

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LA OTREDAD ASIÁTICA EN EL CINE MEXICANO
EN LAS DÉCADAS DE LOS TREINTA Y CUARENTA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
CON ORIENTACIÓN EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

SATOMI MIURA

TUTORA: DRA. ANA ADELA GOUTMAN BENDER

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOTAL:
DR. FERNANDO VIZCAÍNO GUERRA
DR. RAFAEL RESÉNDIZ RODRÍGUEZ

MÉXICO, D.F.

2008



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.

Agradecimientos

Dedico este trabajo de tesis a todas las personas que me han brindado un gran apoyo dentro y fuera de México; a todos los que me han guiado para tener valor para explorar espacios y tiempos desconocidos.

Agradezco al Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme permitido ser parte de los estudiantes. De igual forma a la Fimoteca de la UNAM por su colaboración.

Mi más amplio agradecimiento para la Dra. Ana Adela Goutman Bender, quien dirigió la elaboración de esta tesis, por su invaluable y generoso apoyo durante el desarrollo de mi investigación. También deseo expresar mi reconocimiento al Dr. Rafael Reséndiz Rodríguez y al Dr. Fernando Vizcaíno Guerra, miembros de mi Comité Tutoral, por las valiosas aportaciones que me hicieron para mejorar la investigación. Asimismo, quisiera hacer patente mi agradecimiento al Dr. Vicente Castellanos Cerda y al Dr. Alejandro Carlos Uscanga Prieto por la lectura de mi trabajo y sus acertados comentarios.

Desde luego estoy profundamente agradecida con los profesores de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales por compartir sus conocimientos y por enseñarme cómo desarrollar la investigación: la Dra. Susana González Reyna, coordinadora de Ciencias de la Comunicación en el Posgrado, la Dra. Rocío Amador Bautista, el Dr. Francisco Peredo Castro y el Prof. Federico Dávalos Orozco.

Por último, quiero dar las gracias a mis amigos y compañeros que siempre me apoyaron y me alentaron a terminar mi trabajo de investigación: Blanca Barba, Carlos Pimentel, Carlos Vega, Cecilia Thomsen, Crescencio Ruiz, Daniel González, Graciela Salazar, Héctor Carrillo, Justo Casillas, Laura López y Rubén Chuaqui (por orden alfabético).

A todos mi mayor gratitud.

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I La representación del <i>otro</i>	23
I.1. La representación	24
I.1.1. Complejidad y problemática de las acepciones	24
I.1.2. La “representación” cinematográfica	29
I.2. El <i>otro</i>	33
I.2.1. El <i>otro</i> en diferentes campos	33
I.2.1.1. El Otro y el otro de Lacan	35
I.2.1.2. El orientalismo y Said	36
I.2.1.3. El <i>otro</i> en el poscolonialismo	40
I.2.1.4. El otro, más allá del sistema binario	43
I.2.1.5. Perspectivas diferentes	44
I.2.1.6. Multiculturalismo policéntrico	46
I.2.1.7. La representación del <i>otro</i> en los Estudios Culturales	48
I.3. Estereotipos	51
I.3.1. Antecedentes	51
I.3.1.1. Generación de los estereotipos	53
I.3.1.2. Arquetipos	57
I.3.2. Estereotipos del <i>otro</i>	59
I.3.2.1. Estereotipo como una forma de creencia múltiple y contradictoria	61
Capítulo II Experiencias mexicanas con y sobre el <i>otro</i>	63
II.1. Experiencias generales con y sobre el <i>otro</i>	63
II.1.1. La raza en el nacionalismo	64
II.1.2. El “otro” extranjero	68
II.1.3. Lo mexicano	70
II.1.4. En los medios de comunicación	74
II.2. Los años previos a la década de los treinta	76
II.2.1. En los niveles político y económico	76
II.2.2. Política migratoria y fenómenos migratorios en México y Estados Unidos	77
II.2.3. El movimiento en contra de los inmigrantes asiáticos	81
II.2.4. En los medios de comunicación	86
II.2.5. El cine <i>hollywoodense</i> en México y el cine mexicano	92

