultural. Al mismo tiempo, la identidad se define y redefine, una y otra vez, en interacción con otras sociedades que comparten el mismo espacio geográfico.

⁶ Cardoso, Patricio y Ricardo Gamboa, "Debates sobre identidades en América Latina", *Gaceta, México, UNAM*, no. 3604, 27 de enero de 2003, p-14.

El concepto de hibridación es útil en algunas investigaciones para abarcar conjuntamente contactos interculturales que suelen llevar nombres diferentes: las fusiones raciales o étnicas denominadas mestizaje, el sincretismo de creencias, también otras mezclas modernas entre lo artesanal y lo industrial, lo culto y lo popular, lo escrito y lo visual.⁷

Para el caso de América, Néstor García Canclini señala: “Bajo el nombre de fusión interamericana abarco el conjunto de procesos de ‘norteamericanización’ de los países latinoamericanos y ‘latinización’ de Estados Unidos”.⁸

Al respecto Carlos Monsiváis sugiere: “más que americanización lo que esta sucediendo con los latinoamericanos es una chicanización: se adoptan signos ostentatarios del *American way of life* exagerándolos con cierto fervor cursi”.⁹

En este sentido, Axel Ramírez dice: “Para poder sobrevivir en un mundo de hegemonía anglosajona, el chicano hace un esfuerzo para mantener costumbres, idiomas, canciones, mitos, leyendas, etc. aunque su conducta se viste de heterogeneidad palpándose manifestaciones de cultura chicana y anglosajona”.¹⁰

De esta manera, para efectos de este trabajo, se entenderá la identidad cultural híbrida como un término que se desprende del

⁷ Néstor García, *Culturas híbridas*, p. X.

⁸ *Ibid.*

⁹ citado en García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada. Estado y sociedad* (México: Paidós, 1999), p. 96.

¹⁰ Ramírez, Axel, “Patrones de Intercambiabilidad”, en Márquez Padilla y Vereza, *Estados Unidos: sociedad, Cultura y Educación*, (México: Centro de Investigaciones sobre Estados Unidos, UNAM, 1991), p. 109.

mestizaje, la fusión, el sincretismo, la interculturalidad y multiculturalidad, entre otros conceptos empleados por García Canclini para designar nuevas mezclas diferentes o particulares. Asimismo, se considerarán las visiones chicanas sobre la hibridación en la identidad cultural.

Los términos empleados como antecedentes o equivalentes de hibridación, o sea mestizaje, sincretismo y creolización, se usan en general para referirse a procesos tradicionales, o a la sobrevivencia de costumbres y formas de pensamientos premodernos en los comienzos de la modernidad [...] Una de las tareas es construir la noción de hibridación para designar las mezclas interculturales propiamente modernas, entre otras generadas por las integraciones de los Estados nacionales, los populismos políticos y las industrias culturales.¹¹

Así, nos encontramos que el concepto de hibridación aparece también para nombrar no solamente las combinaciones de factores étnicos, lingüísticos o religiosos, sino que incluye la de productos provenientes de tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos.¹²

Con estas consideraciones teóricas sobre la identidad cultural híbrida se planteará la problemática dentro de la comunidad chicana en Estados Unidos en nuestro siguiente apartado, donde analizaremos sus antecedentes, la construcción de su identidad cultural y los momentos históricos fundamentales para comprender su situación contemporánea y actual en dicho país.

¹¹ García Canclini, *Culturas híbridas*, p. XIII.

¹² Dietrich Heinz, Steffan, *Identidad nacional y globalización: La tercera vía* (México: Nuestro Tiempo-UAM, 2000).

CAPÍTULO DOS

LOS CHICANOS DENTRO DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA

2.1. LA COMUNIDAD MEXICOAMERICANA DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX HASTA LA GRAN DEPRESIÓN

En nuestra investigación, el marco de referencia para analizar la cinematografía chicana es la historia de la misma comunidad chicana (mexicoamericanos); es decir, población de ascendencia mexicana nacida en Estados Unidos.

La población mexicoamericana es compleja por naturaleza. En un inicio se constituyó por los mexicanos que habitaban los territorios de Nuevo México y California (que como parte de la Unión Americana hoy constituyen los estados de Nuevo México, California, Arizona, Colorado, Utah, Nevada y parte de Wyoming, Texas se independiza de México en 1836 y se anexa a dicho país en 1845), los cuales México perdió al finalizar la guerra contra Estados Unidos, a mediados del siglo XIX; tal población tuvo la opción de emigrar a los territorios mexicanos o en su caso aceptar la ciudadanía estadounidense, según lo establecido en los Tratados de Guadalupe-Hidalgo de 1848; sin embargo, no todos regresaron, por lo que se formó una comunidad de ascendencia mexicana dentro de Estados Unidos que podía contar con los derechos y obligaciones que le otorgaba la ciudadanía estadounidense. Se suponía que además de gozar de la

protección constitucional, podrían mantener el idioma español, la cultura mexicana, la religión católica y sus propiedades. No obstante, esto no fue sencillo ni se cumplió cabalmente, y los mexicoamericanos entraron en una etapa de subordinación a otros grupos de la sociedad estadounidense.

Richard L. Nostrand, dijo sobre los mexicoamericanos:

[que eran personas] nacidas en California, el territorio de Nuevo México, Texas, Luisiana, Missouri, la República Mexicana o España, que tenían apellidos y nombres de pila de origen español, que no eran indios en cuanto color, lugar de residencia o, en un número limitado de casos, por nacimiento y que parecían ser residentes permanentes a juzgar por las localidades en cuyo censo figuraban.¹

Poco tiempo después, tras el descubrimiento de oro en California y las olas de migración desde otros puntos de Estados Unidos, los californianos o mexicanos nativos de la parte septentrional de dicho lugar se convirtieron en minoría. Los de origen mexicano fueron un grupo social mayoritario únicamente en la parte sur de ese estado. Asimismo, la conclusión de la construcción de los ferrocarriles Southern Pacific y Santa Fe hasta Los Ángeles en 1876 y 1887, respectivamente, trajo como consecuencia un flujo muy importante de inmigrantes de otras regiones de Estados Unidos al sur de California, lo que provocó que los mexicanos de esta región estuvieran en una condición de desventaja.

La llegada de los nuevos inmigrantes impulsó el proceso de división y fragmentación de los ranchos que había comenzado con la “conquista del

¹ Nostrand, Richard L., *Los chicanos: geografía histórica regional*. SEP-Setentas no. 306 (México: SEP, 1976), pp. 54-55.

oeste” y esto también se acompañó de su debilitamiento político. La colonización del norte de California por un gran número de población estadounidense provocó su despido de los puestos gubernamentales, aun cuando los californianos de origen mexicano mantuvieron cierta representación local en las comunidades del sur hasta 1870. Por ello, a mediados de dicha década ya no constituían un factor importante en las cuestiones electorales; en cambio, los patrones de vida estadounidense estaban firmemente establecidos en dicha región y en una situación de franco dominio sobre los demás grupos sociales. De esta manera, la cultura hispano-mexicana quedó relegada a un estatus inferior tanto en California como en el país entero.

A esta tendencia se sumó el surgimiento de una economía agrícola en las áreas rurales y una orientada a la urbanización (construcción y servicios), que provocó un cambio sustancial en los patrones de empleo para los californianos de origen mexicano. Así, durante las décadas de 1880 y 1890, comenzaron a ser contratados en actividades manuales poco tradicionales. Además, gracias a la expansión del capitalismo industrial estadounidense de los años ochenta del siglo XIX, al hecho de que los empresarios estadounidenses necesitaban satisfacer su demanda de trabajadores poco calificados y al problema que representaba contratar trabajadores inmigrantes asiáticos (por las disposiciones antichinos) se produjo un nuevo flujo de inmigrantes mexicanos. De esta forma, hacia 1900, la mayoría de los mexicoamericanos laboraba de manera

permanente o temporal como peones en la industria de la construcción y como jornaleros agrícolas.²

Durante la primera década del siglo XX, la población de mexicoamericanos se incrementó en el sur de California, en particular en los condados de Los Ángeles, San Bernardino, San Diego y Santa Bárbara.

Con el inicio de la Revolución Mexicana en 1910 y la consiguiente crisis económica, la emigración mexicana hacia Estados Unidos aumentó. Y si bien por razones estructurales México no podía emplear a toda la fuerza de trabajo disponible, creando la necesidad económica de la emigración, estallaron amargos sentimientos contra los que decidían partir hacia el vecino país del norte.

Hacia la década de los treinta, Los Ángeles se había convertido en la “colonia” mexicana más grande de Estados Unidos, con más de cien mil personas. Dicho crecimiento aceleró lo que se llamó el proceso de “barriotización”;³ es decir, la formación de barrios o vecindades integrados por población mexicoamericana que ya residía en Estados Unidos de manera permanente y que estaban segregados socialmente. Si bien los barrios surgieron por las iniciativas angloamericanas de concentrar a esta población en secciones en las urbes, arrojando a las minorías fuera de éstas, esta estructura también funcionó como refugio de preservación de una parte de la herencia cultural de los inmigrantes mexicanos.

² Ramírez, Axel, “La cultura popular chicana y la celebración del 5 de mayo en Los Ángeles, California”, *Fronteras* 5, no. 18 (otoño de 2000), pp. 2-6.13.

³ *Ibid.*

Los mexicoamericanos rara vez interactuaban con la población estadounidense y se mantenían en general dentro de los límites de sus barrios, lo cual permitió que se estrecharan los lazos familiares y culturales, a diferencia de cuando, por las condiciones de pobreza, los trabajadores debían migrar en busca de empleos temporales, situación que tendía a debilitar o fragmentar dichas relaciones sociales. Según Ramírez, fue así como el proceso de barriotización alteró las relaciones sociales en el interior de las comunidades mexicoamericanas, disminuyendo, por ejemplo, la tradicional influencia de la religión católica en la vida de estas comunidades.

Varias de las festividades religiosas y familiares de la etapa anterior a la conquista estadounidense dejaron de practicarse o experimentaron cambios, en tanto las comunidades mexicoamericanas llegaban gradualmente a depender cada vez más de la celebración de las fiestas patrias de México, en particular del 16 de septiembre y del 5 de mayo. Esto se debió al hecho de que dichas fiestas mexicanas no sólo reflejaban su propio sentimiento nacionalista, que se había mantenido vivo, sino que constituían un contrapeso a la celebración del 4 de julio por parte de la sociedad estadounidense.

Al respecto, hay que recordar que el 5 de mayo conmemora aquel día de 1862, cuando las tropas francesas —dirigidas por el general conde de Lorencez—, consideradas las mejores del mundo, invadieron el estado mexicano de Puebla como parte de su proyecto hegemónico e imperialista

en América, y fueron derrotadas en un combate histórico por las fuerzas juaristas, encabezadas por el general Ignacio Zaragoza, quien había nacido en Texas en 1829. Este suceso se convirtió en una celebración popular en varias ciudades de Estados Unidos a partir de 1863, pero fue hasta 1890 que comenzó a cobrar una importancia semejante al 16 de septiembre para los mexicoamericanos, debido a que, si bien para México el 5 de mayo simbolizaba su autodeterminación y lucha contra la invasión extranjera, para los mexicoamericanos adquirió el significado adicional de su resistencia contra la intromisión en sus vidas cotidianas de la influencia de la cultura estadounidense. A ello se sumó la figura de Ignacio Zaragoza, quien ahora —por su origen— se convertía en un símbolo de la chicanidad.⁴

Hacia los años treinta y principios de los cuarenta del siglo XX, las celebraciones de las fiestas patrias se volvieron cada vez más comerciales y se tornaron eventos fuertemente influenciados por la comunidad estadounidense; esto a pesar de que la comunidad de origen mexicano se encontraba en dificultades debido a la política de deportaciones masivas contra ésta que ejerció el gobierno federal estadounidense como consecuencia de la Gran Depresión de 1929.

⁴ Rodríguez Nicholis, María Angela, *Identidad cultural de mexicanos y chicanos en Los Angeles, California: fiestas, bailes, ritos, metáforas, tradiciones inventadas, comunidades imaginadas* (tesis de doctorado en Antropología Física, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996), pp. 222-264.

2.2. LA SEGUNDA CONFRONTACIÓN MUNDIAL Y LA APARICIÓN DEL PACHUQUISMO (EL CASO DE SLEEPY LAGOON)

Con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y por el enlistamiento de una buena porción de la fuerza laboral nativa, se intensificó la inmigración mexicana a Estados Unidos, sobre todo de trabajadores agrícolas, quienes arribaron como parte del programa bracero firmado entre estos países. Asimismo, pronto el patrón de las inmigraciones cambió radicalmente: la población mexicana se dirigió a las ciudades en lugar de permanecer en los campos agrícolas del suroeste de la Unión Americana.

Si bien durante este tiempo el cruce de personas, bienes, servicios e información y el hecho de que la comunidad mexicoamericana participara de manera importante en la guerra —en el ejército— condujo a un fortalecimiento de su conciencia étnica y cultural, el término chicano se usó para designar despectivamente a estadounidenses de origen mexicano. Estudiosos del tema como Rodolfo Acuña y Tino Villanueva puntualizan: que el término Chicano es desconocido, por lo general, se refería al obrero mexicano no calificado y recién llegado a territorio estadounidense. Al chicano se le consideraba en una categoría social baja por ser un obrero transitorio, que tenía que emigrar a regiones agrícolas, pasando de cosecha en cosecha, a campamentos de obra ferroviaria, o bien a centros urbanos, con la intención de colocarse en un empleo.⁵

⁵ Véase Villanueva, Tino, *Chicanos: Anología histórica y literaria* (México: FCE, 1980), p. 7 y Acuña, Rodolfo, *Occupied America. A History of Chicano* (California: University at Northridge. 1988).

En este contexto de nuevas inmigraciones de trabajadores mexicanos a Estados Unidos, durante 1942 se instrumentó una campaña contra la población mexicoamericana, de la cual el caso de Sleepy Lagoon es un buen ejemplo. En ese sitio, apareció un hombre muerto de cuyo asesinato se culpó a un grupo de jóvenes adolescentes conocidos como *zoot suiters* o pachucos (a quienes se denominaba así por su vestimenta: un traje compuesto por un pantalón amplio, parecido al que usaban los jóvenes negros de Harlem), a los cuales se sometió a juicio.

El proceso legal del caso de Sleepy Lagoon estuvo plagado de irregularidades, incluso el fiscal incluyó como pruebas del crimen el corte de pelo y la vestimenta de los acusados. Ante esta situación, la comunidad formó un Comité de Defensa, el cual recibió ayuda económica no sólo de los mismos mexicoamericanos, sino de diversos sectores de todo el mundo, que llevaron el caso a una corte de apelaciones, donde tras otro juicio se culpó al juez que encabezó el proceso anterior de tener prejuicios raciales y se logró la liberación de los acusados en 1944.

Así, en este contexto, el pachuquismo emerge como un fenómeno de expresión de los jóvenes mexicoamericanos frente al resentimiento e impotencia que les provocaba la segregación. Se trataba de la primera generación que se alejaba de las fronteras y se adentraba en las playas o incluso en el propio Hollywood: los pachucos se dejaron ver en zonas angloamericanas vistiendo sus trajes de *zoot suiters* para llamar la

atención, lo cual implicaba una clara resistencia contra la clase dominante.

Por otro lado, surgió entonces la expresión musical de los pachucos. Creada por el músico chicano Lalo Guerrero, quien sostenía una estrecha relación con los *zoot suiters*, se convirtió en un estilo de música latina muy popular que se trataba de un híbrido que incluía la guaracha cubana y el swing. Sus composiciones más importantes fueron “Marijuana Boggie” y “Chucos Suaves”. Asimismo, Guerrero introdujo también un slang que se convirtió en la legua de estos grupos.

En esta misma época estallan “los disturbios de los pachucos” (*zoot suit riots*) en Los Ángeles y en otras regiones del país, en los cuales tuvieron un papel importante los medios de comunicación. Al proclamar la guerra de los marinos contra los pachucos, dieron lugar a arrestos en masa de *zoot suiters* en Los Ángeles y en los suburbios, siendo el centro de la ciudad donde se presentaron los hechos más violentos.

Dicho contexto de represión y de deportación generó un sentimiento de hostilidad que buscó ser canalizado en dos frentes: uno, proclamando el incremento de la participación de mexicoamericanos en la Segunda Guerra Mundial y, otro, mediante el cumplimiento del gobierno mexicano de los requisitos del programa bracero que legalizaba la permanencia de sus connacionales en territorio estadounidense en tiempos de guerra. Hechos que fueron bien vistos por la sociedad estadounidense.

Pero, estos procesos de tensión mundial y de represión al interior de Estados Unidos tuvieron efectos muy importantes en la comunidad mexicoamericana. Por un lado, su participación en las Fuerzas Armadas durante la guerra brindó la oportunidad de convivencia de mexicoamericanos de diversas regiones para ampliar su conocimiento de Estados Unidos y otros países; por el otro, redundó en la materialización de los ideales democráticos: mejores salarios y ascenso a la clase media, generándose una conciencia cultural, social y política, que sería la base para la lucha que tendría lugar en los años sesenta.

2.3. LA CHICANIDAD EN LOS AÑOS SESENTA

Después de la Segunda Guerra Mundial, el clima internacional se caracterizó por el enfrentamiento a nivel ideológico, político, militar y económico entre Estados Unidos y la Unión Soviética, etapa conocida como la Guerra Fría.⁶ Ésta, que provocó tensión al interior de la sociedad estadounidense, limitó los espacios de expresión y condujo a la aparición de varios movimientos en contra de la política del gobierno federal, que cuestionaban tanto la participación del ejército estadounidense en la guerra de Vietnam y en otras regiones del mundo, como la situación de los derechos humanos, civiles y políticos de la población mexicoamericana y afroamericana, entre otras minorías raciales en el país.

⁶ Véase José A. Silva Michelena, *Política y bloques de poder* (México: Siglo XXI, 1989).

Dentro de la comunidad mexicoamericana, estas movilizaciones se fortalecieron luego de la explosión demográfica de mexicanos en Estados Unidos durante las décadas de los cuarenta a los sesenta, cuando este grupo se constituyó en la segunda minoría más grande en territorio estadounidense. Entonces, surgieron grupos como el *Community Service Organization*, el *Congress of Spanish Speaking Peoples* y el *Mexican American Political Association* (MAPA), los cuales establecieron toda una acción política en defensa de los intereses de los mexicoamericanos.

Es también en esta época cuando paralelamente a la búsqueda de la identidad que ocupaba a la juventud la comunidad tomó conciencia de la falta de autodeterminación tanto política como económica. Por ello, revaloró su herencia cultural basada en el idioma, valores culturales y un modo de vida diferente respecto a la sociedad estadounidense o el *American way of life*.

Así, a medida que transcurría la década de los sesenta dichas movilizaciones derivaron en el llamado movimiento chicano, que tenía la firme intención de organizar la lucha colectiva por los derechos más elementales, tales como trabajo, educación, sindicalismo, más oportunidades de empleo y la representación política.

De esta manera, el movimiento chicano surge con características muy heterogéneas, trasciende lo rural y lo urbano, así como lo generacional, con visiones nacionalistas e internacionalistas. En efecto, como consecuencia del movimiento, comienzan a aparecer organizaciones

en favor de las causas chicanas, tales como la UMAS (Estudiantes Mexicoamericanos Unidos) y MECHA (Movimiento Estudiantil Chicano por Aztlán), entre otras. A nivel internacional, el movimiento chicano se apoyó en las experiencias latinoamericanas, como la Revolución Cubana, y se enmarcó dentro de un contexto de antiimperialismo estadounidense, retomando figuras revolucionarias como el Che Guevara.

Para Richard Griswold, el movimiento chicano representó un esfuerzo de los mexicoamericanos tanto rurales como urbanos por redefinir su relación con la sociedad estadounidense al defender la autodeterminación cultural y política por medio de la retórica y de una acción basada en el Plan Espiritual de Aztlán o Conquista de Aztlán, que contemplaba la influencia de la cultura, la literatura, el arte, el cine y la música mexicana.⁷ Y puntualiza:

El surgimiento de un educado y articulado liderazgo político e intelectual mexicoamericano en la década de los cincuenta preparó el camino para un renacimiento en la década siguiente. En general, la clase media mexicoamericana tenía orientación político-social que difería de la de miles de inmigrantes mexicanos que venían a Estados Unidos ya sea como braceros o como inmigrantes indocumentados.⁸

⁷ El Plan Espiritual de Aztlán de 1969 es una declaración de motivos que entre otros asuntos se basaba de manera sustancial en los vínculos morales y espirituales de los pueblos chicano y mexicano. La definición de Aztlán se remonta al antiguo mito azteca de la tierra de origen, ubicada en algún lugar hacia el norte de la ciudad de México, además dicho término significaba que los chicanos y los mexicanos compartían un origen e identidad comunes. El Plan Espiritual de Aztlán se extendía a toda la población de origen mexicano en territorio estadounidense como La Raza de Bronce, un pueblo mestizo orgulloso de sus raíces indígenas. Véase Griswold del Castillo, Richard. *Aztlán reocupada*. México: CISAN, UNAM, 1995, p. 30.

⁸ *Ibid.*, 14

De esta manera, el movimiento chicano significó la reivindicación de una identidad de un pueblo bilingüe y bicultural, orgulloso de su historia y de su cultura diferente de la corriente dominante en Estados Unidos. Un ejemplo de ello fue la huelga de los trabajadores de la uva en Delano, California, a mediados de la década de los sesenta, la cual se había establecido con el fin de conseguir mejores condiciones de trabajo. Ésta influyó para la creación del Teatro Campesino, encabezado por Luis Valdez, quien junto con César Chávez eligieron el término de chicano para representar sus luchas políticas, económicas y sociales.

Otro acontecimiento importante en este sentido fue la Primera Conferencia Anual de la Juventud Chicana, que tenía como propósito poner en práctica el Plan Espiritual de Aztlán y manifestar la urgencia de impulsar el nacionalismo cultural y la regeneración espiritual de la comunidad chicana. El plan ahora incluía la actuación y quehacer de jóvenes, estudiantes, campesinos, obreros y artistas mexicanoamericanos; sin embargo, no todos los sectores se sintieron comprometidos con el movimiento chicano dados los niveles de asimilación cultural y las influencias regionales. Por ello, el término chicano no fue aceptado por todos los residentes de origen mexicano en la Unión Americana, puesto que no sólo era un nombre, sino que conllevaba un compromiso de lucha política que confrontaba abiertamente las medidas y acciones de la sociedad estadounidense.

Así, tenemos que el término chicano significa, para todo mexicano que lo asume como propio, un compromiso político, económico y social en beneficio de su comunidad. De esta manera, ser chicano estableció una identidad e ideología que organizaba a la comunidad en su constante lucha por sus derechos y una fuerza de acción social.

El cineasta Jesús Salvador Treviño puntualiza: “Chicano no solamente se refiere a factores de nacimiento, sino también a alguien que entiende esta larga historia del proceso del colonialismo de los chicanos a los E.U. y tratar de hacer algo contra eso, enfrentar esa historia de opresión que ha sido nuestra realidad”.⁹

Para el cineasta Luis Valdez, la lucha por la identidad cultural es más amplia y señala:

Nuestra vida en Estados Unidos nos ha forjado de otra manera. Somos Chicanos, es decir, conocemos desde dentro lo que es este país. Somos bilingües. Somos biculturales. Somos multiculturales. Somos un continente, una cultura, un solo destino. O avanzamos todos o nadie avanza.¹⁰
Además, sobre el vocablo chicano agrega Valdez:

El término renació (con el movimiento chicano), pero ahora con orgullo, nos permitió el conocimiento de nuestras raíces, surgió como símbolo, como identidad. Al formar parte de su crecimiento muy importante de nuestra comunidad el apelativo chicano cambió completamente de sentido y de negativo se tornó positivo. Significó lo opuesto.¹¹

⁹ Villanueva, *Chicanos...*, p. 7.

¹⁰ Ruiz, Andrés, “Cultura Chicana: un arte sin frontera”, *Memorias de Papel* 2, no. 3 (abril de 1992), p. 82

¹¹ Caballero, Virgilio, “El chicano en Estados Unidos: el mexicano al desnudo”, *La Jornada*, 24 de julio de 1988, sección cultura: pp. 25 y 26.

Dicho cambio de significado nos lleva a la confirmación de la subordinación en que vivían los chicanos (y que aún perdura) dentro de Estados Unidos en lo político, económico y en lo social; como un grupo relegado, reprimido o de categoría inferior, causada por la marginación que implicaba no estar perfectamente integrados a dicho país y estar bajo el dominio anglosajón que en algunos casos ha logrado manipular su identidad al establecer una relación de dependencia que los aparta en muchas ocasiones de sus orígenes.

Gracias a esta movilización de los años sesenta y setenta, que se dio en todo el territorio de la Unión Americana, se proclamaron los derechos civiles de los chicanos y la palabra chicano se afianzó como la voz de autoafirmación y autoapelación, cargada de una ideología de solidaridad y unión que implicaba fundamentalmente una conciencia política, como resultado de la opresión en que vivía este pueblo.

Ahora bien, es importante señalar que el movimiento chicano creó una explosión de publicaciones literarias que imprimieron una nueva dinámica a las letras estadounidenses. Basándose en la herencia literaria mexicana y del hispanoamericano del suroeste de Estados Unidos, surgieron importantes escritores durante las tres primeras décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que estaban conscientes de su etnicidad y su posición de oprimidos en Estados Unidos. Su trabajo creativo desafió al mundo literario para reconocer nuevos temas y formas de expresión de la comunidad chicana representantes de su cultura en

medio de un mosaico de diferentes grupos étnicos presentes en Estados Unidos, principalmente en la segunda mitad del siglo XX.¹²

Fue así como el movimiento chicano emergió a la vida política y cultural de Estados Unidos enarbolando la bandera del nacionalismo cultural, sobre todo a partir del momento en que se publicó *Yo soy Joaquín* de Rodolfo *Corky* González, que se convirtió en una obra clave de afirmación de la identidad chicana. Este poema hizo que los chicanos volvieran la mirada sobre sí mismos, de manera individual y en grupo, con lo que detectaron la riqueza de su propio ser y descubrieron un México diferente.

Asimismo, el movimiento chicano retomó y enfatizó los fines políticos, sociales y artísticos de la Revolución Mexicana como ejemplo fundamental que los chicanos debían de seguir; en particular rescatando a personajes como Francisco Villa y Emiliano Zapata, y de la pintura a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Se puede afirmar que la cultura chicana es consecuencia de dos factores: en primer lugar, el rechazo anglosajón a reconocer igualdad de derechos jurídicos y culturales al grupo y, en segundo, la incapacidad del Estado mexicano, después de la guerra con Estados Unidos, de seguir reconociendo como suyos a los mexicanos que habían partido a aquel país.¹³

¹² Ochoa Estrada, Ramón, *El Teatro chicano* (tesis Licenciatura en Arte Dramático y Teatro, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1982).

¹³ Ramírez, "La cultura popular...", p. 3.

A partir de entonces, el sentimiento de orgullo hacia la cultura propia y la identidad cultural se tradujo en la construcción de un enclave: el mundo chicano. Enfrentados a una sociedad dividida por cuestiones de discriminación, no pudieron “americanizarse” porque este hecho implicaba aceptar su inferioridad; además, aunque eran considerados ciudadanos de posición menor, basaron su resistencia en el trabajo creativo y en la conservación de sus tradiciones, como el corrido (más concretamente el corrido fronterizo, que refleja periodos de agitación, lucha y esfuerzos colectivos y que se convierte en un documento social).¹⁴ Entre los corridistas más reconocidos se encuentran Aurelio M. Espinoza, quien compuso “La Batalla de los Tulares”; Arthur Campa, con “El condenado de la muerte” y John Ruby Lomas, que rescató el corrido de Leandro Rivera. La creación de corridos ha persistido hasta la fecha y no existe ningún líder chicano moderno que no tenga el suyo, puesto que César Chávez, Reies López Tijerina y Rodolfo “Corky” González cuentan con uno.

“El chicano canaliza parte de su angustia existencial por medio de dichos, proverbios, coplas y cantares variados, con la finalidad de resaltar los estigmas de una vida de marginación”.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

2.4. EL MOVIMIENTO CHICANO ANTE LA POBLACIÓN LATINA Y/O HISPANA EN LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA (CONSTRUCCIÓN Y REFORZAMIENTO DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA)

En este contexto de demandas y expresiones chicanas, finalizó la década de los sesenta, que coincidió con el fin de los años dorados del capitalismo estadounidense, manifestado en la aparición de la crisis del sistema capitalista de los setenta, todo lo cual produjo cambios fundamentales en el ámbito cultural. A este escenario pertenecen el movimiento feminista, los movimientos mundiales por los derechos humanos, los movimientos antirracistas y la incorporación cada vez más constante de jóvenes a movimientos con objetivos explícitamente políticos.

En el campo de las relaciones internacionales, disminuyeron las tensiones entre Estados Unidos y la Unión Soviética, lo que permitiría a estas naciones poner en orden sus respectivas zonas de influencia.¹⁶ Ello dio lugar para que el gobierno estadounidense instrumentara una serie de políticas en el interior del país. Así, la población de origen mexicano, centroamericano y caribeño que residía en Estados Unidos fue llamada indistintamente “hispana” y/o “latina”, como ya mencionamos.

Respecto a esta primera generación nacida y criada en Estados Unidos, a partir de 1970, las instituciones gubernamentales le aplicaron el término de hispanos para darle un mayor reconocimiento a las diferencias del conjunto nacional y, de esta manera, abrir un espacio hacia la

¹⁶ Silva Michelena, *Política...*, p. 279-291.

tolerancia y la diversidad cultural que llevara a la aceptación de la sociedad estadounidense en los todos los campos. Fue el presidente Richard Nixon, quien capitalizó e impulsó esta nueva etiqueta para que funcionara como reflejo de sus aspiraciones de clase media. Así, a mediados de los años setenta, con esta tendencia, se crearon nuevos puestos y cargos de confianza en el gobierno para "hispanos". Aunque la clase media mexicoamericana profesionalista beneficiada por el mercado laboral que se abría para dicha población aceptó el nuevo término con que se le denominaba, la clase baja lo rechazó, sobre todo los chicanos radicales de la década de los sesenta, recordando que chicano lleva implícito un elemento aglutinador y un orgullo étnico-cultural y de conciencia de clase ¹⁷. Asimismo, se enfatizó que el movimiento chicano significaba cuestiones diferentes para diferentes grupos; es decir, conjugaba diversos intereses de la compleja comunidad chicana (la clase media, la clase trabajadora, los intereses regionales de California y Texas, así como los marxistas y no marxistas, los movimientos en el arte y la literatura y otros con orientación religiosa que buscaban tener presencia dentro de la Iglesia católica).

Fue así como el gobierno creó en el trascurso de los años setenta varios organismos como el *National Chicano Council on Higher* y la *National Chicano Research Network*. Asimismo, la fundación Ford apoyó la creación de otro, *The Interuniversity Program for Latino Research*, que buscaba

¹⁷ Acuña, Rodolfo. *Occupied*.....p-413-429

intervenir en y facilitar la política del gobierno de Estados Unidos hacia el grupo de “hispanos” o “latinos”. Esto significó el preámbulo para la aparición de más organizaciones gubernamentales y no gubernamentales que etiquetaron de manera formal al movimiento chicano de todas las tendencias y géneros dentro de la denominación de “hispano”.

De esta manera, hacia el inicio de los ochenta, el gobierno federal estadounidense —ahora bajo la administración neoconservadora de Ronald Reagan— continuó con la estrategia para aglutinar al movimiento chicano dentro de su óptica llamada “hispanismo” y consideró a esta época “la década del hispano”. Dicha política se vio fortalecida por el retorno de las hostilidades en el marco de la guerra fría y el resurgimiento de la “amenaza comunista”, que obligaba al gobierno estadounidense a identificar y etiquetar a todos los grupos raciales dentro de su territorio tanto por razones políticas como estratégicas. Por ello, los medios de comunicación divulgaban la homogeneización de todas las personas que hablaran español bajo la categoría de “hispano”.

De esta forma —según nos dice Axel Ramírez— el hispanismo nace y se convierte en una corriente ideológica que comienza a imponerse sobre lo chicano al apoderarse de sus logros y aprovecharse de su fractura interna. Este nuevo movimiento comprendía a empresarios fuertes, socios de las elites políticas, intelectuales conservadores y profesionistas, cuyo objetivo era unir sus fuerzas para llegar a constituir una instancia importante en el seno de la sociedad estadounidense. Por ello, el hispanismo como ideal

político pronto controló ampliamente a la comunidad mexicanoamericana y sólo necesitaba penetrar culturalmente¹⁸.

Tales intenciones fueron nuevamente rechazadas por sectores de la comunidad chicana porque implicaban la pérdida de rasgos particulares de cada una de las comunidades que vivían en Estados Unidos, ya que cada una de éstas tenía su propia cultura, tradiciones y costumbres, así como la herencia cultural de sus respectivos países de origen. Lo que los chicanos deseaban era una integración para luchar juntos por intereses y valores universales, pero sin perder la esencia cultural de cada grupo étnico.

Sin embargo, a la par, otros grupos más moderados de la comunidad chicana asumieron el concepto de chicano, entendiéndolo como una compleja identidad cultural híbrida, producto de un pueblo cada vez más heterogéneo con nuevos sujetos políticos y sociales, así como nuevas formas graduales de aculturación.

Respecto a lo anterior, desde la perspectiva de la antropología y la psicología, Susan E. Keffe y Amado M. Padilla proponen que la etnicidad chicana es una compleja relación entre etnia, aculturación y asimilación los cuales a su vez dependen de factores culturales y sociales, ello como procesos indispensables para comprender lo que es ser un chicano y hasta

¹⁸ Ramirez, Axel, *Conciencia Política y autoconciencia: los chicanos* (tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994).

que punto se puede hablar de su separación o asimilación en el estilo de vida americano¹⁹.

Por ello, Axel Ramírez comenta:

La comunidad mexicano/chicana en Estados Unidos es todo un crisol de identidades étnicas, estilos de vida, aspiraciones, constituye una gran heterogeneidad, detectándose una mezcla de folkore mexicano, y en años recientes, permeada por manifestaciones populares de la migración de centro y Sudamérica, que están configurando el rostro latinoamericano del vecino país del norte.²⁰

De esta manera, durante la década de los ochenta, para los mexicanos y otros latinoamericanos recién llegados a Estados Unidos, la nueva identidad panhispana propuesta por la hegemonía estadounidense y promovida por los medios de comunicación, era un hecho. Mientras tanto el movimiento chicano debatía respecto a extender el uso del término chicano para abarcar otras nacionalidades. Los más ortodoxos consideraban que no se podía desdibujar la identidad chicana, puesto que llevaba implícito un contenido político y social, y que integrarla a una denominación como "latina" llevaría a despolitizar tanto la identidad como al movimiento. Otros consideraban que era importante fortalecerla sumando fuerzas con otros hermanos latinoamericanos, argumentando que su realidad histórica de colonización, explotación y discriminación era comparable con la de los chicanos y que, por ello, había que plantearse la

¹⁹ Keefe E. Susan y Padilla M. Amado, *Chicano Ethnicity* (Albuquerque: University of New Mexico Press 1990).

²⁰ Ramírez, "La cultura popular...", p. 4.

necesidad de llamarse “chicanolatinos”. Por otra parte, “la década del hispano” finalizaba con un importante ascenso de ciertos sectores de la población chicana dentro de instituciones gubernamentales, federales y policíacas, además crecía el número de electores y se postulaban ya candidatos de origen mexicano para puestos de elección popular como por ejemplo Henry Cisneros en el Estado de Texas . Situación que se siguió presentando en otras ciudades del Estado de California, para algunos analistas que se dedican exclusivamente al estudio de los mexicoamericanos ello fue considerado como el “boom y éxito latino” dentro de la compleja vida estadounidense²¹.

2.5. LOS CHICANOS DE 1992 A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI (EL REAJUSTE DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA)

A principios de los años noventa, se hacía evidente que dentro del movimiento chicano se sumaban nuevos actores sociales como producto de los cambios culturales ocurridos en las décadas anteriores, tales como el auge del feminismo dentro del movimiento, en el que sobresalen novelistas como Gloria Anzaldúa (*La Frontera*); Cherrie Moraga y Ana Castillo (voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos); Bernice Zamora (*Restless Serpents*); Lorna Dec Cervantes (*Emplumada*) entre otras; el movimiento ecologista; las minorías sexuales; la participación política, social y cultural de los jóvenes, así como las minorías raciales

²¹ Acuña, Rodolfo, *Ocupied....*, p.415-429

incorporadas al chicanismo²² en ocasión de los quinientos años del descubrimiento de América (1992), las cuales reivindicaban muchas de las demandas que dieron origen al movimiento chicano de los años sesenta; es decir, la educación, la representación política y la lucha contra políticas discriminatorias y racistas en Estados Unidos, como la Propuesta 187 (1994) del estado de California apoyada por los grupos conservadores de dicho estado y en particular por el gobernador Pete Wilson, la cual disponía de quitar el derecho a la salud y educación a los hijos de inmigrantes indocumentados.

En esta nueva situación, el término de hispano incorporó a toda la población hispanohablante que incluía a los chicanos, mexicanos, centroamericanos caribeños, sudamericanos y hasta a los inmigrantes de países europeos latinos (España, Portugal, Italia y Francia, muchos de ellos con una compleja hibridación con ciudadanos mexicanos con ascendencia argentina, italiana, francesa, brasileña, española). Este hecho condujo al movimiento chicano en las artes y la literatura a acentuar el debate sobre la conveniencia de extenderse a estas culturas. En este sentido en estudios recientes, Geoffrey Fox señala que como resultado de dichos procesos se iniciaba la construcción de una nueva identidad étnica dentro de lo que él considera la nación hispánica compuesta por americanos de origen mexicano, puertorriqueño, cubano ente otras nacionalidades de origen español. Dicha nación hispánica se encuentra

²² Valenzuela Arce, José Manuel, *El color de las sombras, Chicanos, identidad y racismo* (México: El Colegio de la Frontera Norte, 1998).

fortalecida por el impacto de la lengua española en los medios de comunicación y la tecnología, así como en el arte, la música y la literatura, los cuales están cambiando a la sociedad estadounidense, incluso están modificando modismos, costumbres y expresiones dentro del idioma inglés²³.

Así observamos que en ciertas localidades, donde hay una gran cantidad de inmigrantes, es visible la variedad de costumbres provenientes de América Latina, que se manifiestan en la comida, lo religioso (se ve desde el catolicismo hasta el vudú haitiano), lo social —por ejemplo la celebración de las quinceañeras es común ahora en la mayoría de las familias chicana, latina y estadounidense que vive en los estados fronterizos con México.

“En esta mezcla de folkore mexicano, y ahora latinoamericano, se juegan ‘listones’ y ‘Doña Blanca’ al mismo tiempo que ring around the roses, y es posible escuchar ‘pin, pon papas’ y ‘tin marín de do pingüe’ junto con one potato, two potatoes y ennie, meanie, minee mo, y ‘a la víbora, víbora de la mar’ con London Bridge”.²⁴

La muestra más importante de esta multiculturalidad es por excelencia la celebración del 5 de mayo, que como habíamos señalado anteriormente, los chicanos la adoptaron como una fecha patriótica que con el paso del tiempo fue adoptada por otros grupos latinoamericanos,

²³ Fox, Geoffrey, *Culture, Politics and the Constructing of Identity Hispanic Nation (U.S.A.: Carol Publishing Group, 1996)*

²⁴ Ramírez, “La cultura popular...”

incluso —aunque en pequeños porcentajes— los de ascendencia europea-latina, radicados en Estados Unidos, convirtiéndose en la “Fiesta Broadway”,²⁵ la cual aglutina desde la última década del siglo XX a la mayoría de la población latina y a ciertos sectores angloestadounidenses atraídos por la magnitud del evento. De esta manera, a principios del siglo XXI el 5 de mayo se ha convertido en la fiesta más grande y popular de esta población, con la característica de ser un día importante para las empresas cerveceras que han combinado el nacionalismo y el mercado. “Los bebedores de cerveza adoptaron lo que ahora se conoce como la ‘estrategia Budweiser’: hacer del alcohol algo indispensable de la vida latina en Estados Unidos”.²⁶

De esta manera, la desmedida publicidad de las corporaciones cerveceras —que les ha beneficiado económicamente— ha influido en la transformación del 5 de mayo, ya que ahora participa una compleja mezcla de nacionalidades hispanas que la han tomado como suya, siendo ahora una gran *bust-beer* multicultural que, al mismo tiempo, les permite expresar su propia identidad.

Hay que recordar que, si bien hay una mayor hibridación en las identidades culturales:

En Estados Unidos las identidades tienden a esencializarse, la heterogeneidad multicultural es concebida como separatismo y dispersión entre grupos étnicos para los cuales, la pertenencia

²⁵ Concepto propuesto por María Ángela Rodríguez (“Identidad cultural...”, pp.222-262).

²⁶ Ibid., p.6.

comunitaria se ha vuelto la principal garantía de los derechos individuales. Se piensa y se actúa como miembro de una minoría (afroamericano o chicano o puertorriqueño).²⁷

En este sentido, Axel Ramírez señala:

La identidad étnica de los chicanos se manifiesta como un fenómeno político: como una estrategia para satisfacer las necesidades y deseos del grupo, lo que implica la decisión acerca de lo que se debe construir y cómo compartir esa clase de conciencia. Existe además una conciencia paralela y complementaria a la etnicidad: la conciencia de clase y, es a partir de esa conciencia para sí, básicamente étnica, que puede darse una conciencia en sí.²⁸

En este sentido, David T. Abalos, señala que son los propios sectores de la compleja comunidad chicana quienes siguen acudiendo a México y a su cultura en busca de fuerza y energía sagrada; en donde el barrio y la familia son aún elementos centrales en la constitución de sus ámbitos cotidianos y culturales. De ahí que los chicanos de todas las perspectivas, niveles y condiciones de vida recurran y den como referencia a la amplia cultura mexicana²⁹.

Al respecto Richard Griswold, comenta: “Se debe reconocer desde el principio que no existe una cultura mexicana monolítica y homogénea de

²⁷ García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada. Estado y Sociedad* (México:Paidós, 1999), p.109.

²⁸ Ramírez, “Conciencia política...”, p. 142.

²⁹ Abalos T. David, *Latinos in the United States, The Sacred and the Political* (Indiana: University of Notre Dame Press. 1986).

la misma manera que no existe una cultura mexicoamericana homogénea”.³⁰

Ahora, sobre todo, las poblaciones chicana, mexicana y latina contemporáneas se encuentran en su relación con la sociedad estadounidense y con los diversos grupos étnicos que habitan esa nación de cara ante los retos que imponen los procesos de la globalización respecto a las identidades culturales, con las consecuencias que ello implica.³¹

“La identidad de las personas se construye a partir de la manera en cómo son percibidas por los demás. En este sentido se puede hablar de una identidad hispana, la que se está construyendo a raíz de ciertas vivencias compartidas dentro de Estados Unidos”.³² De dentro de este contexto, se hace indispensable darle otro enfoque al chicanismo, como lo apuntan algunos estudiosos.

En este sentido, se hace imperante el chicanismo como parte de América Latina, concediéndole así una perspectiva más amplia: crear un nuevo paradigma que permita desplazar los Estudios Chicanos del estrecho marco de la relación bilateral México-Estados Unidos, y aunque por razones culturales y geopolíticas éstos han tenido mayor relación con nuestro país, ello no implica limitar su enfoque teórico.³³

Dicha situación se ve fortalecida debido a que cada nueva crisis económica y financiera del modelo neoliberal y globalizante en

³⁰ Griswold del Castillo, *Aztlán Reocupada*, p.14.

³¹ Shadow, Robert, “Simbolos nacionales, el Estado y la cultura popular: reflexiones sobre sistemas de identidad en México y Estados Unidos”, en Márquez Padilla y Vereza, *Estados Unidos: sociedad y educación* (México: CISEUA, UNAM, 1991).

³² Levine, Elaine, *Los nuevos pobres de Estados Unidos: los hispanos*. México: Instituto de Investigaciones Económicas/CISAN, UNAM, 2001, p.8

³³ Ramírez, “Conciencia Política...”p. 10.

México, América Latina y otras regiones del mundo producen nuevas oleadas de emigración hacia Estados Unidos, por lo que dicha situación influirá decisivamente en el comportamiento de los indicadores para su conjunto.³⁴

En el siguiente apartado, trasladaremos todos estos procesos a la cinematografía, en particular al cine chicano, el cual es producto de la identidad cultural híbrida de la segunda mitad del siglo xx, pero pondremos énfasis en las dos últimas décadas.

³⁴ Driscoll, Barbara et al, Límites sociopolíticos y fronteras culturales en América del Norte. México: CISAN, UNAM, 2000, PP. 17-19.

CAPÍTULO TRES

LOS INICIOS DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA EN EL CINE DE MEXICOAMERICANOS DURANTE LA GUERRA FRÍA

3.1. EL CINE RELACIONADO CON LA COMUNIDAD MEXICOAMERICANA: DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XXI HASTA EL FIN DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Como habíamos mencionado, desde la segunda mitad del siglo XIX, los mexicanos en Estados Unidos encararon la adversidad y un ambiente hostil, sobre todo una situación de plena colonización del oeste del territorio estadounidense; sin embargo, la población que nació ahí, es decir los mexicoamericanos, luchó por mantener su cultura como una forma vital de sobrevivir.

Los temas de las obras teatrales y del arte en general, ejemplos sobresalientes son la pintura y la escultura, se relacionaban en la mayoría de las ocasiones con la experiencia de los mexicoamericanos durante las primeras décadas del siglo XX, en particular en asuntos como la falta de equidad en la impartición de justicia y en un desigual desarrollo social político y económico para esta población.

Dentro de este contexto, hacia principios de la década de los veinte, en el suroeste de Estados Unidos, el cine mexicano comenzó a reemplazar paulatinamente al teatro como la principal forma de entretenimiento e

instrumento didáctico para los mexicoamericanos. En esa época, el cine mexicano llevó a la pantalla imágenes de la migración mexicana hacia Estados Unidos, así como de las características de la población de origen mexicano que radicaba en dicho país.¹

Así, este poderoso medio de comunicación masiva no sólo plasmó en el cine la compleja historia de la población mexicoamericana, sino que se centró en un aspecto: la opresión existente, la cual desde tiempo atrás se había plasmado en la literatura y el periodismo en México. De esta manera, este medio presentó historias de penas, de opresión y rechazo que sufrían los mexicoamericanos, en las que la única salida planteada era regresar al país de origen, e hizo a un lado historias que dieran otra alternativa o que se orientaran a retratar la vida productiva y el modo honesto de vivir en Estados Unidos.

Fue en este contexto, durante la época del cine mudo, que se produjo la primera película sobre los mexicoamericanos, la cual llevó el título *El hombre sin patria*, realizada en 1922, escrita, dirigida, producida y protagonizada por Miguel Contreras Torres. Dicha película se filmó en Los Ángeles y San Diego, donde tuvo una gran aceptación.

Esta cinta fue precursora de las actitudes y preocupaciones del gobierno mexicano hacia sus emigrantes. El director Contreras Torres propone como tesis que los mexicanos, al ir a tierra estadounidense

¹ Keller, Gary D., *El cine chicano* (México: Cineteca Nacional, 1998).

“pierden patria” y no ganan nada a cambio, por lo que su única salida es regresar a México.

Una vez que finalizó dicha película, el cine mexicano llevó a la pantalla otras sobre la misma temática pero utilizando distintos géneros. Durante la década de los treinta, se desarrolló el llamado “melodrama ranchero”, donde se plasmaron historias relacionadas con la partida de los protagonistas a Estados Unidos —quienes se iban con el deseo constante de encontrar un mejor empleo— y con los acontecimientos que ocurrían en su ausencia. Dentro de esta tendencia se filmó *Adiós mi chaparrita*(1943) del director Rene Cardona. Entonces, la emigración sentaría las bases de lo que sería el género en los próximos años, ya que tal cuestión se representaría como una amarga experiencia en la que los personajes sufren pérdidas emocionales y cuya única salida es volver a su patria.

Por su parte, Hollywood comenzó a producir películas importantes respecto a los mexicoamericanos. En 1935, se realiza la película *Corazón mexicano (Bordertown)* dirigida por Archie Mayo y protagonizada por Paul Muni y Bette Davis, donde el conflicto central no es la opresión sino la falta de movilidad social; es decir, el mexicoamericano debe aceptarse tal cual es, con ciertos logros y límites fijos dentro de la sociedad estadounidense².

² En la década de los treinta, *Bordertown* fue la más ambiciosa película de gangsters fronterizos. Otro filme fue *Miracle on Main Street* dirigida por Steve Sekely y Arturo de Córdova en 1939. Véase García Riera, Emilio., *México visto por el cine extranjero* (México: Era. Universidad de Guadalajara, Vol. 1. 1987), pp-232-235.

Durante la época cuando se presentó dicha película, estalló la Segunda Guerra Mundial, por lo que el cine dirigido y que abordaba a los mexicanoamericanos presentaría un receso y cambiaría el enfoque hacia ellos. De hecho, hacia 1946 México viviría una época de oro para su cinematografía.

3.2. EL PERSONAJE DEL PACHUCO Y LA PRIMERA APROXIMACIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA

A mediados de la década de los cuarenta, el personaje del pachuco interpretado por Germán Valdés *Tin Tan* fue presentado por primera vez al público mexicano, quien lo recibió con gran asombro. “Era un pachuco de ojos pícaros, bigotito bien recortado, pantalones bombachos y saco hasta las rodillas, con la cadena del reloj visible a lo largo de la pierna, su sombrero de fieltro o de paja. Un cómico singular, que hizo del humor una estrategia para comunicar su identidad”.³

Se trataba de una primera aproximación de identidad cultural híbrida, era un personaje que hablaba una mezcla entre el idioma inglés y español, y mostraba actitudes de ambas culturas: la mexicana y la estadounidense. En cintas como *Vagabundo* y *Millonario* (1958) del director

³ El creador del “pachuco”, Germán Valdés Tin Tan, nació en el Distrito Federal en 1915, pero desde muy joven trabajó en las carpas de la frontera. Su talento y carisma fueron inmediatamente reconocidos en especial por el director mexicano Gilberto Martínez Solares, quien lo apoyó y lo lanzó a una extraordinaria carrera artística con grandes éxitos cinematográficos, Véase Camacho Quintos, Patricia, “Oye, ése : soy Tin Tan en busca de un cantante”. *Fronteras*, no. 17 (verano de 2000): p.7.

mexicano Gilberto Martínez Solares, dicho personaje se declaraba “mexicano de Los Ángeles, California”.

Al respecto Villanueva señala:

El pachuco fue un valentón existencial, cuya marginación e identidad bicultural/bilingüe cayó en crisis en medio de una sociedad por naturaleza discriminadora. Era un individuo que se distinguía por su comportamiento social, indumentaria y lenguaje singulares, distintivos por los que fue excluido, relegado, encarcelado, hostigado por la policía o atrapado entre la telaraña de la violencia callejera. El pachuco en el cine es un mexicano emigrado principalmente a Los Ángeles, que portaba su elegante y envidiado *zoot suit*.⁴

El pachuco, a juicio de Octavio Paz, es un ser peligroso por singular, un ser mítico cuya esencia es la ambivalencia, el pachuco reniega de la sociedad materna, así como de aquella a la que pretende ingresar: “Sólo así podrá establecer una relación más viva con la sociedad que provoca: víctima, podrá ocupar un puesto en ese mundo que hasta hace poco lo ignoraba, delincuente, será uno de sus héroes malditos”.⁵

Para Revueltas, los pachucos nacieron en el Paso, Texas. “La palabra pachuco se deriva de El paso, se usa como gentilicio de El Paso la palabra ‘paciente’ que, corrompida, llegó a convertirse en pachuco. Étimo de dudosa procedencia”.⁶

Hay que mencionar que Los Ángeles se dividía en dos por el río Los Ángeles: East y West Side. En el primero vivían los obreros, la gente de escasos recursos y los emigrantes, era un sitio de barrios mexicanos,

⁴ Villanueva, Tino, *Chicanos: antología histórica y Literatura*. Colección Tierra Firme (México: FCE, 1980), p.19.

⁵ Paz Octavio, “Cómo y porqué escribí *El Laberinto de la Soledad*”, en *Intinerarios* (México: FCE, 1993), p.18.

⁶ Revueltas, José; *Las equivocaciones requeridas* (México: Era, 1987), pp-43-44.

cuyos residentes más jóvenes, los pachucos eran muchachos violentos, producto de una civilización industrial indiferente ante los problemas y cuestiones humanas; ignorantes del inglés y sin haber aprendido correctamente español, pronto crearon un dialecto, el spanglish, que consiste en la mezcla de “calinche y voces españolas con palabras inglesas, fenómeno que los lingüistas llaman heteroglosia. En esa mezcolanza idiomática puede rastrearse el origen social de una de las estrategias propias de la literatura chicana”.⁷

Por ello, Germán Valdés refleja un primer acercamiento de la identidad cultural híbrida. De sus películas, señala Salvador Novo: “Lo que yo podía decir es que es un adelantado a su tiempo, porque anuncia el mundo globalizado y la estrecha relación de los mexicanos, con nuestro vecino del norte. Pero no lo hace desde la perspectiva sociológica o política, sino desde el humor y la risa”.⁸

De esta manera, el personaje del pachuco abrió un nuevo espacio para los mexicoamericanos. Sin embargo, su enfoque y tratamiento fue muy desigual. Algunas películas lograron captar la importancia de la imagen del mexicoamericano, pero la mayor parte se dedicó a estereotipar a dicha comunidad como “pochos”.

⁷ Suárez Espinoza, Raúl Oscar, *El cine chicano: el caso de Jesús Salvador Treviño* (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1992).

⁸ Citado por Camacho Quintos, “Oye ése: soy Tin Tan...”, 8.

3.3. EL SURGIMIENTO DEL “POCHO” COMO REFLEJO DEL DESARROLLO DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA DE LOS MEXICOAMERICANOS DENTRO DEL CINE MEXICANO

La primera película que introduce la figura del pocho es la cinta *Primero soy mexicano* (1950) del director Joaquín Pardavé. Esta producción define al “pocho” dentro de un ámbito y contexto más amplio, no es solamente el individuo nacido en territorio estadounidense, sino es el residente temporal, que, aun cuando regresa a su tierra natal, opta por las costumbres estadounidenses, olvidando muy pronto la propia identidad cultural. En este sentido, Vasconcelos puntualiza: “El pochismo era una doctrina preconizada por los hombres más asimilados a los valores angloestadounidenses, pocho palabra que se usa en California para designar al descastado que reniega de lo mexicano aunque lo tiene en la sangre y procura ajustar todos sus actos al mimetismo de los amos actuales de la región”.⁹

Y agrega: “El perfil del pocho es un equivalente del tipo que en Texas se llama encartado, híbrido por la sangre, raras veces, porque el conquistador anglosajón no se mezcla con los sometidos, pero siempre un mestizo del alma, fruto de propaganda de asimilación cultural insistente y hábil”.¹⁰

De esta manera, el pochismo representó un fenómeno ideológico y una doctrina que de manera negativa o peyorativa incluía una situación de

⁹ Vasconcelos, José, *La Tormenta*, Pról.. Enrique Krauze (México: Trillas, 1998)

¹⁰ *Ibid.*

cambio y desarrollo para entrar en la llamada civilización angloestadounidense y dejar el estado de “barbarie” (pobreza, ignorancia y marginación). Por ello, se le consideró como otra conquista: el pochismo significaba una avanzada del colonialismo “americano”. Se desarrollaba ya la identidad cultural híbrida.

El pochismo se presentó en el cine mexicano bajo diferentes situaciones. En la película *Soy mexicano de acá de este lado* (1951), del director mexicano Miguel Contreras Torres, se combinan las imágenes del pocho y del bracero. El título precisamente resalta el mensaje principal de que hay dos tipos de mexicanos bien definidos en uno y otro lado de la línea fronteriza. Al sur del río Bravo están los “verdaderos mexicanos”, en tanto que los nacidos en Estados Unidos son sólo mexicoamericanos en busca de una identidad cultural.¹¹

Otra película que trata el tema en el cine mexicano es *Acá las tortas*, dirigida por Juan Bustillo Oro en 1951, en la cual se exhiben todas las preocupaciones de la mayoría de los mexicanos respecto a la adopción de “pochismos” al ir a territorio estadounidense. La solución propuesta es promover en la juventud los valores culturales y el nacionalismo mexicano para mantener y fortalecer la integridad de la familia mexicana. En la cinta, se afirma categóricamente que la única dirección positiva para los mexicanos es no separarse de sus tradiciones y de su cultura, ya que la

¹¹ Maciel, David R., *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del cine chicano* (México: Siglo XXI, 1994), pp.30-65

adquirida en Estados Unidos sólo corrompe, degrada y destruye al ser humano.

Otras películas que siguen esta tendencia son *Espaldas mojadas*, dirigida por Alejandro Galindo en 1953 y *el Asesino X* (1958) del director Juan Bustillo Oro. En la segunda, se reconoce por primera vez en el cine la identidad cultural híbrida de los mexicoamericanos, quienes tienen valores y tradiciones propias pero arraigadas a lo mexicano, y su lucha por mantenerlos bajo la ciudadanía estadounidense. Además, presenta una imagen del mexicoamericano como solidario con los mexicanos en Estados Unidos.

También en 1958 se filma la película *Los desarraigados* de Juan Bustillo Oro. Esta cinta plantea que la adopción del “modo de vida estadounidense” conduce a consecuencias fatales para la integridad y mantenimiento del núcleo familiar, siendo éste un valor tradicional muy importante en la cultura y costumbres mexicanas.

No obstante, las imágenes promovidas por el cine mexicano acerca del pochismo, influyen de manera importante en el llamado renacimiento chicano de los años sesenta, orientado hacia la construcción de la identidad cultural híbrida de los mexicoamericanos.

3.4. LOS MEXICOAMERICANOS VISTOS POR EL CINE DE ESTADOS UNIDOS Y EL CLIMA MUNDIAL CREADO POR LA GUERRA FRÍA

Mientras se realizaban películas mexicanas sobre los chicanos, los mexicoamericanos luchaban por tener una mayor representatividad dentro de la industria cinematográfica de Estados Unidos; debido a que el gobierno federal, como habíamos señalado, otorgaba pocos espacios dentro de los medios de comunicación a los grupos étnicos no angloestadounidenses, situación que ahora se agudizó por el clima internacional que prevalecía, consecuencia de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética.

Esta confrontación entre el capitalismo y el socialismo redundó en que los mexicoamericanos no tuvieran la posibilidad de divulgar y promover debidamente su identidad cultural híbrida en los medios audiovisuales, pues su lucha por reivindicarla en ocasiones fue confundida por amplios sectores de la sociedad estadounidense con el anarquismo o el comunismo, entre otras ideologías que no reflejaban la realidad de la compleja comunidad mexicoamericana.

Es así como a través de estos reducidos espacios en el cine estadounidense, comienzan a producirse películas relativas a temas relacionados con mexicoamericanos, como *Entre el águila y la serpiente* (1950) dirigida por John Sturges con el actor Ricardo Montalbán y Dick Powell. El mensaje que acompaña esta película es la valoración de la comunidad mexicoamericana como grupo social frente a la sociedad y

cultura de Estados Unidos, bajo un contexto caracterizado por fuertes y tensos conflictos raciales.

Es el propio actor Ricardo Montalbán, pionero del cine enfocado a los mexicoamericanos, quien se encarga de promover la imagen de su pueblo, por ello consigue el papel protagónico en la cinta *My Man and I* (1952) dirigida por William A. Wellman, donde su personaje se caracteriza por asumir un optimismo patriótico mexicano pero al mismo tiempo se naturaliza estadounidense; es decir, se convierte en mexicoamericano reconocido por las leyes de Estados Unidos, sin negar sus orígenes mexicanos.

Una serie de películas del director Herbert Biberman como *El forajido* (1950) y *La sal de la tierra* (1954), retratan diferentes problemáticas de los mexicoamericanos, tales como la pobreza, la marginación, la falta de empleo, la discriminación racial y lingüística, los conflictos laborales y la búsqueda de una identidad cultural y social en Estados Unidos.¹²

¹² Otros filmes son *The Lawless* (1950) director Joseph Losey, *Trial* (1955) dirigida por Mark Robson; *Giant* (1956) director George Stevens; *Mystery Street* (1950) director John Sturges; *Pachuco* (1956) director Jerry Lewis, entre otras. Véase García Riera, Emilio, *Op. Cit.*, pp-232-235. Las cintas también son reseñadas en Keller, *El cine chicano*; Maciel, David R., *El Norte The U.S.- Mexican Border in Contemporary Cinema* (Institute for Regional Studies of the Californias, San Diego State University, 1990); Durán, Ignacio, Iván Trujillo y Mónica Vereá. *México- Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine* (México: CISAN/coordinación de Humanidades, UNAM-Instituto Mexicano de Cinematografía, Conaculta, 1996).

En la década de los sesenta, el movimiento chicano, representado por varias organizaciones nacionales y locales como la *League Of United Latin American Citizens*, el *Mexican American Legal Defense and Educational Fund*, el *National Council of La Raza* y otras, exigieron mayor apertura y representatividad para los mexicoamericanos en la industria cinematográfica estadounidense.

Al mismo tiempo, en Los Ángeles, California comenzaron a reunirse y organizarse varios grupos activistas y propagandistas, como Carisma y Justicia, encabezados por su principal representante, el actor Ricardo Montalbán, con el objetivo de protestar por el tipo de papeles que tenían que interpretar y desempeñar los mexicoamericanos y otras minorías étnicas en general dentro de la industria cinematográfica hollywoodense.

Fue precisamente dicha ola de protestas y presiones por parte del movimiento chicano que Hollywood tuvo que analizar la situación de los mexicoamericanos dentro de la industria, con lo que comprobó mediante hechos y estadísticas oficiales gubernamentales que era mínima la presencia de los mexicoamericanos tanto en el cine estadounidense como en otros medios de comunicación. Sólo ciertos programas de televisión y algunos trabajos filmicos contaban con una planta laboral de dicho grupo étnico.

Sin embargo, la idea de Hollywood y del gobierno federal era que la comunicación dirigida hacia los mexicoamericanos debía abarcar un extenso campo de acción, presupuestos, modelos, actitudes y programas

bilingües y biculturales. Era un sector que crecía año con año, teniendo cada vez más importancia desde cualquier ángulo político, económico, social o cultural y, por lo tanto, era necesaria su representación.

CAPÍTULO CUATRO

EL RELAJAMIENTO DE LAS TENSIONES ESTE-OESTE Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA RETRATADA EN LOS CORTOMETRAJES CHICANOS

4.1. LOS AÑOS SETENTA: EL INICIO DE LA PARTICIPACIÓN DE LOS MEXICOAMERICANOS EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE ESTADOS UNIDOS

A principios de los años setenta, se dio un relajamiento de la tensión que imperaba entre las superpotencias de Estados Unidos y la Unión Soviética, caracterizada como la Guerra Fría, cuestión que dio pie para poner en orden sus esferas de influencia en el mundo y a sus sociedades. Fue precisamente durante esta coyuntura histórica que el gobierno estadounidense, consciente de la importancia y las posibles repercusiones de los movimientos sociales como el chicano y el afroamericano, decidió abrir más espacios a dichos grupos dentro de los medios de comunicación de Estados Unidos, en especial en la cinematografía.

Así, gradualmente, inició la participación de los mexicoamericanos en los medios de comunicación masiva. En este sentido, Jesús Treviño señala que “fueron estas tres áreas: pláticas por televisión, programas internos de la industria filmica y admisión de minorías en las

universidades, las que se convirtieron en el principal recurso para el surgimiento del cine chicano”.¹

Los primeros cineastas mexicoamericanos, que se consideraban por ideología chicanos, comenzaron produciendo documentales relacionados con la experiencia de dicho grupo social, asunto que en esos años se consideraba muy atractivo para ser filmado. Jesús Treviño dice al respecto: “producto adicional de este activismo y organización de los sesenta se volvió cada vez más evidente, que si se iba a contar una historia más cercana a la realidad tendrían que ser chicanos los que la contarán”.² Y agregaba que la realidad de los mexicoamericanos se había distorsionado, tanto por el cine mexicano, como por el cine estadounidense a lo largo del siglo XX.

Sin embargo, en este sentido, hay que recordar que el cine mexicano proporcionó a los mexicoamericanos una imagen que tuvo un importante papel en la construcción de una identidad cultural con elementos de hibridación; es decir, mestizaje, sincretismo e interculturalidad, en especial, con los personajes del “pachuco” y el “pocho”, que sirvieron como base a los directores mexicoamericanos para realizar sus obras cinematográficas (como veremos más adelante).

Hollywood, en tanto, presentó por un lado la imagen de una comunidad chicana en busca de valores y de una identidad cultural dentro

¹ Keller, Gary D., *El cine chicano* (México: Cineteca Nacional, 1998), p. 61.

² Treviño, Jesús Salvador, “Presencia del cine chicano”, en *A través de la Frontera* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM-Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, 1983).

del complejo mosaico de culturas que conviven en ese país; y, por el otro, retrató al mexicanoamericano como un individuo marginado, carente de los derechos más elementales, aunque reconociendo que este grupo cuenta con una identidad cultural híbrida, en el que influye determinantemente la cultura y sociedad dominante en Estados Unidos, lo cual en algunas ocasiones fue percibido como un sometimiento.

Por ello, Jesús Treviño señalaba: “Los cineastas chicanos están planeando importantes cuestionamientos sobre el uso del cine y el video para la descolonización, la independencia, el avance, la concientización y la liberación nacional del pueblo chicano”.³

De esta manera, los medios de comunicación de y dirigidos por chicanos comenzaron a desarrollarse paralelamente a la efervescencia social que proporcionaba el movimiento chicano, influyendo como fuerza innovadora en lo artístico y cultural. Así, en el área destinada a la producción de canales dirigidos a esta minoría étnica de origen mexicano no sólo se exigía el cumplimiento de sus derechos civiles, sino también se denunciaba la falta de medios dedicados a esta comunidad.

Principalmente, se buscaba crear conciencia de clase que conllevara a la población mexicanoamericana a generar opiniones y actitudes que les diera representatividad en el país. Esto como respuesta a la decisión del gobierno federal de etiquetar a los chicanos con la categoría de “hispanos”, la cual respondía sólo a los intereses del gobierno federal y a la elite de la

³ Keller, *El cine chicano*, p. 63.

política y sociedad estadounidense. Hecho que fue ampliamente rechazado por el movimiento chicano, en especial por los más radicales pertenecientes a la generación de los años sesenta.

Entonces, comenzaron a aparecer periódicos enfocados a la comunidad chicana, tales como *La opinión*, *Noticias del mundo*, *Azteca News*, de Los Ángeles California, *El Tribuno del Pueblo*, de Chicago, entre otros; periódicos que trataban de establecer una comunicación y dar una respuesta a las demandas de la población chicana. También aparecieron algunas radiodifusoras destinadas a esta comunidad. Entre éstas se encontraban: KLVE-FM/KTNO-AM, KWKW-AM, ambas de Los Ángeles, California, y KBRG-FM/ KLOK-AM de San Francisco, California, entre otras.⁴

En cuanto a la televisión, la única que apoyaba los proyectos chicanos era el Public Broadcasting System (PBS), fundado a finales de los años sesenta, que no sólo permitía la trasmisión a nivel nacional de las producciones de las minorías, universidades y otras agrupaciones que estaban interesadas en utilizar su espacio sino que también contribuía en la producción de series, programas documentales y otros proyectos televisivos de producción propia.⁵

⁴ Ramos, Francisco Javier, "Vanguardia de los medios Informativos", *Radio Tips de México* 11, no. 18 (abril de 1992): pp. 34-36

⁵ Para más información véase, Ocampo, Ricardo G., "Spanishusa. Se habla español", *Revista Mexicana de Comunicación* 3, no. 16, abril de 1991), pp. 40-43.

Fue así como el movimiento chicano en las artes y la literatura se encontraba en la búsqueda y reafirmación de la identidad cultural a través de los medios de comunicación; sin embargo, su meta más importante era incursionar en la industria cinematográfica y llevar sus experiencias escritas exclusivamente por mexicoamericanos, pero que además se consideraban chicanos con plena conciencia política, económica, social y cultural de la comunidad que representaban tanto dentro de Estados Unidos como internacionalmente.⁶

En este marco del renacimiento y florecimiento chicanos de principios de la década de los setenta, se realizaron los primeros cortometrajes que irían construyendo y reforzando la identidad cultural híbrida de dicha etnia para así opacar la política estadounidense de integrar a los chicanos dentro de su esfera "hispana", la cual seguía promoviéndose con fuerza en los medios de comunicación: cine, radio, televisión y medios impresos como una estrategia de política interna de ciertos grupos políticos estadounidenses interesados en ascender dentro del gobierno y sociedad estadounidense a costa de la representatividad de la compleja comunidad de inmigrantes de habla española.

Ahora bien, la promoción a gran escala de dichos cortometrajes incluyó la participación de grandes cineastas chicanos, tales como Jesús Treviño y Luis Valdez, quienes le darían una personalidad propia al naciente cine chicano en el último tercio del siglo XX y principios del XXI.

⁶ Citado por Bustamante, Jorge A., *Cruzar la línea. La migración de México a los Estados Unidos* (México: FCE, 1997). Dicho autor es un investigador que desde hace más de treinta años ha estudiado los fenómenos migratorios no sólo en el Colegio de la Frontera Norte, sino cruzando la frontera tal como lo hace un indocumentado. De igual modo ha desmenuzado con paciencia quirúrgica los mitos transfronterizos relativos al éxodo de los connacionales, la seguridad nacional, el narcotráfico y otros temas como el derecho al voto de los mexicanos en el extranjero.

4.2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA RETRATADA EN LOS CORTOMETRAJES PRODUCIDOS POR CHICANOS

Partiendo de lo anterior, definiremos a la cinematografía chicana como la expresión oral, escrita, imaginada, interpretada, dirigida o producida exclusivamente por miembros de la comunidad mexicoamericana, quienes se consideran chicanos; es decir, intencionalmente reivindican una identidad cultural híbrida, sobre todo ante la aparición del “hispanismo” promovido por el gobierno estadounidense en los medios de comunicación, del que ya hemos hablado.

Esta situación llevó al naciente cine chicano a convertirse en un instrumento didáctico-académico que difundía los problemas, acciones y perspectivas de su comunidad, proponiendo soluciones y construyendo precisamente una identidad basada en la conciencia crítica y en la reflexión social. Así, en sus inicios, el cine chicano se propuso unir a una población identificada por sus raíces históricas y reforzar y mantener colectivamente una identidad cultural en permanente recomposición, como un proceso abierto que le permitiera no ser absorbida por la corriente oficial del “hispanismo”. Ante esta situación, David Maciel caracteriza al cine chicano por:

Ser un fenómeno reciente, con menos de dos décadas de historia; durante este período ha sido un cine de denuncia política; asimismo, se trata de una expresión cultural que refleja íntimamente el compromiso del artista chicano con su lucha social; hasta muy recientemente se había realizado de forma independiente de los

medios de producción y distribución de la gran industria cinematográfica norteamericana. Con escasas excepciones, este cine ha sido realizado por la primera generación de cineastas surgida del movimiento de los sesenta.⁷

Desde sus orígenes, la cinematografía chicana se convirtió en un foro de carácter político, destinado a promover la participación social de los chicanos y a luchar contra todo tipo de discriminación, así como contra las etiquetas estadounidenses de "hispanidad" o "latinidad" que no reflejaban la realidad específica de esta comunidad.

Por todo lo anterior, la chicana es una cinematografía que va más allá de la representación de situaciones, imágenes y personajes mexicoamericanos, los cuales habían sido retratados ya durante mucho tiempo tanto por el cine mexicano como por el cine estadounidense; el cine chicano emprende el primer acercamiento con una visión más aguda a una identidad cultural híbrida, que había sido representada mediante los personajes del "pachuco" y el "pocho" dentro del cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, que le inyectan fuerza y vigor al cine realizado por mexicoamericanos para crear, como habíamos mencionado, una imagen de su grupo y abrirse paso en el difícil mundo de la cinematografía estadounidense que durante décadas no permitió su presencia en él.

El cine estadounidense no creó imágenes de mexicoamericanos, sino que imitó o retomó estereotipos cargados de falsas creencias y equivocadas presencias que iban desde villanos, *latin lovers*, asesinos, entre otros.

⁷ Maciel, David, "Cine chicano: procesos y florecimiento" (primera parte), *DICINE*, no. 32 (enero de 1990): p. 16.

Estos estereotipos distorsionaron y se alejaron por mucho de la realidad de los mexicoamericanos y aún más de los que se consideraban chicanos, situación que permitía que en la mayoría de las ocasiones se encontraran en desventaja frente a los protagonistas anglos en dichas cintas.