II.3.	Las décadas de los años treinta y cuarenta	98
II.3.1.	La idiosincrasia del mexicano	98
II.3.2.	La situación socioeconómica y el auge del movimiento xenófobo	105
II.3.3.	Antes y después de la Guerra a través de los medios de comunicación	110
II.3.4.	El cine <i>hollywoodense</i> en México y el cine mexicano	118
Capítulo III El cine en la época de la construcción de lo mexicano y de la xenofobia		130
III.1.	La producción cinematográfica en México	130
III.1.1.	Géneros cinematográficos	133
	Comedia	136
	Drama	137
	Melodrama	138
	Aventuras	141
	Horror	141
	Crimen/Gángsteres	144
	Bélico	144
	Histórico	145
III.2.	Películas relacionadas con lo asiático y los personajes asiáticos	146
III.2.1.	En el cine mudo	149
III.2.2.	En el cine sonoro	151
III.2.2.1.	En los años treinta	151
III.2.2.2.	En la época de la Segunda Guerra Mundial	166
III.2.2.3.	En la posguerra	193
Capítulo IV El otro asiático en las películas		215
IV.1.	El método y técnicas del análisis	215
IV.1.1.	El método de análisis de la representación	215
IV.1.2.	El punto de vista y la <i>ocularización</i>	219
IV.1.3.	Técnicas e instrumentos de análisis	225
IV.2.	Personajes y entornos	228
IV.2.1.	Personajes	228
IV.2.1.1.	Chinos de restaurantes y cafés	229
IV.2.1.2.	Espías y soldados japoneses	247
IV.2.1.3.	Magos	260
IV.2.1.4.	Personajes femeninos	266

IV.3. El entorno y los objetos decorativos	271
IV.3.1. La flor del ciruelo	271
IV.3.2. Pagoda, <i>torii</i> y muebles	273
IV.3.3. Caracteres chinos escritos	277
IV.3.4. Jarrones, estatuas de Buda y el cuadro de la Virgen de Guadalupe	280
IV.3.5. Otros	284
IV.4. La comunicación verbal y no verbal en las películas	286
IV.4.1. En la comunicación verbal	288
IV.4.2. La jerarquización y categorización en lo verbal y lo no verbal	294
Capítulo V La diversidad en la representación cinematográfica: la “sombra de lo mexicano”	303
Conclusiones	321
Bibliografía	327

Introducción

Desde la última década del siglo XX, ha cambiado la configuración del mundo no sólo con respecto a la política y la economía, sino también en torno a la cultura. En México, en el nuevo milenio bajo la globalización, se habla de una amenaza potencial económica de China en los mercados nacionales, de comerciantes coreanos que llegaron a algunos barrios populares de México no sólo de Corea del Sur, sino también de Sudamérica –legal e ilegalmente–, de la influencia de la subcultura japonesa, tales como el *manga* (cómic) y la animación, observada entre los jóvenes, además de los locales para las culturas culinarias y de distintos productos industriales de amplia gama de precios y calidades. Asimismo, se han presentado en México numerosas películas estadounidenses en las que se trata el tema de los personajes asiáticos, y filmes realizados directamente en los países del Lejano Oriente. A medida que se ha aumentado su “incursión” económica y cultural en México en forma visible e invisible, se han observado diversas actitudes y sentimientos ambiguos hacia ellos, tanto en la vida cotidiana como en los espacios de la comunicación y cibernéticos. Si bien es cierto que en México los asiáticos no se consideran precisamente como “sub-humanos”, un concepto que se generó para clasificar a los japoneses en el “tecno-orientalismo” vista desde la perspectiva del capitalismo de la información,¹ se han dado varias formas para diferenciar a los extranjeros oriundos del otro lado del mundo, las cuales implican el rechazo y/o la aceptación, el menosprecio y/o la envidia para distanciarse de ellos.

¹ Morley y Robins (1995), “Techno-Orientalism: Japan Panic”, en: *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Londres, Routledge.