De esta manera, el cine chicano adquiere una autonomía, pues se distancia de la cinematografía mexicana y de la estadounidense en este sentido, y tal como dice Gary D. Keller, se plantea como:

una entidad autónoma determinada histórica y culturalmente, que refleja la influencia del cine mexicano y estadounidense. El cine chicano es una necesidad, un fresco manantial que renueva el lecho de un río que a través de los años ha fluctuado casi siempre de la sequedad al estancamiento, y que teje su camino en los intersticios del cine mexicano y estadounidense.⁸

En este contexto, la cinematografía chicana se enfrentó a fuertes restricciones gubernamentales y financieras, particularmente del estado de California, el cual trataba de disminuir o inclusive eliminar el contenido radical político y social de las películas chicanas, promoviendo en su lugar el hispanismo. Por ello, el activismo fue la principal característica de la cinematografía chicana, cuya finalidad era mostrar una identidad cultural propia. Fue así como a finales de los años sesenta y en la primera mitad de los años setenta predominó fundamentalmente el género documental que obedecía a circunstancias muy precisas, entre ellas los problemas políticos y de identidad de los chicanos.

⁸ Keller, Gary D., *La imagen del chicano en el cine mexicano, estadounidense y chicano: una introducción* (México: Cineteca Nacional, 1990), p. 13

El primer documental chicano fue *I am Joaquín*, dirigido por Luis Valdez en 1967, se trataba de un poema épico del mismo nombre, escrito por Rodolfo González, líder chicano de Colorado.⁹ Es importante apuntar que hubo algunos aspectos que cambiaron al realizar la adaptación del poema al cine chicano, como la omisión de líneas y la sustitución de palabras tradicionales utilizadas principalmente en el cine mexicano, como por ejemplo, gringo por anglo y mexicoamericano por chicano al tratarse del primer trabajo que presentaba la construcción de la identidad cultural híbrida, retratada con escenas y procesos de mestizaje y sincretismo cultural.

Isabel Gracida señaló lo siguiente:

El hecho de que el cine chicano inaugure su historia desde el poema de Rodolfo González, *Yo soy Joaquín*, le otorga un sello del que ya no se desprenderá. Cine y poesía se entrelazan y se nutren; el deseo de identidad y reafirmación. Conjunción palabra-imagen que configuran los inicios de una identidad, que propone una vía de rescate hacia lo que determina el carácter, el ser chicano.¹⁰

De esta manera, el documental sirvió fundamentalmente como una forma de mostrar una identidad cultural construida en la hibridación, convirtiéndose en un espacio de conciencia y de discusión popular, siendo sus propuestas cinematográficas una formación política, social y cultural y un aprendizaje tanto al interior de la comunidad chicana como fuera de

⁹ Rodolfo González, *Yo soy Joaquín* (Nueva York: Bantam Books, 1972). Citado por Rosa Linda Fregoso, *Chicano and Chicano Film Culture* (Davis: University of California, 1990).

¹⁰ Gracida, Isabel, "El cine chicano, una aproximación" (ponencia presentada en el Encuentro Chicano, CELE, UNAM, 1991).

ella, en particular contra el hispanismo impuesto por el gobierno estadounidense para referirse a los mexicoamericanos y, en especial, hacia los chicanos.

A continuación hablaremos de algunos cortometrajes chicanos que seleccioné porque se relacionan con la construcción de la identidad cultural híbrida durante la década de los setenta y ochenta. Entre éstos se encuentran los del principal precursor del cine chicano, Jesús Salvador Treviño, que son esenciales para entender lo anterior. Asimismo, entre éstos están los primeros cortometrajes que muestran escenas que reflejan los procesos hacia la formación de la identidad cultural híbrida: *Soledad* (1970) dirigida, escrita y coproducida por Jesús Salvador Treviño; *América de los indios* (1973) dirigido por Allan Muir y escrita y producida por Jesús Salvador Treviño.

Otros cortometrajes chicanos que no son precisamente de temas de búsqueda de identidad cultural híbrida, pero que influyen inevitablemente en ella son los de protesta y movilizaciones chicanas como *Réquiem-29*, (1971) dirigido por David García y producido por Moctesuma Esparza; *América tropical* (1971), dirigido por Treviño; y, principalmente, el cortometraje *Yo soy chicano* (1972), dirigido por Barry Nye, producido y escrito por Jesús Salvador Treviño. Ésta fue la primera película chicana transmitida a nivel nacional en Estados Unidos por televisión y la primera en abordar ampliamente el movimiento en favor de los derechos civiles y la reivindicación de la comunidad chicana a través de tres fuentes de

movilización: el movimiento del estado de Texas, encabezado por José Ángel Gutiérrez y el Partido de La Raza Unida; el del estado de Nuevo México con Reies López Tijerina y del estado de California representado por la Unión de Trabajadores Agrícolas y César Chaves. Todos estos cortometrajes fueron producidos en 1971.¹¹ Además, el último le permitió al cine chicano abrir un espacio de grandes dimensiones para los cineastas chicanos y por tanto para todo aquel que se considerara como tal.

Hacia 1972, los cortometrajes se enfocan más en los temas de búsqueda, construcción y desarrollo de identidad cultural híbrida. En ellos participan cineastas chicanos que siguen la línea de Jesús Salvador Treviño, como José Luis Ruíz, quien junto a Moctesuma Esparza producen el cortometraje *Cinco vidas*, que trata sobre la vida de cinco mexicoamericanos de distintos estratos sociales, quienes al asumirse como chicanos, miembros de una comunidad, luchan por mejorar sus condiciones de vida en las zonas urbanas donde han establecido su barrio. Además, en esta época, se producen cortometrajes que presentan las movilizaciones políticas y obreras de los chicanos.¹²

Otro importante cortometraje fue *Los vendidos* en 1972, dirigido por George Paul y producido por José Luis Ruíz; se trata de una sátira social

¹¹ Para consultar las reseñas de las películas véase, Suárez Espinosa, Raúl Oscar, "El cine chicano: el caso de Jesús Salvador Treviño" (tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1992).

¹² Un ejemplo de ello fueron cintas como *La raza unida* de Jesús Salvador Treviño; *A la Brava*, *Prisión and Beyond* de la National Farworkers Serve Center. Véase Maciel, "Cine chicano: procesos".

que relata las actividades de un día en Honest Sancho, un lugar que al parecer se dedica a la venta y renta de mano de obra de origen mexicano en territorio estadounidense; para mostrarlo, aparecen varios personajes: un revolucionario, un trabajador agrícola, un cholo y un universitario.

Por supuesto que para los fines que persigue el presente trabajo, debemos retomar el personaje del cholo, una avanzada figura que se suma a la identidad cultural híbrida de los chicanos y que es presentada por primera vez en la cinematografía chicana, el cual en ese momento es una novedad. Dicho personaje es retratado como un sujeto transfronterizo, es decir, un inmigrante mexicano que va y viene de un lado al otro de la frontera entre México y Estados Unidos. Además, el cholo es un sujeto sumamente complejo pues asimila gradualmente la cultura estadounidense, pero manteniendo sus raíces mexicanas. La historia *Los vendidos* es estelarizada por Danny Valdez y Jane Fonda.¹³

Por otro lado, dichos filmes enfrentaron grandes obstáculos en Estados Unidos para consolidarse, debido a la falta de espacios para su exhibición y promoción, ya que a las grandes distribuidoras de la industria cinematográfica anglosajona sólo les interesaban los materiales y trabajos filmicos de corte comercial que les aseguraran jugosas ganancias para su mercado; los posibles beneficios culturales, éticos y sociales quedaban a un lado y, por ende, el proceso de formación de una identidad cultural para los chicanos a través de la difusión de su propio cine.

¹³ La reseña de la película aparece en Keller, *La imagen del chicano*, p. 61.

Ante estas circunstancias de escasez de recursos y de rechazo por parte de las distribuidoras, los chicanos organizaron sus propios foros de exhibición independientes y alternativos, con la finalidad de promover sus producciones. Y a pesar de que fueron boicoteados por la gran industria comercial, encontraron apoyo en instituciones educativas, centros culturales y en bibliotecas públicas, principalmente en el estado de Texas y en menor medida en California, Nuevo México y Arizona.

Dicha problemática de distribución y exhibición llevó a los chicanos a que iniciaran una serie de festivales, primero esporádicos y luego anuales, como el Film Festival de Seattle, que comenzó a partir de 1975 y el San Antonio Chicano Cine Festival en Texas, a partir de 1976, los cuales significaron el punto de reunión de importantes cineastas chicanos como Luis Valdez y Jesús Salvador Treviño, entre otros. También contemplaron la organización de mesas redondas y talleres para discutir las problemáticas, intercambiar puntos de vista, plantear soluciones, elaborar estrategias y otros temas del complejo mundo chicano, que exigía mayor apertura y promoción, pero ya no sólo dentro de Estados Unidos, sino en México, América Latina y otras latitudes.

Es así que hacia la segunda mitad de los años setenta y en este contexto de apertura y apoyo para los cortometrajes chicanos, principalmente de las universidades públicas estadounidenses, la cineasta chicana Esperanza Vázquez dirige un documental de 16 minutos llamado *Águeda Martínez: Our people, our country* (1977), dirigido y producido por

Moctesuma Esparza, interesado en representar la construcción de identidades culturales en sus trabajos filmicos.¹⁴ Éste trata sobre la vida de una anciana que vive en el estado de Nuevo México, quien es autosuficiente y dueña de un gran conocimiento artesanal. Ella relata sus propias experiencias y su opinión de algunos acontecimientos de la historia y la cultura chicana.¹⁵

Otro importante cineasta es Les Blank, quien dirige y produce cortometrajes como *Chulas fronteras* (1976) y *Del mero corazón* (1979), en los cuales revela la complejidad de la hibridación musical de los chicanos en el suroeste de Estados Unidos. *Chulas fronteras* es un documental producido en 1976 que permite conocer la vida de los chicanos residentes en la franja fronteriza que va de El Paso a Brownsville, Texas. Mientras que *Del mero corazón* es un film que presenta los importantes procesos de hibridación que la comunidad chicana observa de acuerdo con su concepción de mestizaje y sincretismo cultural. Esta cinta nos enseña el sentimiento contenido en las canciones de Tex Mex interpretadas por Little Joe and La Familia, Chavela Ortiz y Brown Express, originarios del suroeste estadounidense. Las canciones entremezclan baladas de amor chicano y alegres polkas nortañas mexicanas con una narración en off de poemas chicanos en la voz de la poetisa chicana María Antonieta Contreras. Fue considerada la mejor película musical del año en el Festival

¹⁴ Véase Suárez Espinosa, "El cine chicano...".

¹⁵ Para consultar la reseña de la película véase Fregoso, *Chicano and Chicano Film*, p. 1-10.

de Cine de Londres; en el de Houston ,en el estado de Texas y en el Cine Golden Eagle.¹⁶ De esta manera se puede observar cómo la identidad cultural híbrida se representa mejor cuando se agrega música mezclada, en este caso el Tex Mex, para consolidar y promover la imagen del chicano dentro de sus cortometrajes. Por ello, a partir de dichas películas, la música se volverá un factor fundamental de la identidad para el desarrollo del cine chicano. Asimismo, es importante mencionar que en esta etapa de gran producción de cortometrajes, la mujer chicana comienza a incursionar en el cine.¹⁷

Por otro lado, al ser la educación un elemento fundamental en la formación de identidades culturales híbridas, citaremos el cortometraje por su enfoque: *Bilingualism: Promise for Tomorrow* (1978), dirigido por Carlos y Jeff Penichet y producido por Adolfo Vargas; el cual narra los problemas de la educación bilingüe para los mexicanoamericanos en Estados Unidos. En dicha cinta, se presenta el mestizaje como principal característica para formar la identidad cultural híbrida. Además, *Consuelo Quiénes somos?* (1978), dirigida por Adolfo Vargas, escrita por Rodolfo Anaya y producida por Jeff Penichet, aborda la educación bilingüe y la identidad de los chicanos a través de la narración de las desventajas con las que se topa una niña de origen mexicano que no puede ser bilingüe y la importancia que tiene el hecho de dominar ambos idiomas dentro de

¹⁶ Véase comentarios de las películas de Frank E. Beaver, *Chulas fronteras* y *Del mero corazón*, en Keller, *Op. cit.*, pp. 227-237.

¹⁷ El primer cortometraje realizado por una mujer chicana es *Chicana o Bread and Roses* (1979), véase Suárez Espinosa, "El cine chicano...".

Estados Unidos.¹⁸ Es dentro de esta temática que aparece Joe Camacho, un importante cineasta chicano de los años setenta, quien siguiendo la línea de Jesús Salvador Treviño y Luis Valdez —la hibridación—, produce el cortometraje *La morenita* (1977), donde habla principalmente del mestizaje. Siendo una película bilingüe, explora el problema de los prejuicios al interior del centro familiar chicano para construir la identidad cultural híbrida.

Durante este periodo también aparece *Lowrider* (1976), dirigida y producida por José Luis Ruis, que cuenta la historia de adolescentes chicanos que retratan su identidad cultural híbrida al transformar un automóvil Chevy 1964 en un *lowrider*, clásico coche chicano. Para David Maciel, éste es el primer film que rescata este factor de identidad cultural híbrida chicana con gran profundidad, lo que lo convierte en un gran clásico del cine chicano.

En esta dinámica de constante encuentro de la identidad cultural híbrida chicana, encontramos la cinta *Murals of East Los Angeles* (1979), dirigida por Heather Howell y producida por Humberto Rivera. Dicho documental representa todo lo artístico, social y cultural de los chicanos en las zonas Estrada Courts, Ramona Courts y otras localidades de Los Ángeles, California. Incluye comentarios y reflexiones de algunos

¹⁸ Véase Maciel, "Cine chicano: procesos", pp. 16-18.

muralistas, tales como Willie Herron, Carlos Almaraz, Judy Baca, entre otros.¹⁹

En la década de los ochenta se incrementaron los foros y sitios de expresión. En efecto, en 1980, un grupo de directores y productores mexicanoamericanos del área de la bahía de San Francisco fundaron Cine Acción, un organismo encargado de realizar talleres, conferencias, seminarios, que a la vez promovió las cintas chicanas en festivales internacionales y financió películas como *Joey (1980)*, dirigida y producida por Ray Reyes, la cual es una historia que trata de un adolescente que busca establecer su identidad a través de evidenciar la falta de comunicación entre los miembros de su familia. Otra película fue *El pachuco (1980)* del cineasta chicano Joe Camacho, la cual resalta la problemática de la identidad cultural de los chicanos. Es la primera vez que el cine chicano abordó en un cortometraje los disturbios de *zoot suits* de 1941 en Los Ángeles.

Según narra Keller, en 1981, la Universidad del condado de Los Ángeles, California realizó el festival de Cine Sin Fronteras, con la finalidad de conjuntar producciones mexicanoamericanas y chicanas enfocadas en temas alrededor de la comunidad chicana, sobresaliendo particularmente el compromiso de seguir construyendo y desarrollando la identidad cultural híbrida de los chicanos, como paso indispensable para consolidar lo que llamarían cine chicano, para a partir de ahí difundir sus propias

¹⁹ Otros cortometrajes en el mismo sentido son *Pueblo Chicano: The Beginning* y *Pueblo Chicano*, ambas de Jeff y Carlos Penichet, véase Keller, *op. cit.*, p. 67.

historias, sus problemáticas, soluciones y perspectivas como comunidad. Para el Festival de San Antonio de 1981 se presentó la película filmada en 16 mm *Mestizo Magic* (1981) de Juan Salazar, que era un viaje fantástico a través de artistas vivos, así como *Southwest Hispanic Misión* (1981) de Keith Kolb, en el cual el historiador de arte chicano Jacinto Quirarte describe la tecnología y la estética de construcción de las misiones religiosas, *Viva la causa* (1981) de Teena Brown que narra el movimiento popular muralista de Chicago. Otras películas que narran experiencias y situaciones de los chicanos en el suroeste de Estados Unidos fueron: *La tierra* (1981) de Daniel Salazar; *La onda chicana* (1981), que presenta a la mujer, el amor y el miedo como factores indispensables en la calidad humana de los chicanos, entre otros.²⁰

Keller también anota que otro de los festivales organizados para la exhibición de cortometrajes chicanos fue el Primer Festival Anual de Cine Chicano en Detroit, organizado en 1982 por la Universidad del Este de Michigan y la Bilingual Review Press, bajo la dirección del investigador Gary D. Keller y patrocinado por la misma universidad y el Michigan Council for the Humanities. Desde su primera edición, se propuso que la exhibición de las cintas se hiciera en dos bloques importantes: el primero como una retrospectiva histórica; es decir, los antecedentes del cine chicano, rescatando la influencia que tuvieron en él las grandes movilizaciones chicanas de los años sesenta y, otro, dedicado al cineasta

²⁰ Véase Maciel, "Cine chicano: procesos", pp. 13-16.

chicano Luis Valdez del Centro Campesino Cultural, quien destacaría como el principal cineasta chicano que promovió la construcción y reforzamiento de la identidad cultural híbrida chicana llevando a la pantalla grande su obra de teatro más exitosa *Zoot Suit*, que se representó al inicio de la década de los ochenta en la ciudad de Los Ángeles, California, la ciudad más importante de la comunidad chicana en Estados Unidos.

Esta visión permitió un seguimiento de la evolución de ideología contenido y de técnica creativa del cine chicano. En el primer aspecto, se puede observar cómo ha ido reflejando las circunstancias problemáticas de su realidad, rescatando su historia controvertida, mostrando sus manifestaciones culturales y tradiciones, pero sobre todo, algo característico, su retroalimentación con la literatura y el teatro, la cual ha adaptado a la pantalla desde su origen. Y en el segundo aspecto, técnico-creativo, se puede palpar su traspaso de la producción marginal, independiente hasta la industrial de Hollywood, lo cual le brinda la capacidad técnica para desarrollar su creatividad.²¹

Es así como finalizan los años setenta para la cinematografía chicana, los cuales, se caracterizaron, como hemos visto, por el impulso y apoyo a la realización de cortometrajes que mostraron la construcción de la identidad cultural híbrida de los mexicoamericanos. Dicha situación continuaría en la siguiente década, no obstante el endurecimiento de la política gubernamental de minimizar la categoría de chicano y de incluirla dentro de la “identidad hispana”, creada según sus propias concepciones y acciones políticas, económicas, sociales y culturales.

²¹ Suárez Espinosa, “El cine chicano...”, p. 126.

CAPÍTULO CINCO

REFORZAMIENTO Y RESISTENCIA DE LA IDENTIDAD CULTURAL HÍBRIDA EN LOS LARGOMETRAJES CHICANOS FINANCIADOS POR HOLLYWOOD: *ZOOT SUIT, LA BAMBA, BORN IN EAST L.A.* DENTRO DEL CONTEXTO DE BIPOLARIDAD MUNDIAL

5.1. LA DÉCADA DEL HISPANO Y EL CLIMA INTERNACIONAL DE LA GUERRA FRÍA

Al iniciarse la década de los ochenta, luego de la invasión soviética a Afganistán y la guerra Irán-Irak, entre otros conflictos regionales, las hostilidades de la guerra fría entraron en una etapa de endurecimiento, lo cual, al interior de la sociedad estadounidense, se tradujo en una política gubernamental que incluía mayores restricciones a las minorías raciales en lo que se refiere, sobre todo, a su participación en los medios de comunicación masiva.

Esto, sin embargo, no impidió que se realizaran los primeros largometrajes chicanos financiados por Hollywood, pues, debido al extenso y rico mercado que ya entonces representaba la compleja comunidad chicana y de otras nacionalidades latinoamericanas en Estados Unidos, los ejecutivos de los estudios decidieron aprovechar el momento, ya que estaban más interesados en obtener ganancias económicas que en cuestiones políticas.

En esa época también, la administración de Ronald Reagan decidió promover “la década del hispano” tratando con ello de eliminar de tajo lo chicano e incorporarlo a la identidad panhispana o panlatina y así lograr un control político y estratégico más estricto sobre las minorías raciales y sus movimientos radicales, lo que fue muy bien visto por varios sectores conservadores estadounidenses. Ante esta situación, los cineastas chicanos se preocuparon por retratar en sus películas no sólo la construcción, sino el reforzamiento de la identidad cultural híbrida y retomaron la lucha histórica de la comunidad chicana en Estados Unidos.

Así, para exponer cabalmente el contexto histórico —fundamental para comprender la cuestión de la reivindicación de la identidad—, seleccionamos las cintas de *Zoot Suit* dirigida por Luis Valdez en 1981, *La bamba* también dirigida por Luis Valdez en 1987 y *Born in East L.A* del director Cheech Marin en 1987. La última, por ejemplo, aborda el asunto de la deportación ilegal de mexicoamericanos y el proceso de apuntalamiento de su identidad cultural híbrida, con la finalidad de que sea reconocida en la sociedad y por el gobierno estadounidense.¹ Por otro lado, antes de iniciar con el análisis de las cintas, tendremos que considerar que aunque esas producciones reflejan y se dirigen a una sociedad en particular, tienen un consumo y divulgación global, lo que conlleva a la difusión de su realidad internacionalmente.

¹ Noriega, Chon A., *Chicano and Chicana film* (Minnesota: University of Minnesota Press e Institute of America Cultures, 1992).

5.2. ZOOT SUIT

5.2.1. Antecedentes

La película chicana *Zoot Suit (Fiebre latina)* se basa en una obra teatro escrita por el también cineasta chicano Luis Valdez. Dicha obra se estrenó en un teatro angelino construido en lo que antes había sido un barrio pachuco; lugar donde expresaron la ideología que los llevaría a crear una identidad híbrida que los distinguiría rápidamente de otros grupos e identidades culturales asentadas en dicha ciudad californiana, que hacia la década de los cuarenta cada vez más se convertía en el símbolo de la hibridación cultural. Y sería tal identidad híbrida chicana, ahora fortalecida y mitificada en esa exitosa obra, la que pronto se trasladaría a la pantalla.

El éxito de *Zoot Suit* en los escenarios teatrales, así como un acuerdo firmado con la compañía de cine estadounidense Universal Pictures, permitió a Luis Valdez tener el control artístico y de contenido político de la obra a la hora de trasladarla y realizarla para el cine, ante el disgusto de ciertos sectores del ala conservadora estadounidense.

Originalmente programada para empezar sus trabajos filmicos en enero de 1980, la huelga de actores no permitió su realización hasta un año después; es decir, hasta enero de 1981. No obstante, se terminó en un lapso relativamente corto, quedando lista para ser presentada a la prensa

internacional. De esta manera, *Zoot Suit* se convirtió en la primera cinta comercial chicana financiada por la industria hollywoodense.

Entre la crítica, hubo los siguientes comentarios:

La decisión de no hacer un docudrama realista acerca del incidente original de Sleepy Lagoon resulta ser la gracia salvadora del film. Pues al dejar que el simbolismo, la fantasía y el mito dominen, *Fiebre latina* se convierte en lo que sólo puede ser descrito como una recreación insólita de la experiencia chicana de los cuarenta tal y como es vista por Henry Reyna y orquestada por "El Pachuco".²

En lo particular *Zoot Suit* representa el reflejo de una identidad cultural chicana construida sobre sus orígenes prehispánicos y mestizos al presentar personajes, escenas, coreografías y situaciones que comparan y entrelazan sus raíces mexicanas y la situación de la comunidad chicana en el siglo XX en Estados Unidos.

Ahora bien, antes de comenzar el análisis de los films, hay que recordar que aquí seguimos los pasos generales de la metodología de Casetti y di Chio, la cual plantea la descomposición y recomposición del sujeto. Por ello, en primer lugar presento la sinopsis argumental de las cintas, tras lo cual entro en el análisis en sí con base en los procesos de construcción, reforzamiento y reajuste que presenta la identidad cultural híbrida de los chicanos.

² *Ibid.*, 19-22.

5.2.2. Sinopsis Argumental

Zoot Suit es un melodrama musical basado en hechos históricos (el caso de Sleepy Lagoon) que tuvieron lugar en la ciudad de Los Ángeles, California, entre 1942 y 1943: el asesinato de un joven chicano (José Sánchez) en Sleepy Lagoon —un lugar donde se acostumbraba a ir a nadar—, por el que fueron arrestados veintidós jóvenes mexicoamericanos y cuatro de ellos llevados injustamente a juicio sin tener pruebas contundentes para acusarlos. Uno de ellos era Henry Reyna, quien junto con sus compañeros fue condenado a cadena perpetua en la prisión de San Quintín. La película rescata todas las circunstancias presenciadas por el Pachuco (protagonizado por Edward James Olmos), personaje que junto con la música compuesta por Danny Valdez son factores clave para la creación mágica de este episodio chicano trasladado con gran majestuosidad a la pantalla grande.³

La cinta comienza teniendo como marco a un teatro angelino donde se representa uno de los elementos de la identidad cultural híbrida

³ Los acusados fueron Henry Leyva de veinte años, jornalero agrícola en el rancho de su familia; Chepe Ruiz, de 18, deportista aficionado; Robert Téllez, de 18, empleado en una fábrica de la defensa; Manuel Reyes, de 17 años, quien se había alistado en la Marina; Ángel Padilla, ebanista, salvajemente golpeado por las autoridades policíacas; Manuel Delgado, de 19 años carpintero; Gus Zamora, de 21 años, enlistado; Victor Rodman Thomson, de 21 años, era anglosajón "mexicanizado", Jack Meléndez, de 21 años, enlistado en la marina; John Matuz, de 20 años, obrero, el hombre asesinado fue identificado como José Díaz, uno de los invitados a la fiesta de Sleepy Lagoon. Luego de un largo proceso que duró siete meses y ocupó seis mil páginas de expedientes, fueron sentenciados el 13 de enero de 1943: nueve por asesinato en segundo grado, más dos sentencias por asalto, y enviados a la prisión de San Quintín; y a los demás los condenaron por ofensas menores. Poco después de la condena, se integró el Comité de Defensa de Sleepy Lagoon para coleccionar fondos para contratar abogados y apelar el caso. Los detalles del proceso legal pueden encontrarse en Guy Endore, *The Sleepy Lagoon Case Mystery* (Los Angeles, Sleepy Lagoon Defense Comittee, 1944), citado por Mauricio Mazon, *The Zoot-Suit Riot. The Psychology and Symbolic Annihilation* (Austin: University of Texas Press, 1984).

chicana —el personaje del Pachuco, quien es el narrador de la historia y también un personaje imaginario que actúa a cada momento como la conciencia del protagonista, Henry Reyna (interpretado por Daniel Valdez, hermano del director)—. Inmediatamente, aparecen las primeras escenas musicales con la pandilla de la calle 38 vestidos de *zoot suiters* bailando y cantando el boogie, que era la moda en California, Chicago, Arizona y Colorado; en esta escena aparece la figura del Pachuco como un diamante que brilla por su identidad.

El Pachuco comienza la narración, advierte que se trata de una historia que enlaza hechos y fantasías. Aquí el Pachuco, vestido de *zoot suiter*, aparece como un mito o una leyenda en el desarrollo de la historia y funciona como la voz de la comunidad.

Acto seguido, se presenta la escena donde Henry Reyna es perseguido por la policía de Los Ángeles. En este momento, el personaje del Pachuco le comenta a Reyna que hay una persecución generalizada contra los pachucos, ordenada en particular por el alcalde de Los Ángeles. Esto es el marco para que aparezca la pandilla de la calle 38 en otra escena musical en la cárcel; después, se observa a Henry Reyna rodeado de policías que lo torturan para que se declare culpable por el asesinato en Sleepy Lagoon. En dicha escena, el Pachuco, que lo acompaña (como una voz de la conciencia), lo invita a hacer un recuento de su vida desde que comenzaba a formar junto con sus hermanos su identidad y el rechazo que sufría por parte de su padre. La narración se detiene cuando Henry Reyna,

ahora convertido en líder de la pandilla de la calle 38, se muestra interesado en ingresar a la Marina de Estados Unidos ante el agrado de su padre. Él y su novia Della (Rose Portillo) organizan una fiesta un sábado por la noche para despedir a Henry en compañía de amigos y familiares, quienes visten de zoot suiters.

En esta parte de la película, se presenta la pieza musical donde se interpretan bailes latinoamericanos como la rumba, la guaracha y el danzón al estilo de la pandilla de la calle 38. Se trata de una adaptación de dichos ritmos a la visión híbrida de los chicanos, representada principalmente en las coreografías y el vestuario de los personajes.

La narración se adelanta: ahora observamos a la policía angelina acusando a la pandilla de la calle 38 por asesinato (con fecha 8 de agosto de 1942); luego, aparece Henry Reyna en la cárcel con tres de sus amigos (José Castro [Mike Gómez], Ismael Torres Smiley [Marco Rodríguez] y Thomas Roberts [Kelly Ward]). Durante el desarrollo de esta escena aparece el abogado, George Shearer (Charles Aidman), quien trata de ayudarlos. El grupo lo rechaza en un principio, sin embargo al darse cuenta de la campaña que hay en contra de los pachucos en los medios impresos, utilizando el asesinato en Sleepy Lagoon para desacreditarlos, deciden aceptar al abogado ante el disgusto del Pachuco, quién discute con Henry Reyna (en su imaginación) sobre el riesgo de no tener un abogado y caer en manos de una conspiración por parte del juez (John Anderson) influido por las críticas contra los pachucos.

Una vez que se llega a un acuerdo entre las partes, Henry Reyna comienza a relatar lo sucedido la noche del sábado 1 de agosto de 1942. Entonces, aparece la escena musical de la rumba con la pandilla de calle 38 bailando y recreando las escenas previas al incidente —sobresalen las escenas musicales del twist, danzón y el mambo que muestran a la pareja principal: a Henry Reyna y a su novia Della ante el disgusto de Berta (Angela Moya), la villana de la historia.

En este punto de la historia, hace su aparición la pandilla de los Downey o “Rafas”, con la que discuten Henry Reyna y Rudy (Tony Plana), su hermano menor; el primero aquí es mostrado como un personaje que evitaba a toda costa llegar a un enfrentamiento con la pandilla rival.

La narración entre Henry Reyna y su abogado se termina en esos momentos y comienza otra escena, donde aparece un nuevo personaje: la abogada de derechos humanos de origen judío, Alice Bloomfield (Tine Daly), quien se presenta con Henry Reyna para preparar una defensa y tratar de sacarlos de la cárcel. Al entrevistario, le pregunta si su movimiento y la identidad que quiere transmitir es sinarquista o comunista, lo cual provoca el disgusto de Henry, quien no comprende el significado de esos conceptos ni por qué atribuírselos a su persona y a su comunidad, y un cierto malestar y malentendido entre las partes.

Posteriormente, se desarrolla el juicio contra Reyna y la pandilla de la calle 38. Durante este se entra a discusión tanto la ropa como el corte de pelo de los acusados. Asimismo, Frank Galindo, un policía de Los Ángeles,

declara en contra de la pandilla de la calle 38, ante el disgusto del público presente. En el clima que crea este momento de la trama entra (justificadamente) la escena musical “Marijuana boggie” con el Pachuco, quien se pregunta si es 1942 o 1492, haciendo una comparación entre un pasado de esclavitud, colonización y discriminación y el presente que depara condiciones similares para la comunidad mexicoamericana en dicha ciudad angelina. Éste es un momento importante de la película (como resultado del juicio Henry Reyna y sus tres amigos han sido condenados a cadena perpetua en la cárcel de San Quintín por las autoridades distritales y federales del estado de California, acusados de asesinato en primer y segundo grado), pero de manera pícaro aparece la estilizada figura del Pachuco con la escena musical “Marijuana boggie”, que tiene, como ya vimos, un significado muy particular.

Durante el juicio el segundo personaje en testificar es Della, la novia de Henry Reyna, quien narra lo sucedido en Sleepy Lagoon, afirmando en todo momento la inocencia de Henry Reyna y la pandilla de la calle 38, y culpando a un hombre misterioso quien había aparecido en la revuelta, donde perdió la vida Carlos Sánchez; sin embargo, la declaración de Della es insuficiente para el juez y es condenada a pasar un año en la escuela correccional de Ventura.

Las siguientes escenas presentan la tensión entre Henry Reyna y su abogado, así como la existente con Alice Bloomfield, la defensora de los Derechos Humanos y representante del Congreso Internacional, quien

trata de convencerlo de apelar la condena de cadena perpetua contra él y sus amigos. Durante su estancia en la cárcel, Alice los visita vestida como pachuco y trata a toda costa de conseguir su libertad; sin embargo, enfrenta la apatía de los acusados, quienes consideran que no los comprende, pues no comparte su identidad y en sus costumbres.

En este momento de la cinta, se habla del caso, cargado de injusticias políticas, jurídicas, sociales y económicas —que es apenas un reflejo de la situación de la comunidad chicana y de su identidad, aquí representada por los pachucos o zoot suiters—. Los acusados (que representan a los mexicoamericanos) reclaman el derecho a expresar su identidad cultural híbrida, producto de una constante mezcla de culturas y razas. En esta escena, sobresale el diálogo entre Alice y Thomas Roberts (Kelly Ward), donde él le comenta que es un anglosajón “chicanizado”, quien al haber crecido junto a ellos y al haber adoptado su estilo de vida, se considera un pachuco. La tensión crece cuando aparece Henry Reyna discutiendo con Alice por su posible renuncia a la apelación, sin embargo, los personajes logran calmarse y deciden continuar juntos. A propósito, se presenta el número musical “Handball”, en el que el Pachuco justifica la escena argumentando que se puede moldear la vida como un balón según las intenciones y las metas que se pretendan, sin perder la esencia de la identidad cultural, en este caso, la hibridación cultural de los pachucos.

En estos momentos de la historia, el Pachuco se ha convertido en el personaje central, quien nivela las emociones e intenciones de los

personajes, argumentando que su conducta es un pachuquismo, como parte esencial de la identidad híbrida que quiere transmitir a la sociedad de su tiempo (la década de los cuarenta).

Por otra parte, aprovechando las visitas de Alice a los acusados, Della le envía cartas a Henry Reyna para manifestarle su amor y fidelidad, sin embargo, a pesar de los sentimientos que ella le demuestra, Henry se enamora perdidamente de su abogada, Alice Bloomfield. Aquí debo señalar que si bien la relación entre la abogada y Henry en un principio no es muy amigable, pronto cambia, ya que Alice se acerca y trata de comprender su comportamiento, sus ideas y valora la identidad cultural híbrida que el protagonista chicano trata de transmitir a su comunidad y a la sociedad anglosajona. Cuando se da cuenta de que Henry se ha enamorado de ella lo rechaza sin lastimarlo, haciéndole ver que sus intenciones son únicamente profesionales en su calidad de defensora de los derechos humanos y en particular porque apoya la identidad chicana que Henry promueve.

Aquí la escena se congela, mientras el Pachuco cuestiona la conciencia de Henry sobre su proceder, pues al intentar traicionar a su novia Della por Alice, una mujer blanca, también está traicionando su identidad y sus raíces, argumento que molesta fuertemente a Henry Reyna. Irritado, Reyna es castigado con pasar noventa días en solitario, donde el personaje del Pachuco lo invita a reflexionar sobre su persona e identidad, tras lo que descubre que él y el Pachuco son la misma persona.

A continuación se muestra la escena musical donde se enfrentan pachucos y marineros —los sucesos del 3 de junio de 1943 que desencadenaron el conflicto—. En esta escena, quien aparece como figura principal es Rudy, reprochándole a su hermano Henry no haberlo defendido de los marineros cuando lo atacaban y le quitaban su traje de zoot suiter. Esto se presenta en la cinta como una transformación, pues Rudy golpeado se convierte en el Pachuco vestido como indígena y con música prehispánica ante la asombrada mirada de Henry.

Luego de los noventa días de castigo, se ve a Henry Reyna recuperado y hablando con Della, su novia, sobre su futuro inmediato como pareja y la posible libertad del protagonista.

El escritor y director, Luis Valdez concluye la historia dando tres finales para el personaje principal, las cuales son:

1. es más tarde acusado de otro asesinato;
2. muere en la guerra de Corea y le otorgan una medalla;
3. se casa con Della y tiene tres hijos, quienes al ingresar al colegio, se autodenominan chicanos.

Esto tiene como marco la escena musical del twist, la rumba, la guaracha y el danzón con la pandilla de la calle 38, donde Henry Reyna, es mencionado por los personajes como el líder, el amigo, el novio, pero

principalmente como el pachuco, el mito que todavía vive. Dicha frase es divulgada por el propio Pachuco.

Entre los comentarios más importantes sobre el impacto de la película se encuentra el siguiente:

Como reflejo del teatro, *Fiebre latina* es muy excitante, probablemente la mejor adaptación del escenario a la pantalla desde *Orgía de horror y locura* (*The Rocky Horror Picture Show*). Pienso que *Orgía y horror y locura* y *Fiebre latina* son mejores películas que la mayoría de las adaptaciones del teatro [...] lo que se trasmite en *Fiebre Latina* es la pasión de la representación teatral, la energía del instante escénico.⁴

Sin duda, una de las escenas que más cautivó al público son los últimos instantes de la película, como lo indicó la crítica en este comentario.

la toma final de *Fiebre latina* combina lo mejor del escenario y de la pantalla. En dicha toma, un estrado lleno de zoot suiters realizan un último paso de danza, plantan los pies firmemente y se echan para atrás con la actitud desafiante del pachuco. La película termina, dejándonos con la sensación de la poderosa magia que puede realizar el teatro.⁵

Otros puntos de vista señalaban: “la gloria de *Fiebre latina* entonces, en todas sus manifestaciones, es algo de lo que todos los chicanos pueden

⁴ Keller, Gary D., *El cine chicano* (México: Cineteca Nacional, 1998), p. 205.

⁵ *Ibid.*, p. 205.

sentirse orgullosos, ya que *Fiebre latina* define una orgullosa, casi arrogante, integridad".⁶

Al referirse a la cinta, que encierra una serie de elementos que establecen connotaciones para ligar a los chicanos con sus raíces de origen mexicano, Carlos Monsiváis dice lo siguiente:

Valdez estiliza al máximo los elementos de una cultura: gestos, actitudes, vestimenta, experiencia histórica, proceso de aprendizaje cabal de la lengua inglesa y de olvido programado del castellano y, sobre todo, asimilación de la realidad a través del enfrentamiento con el racismo. El resultado los excesos manieristas se ven más compensados por el vigor escénico y la presentación de otro perfil de una cultura contemplada ya no sólo en función de su voluntad de arraigo en el pasado, sino de transgresión estética como afianzamiento en el futuro.⁷

De esta manera, la película es considerada por la crítica internacional como la máxima representación del cine chicano de todos los tiempos. Se aplaude particularmente el rescate de la figura del pachuco y el enlace con el racismo y la xenofobia, y su relación con el sistema de justicia estadounidense.

5.2.3. La identidad cultural híbrida y su reforzamiento en *Zoot Suit*

Ahora pasemos a la recomposición del film partiendo de los procesos de construcción y reforzamiento de la identidad cultural híbrida de los chicanos.

⁶ *Ibid.*

⁷ Carlos Monsiváis, "Aproximaciones y reintegros. Ya veo salir a Sleepy González: México nación de chicanos", *El financiero*, 22 de junio de 1990, pp. 74-76.

Hay que recordar que en los cortometrajes chicanos de los años setenta se presentó la construcción de la identidad híbrida chicana como respuesta a la naciente política del gobierno estadounidense de aglutinar a varios grupos étnicos bajo la categoría de "hispanos"; ahora, con la realización de los largometrajes financiados por Hollywood, lo que se aborda es el apuntalamiento de dicha identidad y la presencia de elementos de la hibridación (mestizaje, sincretismo y los conceptos asociados a esto, como la interculturalidad y multiculturalidad), elemento que conforma el carácter único del cine chicano. Esta manifestación artística de la comunidad puso en evidencia al hispanismo conservador del gobierno y a ciertos sectores de la sociedad estadounidense, mientras que, al mismo tiempo, aumentó la fuerza del chicanismo bajo la compleja identidad del pachuco.

Efectivamente, *Zoot Suit* refleja el reforzamiento de la identidad cultural híbrida al girar en torno al Pachuco un personaje representativo del mestizaje, del sincretismo y la interculturalidad. Aquí cabe reiterar que el pachuco es una figura representada desde la década de los cuarenta en el cine mexicano. Recordemos la interpretación de Germán Valdez *Tin Tan*. Tal como lo señala Raúl de La Rosa:

Después de la llegada de Tin Tan y su carnal Marcelo a la ciudad de México procedentes de Ciudad Juárez, a finales de los años 30, surgieron en los barrios populares y en los salones de baile los pachucos nativos, llamados también tarzanes, por la semejanza con

la cabellera de Johnny Weissmuller, el Tarzán más famoso del mundo.⁸

En cuanto a los *zoot suiters* RS agrega:

En Estados Unidos, la estrella negra del espectáculo, Cab Calloway, aparece en la película *Tiempo tormentoso* (Stormy Weather) e influye notoriamente en los jóvenes chicanos que adaptan esa moda llevándola a niveles exagerados. Ese estilo del zootsuit se vuelve un símbolo de rebeldía y de notoriedad, por lo que son perseguidos, culpados de crímenes no cometidos y marcados como vagos y delincuentes (independientemente de que algunos usaran esa moda).⁹

El pachuco es el antecedente más importante que puede explicar el reforzamiento de identidad cultural híbrida chicana de la década de los ochenta, que ahora se presenta con mayor complejidad mestiza y acentuados elementos de sincretismo e interculturalidad, tanto ideológica como cultural, como se expresa en el siguiente párrafo, parte de una entrevista a Luis Valdez, creador de *Zoot Suit*:

Así que estás diciendo que el pachuco ha progresado dentro de la cultura chicana hasta el bato loco, o *lowrider* (chicanos que se caracterizan por sus automóviles achaparrados) de hoy en día. Como una evolución.

LV:Claro que sí. Hay una evolución ahí. También pienso que el pachuco ha contribuido a la vida cultural de este país en general y en formas que no han sido reconocidas. Por ejemplo, el peinado “cola de pato”. Fue una creación pachuca que eventualmente se difundió por todo el país. Otra fue el *greaser*, que surgió en los cincuenta. Y todo lo de vaselina que supuestamente era acerca de los cincuenta y

⁸ Raúl de la Rosa, “Tiempos de Blues”, *La Jornada*, 27 de abril de 2003, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 14.

que en realidad es una experiencia chicana de los cuarenta—nace de influencias chicanas no reconocidas. Muchas veces he dicho que el “Fonz” no hubiera sido posible sin El Pachuco, porque tiene todas las características del mismo tal vez sea uno de los hijos ilegítimos del Pachuco.¹⁰

Y en otras afirmaciones que refuerzan la identidad cultural híbrida del chicano, señala:

En *Fiebre latina*, El Pachuco dice, LV: “Es el sueño secreto de todo bato ponerse el zoot suit”. ¿Crees que eso todavía exista?. Entrevistador: De hecho al final de la obra hay otra frase célebre, El pachuco, el mito, todavía vive.

Lv: Te voy a decir de donde salió eso. Después de la muerte de Henry Leyva [la persona en la que está basado el personaje de Henry Reyna], su familia abrió un pequeño restaurante que era una especie de lugar de reunión para amigos, familiares y chicanos. Se llamaba Hanks y en el menú decía: Henry Leyva, el hombre que luchó ciegamente por lo que creía, todavía vive. Y de ahí es de donde eventualmente surgió la idea para convertirse en la obra de Henry Reyna el hombre, el mito, todavía vive, y a través de la expresión cultural del pachuquismo tal y como existe actualmente, todos esos pachucos siguen sobreviviendo.¹¹

Octavio Paz comenta acerca del pachuco: “Y el primer enigma es su nombre mismo: ‘pachuco’ y ‘chicano’, vocablo de incierta filiación, que dice nada y dice todo. Extraña palabra, que no tiene significado preciso o que, más exactamente, está cargada, como todas las creaciones populares, de una pluralidad de significados”.¹²

¹⁰ Keller, *El cine chicano*, p. 206

¹¹ *Ibid.*

¹² Octavio Paz, “El Pachuco y otros extremos”, en *El laberinto de la Soledad*, México: FCE, p. 16.

Para el pachuco, tanto la ropa exagerada como el lenguaje entre inglés y español, así como la conducta rebelde son indispensables para vivir en Estados Unidos, el pachuco funciona así como un eslabón entre su comunidad y la anglofona dominante, por lo que su típica forma de vestir le otorga un alto grado de identificación con los marginados y, en especial, su posición marginal era precisamente una expresión contestataria de rebeldía en todos los aspectos: políticos, económicos, sociales y culturales.

De esta manera, el pachuco, con su incipiente conciencia de clase, buscaba reafirmarse frente a la sociedad dominante estadounidense: se tatuaba, en la mano izquierda, inmediatamente arriba del pulgar, una pequeña cruz con tres puntos, comas o rayas sobre ella; se expresaba en español, pero cuando se encontraba entre sus compañeros del propio barrio, empleaba con frecuencia una mezcla de español, inglés, español antiguo y palabras que se utilizaban en la frontera entre México y Estados Unidos.

El fenómeno del pachuquismo surgió básicamente en una época histórica muy importante para la población de origen mexicano en Estados Unidos, ya que durante la Gran Depresión muchos de ellos fueron deportados a México, por lo que hubo necesidad de reajustarse en el seno de la sociedad estadounidense. Los trabajadores llegados del sur comenzaron a estabilizarse y a migrar internamente, así que es posible hablar de una invasión gradual de mexicanos al centro de Los Ángeles. La segunda generación se aventuró más allá a los distritos comerciales, a las playas y al mismo Hollywood; esa generación de mexicanoamericanos fue la más notoria para la población estadounidense en general. De este modo nació un

estereotipo del chicano en Estados Unidos: el pachuco o *zoot suiter*.¹³

Al respecto, Octavio Paz durante su estancia en Estados Unidos, apuntaba:

El *zoot suit*, ese florilegio exuberante del sastre, consistía en sombrero de ala ancha, pantalones anchos y muy estrechos a la altura de la valenciana, sacos con enormes solapas, cinturón y larguísima leontina y, sobre la mano izquierda, como signo de identidad grupal, tatuada una cruz con tres puntos sobre la línea grupal.. Sentí atracción por este grupo de gente joven que estaba en rebelión. Su rebelión no fue ideológica ni política. Era una rebelión de cómo comportarse y vestirse. De alguna manera, para mí, era una rebelión moral y estética. La estética es una de las armas de aquella gente que ha sido derrotada. Yo era mexicano y tenía las mismas raíces. Para mí eran víctimas.¹⁴

Otro punto de vista importante es el proporcionado por Axel Ramírez, quien opina: “este traje o uniforme era usado por los marginados como un símbolo de reto y desafío a la sociedad dominante confirmando la hipótesis de que la ropa también puede diferenciar al colonizado del colonizador y para las muchachas, huaraches negros, falda corta negra, medias largas negras, suéter y peinado a la Pompadour”.¹⁵ Además, agrega que:

El *zoot suit* es una de las vestimentas más funcionales que jamás se hayan diseñado. Lo llevan los muchachos que no tienen un tipo de

¹³ Ramírez, Axel, “Conciencia Política y autociencia: los chicanos” (tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994), p. 144.

¹⁴ Octavio Paz, “El Pachuco y otros extremos”

¹⁵ Ramírez, “Conciencia política...”, p. 145.

actividad específica, precisamente; un estilo de baile que sería un desastre para el traje común, para que no estorben los movimientos rápidos de los pies del muchacho. Los hombros del saco son anchos, con suficiente espacio para movimientos enérgicos de los brazos y los zapatos pesados sirven para anclar al muchacho al piso mientras da vueltas a su compañera.¹⁶

De esta manera, en *Zoot Suit*, podemos señalar que es evidente un constante anhelo por recrear la identidad cultural, la cual esboza una relación entre el biculturalismo y el bilingüismo; es decir, entre las tradiciones mexicanas y los códigos tanto de enunciación como de conducta del estilo de vida estadounidense, entre otros elementos; esto significa que el *zoot suit* refleja la hibridación.

Los estudios chicanos reconocen que la identidad cultural funciona como forma de identificación individual o de grupo étnico y cultural; representa lo que los hace diferentes de otros grupos sociales y raciales. En el caso del chicano, éste busca afirmar la identidad cultural basada en la hibridación que se presenta en un lenguaje compuesto por sus modos y costumbres, valores culturales y creencias, religión, lugar de origen y un estatus generacional que lo refuerza con una historia propia, muchas veces cargada de injusticias de tipo político económico, social o cultural. Dichas variables culturales, las podemos observar en *Zoot Suit*, no únicamente en la figura del Pachuco, sino en las escenas del juicio seguido a Henry Reyna y a sus amigos, así como en las coreografías musicales,

¹⁶ Mac-Williams, Carey, *Al norte de México: el conflicto entre "anglos" e "hispanos"*, trad. de Lya Cardoza (México: Siglo XXI, 1979), pp. 292-293.

como el “Boggie Woogie”, donde se muestra una perspectiva histórica y actual de la compleja identidad chicana.

Raúl de la Rosa señala lo siguiente: “El Boggie Woogie fue tomado y mezclado con otros géneros, como la guaracha, el mambo, el danzón y el blues, e inclusive el corrido, de lo que resultan varios híbridos musicales que interpretaban los conjuntos del otro lado de la frontera”.¹⁷

Es importante señalar que fue el grupo musical Lalo Guerrero y los Cinco Lobos, los iniciadores de parodias chicanas junto con el Trío imperial. En cuanto a Eduardo Guerrero, grabó en 1949 una composición híbrida llamada “Muy sabroso blues” y más tarde “Marijuana boggie”, que Luis Valdez incluiría en la película *Zoot Suit*. Por todo lo anterior, Guerrero es considerado no sólo como un gran compositor, sino como el que documentó el estilo de vida de los mexicoamericanos, en particular de los chicanos bajo una forma irónica y humorística. Otra de sus composiciones fue “Pancho López”, que reforzó la identidad híbrida chicana y que es una parodia de David Crockett. Otro compositor importante y músico del pachuco boggie fue el bajista llamado Edmundo Martínez Tostado.

De esta manera, en *Zoot Suit* se presentan estilos chicanos de baile y música populares en la década de los cuarenta dentro de un contexto de narrativa dramática, a veces extremadamente sentimental debido a las

¹⁷ Según de la Rosa, actualmente Cris Strachwitz —productor y dueño de Archoolie Record— colecciona las históricas grabaciones originales de varios grupos y compositores del pachuco-boggie, que datan de finales de la década de los cuarenta, realizadas en California. Entre éstas hay una composición de un músico poco conocido, Jorge Córdoba que llegó a tocar con su ídolo, el guitarrista gitano Django Reinhardt, en Francia cuando Córdoba era soldado durante la Segunda Guerra Mundial. Véase “Tiempos de Blues”, p. 14.

injusticias cometidas contra los pachucos por parte de las autoridades gubernamentales. Es así como el baile es señalado como parte central en la vida diaria de los chicanos y significa su expresión en relación con el mundo exterior. El film es simultáneamente un musical hollywoodense y una narrativa dramática que evidencia una constante búsqueda de identidad.

En relación a ello, como lo habíamos mencionado, la producción del film se relaciona con la cuestión de la identidad cultural híbrida al rescatar sus orígenes mexicanos prehispánicos y mestizos hasta los tiempos actuales. Esto se ve reflejado en varias escenas, concretamente en la puesta musical de “Marijuana Boggie”, donde como ya mencionamos el Pachuco, en un descubrimiento de su identidad, se pregunta si es 1492 o 1942, relacionando la situación de ese momento de los chicanos con un pasado de los mexicanos, específicamente el descubrimiento, la colonización y explotación por parte de Europa y, con ello, el inicio de la hibridación representada por los chicanos; esta pregunta subraya la similitud de tal etapa histórica de América con el año de 1942, caracterizado por injusticias políticas, sociales, culturales y conflictos raciales, impuestos por el hombre anglosajón, colonizador de estas tierras americanas, pero también actor importante de las hibridaciones.

Aquí es importante retomar la escena donde la abogada de los derechos humanos Alice Bloomfield y Tom Roberts dialogan sobre lo que significa ser pachuco. Recordemos que él, pese a ser un hombre

angloestadounidense, se siente pachuco, pues ha crecido con mexicoamericanos y ha adquirido su estilo de vida. Esto nos conduce a una hibridación más compleja del pachuco, ya que traspasa, en este caso, las fronteras del color de la piel y el origen. De esta manera vemos que la producción del film formula la identidad cultura híbrida como un constante, largo y complejo proceso que ha perdurado hasta nuestros días.

En este sentido, hay una escena que representa dicho proceso, es cuando se desata la violencia ejercida contra los jóvenes chicanos en junio de 1943, principalmente contra los vestidos de pachucos, quienes son atacados por marinos estadounidenses que, luego de golpearlos, les arrancan sus ropas dejándolos desnudos en la calle en un arranque de xenofobia y nacionalismo, como sucedió en el caso de Rudy, hermano de Henry. Dicha escena refleja la lucha política y cultural de los pachucos por sobrevivir en un contexto de abierto rechazo a su identidad por parte de la sociedad anglosajona, pero necesaria en el proceso de la hibridación. El hecho de que aparezca el Pachuco vestido con ropas prehispánicas representa el origen de su identidad, mientras su traje de *zoot suiter* simboliza su identidad presente.

Esto se ve con mayor claridad en la pelea entre pachucos y marinos, que precisamente evidencia el rechazo político y cultural de la sociedad angloestadounidense a los pachucos. Caracterizado por un nacionalismo a ultranza y motivado por el clima de la Segunda Guerra Mundial, cuando se atacaba a todo lo que se consideraba enemigo o distinto de la sociedad

angloestadounidense que, en este caso, se trata de los pachucos, quienes son confundidos en muchas ocasiones con comunistas o anarquistas, ideologías que les atribuían los medios de comunicación en el contexto de la Guerra Fría (que, recordemos, es sobre esto que Alice Bloomfield a Reyna en un intento por entender el movimiento chicano y de defenderlos de las injusticias cometidas por las autoridades federales del estado de California).

Por ello, el Pachuco se defiende y se refuerza demostrando a la hibridación como forjadora de su identidad cultural con la cual ser reconocido política y socialmente dentro del complejo mosaico humano que conforma a la sociedad estadounidense a lo largo del siglo XX.

Por otro lado, la identidad cultural chicana está fuertemente articulada por el discurso masculino al representarla por medio de pandillas bajo un aspecto de hermandad y de chicanismo; además, en esta película, el papel de mujer sumisa que asumen la mayor parte de los personajes femeninos chicanos se reafirma cuando, como lo habíamos mencionado anteriormente, Henry Reyna intenta abandonar a Della por una mujer blanca (Alice Bloomfield), no sólo traicionando a su novia sino al chicanismo. Por ello, el Pachuco intenta nivelar las emociones de Reyna, con la finalidad de que entienda la esencia de su identidad y la importancia de seguirla promoviendo con bases firmes y sin rechazo al grupo y con ello enfrente no sólo el juicio por asesinato, sino que mantenga la lucha política del movimiento, de lo contrario perdería su

fuerza y se mostraría como un ser inferior frente a la sociedad anglosajona y su sistema judicial y político.

Como consecuencia, con el film resurgen los movimientos nacionalistas chicanos, utilizando la imagen de el Pachuco como el símbolo del movimiento cultural de su pueblo.

La película del pachuco como símbolo presenta las diferentes facetas: joven urbano, joven relacionado con problemas legales y algunas veces, ex convicto bajo un rostro esencialmente indígena que son espejo del nuevo chicano y que al mismo tiempo forman parte del discurso del liberalismo cultural y nacionalista chicano y de su estrategia como un movimiento poscolonial nacionalista de los últimos años, principalmente en el suroeste de Estados Unidos.

Por ello, se presenta la siguiente situación:

El sentimiento de orgullo hacia la propia cultura se convirtió en el enclave para crear un mundo propio: el mundo chicano. Un mundo que fue el resultado de un reencuentro con las formas tradicionales de organización social, de las que emanó a su vez, una suerte de cultura expresiva que se convirtió en el proceso típico de lucha.¹⁸

Es así como la película *Zoot Suit* abriría un espacio dentro de la industria filmica para reforzar y rescatar la identidad cultural híbrida de los chicanos, como lo afirma Luis Valdez:

¹⁸ Ramírez, "Conciencia política...", p. 60.

y nuestro pueblo responderá ante ella pues creo que nosotros percibimos más visualmente que literariamente, y lo digo como un elogio, no como menosprecio a cualquier persona o cultura. Es cierto, lo somos. Somos de orientación visual. Y porque lo somos, también estamos orientados hacia los símbolos. Somos un pueblo muy simbólico. Las raíces de nuestra cultura tienen un complejo sistema de símbolos en movimiento. Y eso nos hace potencialmente buenos cineastas. Así espero que tengamos la oportunidad de utilizar lo más profundo de nuestra expresión.¹⁹

Ante tal inquietud, es necesario analizar el proceso evolutivo que actualmente presenta la identidad cultural híbrida chicana en la figura del pachuco.

La frase que aparece en la escena final de la película: “El pachuco, el mito, todavía vive”, nos indica que pese al tiempo el pachuco sobrevivirá e irá reforzando y reconstruyendo su identidad cultural híbrida. Al respecto Raúl de la Rosa apunta:

Actualmente, la palabra pachuco tiene un significado nostálgico. En los años 40 tenía un significado peyorativo, pues ser pachuco o pachuca era sinónimo de delincuente, perteneciente a las gangas (como hoy les dicen a estas pandillas), pero la mayoría eran jóvenes que adoptaron esa moda como un reto a la sociedad anglosajona. Herederos de esa cultura musical chicana fueron y son: Ritchie Valens, Canibal & The Headhunters, Santana, El Chicano, Los Lobos, El Flaco Jiménez, Selena y Poncho Sánchez. Las raíces del pachuco boggie están en el estilo de vida de los barrios, en los actuales cholos que escuchan los viejos rythm & blues que inspiraron a esos músicos.²⁰

Esto es evidente en la película de Valdez, y en este sentido Gustavo López Castro comenta:

¹⁹ Keller, *El cine chicano*, p. 210.

²⁰ Raúl de la Rosa, “Tiempos de blues”.

El cholo, a su vez, es un fenómeno transfronterizo, un revival, una prolongación de la moda, códigos, léxico y ritos de los pachucos. El cholismo es una conducta contra el establishment que reafirma la identidad grupal; es un elemento cohesionador que satisface la necesidad de autoafirmación de la raza. Sus rasgos distintivos son el icónico de la virgen de Guadalupe, los colores patrios y el intenso reciclado de motivos indígenas, así como la indumentaria y la manifestación de las placas sobre cualquier superficie que delimite su espacio vital por medio del graffiti, singular comunicación *insider* de sus mensajes... el cholismo también es, una respuesta explosiva a la violencia estructural sublimada ante las vergonzantes tasas educativas y la carencia de vivienda y servicios dignos.²¹

Además, sobre la situación actual de la corriente musical que impulsaron los pachucos, Raúl De La Rosa argumenta: “Los compositores de la época de los pachucos tendieron varios puentes entre swing, boggie, blues y otros géneros caribeños. Esta herencia con grupos como Los Lobos y Dr. Loco & his Rockin Jalapeño Band. Hoy en día, el pachuco se niega a morir, concluye Chuy Varela ¡Ya chale carnal, yo me pinto a camellar!”²²

De esta manera, podemos observar que la identidad cultural híbrida de los chicanos se encuentra en un constante proceso de conformación; en ella convergen nuevos estilos, lenguajes y costumbres provenientes de otras identidades culturales que habitan o llegan a Estados Unidos y se trasladan a la frontera con México, las cuales llevan consigo nuevas hibridaciones producto del avance tecnológico.

²¹ López Castro, Gustavo, “Chicanos, pachucos y cholos”, en *La casa dividida. Un estudio de caso sobre la migración a Estados Unidos en un pueblo michoacano* (México: El Colegio de Michoacán-Asociación Mexicana de Población, 1989), pp. 117-128.

²² Raúl de la Rosa, “Tiempos de blues”.

Actualmente, existe un sector juvenil que se considera “cholo”, heredero del pachuco de los años cuarenta y cincuenta, lo cual concretamente manifiesta en su vestimenta, es decir, el *zoot suit*; esto tiene mayor fuerza en la frontera mexicanoamericana, el noroccidente de México y más recientemente en el centro de México. Para revivir, reforzar y transformar a los *zoot suiters*, se visten con pantalón bombacho con pliegues en la cintura y rectos hacia el tobillo, la camisa holgada de seda con estampados llamativos, abrochada con el primer botón y dejando ver la camisa blanca a manera de prenda interior; zapatos de tela sin suela, a veces tirantes y en ocasiones elaborados, también mallas o paliacates para sujetarse el cabello, tatuajes de la virgen de Guadalupe. Otras corrientes ideológicas que quieren transmitir una identidad cultural son los *Taggers*, se trata de una nueva generación *over size* de pana, algodón o mezclilla, enormes sudaderas y chamarras llamativas, escuchan música variada, como hip-hop y power metal; no tienen límites territoriales ni reconocen los barrios como fronteras simbólicas para la práctica del graffiti. También se encuentran los *skato* que usan patinetas como característica principal, escuchan música como el *break dance* y el rap mezcladas con acordes de música techno. Otro grupo importante son los *cheros* que habitan principalmente en la frontera entre México y Texas, son vaqueros que han transformado sus costumbres, sustituyendo el caballo por modernas y costosas trocas (camionetas), visten sombrero tejano de fieltro, paja o lana, jeans Wrangler, Levis o Versace y botas con creaciones en piel de avestruz,

tiburón o lagarto y, por último, su teléfono celular. Las mujeres llevan minifalda y escotes bien marcados, así como zapatos o botas de tacón alto.²³

A continuación analizaremos las siguientes cintas chicanas: *La bamba* y *Born in East in L.A.*²⁴

5.3. LA BAMBA

5.3.1. Antecedentes y Sinopsis Argumental.

Otra película chicana fundamental para la representación de la identidad cultural y su hibridez es, sin duda, *La bamba*, la segunda producción de Luis Valdez, realizada en la segunda mitad de la década de los ochenta y financiada por Columbia Pictures.

La cinta se filmó en diez semanas en Los Ángeles y en San Juan Bautista, California, y se estrenó en el verano de 1987. Se basa en una historia verdadera de la década de los cincuenta: la vida de Ritchie Valens (interpretado por el actor filipinoamericano, Lou Diamond Phillips), un

²³ Hernández, Bernardo. "Cheros, Cholos y Chulos". *Día Siete* 3, no. 104 (2002).

²⁴ Es necesario mencionar que después de *Zoot Suit* se filmaron algunas películas que rescatan la reivindicación de la identidad cultural híbrida de los chicanos con gran éxito, ellas fueron: *Seguín* (1981) de Jesús Salvador Treviño; *Yo Soy* (1981) que retoma el chicanismo y su historia; *La balada de Gregorio Cortés* (1982), dirigida por Robert M. Young y coproducida por Moctesuma Esparza y el Consejo Nacional de La Raza; *El norte* (1983), escrita y dirigida por Gregory Nava, producida de manera independiente por Ann Thomas, la cual se logró realizar gracias a una asociación con la American Playhouse y el Canal cuatro de Televisión de Gran Bretaña; *El corrido de un héroe desconocido* (1983), dirigida por Isaac Arstenstein, coproducida por Cinewest y el Canal KPBS-TV/San Diego a través de Paul Espinosa y Lorena Parlee; *Latino* (1984), dirigida por Hansell Wexler y producida por Benjamin Berg.

músico mexicanoamericano que toca la guitarra y busca destacar con su música influida por el rock and roll.

Es el año de 1957 y el rock and roll impera en la música estadounidense. Todo chico quiere ser estrella de rock y, para Ritchie Valens, de 17 años, ésta es su meta. En sus anhelos artísticos lo acompaña su madre, Connie (interpretada por Rosana DeSoto), quien vive del trabajo en el campo al norte del estado de California.

Esta búsqueda es interrumpida por el hermano mayor de Ritchie, Bob (Esai Morales) —que se caracteriza por su apariencia: tatuajes, vestirse de mezclilla y su motocicleta, así como por su carácter de rebeldía y por ser mujeriego—, quien decide llevarse a su familia y a su novia (Elizabeth Peña) a Pacoima, en el valle de San Fernando, al sur de California, donde ha comprado una casa, no obstante las dudas de su madre sobre la procedencia del dinero de Bob. Una vez instalados en dicha localidad, Ritchie ingresa a la escuela, donde es conocido como “Tono Alto” debido a que siempre trae consigo su guitarra. En esta institución el protagonista vive momentos importantes al enamorarse de Donna (Danielle von Zerneck), una chica anglosajona, quien más tarde se convertiría en su novia, pese al rechazo de su padre.

Es en esta región del sur de California donde comienza su carrera artística cuando es aceptado en el grupo musical de Rudy (Rick Dees), quien más tarde impresionado y celoso por el estilo musical de Ritchie, lo rechaza como cantante principal del grupo. Esto motiva a su madre

Connie a ayudarlo en la promoción de su carrera musical, consiguiendo la presentación de Ritchie en el bar Vaqueritos conocido lugar al que concurría su fallecido padre Stevens. En dicho lugar actuaba con su nombre completo: Ricardo Valenzuela. Después de esta exitosa presentación Connie promueve otra presentación estelar de Ritchie en el salón la Legión Americana, la cual tiene gran éxito, no obstante la violencia y la pelea entre el público, ocasionada por su hermano Bob, quien alcoholizado provoca a varios asistentes. Además, ahí hace su aparición su futuro representante artístico, Bob Keene (Joe Pantoliano), presidente de Discos Del-Fi.

Bob Keene se dedica a partir de ese momento a localizar a Ritchie para proponerle una carrera dentro del ámbito musical estadounidense. Ritchie acepta trabajar con él bajo las condiciones del promotor musical, entre las cuales sobresale el cambio de nombre artístico a Ritchie Valens ante el disgusto de su hermano Bob.

De esta manera, la carrera musical de Ritchie logra salir de la oscuridad y él se convierte en un ídolo adolescente. Sus canciones "Come on, lets go" y "Donna" llegan al hit parade; sus presentaciones en televisión y radio aumentan considerablemente el número de sus fervientes admiradores; además, recorre varias ciudades de Estados Unidos, entre ellas Filadelfia. A su llegada a California, compra una casa para su madre y familia. En este panorama de prosperidad económica, sigue luchando por el amor de Donna, a quien le compone precisamente la canción que

lleva su nombre. Los padres de Donna se oponen al noviazgo, prohibiéndole a su hija entrevistarse con Ritchie, ocasionándole al joven músico un estado hasta cierto punto depresivo.

Para distraerlo, Bob lo invita a la ciudad de Tijuana, México, para divertirse y que conozca a alguna mujer. Ritchie en ese momento hace una reflexión sobre sus orígenes culturales, y será en dicha ciudad donde escuche a un grupo musical tocar “La bamba”, canción tradicional mexicana. Entonces, iniciará el proceso de hibridación a través de la música.

Ritchie compone un nuevo arreglo a “La bamba” con una mezcla de rock, ritmos tropicales y la melodía original de la pieza mexicana, que se convertirá rápidamente en un éxito de la época. Esta adaptación reflejará la identidad cultural híbrida de los chicanos durante los inicios del rock en Estados Unidos.

Además, es importante resaltar las escenas de dicho viaje a la ciudad fronteriza de Tijuana, donde Ritchie y su hermano Bob, en su constante búsqueda de una identidad cultural, visitan a un viejo curandero. Este hombre que representa el pasado glorioso de una cultura prehispánica, poseedora del conocimiento, de la verdad y de la vida, le regala un amuleto a Ritchie para cuidarlo de posibles accidentes, lo cual sorprende a este personaje quien no comprende exactamente las palabras del curandero. Sin embargo, Bob le aclara que le había comentado al viejo

sus temores de que su hermano muriera en un accidente aéreo, por esto Ritchie acepta el amuleto.

Es así como los protagonistas aprovechan su estancia en Tijuana para divertirse en los burdeles y reencontrarse con una identidad cultural, debido a que para ellos, México —según lo ve Estados Unidos— es el lugar de la libido y la diversión (imagen que es reforzada por las películas hollywoodenses).

De regreso a California, Ritchie reinicia su carrera artística e inmediatamente se interesa por incorporar “La bamba” en su primer disco, no obstante las dudas de su representante artístico sobre el impacto que provocará en el público la mezcla de rock con música tradicional mexicana. En un evento que conmemora el Primer Aniversario del Rock and Roll en Estados Unidos da a conocer su composición híbrida “La bamba” con gran éxito entre las multitudes que lo aclaman. Para celebrar su familia y su representante artístico le organizan una fiesta en su casa, donde se encuentran todos sus amigos, familiares y Donna. En dicha reunión discute con su hermano Bob, quién se encuentra sumamente celoso de Ritchie por su carrera musical y en un arrebato entre los dos hermanos, Bob le arranca el amuleto a Ritchie.

La historia presenta un momento crucial en 1959, cuando Ritchie, después de su última presentación en Iowa, muere en un accidente de avión. Junto a él fallecen Buddy Holly y Big Bopper, estrellas de la música en Estados Unidos. Ritchie Valens en ese momento tenía 17 años de edad

y disfrutaba sus primeros éxitos internacionales, así como una prometedora y excepcional carrera musical para un mexicanoamericano en Estados Unidos. Hecho que lo llevó a convertirse en una leyenda chicana que traspasó las fronteras y las barreras del tiempo.

El film tuvo una gran aceptación por parte del público y su proyección en la década de los ochenta representó un triunfo para el cine chicano. Además, tal éxito se acompañó por el espectacular relanzamiento musical en México y Estados Unidos de “La bamba” en su versión original interpretada por el grupo Los Lobos.

5.3.1. Análisis del reforzamiento de la identidad cultural híbrida en la película *La bamba*

Siguiendo con nuestro análisis de reconstrucción de sujetos o procesos en la película *La bamba*, se pueden observar, al igual que en la película *Zoot Suit*, varios factores que indican la evolución y el reforzamiento de la identidad híbrida chicana.

En efecto, los personajes principales, Ritchie y Bob, representan una hibridación (en este caso mestizaje) al ser personajes mexicanoamericanos, que van en busca del sincretismo cultural (y musical). Esto se puede apreciar en la medida en que Ritchie y Bob asimilan su pasado mexicano y la influencia de la cultura prehispánica en sus creencias religiosas (al aceptar Ritchie el amuleto del curandero). Otro ejemplo se presenta en el

arreglo musical de “La bamba” hecho por Ritchie Valens, donde la hibridación musical se ve reflejada al mezclarse rock con música tradicional mexicana, dando como resultado nuevos matices dentro del rock and roll, corriente musical que imperaba fuertemente en Estados Unidos, abriendo un nuevo capítulo en la historia de la música universal. Por ello, Ritchie representa una evolución en la identidad cultural híbrida. Además hay que señalar que el escenario cinematográfico es California, estado con una importante presencia de mexicoamericanos.

Los especialistas atribuyen a esta película, segunda producción de Luis Valdez, gran importancia porque muestra la formación, desarrollo y reforzamiento de la identidad cultural híbrida.

Rosa Linda Fregoso comenta lo siguiente:

En 1993, publiqué un estudio bastante extenso sobre el cine chicano en donde examiné la formación de los sujetos chicanos y la producción del sujeto nacionalista. En *Bronze Screen* mostré las películas de Luis Valdez y Cheech Marín como ejemplos del proceso sobre la formación de sujetos. Yo propongo que el cruzar la frontera hacia México afecta las identidades de los protagonistas de manera positiva. Es decir, al cruzar a México, Bob y Ritchie en *La bamba* reconstruyen su mexicanidad. En este caso, México representa una metáfora de pérdida que los chicanos intentan recobrar al cruzar la frontera para la reconstrucción de la identidad cultural.²⁵

Efectivamente, como hemos mencionado, el viaje de Bob y Ritchie a México es parte muy importante de la película, ya que allí es precisamente donde Ritchie entra en contacto con la cultura y tradiciones mexicanas . El

²⁵ Fregoso, Rosa Linda. “El espacio simbólico de México en el cine chicano”, en Durán, Trujillo y Vereá, *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*, p. 92.

hecho de escuchar, asimilar y analizar la pieza musical, "La bamba", por primera vez, en la ciudad de Tijuana, lo conduce a construir una nueva identidad no sólo musical sino cultural.

Hay que recordar que el personaje de Ritchie no habla español y nunca había visitado México; sin embargo, el hecho que valore la cultura y la música mexicana llevándola a otros horizontes como es el caso del rock and roll, le otorga la categoría de chicano, ya que con esto promueve y defiende una identidad híbrida.

La intención de Luis Valdez de producir esta película chicana (después de *Zoot Suit*) y exhibirla en la década de los ochenta constituye un reforzamiento y resistencia de la identidad cultural híbrida de los chicanos ante las políticas antichicanas del gobierno de Ronald Reagan, quien promovería con fuerza la década del hispano a través de los diversos medios de comunicación dentro y fuera del país.

Por todo lo anterior Luis Valdez, considera su película como un himno a la identidad y a la resistencia cultural, un éxito universal de "nuestros carnales" más allá del Río.²⁶

Para el estreno de la película *La bamba* Luis Valdez escribió un ensayo poético llamado, "Pensamiento Serpentino", publicado en 1973, en

²⁶ Molina, Rafael. "Un pachuco en Hollywood: Luis Valdez". *Encuentro*, no. 47 (diciembre de 1987), pp. 32-38.

el que profetizaba una posible venida de Quetzalcoatl que coincidiría con un renacimiento de la chicanidad.²⁷

El personaje híbrido de Ritchie es, entonces, un símbolo de autenticidad dentro de la cultura chicana, no sólo por la popularidad que alcanzó su versión de “La bamba”, sino por sus creencias y conductas; es el joven mexicanoamericano que lucha por abrirse paso dentro del difícil medio artístico estadounidense, ayuda y comprende a su familia, tratando de complacer a su madre, pero rechazando la conducta machista y rebelde de su hermano mayor; además, se caracteriza por ser un personaje que se reencuentra con sus raíces culturales en México (gracias a la previsión de su propia muerte).