Este fenómeno me llama la atención, ya que veo cierta analogía con el movimiento sociocultural de la primera mitad del siglo XX, a pesar de la gran diferencia que había con respecto al desarrollo económico de los países asiáticos, las relaciones internacionales, las condiciones de la vida sociocultural y la tecnología en los medios de comunicación de cada sociedad. No obstante, no se han estudiado con profundidad los temas socioculturales vinculados a los asiáticos de aquella época, con excepción de algunas investigaciones hechas sobre la historia migratoria y las relaciones internacionales específicamente en las primeras dos décadas del siglo. Tampoco en el campo de estudios del cine mexicano se ha señalado interés alguno en el tema, tal como la representación de los asiáticos, a pesar de que hay una gran variedad de temas de investigaciones sobre la Época de Oro. Esto se puede relacionar en parte con que en las últimas décadas del siglo XX no se tomaba en cuenta claramente la presencia de los asiáticos en la historia de México, puesto que la gran mayoría de ellos había desaparecido de este país y porque no había movimientos destacados –realizados por parte de ellos y sus descendientes– por la búsqueda de su identidad, así como por su integración como ciudadanos en la sociedad mexicana; y además porque la puesta en escena de las películas contemporáneas nacionales ha incluido muy pocos personajes y elementos asiáticos, en contraste con el cine estadounidense en el que constantemente se han proyectado diversas miradas a otros grupos raciales y étnicos diferentes a los anglosajones de clase media, lo cual se ha investigado desde distintos aspectos académicos, no sólo en Estados Unidos, sino también en otros países. Ahora tiene más sentido hacer una investigación sobre el cine mexicano asociado con los

asiáticos y sus elementos en aquella época tan significativa de la historia tanto mexicana como mundial.

El objeto de mi investigación –que es empírica– constituye la representación de los personajes asiáticos oriundos del Extremo Oriente, sobre todo los chinos y los japoneses, y su otredad en el cine mexicano de ficción en las décadas de los años treinta y cuarenta.

La delimitación temporal y espacial de la investigación tiene las siguientes razones: primero, es una razón demográfica y social en la sociedad mexicana. En el siglo XX, la proporción más alta de la población extranjera en relación con la población total en México se manifiesta en esta época, aparte de la gran movilidad social a la parte urbana. Uno de los grupos predominantes fueron los chinos, cuya inmigración y emigración se debe a factores complejos internos y externos de sus regiones, a la situación de México marcada por el proceso de la modernización del país, y por los movimientos nacionalistas y anti-chino/japoneses. Los inmigrantes asiáticos, no sólo los chinos, sino también los coreanos y japoneses, sufrieron del cambio en la valoración a lo largo de la historia por razones diversas, lo cual indica una afinidad a la problemática que han padecido los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, tanto en esa época como en los tiempos actuales. Sobre todo en la primera mitad del siglo XX, los asiáticos fueron objeto de las opiniones discriminatorias en algunas esferas. Sin embargo, el gobierno central mexicano y la prensa nacional no siempre llevaron discursos explícitos contra los inmigrantes asiáticos.

La segunda es una razón económica y política, la cual se traslapa parcialmente con la primera. Por la gran crisis económica a nivel mundial a finales de los años veinte,

así como por las circunstancias mexicanas empujadas por el nacionalismo revolucionario que buscaba una nueva identidad nacional y la diferenciación entre lo mexicano y lo extraño o lo extranjero, el fenómeno de la inmigración asiática fue un motivo para el movimiento xenófobo, especialmente en varios estados ubicados en el norte de la república. Además, acompañados por los acontecimientos de la política internacional, tales como la Guerra Sino-Japonesa y la Segunda Guerra Mundial, la otredad asiática adquirió particularidades no sólo en relación con grupos mayoritarios de mexicanos, sino también entre los asiáticos de diferentes países y grupos ideológicos. Por otro lado, el desarrollo militar y social de la región asiática les llamó la atención a los medios de comunicación, además de que siguieron siendo presentados los aspectos culturales del mundo lejano, aunque la postura hacia estos asuntos experimentaron un cambio conforme a los pasos en la situación bélica y política tanto internacional como nacional.

Fue en aquellos tiempos complejos en que estas singularidades estaban entrelazadas en el fenómeno social de México, pero también, en cierta forma, en el espacio cinematográfico. Las películas mexicanas producidas en las décadas de los treinta y cuarenta, contuvieron un espectro más amplio de las imágenes de personajes asiáticos y de su entorno, que en las épocas posteriores, incluso a principios del nuevo milenio. De igual modo, se mostró, en varias escenas, una integración clara de melodías exóticas y orientales en las escenas de las décadas en cuestión. Es instructivo observar algunas similitudes con respecto a los puntos iconográficos y musicales asociados con lo chino o lo japonés entre el cine clásico *hollywoodense* y el cine mexicano de aquella época, pero también entre éste último y el cine estadounidense de nuestros tiempos; por ejemplo, una iconografía de

soldados japoneses mostrada en la cinta *Un día con el diablo* producida a mediados de los años cuarenta, ilustra una afinidad asombrosa con las imágenes en la película estadounidense *Cartas desde Iwojima*, realizada sesenta años después. Por ello, el cine mexicano de la época en cuestión constituye un espacio ilustrativo para el tema de mi investigación.