Bob, por su parte, se convierte en un trasmisor de la identidad cultural híbrida porque intenta rescatar sus raíces culturales en los constantes viajes que realiza a México, donde mantiene una relación muy estrecha con el viejo curandero (por esto lleva a Ritchie con éste). Pero al mismo tiempo, tiene las costumbres de los mexicanoamericanos con influencia de la imagen del “pachuco”. Es un joven urbano y rebelde del sur de California con tatuajes en el cuerpo, que anda en motocicleta y se

²⁷ “[...] y no hay que olvidar que según la profecía de los tiempos antiguos Quetzalcoatl está por volver al mundo. (Tezcatlipoca por cuate malicioso llegó en forma de Cortés la última vez en 1519). Pero por hoy vine de día y año del nacimiento de la Serpiente Emplumada (según la cuenta antigua) en el año CACATL EN EL DIA ACATL y cae el 16 de agosto de 1987”. Esto nos conduce a una segunda venida de Quetzalcoatl o del sexto sol encarnada en el estreno exacto de la película *La bamba*, donde según el escritor Luis Valdez teóricamente, los protagonistas, Ritchie y Bob interpretan a dioses prehispánicos. Así, Ritchie es Quetzalcoatl, mientras que Bob es Tezcatlipoca, dioses de la filosofía azteca que simbolizan la eterna batalla entre el día y la noche”, véase Maciel, David R. y José Guillermo Saavedra, *Al norte de la frontera. el pueblo chicano* (México: 1993), pp. 20-33.

viste de mezclilla, prototipo de la juventud de los años cincuenta en Estados Unidos; quien además pertenece a una pandilla. Por otro lado tiene un aspecto negativo que se refleja en el resentimiento social, el alcoholismo y la violencia hacia las mujeres.

Respecto a los constantes viajes de Bob a territorio mexicano y la búsqueda por la identidad cultural chicana, Rosa Linda Fregoso comenta lo siguiente:

Los frecuentes viajes de Bob a Baja California y su relación con el curandero, su padre espiritual, son los fundamentos de su salvación en el mundo culturalmente ajeno de Estados Unidos. Por tanto, los cruces fronterizos permitieron que Bob recobrar sus tradiciones culturales mexicanas, convirtiéndolo en el trasmisor cultural dentro de la narrativa cinematográfica. Además facilita la representación simbólica de la resistencia a la dominación estadounidense.²⁸

Sobre la importancia que tiene México para los personajes, la misma autora escribe que:

México es el lugar de la libido. El burdel es un pretexto para cruzar la frontera. Al reproducir la imagen hollywoodense de los pueblos fronterizos como lugares llenos de burdeles, *La bamba*, hace de Tijuana un sitio sexual. Las prácticas sexuales ilícitas en Estados Unidos se llevan a cabo en México, lugar donde, desde la perspectiva de los cineastas [...] México se usa para satisfacer los deseos chicanos por una identidad cultural. En lugar de ser una representación positiva, en *La bamba* el viaje a México de Luis Valdez no difiere de las representaciones hollywoodenses de los pueblos fronterizos.²⁹

²⁸ Fregoso, "El espacio simbólico...", p. 192.

²⁹ *Ibid.*, p. 193.

De esta manera, podemos señalar que México opera como la metáfora de las prácticas culturales de los mexicoamericanos. Para Ritchie y Bob el viaje a México representa la odisea para encontrar la “autenticidad” de la identidad chicana ubicada entre dos culturas. En cuanto a los demás personajes, Connie, la madre de Ritchie, simboliza a la mujer mexicoamericana que impulsa el chicanismo al apoyar y promover la identidad cultural híbrida reflejada en ella misma y su familia. El triunfo musical y artístico de Ritchie significa la consolidación de dicha identidad, que se ve obstaculizada por su sorpresiva muerte en el momento cuando disfrutaba sus primeros éxitos internacionales, logrando el reconocimiento de la sociedad estadounidense.

Por su parte, Bob Keene, el representante artístico de Ritchie, al dirigir la carrera de Ritchie y llevarlo al estrellato, se convierte en el principal promotor involuntario de la identidad cultural híbrida de los chicanos, no obstante que en un principio no acepta incluir ningún híbrido musical en la música de Ritchie, en este caso “La bamba”. Se trataba así de reflejar una identidad cultural problematizada en el personaje individual.

Otro personaje importante es Donna, la novia de Ritchie, quien sin importar el origen y la clase social de Ritchie acepta una relación sentimental con él. Al hacerlo, Donna refleja su aceptación de las hibridaciones en cuestión de mestizaje, aunque al mismo tiempo enfrenta

el comportamiento racista y discriminatorio de su padre hacia Ritchie, debido a que no es anglosajón y por su nivel económico.

De esta manera, se puede apreciar que la mayoría de los personajes se preocupan por ampliar el campo de acción de los mexicoamericanos en Estados Unidos, y su punto de concentración para impulsar la identidad cultural híbrida es precisamente la espectacular carrera musical de Ritchie Valens, quien en sólo ocho meses convirtió su sueño en realidad: ser estrella del rock and roll en Estados Unidos.

Así, la película *La bamba* reconfigura una identidad cultural chicana y abre un espacio que revitaliza al “chicanismo” al inyectarle una visión cósmica e indigenista, óptica que es crucial en el movimiento nacionalista cultural de los chicanos.

El cineasta Jesús Salvador Treviño señala que la realización de esta cinta fue importante para el cine chicano, debido a que Hollywood empezó a considerar a los cineastas mexicoamericanos bajo una óptica más amplia y a darse cuenta de que sus productos podrían ser llevados a otros mercados dentro y fuera de Estados Unidos, tal como lo señala en la siguiente nota:

tuvo la importancia de poner en noticia, llamar la atención del cine industrial hollywoodense de la calidad de un realizador chicano y que los cineastas chicanos sí tenían talento y que se podía hacer

una película no restringida al público chicano sino también para el público norteamericano.³⁰

Como consecuencia de lo anterior, *La bamba* incorpora dentro de la construcción y reforzamiento de la identidad cultural híbrida una visión de construcción histórica; esto es, señala la relación entre anglos y mexicanoamericanos, nativos o indígenas americanos con mexicanoamericanos (proceso que refleja la lucha del anglo contra lo latino, categoría que incluye a identidades culturales provenientes no sólo de América Latina y el Caribe, sino de países latinos europeos que participan activamente en estos procesos de hibridación).

Ahora bien, en cuanto a la hibridación en la música como parte del espacio vital del reforzamiento de la identidad cultural chicana, ésta se explica por la dinámica diversidad cultural que existía, particularmente en California durante los años cincuenta, en la que sobresale la mezcla de música mexicana con la nueva ola musical: el rock, el cual emergía con fuerza en Estados Unidos en una generación cada vez más compleja, abierta a las hibridaciones musicales, como se muestra en *La bamba* cuando grandes multitudes de diferentes culturas y grupos sociales aclaman a Ritchie.

Carlos Morton comenta al respecto:

³⁰ Suárez Espinosa, Raúl Oscar, "El cine chicano: el caso de Jesús Salvador Treviño" (tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1992), p. 79.

en los tiempos del famoso Ritchie Valens, o Ricardo Valenzuela, la música de “la bamba” conmovió al pueblo estadounidense tanto que hasta hicieron varios comerciales de televisión con la música. Tiempo después, Linda Rondstant, cantante popular tucsonense de padres germano-mexicanos, hace una gira por todo el país con un grupo de mariachis titulado *Canciones de mi padre*.³¹

El arreglo musical hecho por Ritchie Valens a “La bamba”, como habíamos señalado, es reflejo de la hibridación entre el rock y la música de raíz mexicana, en la que el contenido de la canción lleva consigo mitos y costumbres mexicanos mezclados con sonidos de otra cultura que reflejan una nueva realidad para los mexicoamericanos, interesados en contar sus historias a través de la música.

Para María Ángela Rodríguez, estas complejas hibridaciones ocurren por lo siguiente: “Podría decirse que se trata de una resemantización de la música rural al ser expuesta al contexto urbano”.³²

Por otra parte, Manuel Peña comenta: “es la confrontación de culturas ocurrida en Nuevo México y Texas, fuertemente vinculada a una alta concentración de población mexicana que produjo un innovador número de respuestas contraculturales, incluida la música en California”.³³

³¹ Morton, Carlos, “Del barrio a Broadway: manifestaciones de la cultura hispanoamericana en Estados Unidos de América”, en Paz Consuelo Márquez Padilla y Mónica Vereza Campos (coords.), *Estados Unidos: sociedad, cultura y educación* (México: CISEUA, UNAM, 1991), p. 101.

³² Rodríguez Nicholls, María Ángela, “Identidad cultural de mexicanos y chicanos en Los Angeles, California: fiestas, bailes, ritos, metáforas, tradiciones inventadas, comunidades imaginadas” (tesis de doctorado en Antropología Física, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996), p. 226.

³³ Peña, Manuel, “Notes toward an Interpretative History of California—Mexican Music”, en Karana Hatterley Drayton, Joyce Bishop y Tomás Ibarra, *From Inside Out: Perspectives on Mexican and Folk Art* (San Francisco: The Mexican Museum, 1989), pp. 64-73.

La hibridación musical dentro de la identidad cultural chicana obedece a importantes procesos migratorios de grupos que llevaron consigo su música y tradiciones, las cuales se creolizaron con otras culturas, lo que condujo a la aparición de diversas corrientes musicales. Al respecto Rodríguez afirma que: “Se consideran como creolizaciones que parten de las raíces mexicanas incluyendo rock y ritmos afrocaribeños como el son o la cumbia [...] Dr. Locos, Rockin Jalapeño Band y La Flor del pueblo actualmente”.³⁴

Es importante anotar que la banda de Los Lobos, quienes musicalizaron la película de *La bamba*, se consolidó como el mejor quinteto de esta nueva tendencia musical llamada rock latino. Los Lobos presentan una fusión musical de guitarra eléctrica, acordeón, sax y guitarra acústica; sonido que se erige como una de las más dinámicas presencias musicales en la escena del rock de los noventa en la frontera entre México y Estados Unidos. La música que componen e interpretan Los Lobos se caracteriza por su versatilidad estilística y se inscribe en lo que se conoce como World Music, este es un reconocimiento para una banda de rock que finca sus raíces en la música tradicional mexicana, adaptándole el blues, el sonido inglés y las baladas nortenas, lo que nos lleva a una compleja hibridación en la música, como producto originado de la avanzada tecnología y de los procesos sociales modernos que caracterizan ahora a las sociedades.

³⁴ Rodríguez, “Identidad cultural...”, p. 226.

Así, la música de Los Lobos modifica la imagen de los mexicanoamericanos, es decir, ya no se refiere a ellos como braceros, mojados o inmigrantes, ahora los presenta como chicanos que desean ser sujetos creativos, productores de alta cultura, a la vez regional y cosmopolita, con un destacado lugar en el escenario global.

Es así como *La bamba*, su música y personajes se ubican en una coyuntura muy fundamental para el cine chicano dentro del reforzamiento de la identidad cultural híbrida que se presenta en el contexto de la década de los ochenta, caracterizada por una importante ola de inmigración proveniente de diversas regiones mexicanas —como el Distrito Federal— y otras ciudades latinoamericanas que empiezan a compartir experiencias junto con la comunidad mexicanoamericana en el territorio estadounidense, concretamente en las grandes metrópolis multilingües, donde la hibridación es un fenómeno común, como en la ciudad de Los Ángeles, California.

Son estos procesos los que llevarían a cambiar y ampliar los estereotipos atribuidos a la comunidad mexicanoamericana y latina en general en las futuras producciones chicanas dentro de la industria filmica hollywoodense, de cara a la última década del siglo XX.³⁵

³⁵ La identidad cultural híbrida mantuvo un proceso de reforzamiento directa o indirectamente en filmes como *Angelinas*, dirigida en 1988 por Francisco Velásquez, el cual, fotografiado en el Este de Los Ángeles, se enfoca en un dilema que pone en peligro la amistad de dos chicanas unidas por la identidad cultural híbrida; *Recordar to Remember*(1988), dirigido por Joe Castel, que es un retrato de una familia chicana que ha perdido un sentido de su herencia y de su identidad cultural híbrida por la necesidad de asimilarse al sistema estadounidense; *Mi otro yo* (1988) dirigido por Amy y Phillip Brookman, que explora las relaciones históricas, espirituales y místicas que existen en la

Dichas producciones representaron un gran reto para la cinematografía chicana que, como parte de este reforzamiento de identidad cultural híbrida, promovería otra extraordinaria película durante la “década del hispano”: *Born in East L.A.*, la cual se convertiría en un clásico que mejor representaría dicho proceso.

5.4. BORN IN EAST L.A. (NACIDO AL ESTE DE LOS ÁNGELES / UN PÍCARO EN LOS ÁNGELES)

5.4.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

La película *Born in East L.A.*, escrita, dirigida y actuada por Cheech Marin, fue producida por Peter Macgregor en la segunda mitad de los años ochenta. La cinta es una comedia que narra las aventuras de Rudy o Guadalupe Rodolfo Robles (Cheech Marin) en su ciudad, Los Ángeles y en la frontera entre México y Estados Unidos, en particular la ciudad de Tijuana, Baja California.

No se trata de un film de época como las anteriores películas analizadas en la presente investigación (*Zoot Suit* y *La bamba*), sino una

experiencia de la identidad cultural híbrida desde los tiempos precolombinos hasta el presente. Incluye entrevistas con varios artistas como Luis Valdez, Judy Baca, José Montoya entre otros, quienes dan su opinión de su trabajo relacionado con la poesía de Guillermo Peña. Otros filmes fueron *Chicano Park* (1989), producida y dirigida por Marilyn Mulford coproducida por Mario Barrera, aquí el Barrio de San Diego es la clave de esta historia que trata acerca del intento de la comunidad por mantener y reafirmar su identidad ante la amenaza que representa el desarrollo económico irregular; *Rompe el alba* (1989), escrita y dirigida por Isaac Artestein y producida por Jude Pauline Eberhard, ambos fundadores de Producciones Cinewest, en San Diego; *Con ganas de triunfar* (1989), dirigida por Ramón Mendez y producida por Tom Musca, estelarizada por Edward James Olmos, la cual muestra la importancia de la enseñanza para forjar una identidad; *Gan* (1989), dirigida por Jesús Salvador Treviño sobre la problemática de las pandillas del Este de Los Ángeles y la cuestión de su identidad cultural híbrida.

comedia que rescata de manera humorística y positiva, y algunas veces satírica, la cuestión de la identidad cultural híbrida de los chicanos en tiempos más recientes.

La película inicia con imágenes de la ciudad de Los Ángeles, en particular en el lado este de dicha ciudad, en la casa del mexicano Rudy, quien vive con su madre, su hermana y sus sobrinos. La trama comienza cuando la madre de Rudy le pide que vaya a recoger a su primo que viene desde México (Paul Domínguez) porque ella, su hija y nietos visitarán la ciudad de Fresno. Como Rudy no conoce a su primo, su mamá le da una fotografía de aquél mientras le pide que vaya a esperarlo en una fábrica de textiles de los suburbios de Los Ángeles; sin embargo, al partir hacia su trabajo Rudy olvida su cartera con sus documentos, dinero, así como la fotografía del primo desconocido.

En la siguiente escena, que tiene como fondo un mural gigantesco con las banderas de México y Estados Unidos, vemos al protagonista dirigirse a su trabajo (un taller mecánico); en el trayecto, se emociona cuando ve pasar a una mujer blanca pelirroja, con un vestido verde pegado al cuerpo, la cual capta la mirada de lujuria de los hombres, en particular de Rudy, pero continúa su camino, dirigiéndose precisamente al taller mecánico del protagonista, con quien discute por el servicio prestado a su automóvil.

Acto seguido, Rudy se encamina hacia la fábrica de textiles a recoger a su primo; sin embargo, al llegar se ve inmerso en una redada de la

policía de inmigración para detener indocumentados. Desconcertado y por el consejo del encargado de la fábrica se oculta, pero es descubierto por los agentes. Cuando lo detienen, se defiende diciendo que es mexicanoamericano, sin embargo no puede probarlo, ya que no trae sus documentos. Acto seguido, es deportado a México, en cuyo trayecto vuelve a asegurar que él es del Este de Los Ángeles.

Ya en la ciudad de Tijuana, desesperado, habla por teléfono a su casa, pero quien contesta es su primo mexicano —pues es el único que se encuentra en su domicilio—, quien no sabe nada de teléfonos y, como un detalle chusco en la trama, piensa que la voz que sale de la máquina contestadora es la de una imagen de Cristo que está en la habitación.

Rudy, en un estado de crisis nerviosa, descompone el teléfono público, por lo que es llevado a la cárcel. En la celda, se enfrenta a dos hombres que aparentemente quieren abusar de él y, si no lo hacen, es porque hay un tercer personaje que le cobra por detener la agresión.

Cuando sale de prisión, recorre las calles de Tijuana hasta que pasa frente al bar el Dragón Rojo, donde es interceptado por Jimmy (Daniel Stern), personaje que lo contrata en un principio para meter clientela al bar y como “mil usos” después. Estos personajes entablan amistad, después de lo cual Rudy le explica su situación y le expone su deseo de volver a su casa en el Este de Los Ángeles. En las siguientes escenas, veremos que Jimmy es un coyote que le asegura conocer toda la problemática de la frontera. Éste promete ayudarlo a ingresar a Estados

Unidos y lo lleva a la línea fronteriza, donde Rudy puede observar cómo se encuentran ubicados tanto los polleros como la policía de inmigración. Visión que lo motiva a retar a ambas partes; sin embargo, en el ínterin es capturado por la policía de inmigración ante sus reclamos y gritos de que toda su familia es del Este de Los Ángeles, incluyendo a sus abuelos. Todo ello de manera muy graciosa y teniendo como fondo la música popular mexicana de mariachi.

En Tijuana, entre los oficios que desempeña Rudy está enseñarle a inmigrantes de otras regiones del mundo cómo adquirir la identidad chicana en la ciudad de Los Ángeles, a través de frases como “Wha’s happennin’, bato” y los modales que toman los mexicoamericanos, en su calidad de chicanos por su lucha por ser reconocidos como grupo social.

En ese lapso, conoce a Dolores (Kamala López), una mujer de El Salvador, Centroamérica, quien se enamora de Rudy y juntos pasan ratos no precisamente amables, hasta que gradualmente se van conociendo.

Las clases de Rudy se presentan de manera cómica, a causa de los personajes inmigrantes, entre los que se puede observar a hombres de raza asiática y de otras nacionalidades. También Rudy les enseña música y a cantar en inglés. De hecho, en algunas escenas, aparece cantando en inglés y tocando la guitarra, en particular, música de rock, aunque al mismo tiempo valora y aprecia la música mexicana. En un acto callejero, Rudy y los demás inmigrantes se ponen a entonar una canción, la sorpresa es mayúscula cuando Rudy canta en alemán, suceso que

desconcierta a Dolores, quien lo invita a tomar una cerveza para que le platique su vida y le explique por qué comprende este idioma. En esa conversación Rudy le platica que había pertenecido al ejército de Estados Unidos como mecánico, cuerpo con el cual había sido trasladado a Alemania, donde aprendió la lengua, así como ciertas costumbres de dicho país (un símbolo más de la hibridación).

En la cinta, vemos a Rudy trabajar duramente en el bar; pero, una vez que ha logrado reunir el dinero suficiente, decide pasar la frontera. Jimmy y Dolores lo acompañan con los coyotes, sin embargo, cuando la camioneta se encamina, aparece una mujer suplicando al coyote ayudarla para irse con ellos. Rudy al ver dicha escena le cede su lugar ante el asombro de su amigo Jimmy y Dolores.

Finalmente, en el cruce fronterizo y ante la mirada de asombro de los agentes de inmigración, aparecen miles de inmigrantes, sin que se pueda apreciar su nacionalidad, cruzando hacia Estados Unidos, encabezados por el protagonista, quien va acompañado por su novia Dolores. De fondo se escucha la canción "Welcome to America" de Neil Diamond.

Acto seguido, aparecen Rudy y Dolores saliendo de una coladera sobre la banqueta en pleno desfile del 5 de mayo en el barrio del Este de Los Ángeles, ante la inquietud por no saber el motivo de dicha festividad de Dolores y de los otros inmigrantes.

Como señalamos anteriormente, la película es cómica, satiriza la vida en la frontera entre México y Estados Unidos. Este humor en las escenas hasta cierto punto le resta seriedad a la producción; no obstante, fue muy bien aceptada por el público en general tanto en Estados Unidos como en México. Además, el hecho de que la película fuera filmada y estrenada en la llamada década del hispano, la convirtió en un clásico dentro de la cinematografía chicana de los últimos años.

5.4.2. Análisis del reforzamiento de la identidad cultural híbrida en la cinta *Born in East L.A.*

Igual que *Zoot Suit* y *La bamba*, esta cinta presenta elementos que refuerzan la identidad cultural híbrida de los chicanos, como el hecho de que Rudy defienda su mestizaje; es decir, su identidad mexicoamericana, pues se considera al mismo tiempo bato o chicano por su comportamiento y sus costumbres. Además, se pueden observar en dicho personaje procesos de sincretismo cultural, no sólo en la lengua (entre el español y el inglés o con otros idiomas), sino en otros elementos. Por ello, precisamente valora su identidad cultural híbrida chicana, la cual refuerza reconstruyendo su doble nacionalidad al ser deportado por la patrulla fronteriza al cruzar la frontera entre México y Estados Unidos, debido a que no puede demostrar su ciudadanía estadounidense.

En este sentido, la película pone al descubierto la violación de los derechos políticos de los mexicoamericanos en Estados Unidos. Es

precisamente esta situación la que impulsa a Rudy a señalar los nacionalismos que envuelven a dicha comunidad. Cabe mencionar que este personaje pertenece a una tercera generación de mexicoamericanos radicados en Los Ángeles, California, desde principios del siglo XX.

Por ello, cuando es deportado por los agentes de inmigración a México, su anhelo es regresar a su ciudad natal e iniciar una lucha por garantizar a los mexicoamericanos el ejercicio y el respeto de sus derechos. Es en este momento cuando el personaje de Rudy pasa de ser un ciudadano mexicoamericano y se convierte en chicano, al asumir un espíritu de lucha en favor de su pueblo, condición indispensable para adquirir dicha categoría.

De esta manera, se pretende dar un realismo social en la película, presentando los diversos problemas que enfrentan los chicanos. En esta ocasión esto se hace recurriendo a la parodia y los choques sociales.

En cuanto a la identidad cultural híbrida, ésta se representa también en la escena de la hermosa mujer pelirroja vestida de verde — como los colores de la bandera de México (es decir, el rojo en su cabellera, lo blanco en su piel y el verde de su vestido)—. Dicha imagen nos conduce a considerar lo esencial de la hibridación para la construcción, reforzamiento y resistencia de la identidad cultural chicana. El hecho de que la mujer sea pelirroja enfatiza el carácter bicultural de los chicanos al presentar la idea de que las mujeres blancas son una obsesión para ellos y su comunidad.

En efecto, el tratamiento de los papeles femeninos en la cinta evidencian una constante búsqueda de una identidad cultural híbrida en el aspecto sexual. Vemos a un chicano que desea una mujer blanca, es para él una especie de “estatua de la libertad”, una “libertad” que desean los chicanos para tener una “vida mejor”, con una mayor movilidad y aceptación social y política dentro del territorio estadounidense.

Por otro lado, en las siguientes escenas, cuando Rudy se encuentra en la ciudad de Tijuana y es contratado por Jimmy como maestro, el protagonista refuerza su identidad cultural híbrida y la transmite precisamente a los potenciales inmigrantes de diferentes regiones del mundo, enseñándoles a “ser batos” para adaptarse y ser aceptados en la ciudad de Los Ángeles.

Estas escenas son cruciales para entender los procesos que participan en la construcción y reforzamiento de la identidad cultural híbrida de los chicanos, la cual moldea el comportamiento de las identidades culturales de los inmigrantes que llegan a la frontera entre México y Estados Unidos, mientras éstos influyen a su vez en aquélla, lo que produce una compleja hibridación.

La identidad cultural híbrida de Rudy se muestra como sumamente atractiva, pues no sólo comprende los códigos, el lenguaje, las costumbres y hábitos de su comunidad y de las sociedades estadounidense y mexicana, sino de otras, como lo vemos en el hecho de que hable alemán. Rudy adquirió en Alemania un conocimiento y una formación que lo

llevaron a una hibridación de varias facetas, mismas que él, al convertirse en trasmisor, las difunde a otros grupos que tienen sus propias identidades. Aquí se inscribe el caso de su novia, Dolores, que es salvadoreña, quien si bien como latinoamericana comparte el idioma español, no comparte la cultura y las costumbres de Rudy.

Las últimas escenas son fundamentales para entender el reforzamiento de la identidad cultural híbrida en la cinematografía chicana; se trata del acto cuando Rudy llega a su barrio en la ciudad de Los Ángeles en compañía de su novia Dolores y los demás inmigrantes en pleno desfile del 5 de mayo, en ese momento Rudy refuerza la hibridación y defiende su identidad cultural al mostrarse como un activo participante de dicha festividad, aun cuando no recuerde el motivo por el que se festeja. Su alegría la convierte en una extensión de su identidad y así la transmite a quienes lo acompañan.

En este sentido, es importante rescatar algunas teorías sobre el impacto que tienen las fiestas patrias, en tanto espacios que condensan expresiones de identidad. Para María Ángela Rodríguez significa que

mucho más allá que el Cinco de Mayo se haya convertido en la conmemoración más importante para mexicanos, chicanos y latinos en general en Estados Unidos, lo que queda es el proceso histórico de construcción de identidades, como hecho abierto y en permanente configuración. El 5 de mayo, expresa nuevos y actuantes contenidos y es arena en la que está en juego una negociación permanente y conflictual. En este ejercicio de reflexión sobre los procesos identitarios, unos son impugnadores del orden, conmemoran hechos históricos paradigmáticos y revolucionarios (Cinco de Mayo de MECHA) y otros como Fiesta Broadway son

expresiones de la recomposición hegemónica massmediática en la invención de una identidad panlatina.³⁶

Por lo anterior, las fiestas patrias (como el 5 de mayo) son una síntesis de la construcción, desarrollo y reforzamiento de la identidad cultural híbrida, procesos vitales que obligan a chicanos, mexicanos, latinoamericanos y otros inmigrantes provenientes de países europeos latinos en general a abrir espacios de representación política, económica, social y cultural dentro de la sociedad contemporánea estadounidense y a emprender su lucha por el ejercicio pleno y legítimo de la ciudadanía.

La celebración del 5 de mayo muestra el mestizaje, el sincretismo cultural, la interculturalidad y multiculturalidad. Sobre esto último Celia Amorós afirma: "El multiculturalismo es una doctrina que descansa en afirmaciones acerca de la cultura y de la identidad cultural, sin embargo en este mundo globalizado, las culturas están en permanente interacción, contrastación, confrontación e interpelación las unas respecto de las otras".³⁷

Dichas consideraciones se ven reforzadas por Néstor García Canclini, quien habla de la evolución de las fiestas patrias tradicionales, como el cinco de mayo, señalando que éstas las practicaban exclusivamente los grupos étnicos a quienes concernían, mientras que en la actualidad intervienen empresas internacionales. A esto denomina

³⁶ Rodríguez, "Identidad cultural...", p. 207-208.

³⁷ Amorós, Celia, "Impide el multiculturalismo erradicar prácticas insanas", *Gaceta UNAM*, 6 de octubre de 2003, p. 14.

procesos híbridos, debido a que en estos fenómenos intervienen elementos de diversas identidades culturales provenientes de distintas nacionalidades.³⁸

Otros comentarios al respecto son los de Ronald Grimes, quien describe a dicha festividad patriótica en territorio estadounidense como

un espacio de gran confrontación y conjugación cultural interétnica, misma que da paso a la construcción y reforzamiento de la identidad cultural híbrida, debido a la mezcla en la música, la danza y las costumbres tradicionales provenientes de cada uno de dichos grupos sociales, teniendo un papel importante en dicho proceso.³⁹

Como hemos visto, la película chicana *Born in East L.A.* refleja una hibridación que no se había mostrado antes en el cine chicano que rebasa por mucho a la de otros personajes dentro de la cinematografía chicana, incluyendo a los *zoot suit* considerados la chicanidad en su máxima expresión. Rudy encuentra otras identidades culturales y las incorpora a la suya, proceso que refleja de cierta manera el debate al interior del movimiento chicano respecto de adoptar dentro de la chicanidad a otras identidades provenientes de América Latina o de otras regiones del mundo.

Born in East in L.A. utiliza la banda sonora como un discurso, por ejemplo en la escena donde la canción de Bruce Springsteen, "Born in the USA", se contrapone (y critica) el momento cuando la policía de migración estadounidense da a los chicanos (a Rudy) el carácter de extranjeros

³⁸ García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas* (México: Grijalbo, 1989), p. 206.

³⁹ Grimes, Ronald L., *Simbolos y conquista (rituales y teatros en Santa Fe, Nuevo México)*. Sección de obras de Arte (México: FCE, 1975).

ilegales; es decir, ridiculiza musicalmente el sueño americano y condena el desaliento y el escepticismo a través de la odisea de un chicano nacido al este de la ciudad angelina. Hay que recordar que Rudy Robles, al ir en busca de su primo mexicano es confundido por su apariencia física, por la migra y deportado a Tijuana, regresando tiempo después a su ciudad natal con una actitud diferente como mexicoamericano —chicano ahora— que mantiene una actitud de lucha por los derechos de los indocumentados en Estados Unidos.

En 1987, *Born in Est L.A.* obtuvo el premio al mejor guión en el festival del Nuevo Cinema Latinoamericano de La Habana, Cuba, gracias a su extraordinaria crítica política realizada mediante la sátira del problema de la repatriación ilegal en Estados Unidos y a través del uso de un humor muy particular de los chicanos; en este caso, representado por el personaje de Rudy, considerado el Cantinflas o el Tin Tan chicano, haciendo referencia precisamente a la influencia que tiene en él (Cheech Marín) la herencia de una cultura cómica mexicana.

De esta manera, *Born in East in L.A.* muestra la fuente en que mana la cultura heredada por los chicanos: una cultura popular cómica de origen mestizo (mexicana y estadounidense).

Carlos Morton, comenta al respecto:

Los chicanos somos una cultura diferente, no somos un fenómeno antropológico ni una reacción de los gringos y tampoco de los mexicanos. No somos un fenómeno que ha inventado Octavio Paz en

El laberinto de la Soledad. Somos una cultura con diversas facetas y raíces basadas en un mestizaje muy complicado.⁴⁰

En *Born in East in L.A.* confluyen códigos culturales chicanos con su herencia mexicana y latinoamericana. El hecho de ser incluida como parte del nuevo cine latinoamericano en un festival de esta magnitud es muy significativo, pues sus criterios de selección se basan en tres términos: la nacionalidad, la crítica y el realismo, además del grado de interpretación, expresión y comunicación que transmiten los realizadores al público en general.

Así, *Born in East in L.A.* tiene una intención de resistencia a la política de Ronald Reagan de imponer el panhispanismo, pues muestra al mexicanoamericano como poseedor de una cultura específica con rasgos biculturales y bilingües, a la vez que ridiculiza las tradiciones de la sociedad anglosajona de verlos ajenos y extraños a sus costumbres.

Después de *Born in East in L.A.*, se filmaron otras películas chicanas que refuerzan la identidad cultural híbrida, como *Corridos: cuentos de pasión y revolución*(1989), escrita y dirigida por Luis Valdez, film musical y bilingüe que intenta rescatar la tradición folclórica chicana; *Mamba* (1989) de Olivia Chumacero, motivada por las repercusiones de *La bamba* de Luis Valdez, la cual trata sobre las diferentes versiones y tradiciones que envuelven este clásico de la música popular mexicana, sus orígenes, sus intérpretes y su influencia cultural a nivel mundial; *La ofrenda*(1989) de

⁴⁰ Morton, "Del barrio a Broadway...", p. 104.

Lourdes Portillo y Susana Muñoz, que presenta una interesante investigación de los orígenes prehispánicos de la celebración del Día de muertos, así como sobre los esfuerzos de los integrantes de la comunidad gay de San Francisco por revivir, transformar y darle significado como tradición popular en Estados Unidos; *Anima*(1990) de Francés Salomé-España, la cual es un ejemplo de cine experimental chicano; *Vecinos desconfiados*(1990), dirigida por Frank Christopher y producida por Paul Espinosa; *Valor*(1990) de Richard Parra, video que trata sobre el papel y las contribuciones de los chicanos en el ejército de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial.

Más adelante, se filmarán películas como *My Family*, *El Mariachi* y *Selena* producidas entre 1993 y 1997, que a continuación analizaremos.

REFLEXIONES FINALES DE LA TRIADA: *ZOOT SUIT*, *LA BAMBA* Y *BORN IN EAST L.A.*

Con la ayuda de la metodología de Casseti y di Chio hemos observado en *Zoot Suit*, *La bamba* y *Born in East L.A.* los componentes y procesos que integran la identidad cultural híbrida, es decir, el mestizaje, el sincretismo cultural y la creolización en varios niveles, que reflejaron un reforzamiento de la identidad de los mexicoamericanos, en particular en un contexto interno donde imperaba una política gubernamental estadounidense que no reconocía los derechos de las minorías y que se caracterizaba por su

acentuado anticomunismo por el recrudecimiento de la Guerra Fria, por lo cual los grupos sociales étnicos y culturales necesitaban definirse y consolidarse con su diferencia y defender en este sentido su lucha política.

Así esta situación de tensiones políticas y el interés económico y comercial mostrado por algunos productores estadounidenses de Hollywood permitieron a los cineastas chicanos herederos del movimiento de los años sesenta, como Luis Valdez, producir y difundir los primeros largometrajes que retrataran los procesos de reforzamiento en la identidad híbrida dentro del cine chicano. Ello se reflejó en los personajes históricos como el pachuco de los años cuarenta, trasladado con su respectiva evolución a los años ochenta: el ídolo mexicoamericano, Ritchie, y la promoción de una nueva imagen híbrida de los mexicoamericanos, Rudy, el mexicoamericano trilingüe; con lo que se planteó que existía un reforzamiento de su identidad cultural híbrida (que en el caso de Rudy se muestra en su biculturalidad que defiende a cada momento luego de ser deportado a México).

Todas estas cintas retomaron las luchas políticas, sociales y culturales de la comunidad mexicoamericana y/o chicana, a través precisamente de la difusión en la pantalla grande de los problemas que enfrentaban como grupo, inyectándole fuerza al movimiento chicano, el cual pasaba por un proceso de cambio y transición. En la próxima década la discusión de la identidad chicana ocupará gran parte de la agenda del movimiento chicano en las artes y la literatura, y por abrir en la

cinematografía un nuevo capítulo en un contexto internacional de grandes transformaciones.

CAPÍTULO SEIS
LA POSGUERRA FRÍA Y EL REAJUSTE DE LA IDENTIDAD
CULTURAL HÍBRIDA EN LAS CINTAS CHICANAS:
EL MARIACHI, MY FAMILY Y SELENA

6.1. EL CONTEXTO HISTÓRICO: DESDE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA
HASTA PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI

La década de los noventa inicia con grandes transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales, tales como el derrumbe de la Unión Soviética y los regímenes comunistas de Europa Oriental, el proceso unificador de la ahora Unión Europea y la formación de bloques económicos y comerciales en diversas regiones del mundo, junto con el impresionante avance de la tecnología de las telecomunicaciones; etapa que es conocida como la era de la globalización.

Al respecto, Néstor García Canclini señala:

Los procesos globales y las imágenes que los representan se vienen constituyendo por la circulación más fluida de capitales, bienes y mensajes, pero también de personas que se trasladan entre países y culturas como inmigrantes, turistas, ejecutivos, estudiantes, profesionales, con frecuentes idas y vueltas, manteniendo vínculos asiduos entre sociedades de origen y de itinerancia que no eran posibles hasta mediados del siglo XX.¹

¹ García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*. Estado y Sociedad (México: Paidós, 1999), p. 63.

Y el mismo autor dice que: “Pero la globalización es también el horizonte imaginado por sujetos colectivos e individuales, o sea por gobiernos y empresas de los países dependientes, por realizadores de cine y televisión, artistas e intelectuales, a fin de reinsertar sus productos en mercados más amplios”.²

En esta época, el gobierno estadounidense amplió su visión del hispanismo luego del estrecho margen en que se movían muchos asuntos políticos internos, como consecuencia del enfrentamiento de este país con el mundo socialista en prácticamente casi todo el siglo XX. Esto permitió al cine chicano producir cintas que difundieran con mayor apertura la complejidad que envolvía a la población mexicoamericana y a la creciente comunidad hispanoamericana.

Dichas cintas se caracterizarían por presentar historias donde las situaciones, personajes, costumbres, modos de vida, lenguajes y tendencias musicales retratan a la comunidad chicana, la cual es cada vez más dinámica al vivir y asumir lo que conllevan las manifestaciones culturales de la globalización de finales del siglo XX y principios del XXI.

En este sentido, Ulrich Beck señala:

En el mundo ideológico y político de las sociedades individuales organizadas según el modelo nacional-estatal, la migración se divide en las fases y contextos de la partida, el viaje, la llegada y la integración (que también puede fracasar). Frente a esto, la valoración en el terreno de la teoría y la praxis de los espacios sociales transnacionales da por supuesto que ha surgido algo nuevo

² *Ibid.*, p. 32.

—una tercera vía—: interrelaciones de vida y actividad sociales en las que rige el aquí y allí o el “no sólo también”. Bajo y entre mundos separados y ordenados se forman “paisajes sociales” (Martín Albrow) que a la vez enlazan y modifican los lugares de procedencia y los de destino.³

Es por ello que seleccionamos para analizar estas tendencias, las cintas chicanas: *El Mariachi*, *My Family* y *Selena*.

6.2. EL MARIACHI

6.2.1. Síntesis

El Mariachi es una película escrita y dirigida por Robert Rodríguez, quien pertenece a una nueva generación de cineastas interesados en promover en Estados Unidos el mercado de videos y películas en español. Su realización y producción fue posible gracias al apoyo económico de la vicepresidenta de Columbia Pictures, Stephanie Allain.

El Mariachi, estrenada en las salas cinematográficas de todo el país a principios de 1993, es una historia que trata sobre identidades equivocadas a partir de las aventuras de un joven con deseos de convertirse en mariachi como sus antepasados (padre, abuelo bisabuelo). Interpretado por Carlos Gallardo, este personaje llega a la fronteriza Ciudad Acuña, Coahuila —que en el filme se ve como una ciudad pacífica sin mucho movimiento— al mismo tiempo que un matón y traficante de

³ Beck, Ulrich, *Qué es la globalización. Estado y Sociedad* (México: Paidós, 1999), pp. 52 y 53.

drogas, apodado Azul. En virtud de que ambos usan traje negro y traen cargando un estuche de guitarra, el Mariachi, es confundido con Azul por los hombres de Moco o Mauricio, principal jefe de una organización criminal. Esta situación obliga al Mariachi a huir constantemente de los matones, quienes tienen órdenes de matar a toda costa a Azul.

El Mariachi no es una película histórica, sino de ficción cuyo argumento simple (violento también) tiene un desenlace trágico; sin embargo, está llena de situaciones cómicas y de humor negro.

Un momento importante de la película, en particular, por lo que aquí nos interesa, es cuando el Mariachi se deprime por el hecho de no encontrar trabajo en ningún bar de la ciudad, ya que ahora la ambientación musical de los lugares corre a cargo de modernos aparatos electrónicos (sintetizadores). Decepcionado, continúa su búsqueda hasta que finalmente consigue trabajo en el bar de una mujer llamada Dominó, a quien le plantea la difícil situación que atraviesa al ser confundido con un matón en una ciudad donde no tiene amigos ni dinero.

En dicho bar, el Mariachi interpreta varias melodías con su guitarra, por ejemplo una versión moderna de "Allá en el rancho grande" y una balada romántica con cierto ritmo norteamericano, titulada "Ganas de vivir" de inspiración propia, ambas dedicadas indirectamente a Domino.

La película, no obstante el origen de su realizador, reproduce visiones hollywoodenses, en las que se representa a México como la tierra de lo absurdo, lo ridículo y el tráfico de drogas, además de retratar

personajes muy complejos, como el propio protagonista, quien habla inglés y conoce todo tipo de géneros musicales y costumbres culturales. Por él, la historia adquiere un carácter de justicia y heroísmo cuando intenta salvar a Domino de Moco, aunque llega tarde, pues este último la asesina al saber que ella está enamorada del Mariachi. Éste, asimismo, es un personaje que predice desgracias en sus sueños, las cuales lo atemorizan constantemente.

Otro personaje controversial es Moco, quien presume de ser un hombre de mundo y de controlar a toda la mafia de la frontera norte. Domina el inglés y el español, viste de blanco, fuma puro, cuida al máximo su apariencia personal y es sumamente despiadado con sus enemigos, casi siempre aparece acompañado de alguna mujer hermosa.

En esto tiene relación con Azul, el villano de la historia, quien en la mayoría de las escenas se muestra con varias mujeres, presumiendo su habilidad con las armas automáticas. También es despiadado con sus enemigos y su único interés es obtener dinero de ellos.

La trama contiene situaciones increíbles, por ejemplo cuando el Mariachi y los matones de Moco se enfrentan en un tiroteo que recuerda a las películas del viejo oeste y en el cual el Mariachi muestra una gran habilidad para el tiro al blanco. En esta parte de la película, la comicidad y la ficción se hacen presentes, puesto que el Mariachi en ningún momento sufre una lesión seria e incluso ridiculiza a los villanos amigos de Moco.

Si bien la película no se desarrolla en un barrio chicano, el complejo personaje del Mariachi nos lleva a imaginar que se trata de un mexicanoamericano.

En las escenas finales, se esclarece la confusión de identidades entre el Mariachi y el matón. El Mariachi no da crédito a dicha confusión puesto que ambos son muy diferentes tanto física como psicológicamente: Azul es un hombre muy moreno, obeso y con la personalidad de un asesino, mientras que el Mariachi es blanco, delgado y músico. El desenlace para los personajes principales es trágico: el Mariachi pierde la mano; Domino, Azul y Moco mueren.

Como habíamos mencionado, la historia es simple, pero divertida y presenta un estilo innovador dentro de la cinematografía chicana. Tanto los actores como su director y guionista, Robert Rodríguez, le dieron un tono muy particular, lo cual redundó en un gran éxito en territorio estadounidense y mexicano. A partir de esto Robert Rodríguez se dio a conocer y muchos medios le solicitaron un buen número de entrevistas.

Esta película participó en el Sundance Film Festival en su edición de 1993, en donde le fue entregado un premio especial. Al mismo tiempo, se le nombró el personaje de la semana en el noticiero nocturno de la cadena de televisión estadounidense ABC y acudió como invitado especial al programa de televisión de David Letterman y a otros programas transmitidos en México y otros países de América Latina.

Si bien es posible hablar de un éxito, su aceptación y popularidad puede ser analizada desde diferentes ángulos en dichos México y Estados Unidos. Para el público mexicano el filme no es relevante por la forma en que se recrean Ciudad Acuña y la frontera norte, sino por la importancia que adquiere el personaje del Mariachi y su identidad. Para Estados Unidos, la popularidad radica entre otros factores, en el conocimiento sobre las tradiciones musicales mexicanas y la problemática en las ciudades fronterizas al sur de su territorio.

6.2.2. Análisis del reajuste de la identidad híbrida en *El Mariachi*

El Mariachi es una película de la década de los noventa, importante para nuestra investigación porque presenta complejos procesos de hibridación y sincretismo cultural que afectan decisivamente a las identidades de los protagonistas. El Mariachi, personaje mexicoamericano (lo demuestra en su habilidad en su bilingüismo y biculturalidad: domina el inglés y el español y sabe un vasto repertorio cultural musical de ambos países, además de conocer las costumbres de las ciudades fronterizas), es alguien que además de su propia hibridación enfrenta otra, la de la música: el hecho de que piezas tradicionales se toquen con instrumentos electrónicos. Por ello, sin dejar de tocar su guitarra y de vestirse con traje negro de mariachi, debe adaptarse a nuevas circunstancias de la identidad

cultural híbrida. De esta manera, la película *El Mariachi* muestra un mundo cada vez más comunicado y globalizado.

Sobre esto, Octavio Ianni, apunta:

Y el signo por excelencia de la modernización parece ser la comunicación, la proliferación y la generalización de los medios impresos y electrónicos de comunicación, articulados en tramas multimedia que llegan a todo el mundo. La noción de aldea global es una expresión de la globalización de ideas, patrones y valores socioculturales, imaginarios. A consecuencia de las tecnologías oriundas de la electrónica y la informática, los medios de comunicación adquieren mayores recursos, más dinamizados, alcances mucho más distantes. Los medios de comunicación de masas, potenciados por esas tecnologías, rompen o rebasan fronteras, culturas, idiomas, religiones, regímenes políticos, diversidades y desigualdades socioeconómicas y jerarquías raciales, de sexo y edad. Se forma una cultura de masas mundial, tanto por la difusión de las producciones locales y nacionales como por la creación directa en escala mundial. Son producciones musicales, cinematográficas, teatrales, literarias y otras, lanzadas directamente al mundo como signos mundiales. Se difunden por los pueblos más diversos, independientemente de sus peculiaridades nacionales culturales, lingüísticas, religiosas, históricas y otras.⁴

Así, la identidad cultural híbrida del Mariachi se reajusta cuando éste se convierte en un pistolero al estilo del viejo oeste, lo que recuerda a los personajes prototípicos de origen anglosajón en las películas de vaqueros estadounidenses de los años cincuenta. Este recurso es retomado por Robert Rodríguez, quien lo implanta en un personaje fronterizo con características biculturales bajo una imagen de héroe justiciero que predice situaciones inesperadas.

⁴ Ianni Octavio, *La era del globalismo* (México: Siglo XXI, 1999), p. 74.

Al respecto, en una entrevista en *The New York Times*, Rodríguez mencionó que, “debido a que durante su adolescencia vio que siempre se representa a los latinos como los malos de la historia, se sintió motivado a realizar una en que los latinos fueran personas ordinarias. En el Mariachi, el personaje principal es justamente ese tipo de persona ordinaria”.⁵

Es precisamente esta hibridación en la identidad del Mariachi lo que lo lleva a ser confundido en la trama con el personaje Azul. Situación que sólo es resuelta cuando sale a relucir la identidad y apariencia física de dichos personajes al final de la trama.

En cuanto al personaje de Moco o Mauricio, también refleja importantes rasgos de hibridación y sincretismo cultural al presentarse como un sujeto con características físicas anglosajonas y conductas al estilo de las mafias silicianas, quien domina un perfecto español y encabeza una organización criminal de matones norteños mexicanos y pochos. Todo ello nos dice que se trata de un personaje que reajusta su identidad cultural híbrida debido a que desea incorporarse a una realidad fronteriza cada vez más compleja, cada vez más dominada por la tecnología que afecta las costumbres y la cultura de dicha región.

Azul y Domino reajustan su identidad híbrida en la medida en que sus personajes van tomando fuerza dentro de la trama, en particular cuando Azul intenta a toda costa disputarle el liderazgo a Moco en la

⁵ Fregoso, Rosa Linda, “El espacio simbólico de México en el cine chicano”, en Durán, Trujillo y Vereá. *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine* (México: CISAN/Coordinación de Humanidades, UNAM-Instituto Mexicano de Cinematografía, Conaculta, 1996), p. 195.

frontera, no obstante que su personaje se encuentra estereotipado como el clásico villano y matón de la frontera en las cintas hollywoodenses. Por su parte, Domino entra a dicho proceso al separarse los clásicos personajes femeninos del cine fronterizo, siempre supeditados a los masculinos y al tratar de solucionar de forma protagónica la confusión de identidades, mostrando valentía y honor.

Ahora bien, no obstante la intención del director Robert Rodríguez, de alejarse de los estereotipos en los personajes, no transforma radicalmente la forma como es presentada la frontera tanto en la mayoría de las películas filmadas por Hollywood como las producidas en el cine mexicano, es decir, la frontera como un lugar de perdición, para aventuras de acción y policiacas relacionadas con el narcotráfico y el tráfico de indocumentados.

Sin embargo, el toque de comicidad, humor y heroísmo que le inyecta Robert Rodríguez a las situaciones que presenta la historia, la condujo a altos índices de popularidad en Estados Unidos. Al respecto el director declara que:

La razón de su aceptación por los estadounidenses es que El Mariachi es la excepción en una tierra en donde la barbarie y lo primitivo son la norma [...] la aceptación por parte del público estadounidense proviene de que éste ya tenga cierto conocimiento sobre México o, mejor dicho, de las ideas sobre México implantadas por Hollywood. El Mariachi gusta debido a que reproduce visiones hollywoodenses sobre México como la tierra del ridículo, de lo

absurdo y caótico de traficantes de drogas, matones y asesinos, sobornos, corrupción.⁶

Para David Maciel y Rosa María Acevedo, la película *El Mariachi* se encuentra inserta en tradición que intenta transmitir una visión acerca de “El control de la frontera norte por parte de México”; según Hollywood, y señalan: “Los filmes norteamericanos sobre el tema siguen una fórmula discursiva básica, una versión modificada del western en la que el héroe lucha valientemente contra bandas, a las que siempre acaban por derrotar”.⁷

De ahí que el director Robert Rodríguez presente una historia donde la identidad cultural híbrida de los personajes principales sufre un proceso de reajuste, lo que corresponde a la realidad actual de la frontera. En este sentido, Graciela Martínez-Zalce, menciona:

Mientras al sur de Estados Unidos surge una cultura peculiar, a pesar de que una barda real es la prueba tangible de que las fronteras existen y del temor que sienten ciertos sectores de que las culturas se mezclen, en el norte la preocupación se da en el sentido contrario, el que ésta pudiera desaparecer, llevándose de tajo las escasas diferencias que separan a las dos culturas nacionales.⁸

En relación con el impacto que tuvo la película en amplios sectores de la sociedad estadounidense, es importante recordar que luego de “la década del hispano”, la población mexicoamericana se integró sin ambages

⁶ *Ibid.*, pp. 195-196.

⁷ Martínez-Zalce, Graciela, “De la crónica al road movie”, *Revista Iztapalapa* (primavera de 2003): p. 1.

⁸ *Ibid.*, 3.

al hispanismo promovido por el gobierno estadounidense. Por ello, el director, Robert Rodríguez proyecta en su película una visión propia acerca de los complejos procesos llamados “hispanismo” o “latinismo”. Propuesta que se unió a otras corrientes para explicar estos procesos, como la siguiente:

A pesar de que existen diversas percepciones en torno a lo que se llama identidad latina y que se han generado muchas polémicas al respecto, está conformada por individuos cuyas raíces cercanas y distantes provienen de América Latina, el Caribe hispanohablante y de España, sociedades demasiado distintas cuyas emigraciones a Estados Unidos fueron propiciadas bajo muy diferentes condiciones. El término latino surgió del encuentro, en ocasiones conflictivo, de todos estos grupos con la sociedad estadounidense. Esa palabra no necesariamente refleja que todos ellos comparten una herencia, sino la realidad de conformar una etnicidad en el mosaico humano que constituye la sociedad estadounidense [...] De hecho, no existe un consenso generalizado entre los latinos que son de ascendencia mexicana y se autodenominan o se les conoce de acuerdo a su orientación política, su historia familiar o lugar de residencia. De esta manera, encontramos individuos de ascendencia mexicana a los que se refieren como mexicoamericanos, hispanos, latinos o chicanos. Igualmente, los puertorriqueños, los cubanos y los dominicanos son los grupos que les siguen en tamaño, y utilizan términos para autoidentificarse.⁹

De esta manera, la película *El Mariachi* abrió un proceso de diversificación y regionalización cada vez más pronunciado dentro de la comunidad latina, incluidos naturalmente los inmigrantes de Sudamérica y de países europeos latinos con sus respectivas hibridaciones en mestizaje y sincretismo natural, hasta el punto que podemos hablar

⁹ Driscoll, Barbara et al., *Límites sociopolíticos y fronteras culturales en América del Norte* (México: CISAÑ, UNAM, 2000), pp. 11 y 12.

concientemente de una población que presenta muchas variantes en su composición.¹⁰

Sobre la situación de la comunidad latina, se señalan algunas consideraciones teóricas:

Desde nuestra perspectiva en México, la comunidad latina en proceso de maduración es de suma importancia. Todas las generaciones de individuos de ascendencia mexicana, desde los inmigrantes que llegaron ayer hasta las personas cuyas familias han vivido en Estados Unidos desde la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848, no necesariamente viven en barrios aislados de los demás latinos. Comparten sus espacios, su idioma y sobre todo las dificultades, todos luchan por solventar diversos problemas que les afectan, como la pobreza, el acceso a la educación pública de buena calidad a todos los niveles, garantizar una real participación política y otros retos que enfrentan sus organizaciones y son precisamente estos desafíos lo que conforma el núcleo de la identidad latina.¹¹

Así, en 1995 llega a las pantallas cinematográficas de Estados Unidos y casi simultáneamente a las salas de México, la película *My Family* que retrataría y produciría imágenes más humanas y ordinarias de toda una generación de mexicoamericanos del siglo XX en Estados Unidos y en particular, del Este de los Ángeles, California.

¹⁰ En cuanto al director y escritor, Robert Rodriguez, siguió filmando historias al estilo western con personajes híbridos. En 1996, produjo *Pistolero* con Antonio Banderas y Salma Hayek que fue una especie de segunda parte de *El Mariachi*; la tercera sería estrenada en el verano de 2003 con el título *Once Upon a Time In Mexico (El Mariachi 3)* y posiblemente una cuarta secuela esté entre sus próximos proyectos, abriendo por tanto, espacios para los mexicoamericanos y latinos en general dentro de la compleja industria filmica hollywoodense.

¹¹ Driscoll, *Op. Cit.* p-13.

6.3. MY FAMILY

6.3.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

My Family es una producción de Francis Ford Coppola en asociación con New Line Cinema y Majestic Films, escrita por Anna Thomas y dirigida por Gregory Nava, cuyo estreno se realizó en Estados Unidos en 1994.

My Family logró reunir a los tres actores de origen latino más populares de Hollywood: Esai Morales, Jimmy Smits y Edward James Olmos, quienes interpretan a carismáticos personajes de tres generaciones de una familia mexicoamericana. Los momentos de amor, ternura y humor que tejen la trama reflejan el sentimiento de una “identidad hispana o latina”, así como los actuales problemas de la comunidad chicana en Estados Unidos.

El inicio de *My Family* se sitúa a principios del siglo XX en el estado de Michoacán, México, de donde parte un indígena campesino (interpretado por Jacob Vargas) en busca de unos familiares que viven en la ciudad llamada entonces Nuestra Señora Reyna de Los Ángeles, California. Una vez que llega a Los Ángeles, la película se ocupa de la historia de su vida a lo largo de casi todo el siglo XX, desde su juventud y romance con María (interpretada por Jennifer López), su vida de casado, la formación y crecimiento de la familia, hasta su vejez junto con María, la esposa fiel (interpretada en la edad madura por Jenny Gago). Así, José Sánchez (interpretado ahora por Eduardo López Rojas) es testigo de los

cambios físicos, biológicos e ideológicos de sus hijos, teniendo como marco la zona este de Los Ángeles, California.

Entre los problemas que enfrenta el protagonista, se encuentra la lucha por mantener vivas en su familia las tradiciones mexicanas: el uso cotidiano del idioma español, la religión católica, la música y comida mexicanas y, ante todo, la unión de núcleo familiar. Esto se presenta muy claramente en la escena de la boda de su hija Irene —María Canals— (celebración que aparece en la portada oficial de la película para su comercialización).

Una experiencia dolorosa para la familia se suscita en 1958 cuando en plena adolescencia, Chucho, el hijo mayor (interpretado por Esai Morales) rechaza la herencia cultural mexicana. Involucrado en problemas con pandillas y drogas, decide abandonar su hogar y tiempo después muere a causa de un disparo que recibe en un enfrentamiento con la policía de Los Ángeles, al tratar de escapar luego de haber matado en defensa propia a su rival.

La historia da un salto en el tiempo y se ubica ahora en 1978, en el barrio Este de Los Ángeles, donde se pueden observar imágenes de la Virgen de Guadalupe y graffitis en las paredes. Los hijos menores de José Sánchez son ya adultos y enfrentan la dificultad de integrarse, con una identidad propia, a su propia familia, a su comunidad y a la sociedad estadounidense de su tiempo. En esta parte de la película, el protagonista es Jimmy (Jimmy Smits), quien por haber presenciado la muerte de su

hermano mayor ha crecido con resentimiento y mal carácter, reservado y alejado de su comunidad. Es un personaje que ha vivido en un ambiente hostil y se caracteriza físicamente por sus tatuajes y su vestimenta: camisetas blancas y mezclilla.

Un momento relevante de la película es cuando Jimmy es obligado a casarse con una mujer de origen centroamericano, Isabel (interpretada por Elpidia Carrillo), quien huye de la guerra en su país. Antonia (interpretada ahora por Lupe Ontiveros), hermana de Isabel, le pide a Jimmy que se case con aquélla para evitar su deportación. Jimmy acepta la oferta de matrimonio, pero con reservas. Sin embargo, en esta parte, Antonia desempeña un papel importante, ya que convence a Jimmy de la necesidad de encontrar el amor de una esposa que comparta con él ciertos rasgos de su cultura (es salvadoreña) y para ello compara su decisión de casarse con un hombre anglosajón, con el cual, aunque eran de distintas culturas, alcanzó la felicidad.

A partir de este momento, Isabel trata de conquistar espiritualmente a Jimmy, tratando inclusive de enseñarle a bailar nuevos ritmos musicales de influencia caribeña, proceso que fructifica en el matrimonio; aunque éste dura poco, puesto que Isabel muere al dar a luz a su hijo. Esto provoca la ira y la violencia de Jimmy contra los doctores, acusándolos de negligencia médica y discriminación. Más tarde, dicho estado de ánimo lo conduce a la cárcel tras robar una joyería.

La estancia de Jimmy en la cárcel es larga. Durante ese tiempo recibe la visita de su hermano mayor (Edward James Olmos), a quien le confiesa su intención de rechazar cualquier defensa en su favor. Esto significa un duro golpe para la familia. También por esta circunstancia, José Sánchez y su esposa tienen que cuidar al hijo de Jimmy, Carlitos (Paul Robert); pero no pueden evitar que el niño crezca con un carácter rebelde y duro hacia el resto de la familia.

Al salir de prisión, Jimmy enfrenta el desprecio de su pequeño hijo, cuyas costumbres son diferentes de las de su padre; lo cual se hace evidente en su vestimenta —un traje al parecer de indígena prehispánico y flechas— y en su comportamiento —se muestra apático y rechaza la figura paterna, así como al resto de la familia.

En tanto, el otro hijo menor de José Sánchez, Guillermo (interpretado por el actor Enrique Castillo), ahora conocido como William Sánchez, es abogado y piensa casarse con una hermosa mujer de origen anglosajón. Por ello, lleva a su novia y a la familia de ésta a su casa para presentarles a su padre, madre, hermanos y a las generaciones más jóvenes. La presentación la lleva a cabo el hermano mayor, quien menciona el origen de su familia y los problemas que tuvieron que enfrentar a lo largo de su vida en Estados Unidos.

Por su parte, la familia de la novia se sorprende de cómo vive la comunidad mexicanoamericana. Pero, la situación se vuelve insoportable cuando Carlitos desnudo y con un enorme penacho sobre la cabeza

arremete contra la familia de la novia de Guillermo, lo cual provoca una fuerte discusión entre Guillermo y Jimmy por la educación de Carlitos. Inmediatamente después, las discusiones se extienden en toda la familia de José Sánchez, quedando en suspenso el enlace matrimonial de Guillermo.

En las escenas finales de la trama, Carlitos acaba por aceptar a su padre y hablan sobre la importancia de mantener la unión de la familia y la fuerza de la sangre, sin embargo deciden irse de la casa de José y emigrar a Texas.

Los demás hijos de José Sánchez sólo son nombrados y recordados por las fotografías familiares que se encuentran en la sala-comedor de la casa, sin que se mencione su destino final dentro de la trama.

La pareja protagónica (José y María) se reúne a solas para recordar la historia de su familia y juntos se preparan para enfrentar ahora los retos de una época por venir.

Edward James Olmos, como miembro mayor de la familia de José Sánchez, cuenta la historia desde el inicio. Éste, secundario al principio de la trama, se convierte al final en un personaje importante debido a que él narra el desenlace.

Cabe resaltar la música del compositor dominicano Juan Luis Guerra, en especial la pieza que cierra la cinta. El vestuario es otro elemento importante que incidió en el éxito de la película, ya que muestra

los hábitos de vestido chicanos de principios del siglo XX hasta la década de los noventa.

La crítica en Estados Unidos la calificó como una “verdadera historia” generacional, al puro estilo de *El padrino*. De ahí el éxito alcanzado en las salas cinematográficas de dicho país.

En México, fue muy bien recibida por el público. La crítica le otorgó una mención especial por la manera de presentar los personajes mexicanoamericanos dentro de una familia.

6.3.2. La cinta *My Family* y el reajuste de la identidad cultural híbrida

Recordando el procedimiento metodológico de Casetti y di Chio, ahora pasemos a armar y reconstruir el análisis conforme a los procesos de reajuste de la identidad cultural híbrida.

En la película *My Family* se puede observar la intención de los cineastas chicanos de seguir produciendo cintas basadas en historias sobre hibridación con un carácter más apegado a la realidad, que se refleja en los escenarios, situaciones y perfiles de los personajes principales. Si bien estos trabajos presentan la identidad de la comunidad chicana, pueden representar a otros grupos de inmigrantes de origen latino o provenientes de otras regiones y mostrar, por tanto, un reajuste cultural de dicha identidad.

Se trata de evidenciar una identidad basada en un ethos diferenciador que se halla en permanente recomposición, como proceso abierto y no como hecho cerrado, que era como lo trataba de representar a través de diversos medios de comunicación el hispanismo oficial del gobierno estadounidense en décadas anteriores.

La cinta producida por Anna Thomas y dirigida por Gregory Nava va reajustando la identidad cultural híbrida al presentar una historia generacional, humana y real bajo una óptica chicana acerca de la “identidad latina” a lo largo del siglo XX.

Así tenemos, en primer orden a la pareja principal, José Sánchez (Eduardo López Rojas) y María (Jenny Gago), quienes son la base del núcleo familiar y quienes desean transmitir a sus hijos la idea de que la familia es un valor tradicional cultural heredado de sus raíces en México.

“El barrio y la familia funcionan como elementos centrales en la constitución de los ámbitos cotidianos de la población de origen mexicano; ahí se configuran diversas formas de acción formal e informal”.¹²

Así, el hecho de mantener la integridad de este núcleo ante las adversidades y conflictos dentro y fuera de su barrio es el problema en cuestión. Sin duda, la escena que refleja fielmente dichas situaciones es cuando se casa Irene, la hija mayor de José Sánchez, cuando éste presenta a cada uno de sus hijos ante el barrio y la comunidad mexicoamericana en medio de folclor, música de mariachi, polka, vestuario y comida típica

¹² Valenzuela Arce, José Manuel, *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*. (México: El Colegio de la Frontera Norte, 1998), p. 329.

mexicana con un lenguaje entre español e inglés, y diciendo “Ésta es mi familia”.

Durante los años cincuenta, los hijos mayores de José Sánchez, experimentaban cambios en sus personalidades, ya que incorporaban la influencia que ejercía sobre ellos la cultura y la música estadounidenses y de otras culturas con las que convivían. En el caso particular de Chucho, si bien es cierto que rechaza la herencia cultural mexicana, acepta su identidad cultural híbrida, la cual se va consolidando en la medida en que se asume como un pachuco, quien al mismo tiempo acepta otras corrientes culturales. Esto se muestra en una escena en la que baila mambo (un ritmo caribeño, creado por Dámaso Pérez Prado, originario de Cuba y conocido en la mayoría de los países latinoamericanos y en Estados Unidos) con unos niños de su comunidad.

Ahora bien, el hecho de que en la segunda parte de la historia, ubicada en el año de 1978, comience presentando imágenes del Este de los Ángeles, donde se observan graffitis y cuadros de la Virgen de Guadalupe, es para recordar que la religión católica es considerada como uno de los más importantes pilares en la formación de la identidad chicana, una vez que los símbolos religiosos se han convertido para este grupo étnico en símbolos culturales.

Sobre ello, citamos lo siguiente:

El caso de la Virgen de Guadalupe que al transformarse en un símbolo cultural, dominante en el arte chicano, entra a la cultura de

masas, a los circuitos masmediáticos, redefinida en el terreno de la multiculturalidad, creoliza visiones del mundo provenientes [...] del cine, de la televisión, del arte culto contemporáneo. Un ejemplo de esta religiosidad es el mural de La última Cena de José Antonio Burciaga, escena que es presidida por la Virgen de Guadalupe. Sentado en la cena en el lugar de Cristo está el Che Guevara, y junto a éste están todos los héroes chicanos: Joaquín Murrieta, Cesar Chávez, Carlos Santana [...] Zapata, Juárez, Martin Luther King. Sintetiza este mural lo político, lo religioso, lo prehispánico, lo colonial, lo contemporáneo, lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo masivo, lo sagrado y lo profano, lo mexicano junto a lo latinoamericano y lo norteamericano en una identidad conformada por lo local, lo nacional lo transnacional.¹³

Jimmy, el personaje principal, se muestra como un mexicanoamericano ordinario, pero con carácter recio y agresivo; resentido contra el sistema estadounidense y poco expresivo en sentimientos hacia su familia y comunidad por haber sido testigo de la muerte de su hermano mayor.

Este personaje es muy peculiar, debido a que no se había presentado antes en el cine chicano, en el que los se estereotipaba a los mexicanoamericanos como villanos. En *My Family* se trata de representar una identidad más cercana de los mexicanoamericanos. Esto se puede observar cuando Jimmy es encarcelado por robo y deja ver sus problemas internos y retos propios.

¹³ Rodríguez Nicholls, María Ángela, "Identidad cultural de mexicanos y chicanos en Los Ángeles, California: fiestas, bailes, ritos, metáforas, tradiciones inventadas, comunidades imaginadas" (tesis de doctorado en Antropología Física. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996), pp. 267-269.

De esta manera, la película *My Family* difunde y promueve un mensaje implícito orientado hacia una forma distinta de ver a la comunidad mexicoamericana y su compleja identidad cultural.

Hay que recordar, que mientras se difundía la película se vivía un ambiente de xenofobia desmedida en el estado de California, incluso se da a conocer en dicha entidad la Propuesta 187 que pretendía negar a los inmigrantes y a sus hijos servicios públicos, educativos y de salud por ser éstos, según ciertos políticos, los causantes de los problemas económicos, políticos y sociales en dicho estado fronterizo.

Otro aspecto importante que presenta el personaje de Jimmy y que va reajustando su identidad cultural, es el hecho de ir asimilando el gusto por la música con ritmos de reggae y merengue, así la del cantante dominicano Juan Luis Guerra, en el momento que su esposa lo enseña a bailar y a identificarse con la “cultura latina”. Jimmy acepta ampliar e integrar su cultura e identidad a otras corrientes o costumbres culturales, una procedente del Caribe y la otra de México, las cuales en un complejo proceso de creolización se aglutinan y amalgaman, creando una propuesta panlatina. Aquí el baile de la salsa actúa como un medio de comunicación simbólica y cultural que instruye e inspira a la población hispanohablante, que ve a la unidad latinoamericana como un proceso de construcción y reconstrucción.

Hay que recordar que la apropiación de los músicos chicanos del ritmo de la salsa, esta representado por Carlos Santana y su *latin rock* con

sus clásicas canciones “Oye como va” “Samba pa ti” y “Tequila”. Otro ejemplo más reciente lo constituyen los arreglos de jazz y salsa “latin jazz” de Poncho Sánchez o del grupo musical chicano *Tierra*.

Por todo ello, esta escena es fundamental para entender lo complejo que resulta definir la identidad cultural híbrida en los chicanos en la década de los noventa, especialmente en las zonas fronterizas entre México y Estados Unidos.

Es importante señalar que para muchos chicanos el latinismo que se propone, gira alrededor de un referente claramente político que busca la unidad latinoamericana. Debido a que el origen de los incas y el resto de los indios de toda América está en Aztlán, en esa medida todos somos raza, por ello para algunos grupos extremistas chicanos el mestizaje con las sociedades europeas no es bien visto, pero lo aceptan como parte de un pasado colonial que dio origen a las sociedades latinoamericanas actuales.

Como resultado de la llegada de importantes grupos étnicos sudamericanos y ciudadanos con complejas hibridaciones de países latino-europeos a California y Texas se ha desplazado paulatinamente al chicanismo de los años setenta, para dar paso a una compleja e híbrida identidad latinoamericana, misma que se fortaleció con la conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América.

Respecto a ello, Guillermo Gómez Peña, editor de la revista bilingüe *La línea quebrantada*, en una entrevista hecha por Néstor García, declaró:

Cuando me preguntan por mi nacionalidad o identidad étnica, no puedo responder con una palabra, pues mi "identidad ya posee repertorios múltiples: soy mexicano, también soy chicano y latinoamericano. En la frontera me dicen "chilango" o mexiquillo"; en la capital "pocho" o "norteño", y en Europa "sudaca". Los anglosajones me llaman "hispanic" o "latino" y los alemanes me han confundido en más de una ocasión con turco o italiano". Con una frase que le queda bien a un migrante lo mismo que a un joven roquero, Gómez Peña explica que "nuestro sentimiento generacional más hondo es el de la pérdida que surge de la partida". Pero también son los que han ganado: una visión de la cultura más experimental, es decir, multifocal y tolerante.¹⁴

Otro relato de Néstor García Canclini, nos señala: "Cuando en los últimos años Michael de Certeau enseñaba en San Diego, decía que en California la mezcla de inmigrantes mexicanos, colombianos, noruegos, rusos, italianos y del este de Estados Unidos hacía pensar que la vida consiste en pasar constantemente fronteras. Los oficios se toman y se cambian con la misma versatilidad que los coches y casas".¹⁵

En este sentido y siguiendo con nuestro análisis de la película *My Family*, los hijos de José Sánchez se enfrentan al reto de pasar y de integrarse a esas fronteras y sociedades culturales. Concretamente, Antonia (Lupe Ontiveros), quien mantiene una relación con un hombre angloamericano, es capaz de adoptar una conducta más abierta a otras formas de pensamiento. Esto muestra una mayor presencia pública de la mujer y hace patente el fortalecimiento del feminismo dentro del movimiento chicano en la década de los noventa.

¹⁴ García Canclini, *La globalización...*, p. 302.

¹⁵ *Ibid.*, p. 293.

Otro personaje importante, que obedece a esta dinámica, es el personaje de Memo (Enrique Castillo), uno de los hijos menores de la familia, quien para ser respetado y aceptado como profesionista decide cambiarse el nombre de Guillermo por William y se crea una personalidad e identidad propia. Aparece en las escenas con saco y corbata para ganar un lugar en la sociedad estadounidense, en la que el racismo y los conflictos étnicos continúan siendo uno de los componentes de la acción social.

Guillermo se siente parte de una familia y de una cultura con identidad propia avalada por su carrera profesional como abogado y por ello, lleva a su “familia política” a la casa de sus padres, para que conozcan más de cerca sus raíces y sus costumbres insertas en el complejo mosaico humano que representa a Estados Unidos.

Por ello, citamos lo siguiente: “Se sabe que no hay documento de identidad en los E.U., se reemplaza por la licencia para conducir y la tarjeta de crédito, es decir, por la capacidad de atravesar el espacio y por la participación en un juego de contratos fiduciarios entre ciudadanos norteamericanos”.¹⁶

Dicha situación nos indica, precisamente, la forma de vida de muchos inmigrantes radicados en Los Ángeles, donde según Renato Rosaldo, “hay una imposición del tercer mundo en el primero”,¹⁷ lo cual

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Renato Rosaldo, *Ideology, Place and People Without Culture* (University of Stanford, 1988), citado por García Canclini, Néstor, *La globalización...*

explica en mucho por qué la experiencia chicana estaba dejando de ser única e iba siendo compartida por otros grupos sociales que no eran precisamente mexicanos y por qué la adscripción identitaria se extendía.

Se espera que para el año 2010, se incrementará considerablemente la ola de inmigrantes procedentes no sólo de América Latina, sino del Medio Oriente, Asia, África, e incluso de Europa Oriental y las lejanas tierras de Australia y Nueva Zelanda, con las implicaciones que esto tiene para la cultura y la cuestión de las identidades.

En el caso de Carlitos, el hijo de Jimmy, éste representa el deseo de conservar ciertas costumbres a través de su vestimenta y sus flechas, con una conducta rebelde mediante la que crea una "identidad con raíces prehispánicas", lo que lo lleva a agredir a la familia angloamericana de Guillermo por ser distinta a la suya.

Para entender el comportamiento y la idea de identidad en dicho personaje, anotamos lo siguiente:

En la noción de identidad hay solamente la idea de lo mismo, en tanto reconocimiento es una concepción que integra directamente, la alteridad, que permite una dialéctica de lo mismo y de lo otro. La reivindicación de la identidad tiene siempre algo de violento respecto del otro. Al contrario, la búsqueda del reconocimiento implica la reciprocidad.¹⁸

Así, encontramos que la agresividad de Carlitos hacia todo lo que es distinto a él, es el reflejo de una comunidad que anhela una política

¹⁸ García Canclini, *La globalización...*, p. 112.

cultural democrática dentro de Estados Unidos. Al respecto, es importante señalar las concepciones elaboradas por la sociología latinoamericana y las relaciones internacionales en la medida en que han creado paradigmas para explicar la realidad de nuestro continente. Tal es el caso de la teoría de la dependencia y el colonialismo interno que se basa en análisis bipolares, en términos de países coloniales-pueblos colonizados. Para analizar la situación chicana se ha utilizado precisamente la segunda conceptualización, al considerar que los chicanos viven en calidad de colonia dentro del territorio de estadounidense. De ahí su condición de lucha por la ciudadanía y el reconocimiento de su identidad cultural híbrida.

Por ello, Néstor García Canclini, también nos señala:

Cuando ese soporte legitimador de las identidades que es la ciudadanía no se reforma para abarcar la escala supranacional de las actuales relaciones sociales, no sabemos cómo llamar a los otros. En dos sentidos: por una parte, no es posible ser llamado como lo que uno es, mazateco, mexicano o México-estadounidense, sobre todo si tiene las tres identidades y no le permiten desempeñarlas todas a la vez, o cada una cuando corresponde. Una cultura política y una política cultural democrática son aquellas que no sólo admiten las diferencias, sino que crean condiciones para vivirlas en la ambigüedad.¹⁹

Es así como a largo de esta historia, los ahora abuelos, José y María (nombres bíblicos para darle un sentimiento romántico y nostálgico a la trama), se convierten en un símbolo cultural mexicanoamericano y pasan a

¹⁹ *Ibid.*, p. 125.

ser chicanos en la medida que tratan de conservar el valor de la familia no como institución estática, sino como un proceso de socialización en constante cambio en el que se forman por tanto nuevas identidades culturales. Por ello, tratan de transmitirla a sus hijos y a las nuevas generaciones. A esto le llamaremos precisamente el reajuste de su identidad cultural híbrida, la cual es necesaria para mantener la integridad de la familia y enfrentar así los retos y transformaciones de la sociedad actual, tal como lo dice al final de la película *Paco*, el narrador y hermano mayor en la trama.

6.4. *SELENA* (1997)

6.4.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

La película *Selena* es una producción de Moctezuma Esparza y Roberto Katz con el patrocinio de Warner Brothers, escrita y dirigida por Gregory Nava. Fue estrenada durante 1997 en Estados Unidos, México y algunos países de América Latina.

La cinta trata una historia real basada en la vida de la famosa cantante mexicoamericana Selena Quintanilla, quien con su música abrió fronteras y alcanzó un éxito insospechado en Estados Unidos y México, con la banda musical integrada por su familia.

La primera parte de la película narra la juventud de Abraham Quintanilla, padre de Selena, quien en la década de los años setenta

formaba parte del grupo musical Los Dinos. Para conseguir que el grupo fuera contratado en Estados Unidos, Abraham tuvo que enfrentar el rechazo de angloamericanos y mexicoamericanos. La discriminación racial por parte de los ejecutivos anglosajones y la falta de apoyo de la comunidad mexicoamericana fueron causas determinantes para la desintegración de Los Dinos.

La historia da un salto en el tiempo, y nos ubica en la ciudad de Lake Jackson, Texas, donde vive Abraham Quintanilla con su esposa, Marcela, y sus tres hijos: Selena, Abbie y Suzette. En una tarde de descanso la pequeña Selena se acerca a cantar junto a su padre. En ese momento, él descubre que ella ha heredado su pasión por la música. Entonces decide comprar instrumentos musicales y formar una banda con sus demás hijos para que Selena pueda ensayar y forjarse una carrera artística, que más tarde la hará famosa como intérprete de temas en español y en inglés.

Al mismo tiempo, Abraham Quintanilla, invierte el patrimonio de su familia, en un restaurante de comida mexicana, donde su hija Selena, es la figura principal como cantante del lugar.

Tiempo después, en 1989, la historia se ubica en la ciudad de El Paso, Texas. Selena se encuentra convertida en una hermosa joven (interpretada por Jennifer López). Ella y sus hermanos han integrado el grupo musical Los Dinos y bajo la dirección de su padre, Abraham

Quintanilla, realizan intensas giras musicales en su autobús recorriendo ciudades de Texas.

La música que promueven Selena y los Dinos, es conocida como Tex Mex, una irresistible combinación de ritmos de rock, polka, pop y cumbia.

En una escena clave, el padre de Selena le aconseja no ir a Monterrey, México, debido a las dificultades intrínsecas de su condición de mexicoamericana. Le explica que debe tener un excelente manejo del idioma español o, en el caso opuesto, del inglés, así como conocer a los grandes artistas y cantantes de México y Estados Unidos, todo esto para ser aceptada en ambos países.

Cuando sucede lo anterior, Selena ya es ampliamente conocida en el suroeste de Estados Unidos. Durante una de sus giras, el autobús de Los Dinos se descompone y piden ayuda a unos hombres mexicoamericanos, llamados en la cinta “cholos” por los amigos y hermanos de Selena. Estos la reconocen inmediatamente y le manifiestan su admiración, lo que provoca un gran desconcierto en su familia ya que ninguno de ellos conocía la simpatía que despertaba Selena en la comunidad mexicoamericana.

En medio de esa gran popularidad en el suroeste de Estados Unidos, Selena decide hacer una gira por Monterrey, México, a pesar de la negativa de su padre. Al llegar a dicha ciudad, Selena recuerda las palabras de su progenitor, sin embargo, los comentaristas y la prensa en general, la tratan bien, sin importarles el español de Selena. Su sorpresa es mayor

cuando una gran multitud la espera para ovacionarla. En ese momento descubre sus raíces culturales y México se convierte en un lazo inseparable para ella, los diarios la consideran como “ídolo del pueblo” ante la estupefacción de sus familiares y amigos.

Un momento importante en la película sucede cuando la reina del Tex Mex toma la decisión de casarse con su guitarrista Chris Pérez (interpretado por Jon Seda), un músico mexicanoamericano atraído por la influencia heavy metal. Abraham Quintanilla (ahora interpretado por Edward James Olmos) se opone y esto causa una enorme tensión familiar. El conflicto termina cuando el padre acepta al joven esposo de su hija.

Después de este suceso, empiezan las exitosas giras musicales de Selena, aparecen grandes conciertos, para los que ella diseña su propio vestuario. Su popularidad va en aumento y varios productores le proponen contratos con jugosas ganancias.

Tiempo después, Selena es nominada para el premio Grammy Latino, y gana la presea al mejor álbum de género mexicanoamericano de 1992-1993, en la ciudad de Los Ángeles, California. En esos momentos de fama y éxito, Selena recuerda gran parte de su vida y los esfuerzos y obstáculos que tuvo que enfrentar antes de alcanzar el prestigiado premio, otorgado en los últimos años para reconocer a lo mejor de la música latina en Estados Unidos.

A la entrega de dicho premio, le sigue una exitosa carrera artística que combina con la de diseñadora de modas. Establece una boutique de

ropa femenina en la ciudad donde radica, Corpus Christi, Texas, convirtiéndose así en una mujer de negocios. La prensa nacional la asedia, y en una entrevista presenta a su equipo de trabajo, en el que sobresale la figura de Yolanda Saldivar, encargada de las finanzas de Selena.

Yolanda Saldivar se hace pasar como la fan número uno de Selena y le obsequia un anillo a nombre suyo, que en realidad era un regalo de sus admiradores y empleados de la boutique, agradecidos por el trato y la ayuda que Selena les proporcionaba como empresaria y cantante. Con esta confianza “a ciegas” hacia su encargada administrativa, Selena, realiza nuevamente grandes conciertos en varias ciudades de Estados Unidos y México, y consolida un estilo propio. En un momento de nostalgia le confiesa a su madre su deseo de tener hijos, una vez que finalice una importante gira musical que le ayudaría a afianzar su carrera artística. En esta etapa Selena ha fortalecido la relación con su esposo Chris y sus canciones ya son conocidas no sólo en México y Estados Unidos, sino en América Latina y el Caribe.

El mercado regional se abría cada vez más. El Tex Mex se convertía en una moda musical junto con una innovadora forma de bailar entre sus seguidores de la región fronteriza: La quebradita.²⁰

²⁰ El baile se llama quebradita, porque se trata de quebrantar a la mujer, doblándola incluso hasta el piso. Hay varias maneras de bailar la quebradita ya sea en parejas o zapateado. Se trata de una prueba de ver quién aguanta más y quién es el mejor “gallo”. Sobre su origen no hay nada preciso, sin embargo, varios estados fronterizos se disputan su creación. Se conoció primero en Estados Unidos, en Los Ángeles, desde 1991 y a partir de 1992 empezó a popularizarse en la capital mexicana. De ahí pasó al resto de América Latina.

La figura y estilo de Selena continúa rompiendo barreras y fronteras. En una escena, su padre le dice que ella es la única mujer que ha logrado ser aceptada sin importar prejuicios raciales, sociales, económicos o culturales, gracias a esto, había alcanzado ya un lugar especial en el mundo de la música. La canción “Como la flor” se mantenía entre los primeros lugares de popularidad en Estados Unidos y en México, luego de varias semanas de haber sido lanzada al mercado.

Sin embargo, cuando estaba por convertirse en una gran superestrella de la música popular y regional, su vida fue truncada trágicamente por la amiga que administraba sus negocios, Yolanda Saldivar, a quien días antes, su padre, Abraham, había acusado de fraude y mal manejo de las finanzas de la familia.

La inesperada muerte de Selena, ocurrida a finales de marzo de 1995, causó una gran conmoción que traspasó rápidamente las fronteras. En la televisión se transmitían escenas de multitudes que lloraban su pérdida. A partir de ese momento, ni la muerte pudo privar a la famosa cantante del éxito; grandes audiencias en México y Estados Unidos la siguen aclamando junto con la música Tex Mex. Cada aniversario se le recuerda y es transmitida la película *Selena*.

Al parecer el mercado de la música de Selena y del Tex Mex, continúa creciendo a pesar del tiempo que ha pasado desde su muerte.

6.4.2. El reajuste de la identidad cultural híbrida dentro de la cinta *Selena*

La película *Selena* obedece al proceso de reajuste de la identidad cultural híbrida en los años noventa, porque presenta una historia de sincretismo cultural, incluso de creolización en la que la figura principal, Selena, refleja una identidad en constante construcción, reforzamiento y reajuste. Es un personaje que asume su identidad mexicoamericana y latina o hispana con un carácter flexible y abierto a decisión de integrarse a otras expresiones culturales. Un ejemplo de esto es el estilo Tex Mex del grupo Selena y los Dinos, cuyos integrantes provenían de distintas tendencias culturales, por ejemplo Chris, el esposo de Selena, seguidor de la música del rock heavy-metal.

Es importante recordar, que la música de Selena es heredera de la música chicana representada por Ritchie Valens, Carlos Santana, El Chicano, Los Lobos, y El Flaco Jiménez, entre otros. Este género tiene sus raíces en el pachuco boogie y los estilos de vida en los barrios mexicoamericanos que se encuentran a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos. De esta manera, Los compositores de la época de los pachucos tendieron varios puentes entre swing, boggie, blues y otros géneros musicales de influencia afrocaribeña. El Tex Mex de Selena y el conocido baile de la quebradita pertenecen a este movimiento musical. Se trata de fenómenos musicales que articulan matrices culturales subalternas: country western, música norteña, rock and roll, mambo, cha cha chá, cumbia, salsa e incluso lambada, mismos que han transformado

la identidad de ciertos sectores dentro del movimiento cholo en cowboys o vaqueros.

El atuendo cholo era una manera de vestirse, de tomar distancia de la nostalgia por México de sus padres, pero ahora hemos vuelto a lo de nuestros ejes. Se trata de un cambio muy radical, ya que dejan de usar ropa de tres o cuatro tallas más grande, arete en la oreja y enormes playeras y se visten con pantalones negros entallados, botas vaqueras, chaleco con flecos, sombrero conocido como tejana y un pañuelo en el bolsillo de atrás del pantalón que hace referencia al lugar de nacimiento propio a al de los padres.²¹

Hay que recordar que los cholos se constituyen en organizaciones juveniles de barrio y se caracterizan como culturas subalternas carentes de un discurso. Tienen prácticas autodestructivas y formas de identificación vinculadas a referentes simbólicos definitorios del perfil cultural mexicano, por lo que mantienen fuertes elementos culturales estructurados que los diferencian de otros grupos sociales.

Por otro lado y siguiendo con nuestro análisis, las primeras bandas que surgieron fueron la Banda Móvil y la R-15, La Banda Machos, Banda Toro, La Súper Bandido, Vaquero Moderno y Vallarta Show, Potrero Horizonte, Siempre Amigos, Sangre de Indio, Casimira, Puros Mexicanos, entre otros. Cabe mencionar que hay un número ilimitado de bandas en toda la franja fronteriza, cada una de ellas ha introducido nuevos ritmos y movimientos de caderas que han transformado dicho baile popular hasta lo que ahora se llama tecno quebradita.

²¹ Rodríguez Nicholls, "Identidad cultural...", p. 217.

Estas hibridaciones de ritmos musicales van dirigidas a un público más abierto y manifiestan una identidad a través de los poderosos medios de comunicación en la era de la globalización.

En este sentido, Beck señala:

Así, la globalización llama la atención sobre la producción transcultural de significados y símbolos culturales. La dimensión cultural de la globalización introduce una importante brecha en el Estado y en las sociedades, al permitir comparar formas, imágenes, valores y contenidos que afectan las identidades, antes limitadas básicamente al ámbito nacional. Pero lo “local” y lo “global” no se excluyen entre sí, sino que constituyen los polos de un espectro continuo, de ying y yang.²²

Dentro de estas premisas teóricas la figura de la cantante mexicoamericana, Selena y su música Tex Mex abrieron fronteras. Los conciertos en varias ciudades del suroeste de Estados Unidos y el norte de México, en los que promovía su identidad cultural híbrida, la conducen a partir de este momento a obtener la denominación de chicana.

En la segunda mitad de los años noventa, el gran incremento de la población de origen mexicano en Estados Unidos dio lugar a la proliferación de todo tipo de servicios para atender las necesidades y preferencias culturales, tanto de mexicanos y mexicoamericanos como de latinoamericanos y europeos de origen latino. Entre dichos servicios se incluyen: estaciones de radio y televisión, restaurantes, agencias de

²² Beck, *Qué es la globalización*, pp. 52 y 53.

publicidad, periódicos de circulación nacional, cines, teatros y galerías de arte.

A partir de esa época, por ejemplo, se establecieron varias distribuidoras de películas en español en Estados Unidos, en especial en la frontera con México. De manera similar, varias empresas estadounidenses, incluso algunas de las más grandes, conscientes de las potencialidades de este segmento del mercado, comercializaron sus productos en español y los letreros de los establecimientos comerciales y públicos comenzaron a aparecer en ese idioma.

El hecho de que Selena haya recibido el premio Grammy latino se debe precisamente a la importancia que ha cobrado la identidad híbrida mexicanoamericana como promotora y receptora de patrones culturales estadounidenses, mexicanos y de otras culturas asentadas en Estados Unidos.

Al respecto citamos lo siguiente:

Si continúan los índices de crecimiento, que hoy son mayores que los de otras minorías, llegará un momento, más o menos hacia mediados del siglo XXI, en que los mexicanoamericanos se convertirán en el grupo étnico más grande del suroeste de Estados Unidos y uno de los principales de la nación en general. Esto sin duda, tendrá repercusiones muy profundas en los tradicionales patrones culturales estadounidenses.²³

Guillermo Gómez Peña y su organización de artes multidisciplinares, la Pocha Nostra, han dedicado su trabajo a la

²³ Taylor, Lawrence Douglas, *El nuevo norteamericano. Integración continental, cultura e identidad nacional* (México: CISAN, UNAM-El Colegio de la Frontera Norte, 2001), p. 223.

exploración de aspectos como la globalización, la identidad cultural, las nuevas tecnologías, identidades híbridas y cultura fronteriza. A partir de esta investigación, proponen lo siguiente: “Imaginemos un nuevo lenguaje, una especie de cyberworld formado por cinco lenguas europeas, además de latín, náhuatl y caló chicano. No es italiano, francés, español, *nor even spaninglish*, ése. *No is kind of lengua you can understand*, pero es un arte que nunca será suficiente. Es nuestra identidad fetichizada en un arte que nunca será suficiente”.²⁴

Y en su proyecto de “El Museo de la Identidad Fetichizada”, Gómez Peña agrega: “El objetivo del proyecto es desarrollar imágenes de la cultura apocalíptica en México para reflejar los cambios en esta ciudad. La idea es que esas imágenes sean un diálogo chicalango (chicano-chilango) que pueda generar un nuevo repertorio de iconos binacionales, desvirtuados y trastocados.”²⁵

Sobre este mismo tema Octavio Ianni escribe:

Se multiplican las identidades de uno y otros, en la misma proporción en la que se diversifican las experiencias y existencias, intercambios culturales y formas de organización social de la vida, modos de trabajar, actuar, sentir, pensar, imaginar. Además de multiplicarse las actividades posibles lo que simultáneamente provoca la reelaboración de las anteriores, se abren los horizontes del cosmopolitismo. Al igual que las cosas y las mercaderías, así como las ideas y las fantasías, también los individuos se vuelven cada vez más ciudadanos del mundo.²⁶

²⁴ Gómez Peña hizo dichas declaraciones durante la exposición “El museo de la identidad fetichizada”, en el Museo del Chopo de la ciudad de México, mayo de 2003

²⁵ Véase *Gaceta UNAM*, 22 de mayo de 2003, p. 16.

²⁶ Ianni, *La era del globalismo*, p. 84.

La reestructuración de las identidades culturales híbridas también ha sido aprovechada por las empresas transnacionales y por los mercados mundiales que operan según la producción industrial de la cultura, la comunicación, el consumo y la segmentación de bienes.

En este contexto, podemos ver las producciones de películas sobre personajes reales exitosos en la música. Hay que señalar que la repentina muerte de Selena la convirtió en un ídolo no sólo para la comunidad chicana, sino para las masas identificadas con el Tex Mex como parte de su discurso de identidad cultural. De esta manera, la película *Selena* abrió un espacio en los procesos de hibridación. En efecto, el sincretismo cultural se genera también en la música y en los códigos de conducta. El llamado sonido Nor Tec, mezcla de música tradicional mexicana y ritmos electrónicos, que desde 1999 se escucha en Tijuana y en otras ciudades fronterizas de México y Estados Unidos, es un ejemplo de estas manifestaciones. Las comunidades híbridas lo han adoptado como una forma de identidad, al igual que lo hicieron con el Tex Mex y la quebradita.

Después de *Selena*, el cine chicano cobró importancia en Hollywood, de hecho, desde finales de 2001, los Estudios Universal crearon la distribuidora Arenas Entertainment para dirigirse específicamente a la audiencia chicana y latina en general dentro de Estados Unidos.

“Queremos ser la compañía latina por excelencia de Hollywood, donde los guionistas, los directores y los actores latinos de todo el mundo,

no sólo de Estados Unidos, se sientan como en su casa, porque entendemos su cultura y sus historias y también en Hollywood y el mercado estadounidense”, explicó Santiago Pozo, presidente de dicha distribuidora, formada por los Estudios Universal en asociación con la firma de marketing Arenas Group y la financiera española Marco Polo Investments.²⁷

Arenas Entertainment comprará, producirá y distribuirá anualmente entre cuatro y cinco películas latinas realizadas en Estados Unidos, España, países europeos latinos o de América Latina y el Caribe. Además cabe agregar que es la primera vez que una empresa latina se asocia con uno de los grandes estudios de Hollywood para desarrollar este tipo de producto enfocado al mercado hispano.

Esto ha sido consecuencia de la difusión y apoyo que tuvo el cine chicano y latino durante la década de los noventa. Maarc Shumer, vicepresidente de los Estudios Universal, afirmó: “La creación de Arenas Entertainment es la muestra de nuestra confianza en el público latino como grupo demográfico y como creciente audiencia cinematográfica”.²⁸

Hacia 2002 Arenas Group representaba a más de veinte actores latinoamericanos en Hollywood. Ahora emprende un nuevo proyecto: servicios de promoción a directores y guionistas hispanos tanto de América como de Europa en Estados Unidos.

²⁷ Conferencia ofrecida por Santiago Pozo en la ciudad de Los Ángeles, California, Estudios Universal, noviembre de 2001.

²⁸ *Ibid.*

La identidad cultural híbrida de los chicanos adquiere diversas formas y distintos sentidos que obligan a pensar no en una sino en varias realidades conectadas entre sí, que producen afinidades específicas, códigos de conducta, lenguajes y pensamientos de acuerdo al contexto en el cual se desarrollan.

En fechas recientes, se ha sumado el interés de mexicoamericanos y mexicanos de utilizar Internet para comunicarse con sus familiares y amigos y, de esa manera, estar en contacto con sus comunidades de origen, pues desde la perspectiva de la migración, estamos incorporados a un intenso proceso de interactividad cultural, dentro de un mundo global, en la que quien gane o pierda dependerá de cómo se planteen las iniciativas de los mexicoamericanos y sus preferencias culturales en un futuro próximo. Por lo pronto, como hemos visto, la comunidad mexicoamericana y/o chicana ha creado una corriente artística y cultural propia, que se plasma, entre otras artes, en la cinematografía, en el muralismo, las artes plásticas y ahora en el performance,²⁹ siendo ésta una aportación de dicha comunidad a la cultura estadounidense.³⁰

²⁹ Arizpe, Lourdes, "Migración y cultura. Las redes simbólicas del futuro", *Nexos* 26, no. 137 (mayo-junio de 2004), p. 55.

³⁰ *Ibid.*, p. 64.

6.5. REFLEXIONES FINALES SOBRE *EL MARIACHI*, *MY FAMILY* Y *SELENA*

Siguiendo con nuestra metodología de Caseti y di Chio, las cintas chicanas *El Mariachi*, *My Family* y *Selena* reflejaron un proceso de reajuste de la identidad cultural híbrida. Ello debido a que el nuevo contexto de posguerra fría y globalización proporcionó más apertura a los cineastas chicanos para que retrataran desde su propia óptica la identidad hispana y/o latina, como respuesta al hispanismo cerrado y estático de las autoridades estadounidenses, como sucede en la película *My Family*, cuya historia, personajes, lugares y situaciones nos llevaron a conocer más de cerca la compleja hibridación de los chicanos con una perspectiva del pasado, presente y futuro de los mexicoamericanos (es decir, construcción, reforzamiento y reajuste de la identidad híbrida dentro del cine chicano).

Asimismo, se produjo *El Mariachi*, la primera cinta chicana que planteó de alguna forma el impacto de los avances científicos y tecnológicos sobre las identidades culturales y su necesidad de reajustarse a dichos cambios, como ocurre precisamente en el caso del personaje principal, el Mariachi, un sujeto fronterizo con una compleja hibridación en constante construcción, no sólo en la música sino también en su personalidad. Situación que se ve fortalecida por la propia historia, los personajes secundarios y las problemáticas que se plantean en la historia, como parte del cine fronterizo.

Dicho proceso es aún más palpable en la película *Selena*, donde las hibridaciones musicales, como el Tex Mex, revelan la ampliación e

integración de la identidad mexicoamericana a una más abierta hacia lo latinoamericano, bajo la visión propia de un chicano. Ello obstante, el rechazo de los grupos más conservadores dentro del movimiento chicano en general de los años noventa.

Por todo ello, este movimiento al diseñar y planear sus programas de acción deberá tomar en cuenta que los actuales procesos de hibridación bajo el contexto de globalización cada vez están transformando las identidades culturales híbridas que reclaman un lugar al compartir con él muchas de las demandas y experiencias en Estados Unidos, principalmente en las zonas fronterizas donde la hibridación está forjando nuevas identidades culturales.

CONCLUSIONES GENERALES

Como se pudo comprobar dentro de la disciplina de las Relaciones Internacionales, desde finales del siglo XX, el análisis del concepto de hibridación se extiende a diversos procesos culturales. Para los fines del presente trabajo, rescatamos las teorías chicana y latinoamericana al respecto, las cuales coinciden en señalar que la hibridación es un añejo y complejo proceso sociocultural que involucra elementos como el mestizaje, el sincretismo cultural y, en ciertos casos, la creolización. Asimismo, en análisis internacionalistas recientes, se denomina hibridación a los productos resultado de tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos. De esta manera, se puede entender el grado de interculturalidad o multiculturalidad de una sociedad.

Con base en dichas definiciones de hibridación en el campo de las Relaciones Internacionales, entendemos entonces que la identidad cultural híbrida es un complejo proceso intercultural, el cual ocurre en condiciones históricas y sociales muy específicas, en medio de sistemas de producción y consumo que se manifiestan sobre todo en ciudades bilingües y multiculturales, como Tijuana, San Diego y Los Ángeles. A la vez, al estar en constante interacción, tales sociedades distintas, que comparten un mismo espacio geográfico, refuerzan la identidad híbrida.

Con dichas premisas, el cine chicano se presenta como una parte fundamental en este proceso y se desarrolla mientras es testigo tanto de los grandes cambios ocurridos en la frontera entre México y Estados Unidos como de los generados por los procesos en la disciplina de las Relaciones Internacionales como la Guerra Fría y la época posterior a ésta. En este contexto, como hemos visto, emergen las primeras manifestaciones artísticas que llevaron a la creación del cine chicano, el cual se puede considerar como el principal reflejo de la identidad cultural híbrida.

La cinematografía chicana durante las primeras décadas del siglo XX se abrió paso en dos contextos distintos: uno, el cine mexicano que durante los años cuarenta inyectaría fuerza a la imagen híbrida de los chicanos con el personaje del pachuco; y, dos, el estadounidense, donde los medios de comunicación, particularmente la industria cinematográfica, cerraban los espacios de expresión a las minorías raciales, debido al clima de la Guerra Fría y la lucha contra la expansión del comunismo en el mundo.

Fue hasta inicios de la década de los setenta con el relajamiento de las tensiones entre el capitalismo y el socialismo y con el fortalecimiento del movimiento chicano, creado una década anterior, que los mexicoamericanos comenzaron a filmar cortometrajes. Asimismo, la lucha de este grupo imprimió en el término chicano una consigna de lucha y reconocimiento político hacia los mexicoamericanos y, con ello, la construcción de la identidad cultural híbrida.

Las temáticas que abordaron los cortometrajes se centraron en la búsqueda y formación de dicha identidad. Todo: las historias, los personajes, las escenografías, hacían referencia al mestizaje y al sincretismo cultural como factores indispensables para considerarse una comunidad híbrida en constante construcción y redefinición, lo cual se enfocaba en el logro de sus derechos como chicanos; no obstante, la política gubernamental estadounidense de encajonar a la chicanidad en la idea de "hispano", el cual no reconoce identidades culturales específicas y obedece a intereses políticos, estratégicos, económicos y sociales del propio Estado estadounidense y de ciertos sectores de su sociedad.

Durante el inicio de la década de los ochenta que a nivel de las Relaciones Internacionales se caracteriza por el recrudecimiento de la Guerra Fría, el cine chicano apuntala la identidad cultural híbrida en los primeros largometrajes: *Zoot Suit*, *Born in East L.A.* y *La Bamba*, mismos que presentan, como hemos señalado, historias con personajes que muestran tal identidad cultural híbrida, como el Pachuco, el mexicanoamericano trilingüe con costumbres y conocimientos multiculturales y el ídolo musical con ritmos híbridos, respectivamente. Todas estas cintas si bien se basan en historias verídicas, mitifican al personaje principal, quien representa la ideología del movimiento chicano, el cual trata de rescatar sus orígenes en México para la construcción de su identidad resultado de la hibridación.

Por otro lado, la época durante la cual se hicieron tanto los cortometrajes como los largometrajes es crucial, pues se produjo una gran oleada de inmigrantes hacia E.U., provenientes no sólo de México y América Latina, sino de diversas regiones del mundo, concretamente a la ciudad de Los Ángeles, principal centro de la chicanidad. Tal situación llevó al movimiento chicano a entrar en un debate sobre la posibilidad de incorporar en la identidad chicana a otras identidades culturales. Dicha polémica aumentó a inicios de la década de los noventa con el surgimiento dentro del campo de las Relaciones Internacionales de un nuevo orden internacional, consecuencia del contexto de posguerra fría y las manifestaciones culturales de la globalización.

Son precisamente estos procesos internacionales los que llevaron a los cineastas chicanos a retratar, ahora sin tantas presiones ni imposiciones del gobierno estadounidense, la identidad cultural híbrida de los chicanos en sus producciones, la cual refleja en este momento un reajuste que tiene que ver con los cambios experimentados por la comunidad mexicoamericana y otras identidades culturales de habla española, es decir, tratan de darle al hispanismo una óptica chicana.

Dentro de este contexto histórico, cultural y artístico se filman: *My Family*, *El Mariachi* y *Selena*. En estas películas, la hibridación de la identidad cultural se manifiesta en las historias (situaciones y personajes que tratan de construir, reforzar y reajustar tal identidad). Así tenemos que en la película *My Family* se retrata a tres generaciones de una familia

mexicoamericana asentada en el Este de Los Ángeles desde principios del siglo XX, que asumen los retos que presenta el fin de siglo, adoptando las tendencias provenientes de otras identidades culturales y reajustando la suya, cada vez más mixta, como lo habíamos mencionado.

Con la película *El Mariachi*, la hibridación se manifiesta en las nuevas formas de hacer e interpretar la música, resaltando la invasión de los medios electrónicos en ésta y en las costumbres de los habitantes de una ciudad mexicana en la frontera con Estados Unidos. Nos encontramos con personajes que, si bien manifiestan una identidad definida (como el Mariachi), la necesidad de dominar otra lengua, otras costumbres y de no ser rebasado por la tecnología, los orillan a reajustar su identidad, precisamente mediante mayor hibridación. A ello se suma la situación, que plantea la historia, de confusión de identidades.

La película *Selena*, por otro lado, recupera la historia de un singular personaje que representa la identidad cultural híbrida de los mexicoamericanos a finales del siglo XX. Se trata de Selena, cuya identidad comprende una mezcla de elementos de procedencia diversa, pues aparte de la herencia mexicana y estadounidense, se nutre de elementos como el Tex Mex que trasciende las fronteras y va dirigido a un mercado más plural étnica y culturalmente. La combinación de sonidos, ritmos y tecnologías, así como las nuevas tendencias musicales, como la quebradita, y las nuevas identidades que ahí emergen son el resultado de una compleja hibridación. Estos procesos se sitúan en un contexto

marcado por el rechazo de los sectores más conservadores dentro del movimiento chicano en general, quienes se resisten a incorporarse a una identidad híbrida más compleja que comprenda a otras, en particular de países de Latinoamérica. Por ello, otros grupos chicanos, en especial los localizados en la frontera mexicanoamericana, preocupados por los retos que imponen las manifestaciones culturales de la globalización, tratan de no ser rebasados por dichos procesos creando y diseñando nuevas estrategias para reafirmar su identidad y sus particularidades.

Así, la película *Selena* se realiza en una coyuntura esencial para el análisis de la identidad cultural híbrida al abrir nuevos espacios y fortalecer el mestizaje, el sincretismo cultural e inclusive la creolización y, por consiguiente, la interculturalidad y multiculturalidad. Es este nuevo horizonte que conjuga los avances tecnológicos y científicos donde la identidad cultural híbrida y la cinematografía chicana se encuentran en medio de un proceso constante de construir, reforzar y reajustar nuevas formas de identidad a principios del siglo XXI, procesos a repensarse en el campo de las Relaciones Internacionales.

LOS DEBATES ACTUALES SOBRE LOS MEXICOAMERICANOS Y MEXICANOS EN ESTADOS UNIDOS

En la actualidad En Estados Unidos viven 25 millones de personas en Estados Unidos de ascendencia u origen mexicano. Ello ha producido la aparición de varios discursos académicos, entre éstos, el del célebre politólogo de la universidad de Harvard, Samuel P. Huntington, quien publicó recientemente un avance de su nuevo libro *Who Are We* (2004), en el que señala que la población de origen hispano, en especial la mexicana, constituyen un verdadero desafío cultural para Estados Unidos. Dicho autor sostiene que los mexicanos representan un serio reto para la identidad tradicional de la cultura estadounidense basada en los valores angloprotestantes y que los mexicanos radicados en este país han sido incapaces de asimilarla y de construir sobre ella el American Dream.¹

Como respuesta a dichas afirmaciones, Alejandro Moreno sostiene que no obstante el análisis de Huntington, es posible demostrar que los mexicoamericanos y los mexicanos han asimilado los valores centrales de la cultura angloamericana y comparten un sistema de creencias con ellos y con otras culturas; en particular, los mexicoamericanos han adoptado ideales como el de la libertad, el del individualismo económico, el rechazo al Estado como rector de la economía, el valor de legalidad, el valor de la representación política y, después del 11 de septiembre de 2001, la

¹ Véase Alejandro Moreno, "Valores de los mexicanos en Estados Unidos", *Foreign Affairs en Español* 4, no. 2 (abril-junio de 2004): -58-66.

revaloración de la seguridad interna frente a las libertades civiles (véase anexo 1).

Dichos debates ponen al descubierto la complejidad que envuelve a la identidad cultural híbrida de los mexicoamericanos y de quienes se consideran chicanos en la actualidad; además, evidencian la necesidad de seguir su desarrollo, pues como hemos visto a lo largo de la presente investigación, su impacto y estudio tanto en Estados Unidos como en México y otras regiones continentales abarcarán probablemente gran parte del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Abalos T. David. *Latinos in the United States, the Sacred and the Political*. University of Notre Damme Press, Indiana. 1986.
- Acuña, Rodolfo, *Occupied América*. A history of Chicano. University at Northhridge, California. 1988.
- Arteaga, Alfred. *An Other Tongue*. Durham: Duke University Press, 1994.
- Amorós, Celia. "Impide el multiculturalismo erradicar prácticas insanas". *Gaceta UNAM*, 6 de octubre de 2003, p. 14.
- Noriega, Chon A. *Chicanos and Chicano Film. Representation and Resistance*. University of Minnesota Press e Institute of American Cultures, 1992.
- Arizpe, Lourdes. "Migración y cultura. Las redes simbólicas del futuro". *Nexos* 26, no. 137 (mayo-junio de 2004), pp. 55-64.
- Aumont, J. y Marie M. *Análisis del film*. Comunicación. España: Paidós, 1998.
- Beck, Ulrich. *Qué es la globalización*. Estado y Sociedad. México: Paidós, 1999.
- Bustamante, Jorge A. *Cruzar la línea. La migración de México a los Estados Unidos*. México: FCE, 1997.
- Caballero, Virgilio. "El chicano en Estados Unidos: el mexicano al desnudo". *La Jornada*, 24 de julio de 1988, sección cultura.
- Camacho Quintos, Patricia. "Oye ése: soy Tin Tan en busca de un chante". *Fronteras* 5, no. 17 (verano de 2000).
- Cardoso, Patricio y Ricardo Gamboa, "Debates sobre identidades en América Latina", *Gaceta UNAM*, no. 3604, 27 de enero de 2003
- Cassetti, Francesco. *Teorías del cine*. España: Catedra, 1994.
- Cassetti, Franceso y F. di Chio. *Cómo analizar un flim*. España: Paidós, 1991.
- Costa Antonio. *Saber ver el cine*. México: Paidós, 1997.

- Díaz Perucho, Javier. "Hijos de la patria perdida". Tesis de licenciatura, México: Facultad de Filosofía y Letras- UNAM, 2000.
- Dietrich Steffan, Heinz. *Identidad nacional y globalización: la tercera vía*. México: Nuestro Tiempo-UNAM, 2000 .
- Driscoll, Barbara *et al.* *Límites sociopolíticos y fronteras culturales en América del Norte*. México: CISAN, UNAM, 2000.
- Durán, Ignacio, Iván Trujillo y Mónica Vereá. *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*. México: CISAN/Coordinación de Humanidades, UNAM-Instituto Mexicano de Cinematografía, Conaculta, 1996.
- Fregoso, Rosa Linda. "El espacio simbólico de México en el cine chicano", en Durán, Trujillo y Vereá. *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*.
- . *Chicano and Chicano Film Culture*. Davis: University of California, 1990.
- Fox, Geoffrey. *Culture, Politics and the Constructing of Identity Hispanic Nation*. U.S.A: Carol Publishing Group, 1996.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Estado y Sociedad. México: Paidós, 1999.
- . *Las culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1989.
- García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. México: Era. Universidad de Guadalajara, Vol. 1. 1987.
- Gómez Peña, Guillermo. "El museo de la identidad fetichizada". *Gaceta UNAM* (mayo de 2003).
- Gracida, Isabel. "El cine chicano, una aproximación", ponencia presentada en el Encuentro Chicano, CELE, UNAM, 1991.
- Grimes, Ronald L. *Símbolos y conquista (rituales y teatros en Santa Fe, Nuevo México)*. Sección de obras de Arte. México: FCE, 1975.
- Griswold del Castillo, Richard. *Aztlan reocupada*. México: CISAN, UNAM, 1995.

- Hernández, Bernardo. "Cheros, Cholos y Chulos". *Día Siete* 3, no. 104 (2002).
- Joysmith, Claire. *Las formas de nuestras voces*. México: CISAN, UNAM. 1990.
- Ianni Octavio. *La era del globalismo*. México: Siglo XXI, 1999.
- Keefe E. Susan y Pailla M. Amado. *Chicano Ethnicity*. University of Albuquerque Press, New Mexico. 1990.
- Keller, Gary D. *El cine chicano*. México: Cineteca Nacional, 1998.
- . *La imagen del chicano en el cine mexicano, estadounidense y chicano: una introducción*. México: Cineteca Nacional, 1990.
- Levine, Elaine. *Los nuevos pobres de Estados Unidos: los hispanos*. México: Instituto de Investigaciones Económicas/CISAN, UNAM, 2001.
- López Castro, Gustavo. "Chicanos, pachuchos y cholos", en *La casa dividida. Un estudio de caso sobre la migración a Estados Unidos en un pueblo michoacano*. México: El Colegio de Michoacán-Asociación Mexicana de Población, 1989.
- Maciel, David R. *El Norte The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema*. Institute for Regional Studies of the Californias, San Diego State University, 1990.
- . "Cine Chicano: procesos y florecimiento" (primera parte), *DICINE* no. 32 (enero de 1990): p. 16.
- . *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del cine chicano*. México: Siglo XXI, 1994.
- Maciel, David R y García María Rosa. "El México de afuera: políticas mexicanas de protección". *Revista Mexicana de Política Exterior* 3, no. 12 (1986).
- Maciel, David R. y José Guillermo Saavedra. *Al norte de la frontera, el pueblo chicano*. México: 1993.
- Mac-Williams, Carey. *Al norte de México: el conflicto entre "anglos" e "hispanos"*, trad. de Lya Cardoza. México: Siglo XXI, 1979.

- Martín Barbero, Jesús. *Dinámicas urbanas de la cultura*. Colombia: Universidad del Valle de Colombia, 2002.
- Martínez-Zalce, Graciela. "De la crónica al road movie". *Revista Iztapalapa* (primavera de 2003).
- Mazon, Mauricio. *The Zoot-Suit Riot. The Psychology and Symbolic Annihilation*. Austin: University of Texas Press, 1984.
- Molina, Rafael. "Un pachuco en Hollywood: Luis Valdez". *Encuentro*, no. 47 (diciembre de 1987).
- Monsiváis, Carlos. "Aproximaciones y reintegros ya veo salir a Sleepy González: México nación de chicanos", *El Financiero*, 22 de junio de 1990, pp. 74-76.
- . "El cine chicano. De Speedy González a Gregorio Cortéz". *Cultura Norte* 4, no. 14 (octubre-noviembre de 1991).
- . "Tin Tan: es el pachuco un sujeto singular". *Intermedios*, no. 4 (1992).
- Moreno, Alejandro. "Los valores de los mexicanos en Estados Unidos". *Revista Foreign Affairs en Español* (abril-junio de 2004).
- Morton, Carlos. "Del barrio a Broadway: manifestaciones de la cultura hispanoamericana en Estados Unidos de América", en Paz Consuelo Márquez Padilla y Mónica Vereá Campos (coords.), *Estados Unidos: sociedad, cultura y educación*. México: CISEUA, UNAM, 1991.
- Nostrand, Richard L., *Los chicanos: geografía histórica regional*. SEP-Setentas no. 306, México: SEP, 1976.
- Ocampo, Ricardo G. "Spanishusa. Se habla español". *Revista Mexicana de Comunicación* 3, no. 16, abril de 1991.
- Ochoa Estrada, Ramón. "El teatro chicano". Tesis de Licenciatura en Arte Dramático y Teatro. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1982.
- Olivares, Julian. *Cuentos hispanos de los Estados Unidos*. Arte público Press. University of Houston, Texas, 1993.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México. FCE, 1981.

- . “Cómo y por qué escribí *El laberinto de la soledad*”, en *Intinerarios*, México: FCE, 1993.
- Peña, Manuel. “Notes toward an Interpretative History of California—Mexican Music”, en Karana Hatterley Drayton, Joyce Bishop y Tomás Ibarra, *From Inside Out: Perspectives on Mexican and Folk Art*. San Francisco: The Mexican Museum, 1989.
- Ramírez, Axel. “Conciencia Política y autociencia: los chicanos”. Tesis Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994.
- . “La cultura popular chicana y la celebración del 5 de mayo en Los Ángeles, California. *Fronteras* 5, no. 18 (otoño de 2000), pp. 2-6.
- Ramírez, Axel. “Patrones de intercambiabilidad entre la cultura chicana y anglosajona”, en Márquez Padilla y Vereza, *Estados Unidos: sociedad, cultura y educación*.
- Ramos, Francisco Javier. “Vanguardia de los medios Informativos”. *Radio Tips de México* 11, no. 18 (abril de 1992).
- Revueltas, José. *Las equivocaciones requeridas*. México: Era, 1987.
- Rodríguez Nicholls, María Angela. “Identidad cultural de mexicanos y chicanos en Los Ángeles, California: fiestas, bailes, ritos, metáforas, tradiciones inventadas, comunidades imaginadas”. Tesis de doctorado en Antropología Física. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996.
- Rosa, Raúl, de la, “Tiempos de blues”, *La Jornada*, 27 de abril de 2003.
- Ruiz, Andrés, “Cultura Chicana: un arte sin frontera”, *Memorias de Papel* 2, no. 3 (abril de 1992).
- Shadow, Robert. “Símbolos nacionales, el Estado y la cultura popular: reflexiones sobre sistemas de identidad en México y Estados Unidos”, en Márquez Padilla y Vereza, *Estados Unidos: sociedad, cultura y educación*.
- Silva Michelena, José A. *Política y bloques de poder*. México: Siglo XXI, 1989.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine*. México: FCE, 1985.

- Suárez Espinosa, Raúl Oscar. "El cine chicano: el caso de Jesús Salvador Treviño". Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1992.
- Taylor Hansen Lawrence Douglas. "El legado cultural de las fiestas patrias mexicanas en California". *Fronteras* 5, no. 18 (otoño de 2000), pp. 13-16.
- . *El nuevo norteamericano. Integración continental, cultura e identidad nacional*. México: CISAN, UNAM-El Colegio de la Frontera Norte, 2001.
- Treviño, Jesús Salvador. "Presencia del cine chicano", en *A través de la Frontera*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM-Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, 1983.
- Vaienzuela Arce, José Manuel. *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*. México: El Colegio de la Frontera Norte, 1998.
- Vasconcelos, José. *La tormenta*, pról. de Enrique Krauze. México: Trillas, 1998.
- Villanueva, Tino. *Chicanos: antología histórica y Literaria*. Colección Tierra Firme. México: FCE, 1980.

Sitios de Internet visitados

<www.huandacareo.com.mx>.

<www.zacapumich.com.mx>.

<www.zacatecanos.com>.

<www.jerez-com.mx>.

<www.chicanos.com>.

Zoot Suit (1982)

Directed by

Luis Valdez

Writing credits (in alphabetical order)

Luis Valdez play Zoot Suit

Cast (in credits order)

Daniel Valdez Henry Reyna

Edward James Olmos El Pachuco

Charles Aidman George Shearer

Tyne Daly Alice Bloomfield

John Anderson Judge F.W. Charles

Abej Franco Enrique

Mike Gomez Joey/Jose Torres

Alma Martinez Lupe (as Alma Rosa Martínez)

Francis X. McCarthy Press (as Frank McCarthy)

Lupe Ontiveros Dolores

Ed Peck Lieutenant Edwards

Robert Phalen District Attorney

Tony Plana Rudy

Rose Portillo Della

Marco Rodríguez Smiley/Ismael Torres

Ghandi

Mohandas Karanchad conocido como Mahatma Ghandi nació en Bombay en 1869, y a los 13 años se casó con Katurba que ejerció en él mucha influencia. En 1919 emprendió una cruzada contra la soberanía británica por medio de la no cooperación y el boicot al comercio inglés, condenado prisión 17 veces y con 15 ayunos voluntarios, en su tenaz lucha logró la independencia de la India, este fue su sueño de toda la vida. En 1947 fue asesinado. Fue el Mahatma, el gran alma, el padre de la independencia hindú, filósofo, político y místico que fue y sigue siendo reverenciado por millones de hindúes y por la humanidad entera.

Fidel castro

Nacido el 13 de agosto de 1927 en Mayarí, hijo natural de un inmigrante español, plantador de azúcar, **Castro** se afilió al Partido del Pueblo Cubano en 1947, y se doctoró en leyes por la Universidad de La Habana en 1950. Después de que Fulgencio Batista se hiciera con el control del gobierno cubano en 1952 y estableciera una dictadura en el país, **Castro** se convirtió en el líder del grupo Movimiento, una facción antigubernamental clandestina cuyas acciones culminaron con el asalto al cuartel de Moncada (en Santiago de Cuba) el día 26 de julio de 1953, hecho por el cual fue encarcelado. En el juicio subsiguiente se hizo cargo de su propia defensa, cuyo alegato se manifestó por medio de un discurso (La historia me absolverá) que, más tarde, se convertiría en una importante consigna política para los revolucionarios.

4.- Mencionan las causas que llevaron a la desintegración de la URSS y del bloque soviético en Europa oriental

La **desintegración** fue decidida luego de siglos y siglos y después que las 15 Repúblicas que formaron parte de la Unión Soviética decidieran vivir como países independientes. Doce de estas Repúblicas forman parte de la comunidad de países independientes, formando una integración política y económica de cooperación estrecha.

Full Cast and Crew for Zoot Suit (1982)

Bud S. technical advisor (as Bud
Smith Smith)
Dennis camera operator
Smith
George assistant camera
Stephenson
Chuck costume supervisor
Vclasco
Don co-grip (as Don Whipple
Whipple Jr.)
Don Winton production administrator:
Central Theatre Group

Full Cast and Crew for Zoot Suit (1982)

Kelly Ward Tommy/Thomas Roberts
Helena Andreyko Blondie
Bob Basso The Bailiff
Darlene Bryan Little Blue
Bernadette Cologne Legs
Miguel M. Delgado Rufus (as Miguel Delgado)
Roberta Delgado Tillie
Anacani Echeverria Pachura vocalist #1
Hammam Shafie Budda (as Carlos Garcia)
Honey Garcia Chola
James Hogan Shore Patrol
Laura Leyva Elena
Sal Lopez Hobo
Luis Manuel Cholo
Kim Miyori Manchaka
Angela Moya Bertha
Bertha E. Oropeza Pachura vocalist #2
Jeff Reynolds P. Cost
Juan Rios Crow
Greg Rosatti Leatherneck
Nancy Salis Bonita
Candice L. Silva Pachuca vocalist #3
Geno Silva Galindo
Kurtwood Smith Sergeant Smith
Dennis Stewart Swabbie
Duke Stroud Guard
Judy Susman Sugarfoot
Jon Thomas Ragman
Lewis Whitlock Zooter
Antoinette Yuskis Ceuera
Robert Beltran Lowrider
Alma Beltran Lowrider's Mother
Julio Medina Lowrider's Father
Diane Court stenographer

Rodriguez
Socorro Valdez Lowrider's girlfriend

Produced by

Kenneth Brecher co-producer
Peter J. Burrell producer (as Peter Burrell)
Gordon Davidson executive producer
Phil Esparza associate producer (as Phillip Esparza)
William P. Wingate co-producer

Original Music by

Lalo Guerrero (songs "Los chicos suaves", "Vamos a bailar" and "Marijuana boogie")
Shorty Rogers (additional music)
Daniel Valdez

Cinematography by

David Myers

Film Editing by

Jacqueline Cambas

Casting by

Frank Bayer
Eugene Blythe
Anita Dann

Production Design by

Tom H. John

Set Decoration by

Fred S. Winston

Costume Design by

Yvonne Wood

Makeup Department

Gabriella makeup artist
Csorba
Ken Diaz makeup artist
William Howard hair stylist (as Bill Howard)
Susan Schuler-Page hair stylist (as Susan Schuler)
Gerald Solomon hair designer (as Solomon J. Gerald)

Production Management

Don Zepfel unit production manager

Second Unit Director or Assistant Director

Thomas A. Bliss dga trainee
Lisa Marmou second assistant director
Win Phelps first assistant director

Art Department

Emigdio Chavez assistant property master
Ed Keyes property master
Leslie Parsons assistant art director
William F. Reinert lead man (as Bill Reinert)

Sound Department

Angelo Bruzzese loop dialogue editor
Al Florence playback operator
George Fredrick sound effects editor
Roger Heman Jr. sound re-recordingist
Lauri Higgins assistant music editor (as Tobias Laurie Higgins)
John K. Kean sound engineer
Earl Madery sound re-recordingist
Billy Mauch adr editor (as William J. Mauch)
Billy Mauch loop dialogue editor (as William J. Mauch)

Full Cast and Crew for Zoot Suit (1982)

Fred Miller boom operator
Al Morrone sound recordist
Vern Poore sound re-recordist
Rex Slinkard sound re-recordist
John Strauss music editor
Roger Sword sound effects editor (as
Roger A. Sword)
Michael Tronick music editor

Special Effects by

Johnny Borgese special effects (as
John Borgese)
Bruno Van Zeebroeck special effects

Other crew

Martin Aronstein stage lighting designer:
Central Theatre Group
Richard Babin co-grip (as Dick Babin)
Susan Barton aquarius theatre
administrator: Central
Theatre Group
Craig Bassett assistant editor
Margo Baxley costume supervisor
Paul Bell production assistant
Jack Bender consultant
Patricia Birch choreographer
Milt Commons associate production
administrator: Central
Theatre Group
Roberta Delgado dance captain
Gina Ehrlich production liaison
Chuy Elizondo camera operator
Roger Gebhard assistant camera
Earl Gilbert gaffer
Kristin R. Glover assistant camera (as
Kristin Glover)
Betty A. script supervisor (as Betty

Full Cast and Crew for Zoot Suit (1982)

Griffin Abbott Griffin)
Lalo Guerrero lyricist: "Los chicos
suaves", "Vamos a bailar"
and "Marijuana boogie"
Rhjo Haessig best boy grip
Shanan Jarrell costume supervisor
Rob Hedden unit publicist
Jere Huggins assistant editor
Ned Humphreys assistant editor
Michael Kenner best boy grip
Bill Kinney dolly grip
Dale Lattimer transportation captain
Jack Leustig facilities manager: Central
Theatre Group
Patrick Marshall best boy grip
Michael Martinez craft service
Alice McGrath consultant
Lawrence Mitzler assistant stage lighting
designer: Central Theatre
Group
John Monte still photographer (as John
R. Monte)
Hugo Peña costume supervisor
Paul M. Pollard camera operator (as Paul
Pollard)
Marilyn Rice aquarius theatre
administrator: Central
Theatre Group
Shorty Rogers music arranger
Robert Rontolo technical administrator:
Central Theatre Group
Greg Rosatti dance captain
Gaylin P. Schultz key grip (as Gaylin
Schultz)
Bernie Schwartz best boy grip
Bud S. Smith supervising editor (as Bud
Smith)

La Bamba (1987)

Directed by
Luis Valdez

Writing credits
Luis Valdez

Lou Diamond Phillips Ritchie Valens
Esai Morales Bob Morales
Rosanna DeSoto Connie Valenzuela (as
Rosana DeSoto)
Elizabeth Peña Rosie Morales
Danielle von Zerneck Donna Ludwig
Joe Pantoliano Bob Keene
Rick Dees Ted Quillen
Marshall Crenshaw Buddy Holly
Howard Jackie Wilson

Huntsberry
Brian Setzer Eddie Cochran
Daniel Valdez Lelo
Eclipe Cantú Curandero
Eddie Frías Chino
Mike Moroff Mexican Ed
Geoffrey Rivas Rudy
(more)

Runtime: 108 min

Country: USA

Language: English

Color: Color (*DeLuxe*)

Sound Mix: Dolby

Certification: Australia:M / Finland:K-12 /
Sweden:II / UK:15 / USA:PG-13 / West
Germany:6

Born in East L.A.

(1987)

Directed by

Cheech Marin

Writing credits (in alphabetical order)

Cheech Marin

Cast (in credits order) complete, awaiting verification

Cheech Marin Rudy
Paul Rodriguez Javier
Daniel Stern Jimmy
Kamala Lopez- Dolores
Dawson
Jan-Michael McCalister
Vincent
Lupe Ontiveros Rudy's mother
Urbanie Lucero Rudy's sister
Chastity Ayala Rudy's niece
David Perez Rudy's nephew
Neith Hunter Marcie
Larry Blackmon Slick dude
Tito Larriva Oscar
Geoffrey Rivas Immigration aide
Eddie Barth Lester
Miguel M. Jose

Delgado
David Yanez Altar boy
Bret Chafe Immigration man
McKeiver Jones Immigration man
III
Terrence Evans Immigration officer
Tony Plana Feo
Eloy Casados Thug #1
Mike Moroff Thug #2
Alex Garza Jail sergeant
George Garvin Doorman
Jim Perrine Tourist

Alma Martínez	Gloria
Ruben Guevara	Miguel
Sam Allen	Customs officer
Bob McClurg	Harry
Diana Bellamy	Harry's wife
John Villella	Customs agent
Doug Ingold	Customs agent
Mark Istratoff	Customs agent
Robert Masseria	Customs agent
Ronald G. Joseph	Tattooed prisoner
Josh Cruze	Jail truck driver
Noble Willingham	Border Patrol sergeant
Randal Patrick	Border Patrol officer
Ernest Harden Jr.	Border Patrol officer
Vic Trevino	Patrol Patrol officer
Sal Lopez	What's Happening Boys
Del Zamora	What's Happening Boys
Ted Lin	What's Happening Boys
Jason Scott Lee	What's Happening Boys
Teo	What's Happening Boys (as Tee Teo)
Mark L. Taylor	TV evangelist
Dyana Ortelli	Mother with oranges
Humberto Ortiz	By with oranges
Daniel Valdez	Norteno Trio
L. David Silva	Norteno Trio

Art Department

Riek Welken construction coordinator

Sound Department

Ray Alba sound editor
 Steven B. Cohen sound recordist
 William Hooper sound editor
 William B. Kaplan sound mixer
 Ken S. Polk sound re-recording mixer
 Earl Sampson boom operator

Stunts

Lance Turner stunt coordinator

Other crew

Jack English gaffer
 Dixie Fusillo production accountant
 Jacqueline George production coordinator
 Dow Griffith location manager
 Clint Hutchison assistant editor
 Brian McMillan head animal trainer

Steve Jordan Norteno Trio
Austin Cortez Bar customer
Tobar
Cesar Bar customer
Dominguez
R.D. Kennedy German man
Lilyan Chauvin German woman
Ernesto Fernando
Hernández
Ángela Moya Mexican woman
Jorge Andrés Mexican husband
Fernández
David Selburg Policeman
Sam Vlahos Father Sanchez

Produced by

Stan Coleman executive
producer
Peter MacGregor-Scott producer

Original Music by

Lee Holdridge
Peter D. Kaye (additional music)
Cheech Marin (song)

Cinematography by

Álex Phillips Jr.

Film Editing by

Don Brochu

Production Design by

J. Rae Fox

Set Decoration by

Steve Karatzas

Makeup Department

Alicia M. Tripi key hair stylist

Second Unit Director or Assistant Director

Sebastián Silva first assistant director

Mariachi, El (1992)

Directed by

Robert Rodriguez

Writing credits (in alphabetical order)

Robert Rodriguez

Cast (in credits order) verified as complete

Carlos Gallardo El Mariachi
Consuelo Gómez Domino
Jaime de Hoyos Bigotón
Peter Marquardt Mauricio (Moco)
Reinol Martínez Azul
Ramiro Gómez Cantinero
Jesús López Viejo Clerk
Luis Baró Domino's Assistant
Oscar Fabila The Boy
Poncho Ramón Azul's Rat
Fernando Martínez Azul's Rat
Manuel Acosta Bodyguard
Walter Vargas Prisoner
Roberto Martínez Prisoner
Virgen Delgado Female Bodyguard
Juanita Vargas Female Bodyguard
Yolanda Puga Female Bodyguard
Jaime R. Rodríguez Moco's Men
Luis Cadena Moco's Men

<u>Afredo Martínez</u> Moco's Men
<u>Gerardo Jáquez</u> Moco's Men
<u>Mario Mata</u> Moco's Men
<u>Daniel Delgado</u> Moco's Men
<u>Rosendo Ortiz</u> Moco's Men
<u>César Cadena</u> Moco's Men
<u>José Salinas</u> Moco's Men
<u>Robert Santoyo</u> Moco's Men
<u>Sabas Pérez</u> Moco's Men
<u>Guadencio Martín</u> Moco's Men
<u>Juan García</u> Moco's Men
<u>Máximo Martín</u> Moco's Men
<u>DiFonso Quezada</u> Moco's Men
<u>Manuel Vejar</u> Moco's Men
<u>Alfredo Cisneros</u> Keyboardist
<u>Alejandro Peña</u> Pina/Loco
<u>Israel Reyes</u> Taco
<u>Clara Scott</u> Moco's Manicurist
<u>María Castillo</u> Jail Guard
<u>Samuel Quiroz</u> Jail Guard
<u>Robert Delgado</u> Jail Guard
<u>Fermín Barrón</u> School Bus Driver
<u>H.B.</u> Pit Bull
<u>Tito Tortuga</u> La Tortuga

Produced by

<u>Elizabeth Avellan</u> associate producer
<u>Carmen M. De Gallardo</u> associate producer
<u>Carlos Gallardo</u> producer
<u>Robert Rodriguez</u> producer

Original Music by

<u>Nestor Fajardo</u>	(songs)
<u>Eric Guthrie</u>	
<u>Val Holler</u>	(as Chris Knudson)
<u>Cecilio Rodriguez</u>	
<u>Álvaro Rodriguez</u>	
<u>Juan Suarez</u>	(songs)
<u>Mark Trujillo</u>	(as Marc Trujillo)

Cinematography by

<u>Robert Rodriguez</u>	
-------------------------	--

Film Editing by

Robert Rodriguez

Production Management

Carlos unit production manager
 Gallardo (as Carlos Gallardo)

Art Department

Mario Gonzales carpenter

Sound Department

Robert Rodriguez music editor
 Robert Rodriguez sound editor
 Gregory H. sound re-recording
 Watkins mixer

Special Effects by

Carlos special effects (as Carlos
 Gallardo Gallardo)
 Robert special effects
 Rodriguez

Stunts

Mario Hernández stunt supervisor
 Manuel Salinas stunt supervisor

Other crew

Carlos M. dolly grip
 Gallardo
 Maria Gonzales production assistant
 Lic. Francisco production attorney
 Martinez
 Roberto Martínez ... dolly grip
 Roberto Martínez production assistant
 Robert additional editor
 Rodriguez
 Robert camera operator
 Rodriguez
 Robert still photographer
 Rodriguez
 Daniel Fort apprentice editor
 (uncredited)

Crew verified as complete

My Family (1995)

Directed by

Gregory Nava

Writing credits (WGA)

Gregory Nava (written by) &

Anna Thomas (written by)

Cast (in credits order) complete, awaiting verification

<u>Jimmy Smits</u> Jimmy Sanchez	<u>Benito Martinez</u> Young Paco
<u>Edward James Olmos</u> Pacos	<u>Greg Albert</u> Young Memo
<u>Esai Morales</u> Chucho	<u>Maria Canals</u> Young Irene
<u>Eduardo López Rojas</u> Jose Sanchez (1950 to 1980)	<u>Jonathan Hernandez</u> Young Jimmy
<u>Elpidia Carrillo</u> Isabel	<u>Cris Franco</u> Young Gerardo
<u>Jenny Gago</u> Maria Sanchez (1950 to 1980)	<u>Salvador Hernández</u> Mariachi
<u>Enrique Castillo</u> Memo Sanchez	<u>Samuel Hernández</u> Mariachi
<u>Rafael Cortés</u> Roberto	<u>Juan Jiménez</u> Mariachi
<u>Ivette Reina</u> Trini	<u>Jesus Alberto Guzman</u> Mariachi
<u>Amelia Zapata</u> Roberto's girlfriend	<u>José Marjo Rodríguez</u> Mariachi
<u>Jacob Vargas</u> Jose Sanchez	<u>Arturo Palacios</u> Mariachi
<u>Emilio Del Haro</u> Oxcart driver	<u>Michael DeLorenzo</u> Butch
<u>Abel Woolrich</u> Oxcart driver	<u>Valente Rodriguez</u> Chucho's friend
<u>León Singer</u> El Californio	<u>Eddie Ayala</u> Another friend
<u>Rosalee Mayeux</u> Maria's employer	<u>Romeo Rene Fabian</u> Eddie
<u>Alicia del Lago</u> Maria's aunt	<u>Bel Hernandez</u> Eddie's mom
<u>Thomas Rosales Jr.</u> The boatman (as Thomas Rosales)	<u>Jeanette Jurado</u> Rosie
<u>Anthony Gonzalez</u> Baby Paco	<u>David Salas</u> The Originals #1
<u>Cassandra Campos</u> Little Irene	<u>Bill Mondragon</u> The Originals #2
<u>Michael Gonzalez</u> Little Paco	<u>Eric Mondragon</u> The Originals #3
<u>Belladonna Campos</u> Baby Irene (as Susana Campos)	<u>Dennis Jimenez</u> The Originals #4
<u>Constance Marie</u> Toni Sanchez	<u>Alex Tanasi</u> The Originals #5
		<u>Seidy Lopez</u> Lena (Chucho's girlfriend)
		<u>George Lopez Jr.</u> Ballplayer #1
		<u>Moses Saldana</u> Ballplayer #2
		<u>Brian Lally</u> Officer
		<u>Ernie Lively</u> Sergeant
		<u>Bart Johnson</u> Young officer
		<u>Peter Mark Vasquez</u> Prison guard

Scott Bakula David
Lupe Ontiveros Irene Sanchez
Ruben Sierra Gerardo
Mary Steenburgen Gloria
Willie C. Carpenter INS guard
Delana Michaels Judge
Pete Leal Old man on balcony
Valerie Wildman Sunny (Gloria's friend)
Michael Tomlinson Dr. McNally
Saachiko Nurse
Emilio Rivera Tamalito
Paul Robert Langdon Carlitos
Angelina Estrada Woman with groceries
Dedee Pfeiffer Karen Gillespie
Bibi Besch Mrs. Gillespie
Bruce Gray Mr. Gillespie
rest of cast listed alphabetically
Jennifer Lopez Maria Sanchez (in the '20s)
Fred Blanco Wedding guest (uncredited)

Produced by

Francis Ford Coppola executive producer
Nancy De Los Santos associate producer
Guy East executive producer
Laura Greenlee line producer
Lindsay Law executive producer
Tom Luddy executive producer

Art Department

Jeff Snyder set dresser

Sound Department

Sean England sound transfer
Tommy foley mixer
Goodwin
Rolf Johnson music editor
Samuel Lehmer sound re-recording
mixer
Cheryl Nardi assistant dialogue
editor

Visual Effects by

David M. visual effects
Garber supervisor
Olivier Sarda digital compositor

Stunts

Rick Baker stunt coordinator

Other crew

Carrie Bauer set costumer
Mike Booth key grip: river crew
Thomas assistant editor
Calderon
Candice D. assistant production
Campos coordinator
Tangi costume supervisor
Crawford
Kathy assistant production
Edwards accountant
Jill Gurr script supervisor
Randi Hiller casting assistant
Heather assistant editor
Hughes
Julie assistant: Tom Luddy
Huntsinger
Jeanette singer: "Angel Baby"
Jurado and "Are You Sincere"
Francis Kenny additional photographer
Melissa Kent additional editor
Pearl A. production coordinator
Lucero
Antonio transportation

Sergio Molina executive
producer
Anna Thomas producer

Original Music by
Mark McKenzie
Pepe Ávila (folkloric music)

Cinematography by
Edward Lachman
Jason Poteet

Film Editing by
Nancy Richardson

Production Design by
Barry Robison

Art Direction by
Adam Lustig
Tony Myers

Set Decoration by
Suzette Sheets

Costume Design by
Tracy Tynan

Makeup Department
Ken Diaz makeup artist
Jacklin Masteran hair stylist
Mark Sanchez makeup artist

Production Management
Beth DePatie production manager
Yalda executive in charge of
Tehranián production

Second Unit Director or Assistant Director
Lisa Campbell first assistant director
Enrique Vargas first assistant
Torres director: Mexico

Selena (1997)

Directed by

Gregory Nava

Writing credits (WGA)

Gregory Nava (written by)

Cast (in credits order)

Jennifer Lopez Selena Quintanilla
Jackie Guerra Suzette Quintanilla
Constance Marie Marcela Quintanilla
Alex Meneses Sara
Jon Seda Chris Perez
Edward James Olmos Abraham Quintanilla
Jacob Vargas Abie Quintanilla
Pete Astudillo Pete Astudillo - Dinos
1990's
Panchito Gómez Young Abraham -
Dinos 1961
Ricky Vela Ricky Vela - Dinos
1990's
Don Shelton Stage Dancer
Richard Emanuelle Concert Reporter
León Singer Concert Promoter
Richard Coca Bobby - Dinos 1961
George Perez Seff - Dinos 1961

<http://www.imdb.com/title/tt0120094/fullcredits>

ull Cast and Crew for Selena (1997)

Brian Fallteen Club Owner
Ruchen Joe Ojeda
González
Elisabeth Irate Club Goer
Gonzalez
Richard Iglesias Irate Club Goer
Everett Sifuentes Lerma's Club Owner
Gil Glasgow Police Officer - 1961
Rebecca Lee Young Selena
Meza
Victoria Elena Young Suzette
Flores
Carmen
Martínez
Rafael Tamayo Young Abie
Carl William Neighbor
Holler
Bel Hernandez Delores Quintanilla
Gail Cronauer Women Customer
Elia Ortiz Waitress
Fernando Eddie Quintanilla
Cubillas
Sal Lopez Jaun Luis
Richard William MC
Hughes
Erick Carrillo First Cholo
Frank Mendez Second Cholo
Scidy Lopez Deborah
Francisco J. De Hotel Manager
La Fuente
Don Cass Security Guard
Keith Kaslow Hotel Manager
Peter P. Chris' Friend
Montejano
Michael Chris' Friend
Guerrero
Ronald Gonzales Chris' Friend
Chris Doughton Chris' Friend
Marta Flores Moolerrey Reporter
Terry Elena Moolerrey Reporter
Ordaz
Marcos Padilla Concert Official
Valerio Longoria Accordion Player
Sr.
Philip Raybourn Bungie Jump

	Attendant
Mark Carrillo Manuel
Darline Tigrett Meaico City Reporter
Donnie Neubauer Record Executive
John Verca Jose Behar
Joe Stevens Record Producer
Lupe Ontiveros Yolanda Saldivar
Marjka Baca Pedicurist
Michelle McManus Pedicurist
Barbara Petricini-Buxton Saleslady
Leonardo Martínez Bootlguer Worker
Molly Moroney Store Manager
Desi McGill Blonde Teenager
Tom Christopher Grammy Present
Cora Cardona Head Steamstress
Amin Mery Paramedic
rest of cast listed alphabetically	
Xavier Ramirez VIP Crew
Larry Cashion Grammy Presenter #2 (uncredited)
Jeff Dylan Graham Young Selena's Friend (uncredited)
Ray Melendez Reporter (uncredited)
Selena Pérez Herself (uncredited) (archive footage)
Nicole Young Girl at Grammy Awards (uncredited)

Produced by

Carolyn Caldera associate producer
Nancy De Los Santos associate producer
Moctesuma Esparza producer
Henry J. Golas associate producer
Steven M. Kalb associate producer
Robert Katz producer
Peter Lopez co-producer
Abraham Quintanilla Jr. executive producer
David Wisniewitz co-executive producer

Original Music by

Dave Grusin

Non-Original Music by

Steven Adler (song "Welcome to the
Jungle")
Leonard (song "A Boy Like That")
Bernstein
Franne Golde (song "Dreaming of You")
Steven (song "Funkytown")
Greenberg
Paul Jabara (song "Last Dance")
Duff (song "Welcome to the
McKagan Jungle")
Freddie Perren (song "I Will Survive")
W. Axl Rose (song "Welcome to the
Jungle")
Norman Saelet (song "Where Did the
Feeling Go?")
Slash (song "Welcome to the
Jungle")
Tom Snow (song "Dreaming of You")
Izzy Stradlin (song "Welcome to the
Jungle")
Keith Thomas (song "I Could Fall in
Love")

Cinematography by

Edward Lachman

Film Editing by

Nancy Richardson

Casting by

Roger Mussen

Production Design by

Cary White

Art Direction by

Ed Vega

Set Decoration by

Jeanette Scott

Costume Design by

Elisabetta Beraldo

Second Unit Director or Assistant Director

Christian second assistant
Daugherty director
Barbara Martinez second unit director
Jitner
Kaaren F. Ochoa assistant director
Daniel Ramos second second
assistant director

Art Department

Kevin Berve assistant props
Raul V. set dresser
Carrera
Stanford property master
Gilbert
David Hack lead man
Caitlin art department
Maloney coordinator
Joe McCusker carpenter
Darren on-set dresser
Patnode
David Phillip greensman
Adele Plagche set designer
Mark Wallace first assistant props
Jack set dresser (uncredited)
Colmenero

Sound Department

Bob Beemer sound re-recording
mixer
Dean Beville supervising sound
editor
Bayard Carey sound
Gary Coppola Foley mixer
Sergio Reyes sound re-recording
mixer
Curtis Roush music editor
Frank Smathers dialogue editor
David A. Smith boom operator
Bruce supervising sound

Stubblefield editor
 Robert Froy dialogue editor
 William Jacobs sound effects editor
 (uncredited)

Visual Effects by

Fortunato digital artist
 Frattasio
 David M. visual effects supervisor
 Garber
 John Charles Inferno artist
 Kohn
 John Charles Inferno compositor
 Kohn
 Megan digital camera supervisor
 Bryant (uncredited)
 Lindsay visual effects producer
 Burnett (uncredited)
 D. Walt digital artist (uncredited)
 Cameron
 Glen film recorder operator:
 Gustafson Warner Digital
 (uncredited)
 Peter W. digital compositor: Digital
 Moyer FilmWorks (uncredited)

Stunts

Mary Torres stunt double: Jennifer
 Lopez
 Russell stunt coordinator
 Towery

Other crew

Lori Barrera production secretary
 Bob Berman assistant editor
 Thom Buckley production assistant
 Raul Cadena film runner
 Russell best boy
 Caldwell
 Robert C. production accountant
 Champion
 James L. Carter camera operator:
 second unit
 Rafael 'Rafa' video assistant operator
 Castro
 Steve set costumer

Valores en Estados Unidos y México: democracia, individualismo económico,
 legalidad y representación política, 2003
 (Porcentajes)

	<i>Estados Unidos</i>				<i>México</i>
	<i>Anglo-estadounidenses</i>	<i>Mexicano-estadounidenses</i>	<i>Hispanos</i>	<i>Afroestadounidenses</i>	<i>Mexicanos</i>
Favorece un sistema político democrático	83	80	73	85	72
La democracia es el mejor sistema	78	75	71	74	67
Los negocios y la industria deben ser manejados por los propietarios o sus empleados, no por el Estado	84	85	86	76	82
Los individuos deben ser responsables de su propio bienestar, no el Estado	50	49	50	41	48
En nuestro país, los ciudadanos respetan las leyes	71	73	69	69	35
En nuestro país, los gobernantes respetan las leyes	69	73	70	65	26
Se siente representado por los legisladores y los servidores públicos electos popularmente	68	64	62	65	28
En nuestro país, los legisladores y los servidores públicos rinden cuentas a los ciudadanos	66	62	62	63	23