Cabe señalar, sin embargo, que la representación de los asiáticos como los “*otros*” en este espacio cinematográfico está menos encajada en la estructura explícita de las relaciones de marginación y discriminación provocadas en varios espacios de la sociedad. O sea, la otredad de los asiáticos encontrada en la historia de México en aquella época, no siempre corresponde a las diversas modalidades de la otredad de los personajes del cine mexicano.

Esto me lleva al asunto de la concepción de “representación”, que ha sido un tema sustancial en diferentes campos académicos al debatir sobre la problemática de la relación entre el objeto referencial (el referente) y lo representado por los signos, sobre los enfoques planteados para ver la relación entre la “realidad” y el universo representado, que consideramos por este momento como el mundo mediado por los signos o textos.² Asimismo, varios teóricos del cine y de la sociología del siglo XX y XXI han controvertido la cuestión acerca de que si la película es un espejo de la realidad, si ésta se refleja transparentemente en la película³; y han discutido sobre las

² Es una definición semiótica de Danesi y Perron de la representación como el proceso, por el cual los referentes son capturados mediante los signos o los textos. Véase, Marcel Danesi y Paul Perron (1999), *Analysing Cultures: An Introduction and Handbook*, Bloomington/ Indianapolis, Indiana University Press, pp.68, 69, 364.

³ También hay la transición de la interpretación de las ideas sobre el concepto del “realismo”. Por ejemplo, varios teóricos del cine, como Jean-Louis Comolli y Jean Mitry, han criticado la acepción controversial del “realismo” dado por André Bazin, quien dice que la finalidad de los filmes estriba en proporcionarles a los espectadores la ilusión de asistir a sucesos reales.

relaciones de transformaciones, distorsiones, inversiones, correspondencias y rechazos, en parte causados por el “falso reconocimiento”,⁴ los cuales pueden existir entre la “realidad” social o histórica y la representación de ella.⁵ Y en los últimos tiempos, la mayoría de los teóricos han rechazado el realismo fundamentado en la presentación de la realidad fija.

De estas problemáticas se dan de relieve tres ejes de investigación: la representación, la otredad y la construcción de lo asiático, y surgen las preguntas principales asociadas con estas categorías: ¿Con qué enfoque se estudia cómo se representa el *otro* en relación con el *uno*? ¿Cómo se representan los asiáticos en relación con los mexicanos en el cine nacional y en otros ámbitos? ¿Cuáles son las marcas del *otro* asiático en los filmes de los años treinta y cuarenta?; y ¿Cómo son construidas con respecto tanto a los personajes como a su entorno? ¿En qué forma y grado se indica la “otrificación” (*othering*)⁶ del *otro* en las películas? ¿La “otrificación” muy marcada o menos marcada de los asiáticos es un fenómeno

André Bazin (2002), *Orson Welles*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, p.111, también mencionado por Jack Aumont et al.(1985), *Estética del cine*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, p.74. Véase también, A. Bazin (2002), *Qu'est-ce que le cinéma?*, 14. edición, Paris, Cerf-Corlet; A. Bazin, “The Stalin Myth in Soviet Cinema (with an Introduction by Dudley Andrew)”, en: Bill Nichols (ed.) (1985), *Movies and Methods*, vol.II, Berkely/ Los Angeles/ Londres, University of California Press, pp. 29- 40.

Las críticas a la “neutralidad” o “transparencia” del cine manifestada por Bazin, relacionado con la “realidad”, se encuentran en, por ejemplo, Jean Mitry (1978), *Estética y psicología del cine: 1. Las estructuras*, México, Siglo XXI, y Jean-Louis Comolli, “Technique and ideology: Camera, perspectiva, depth of field”, en: Bill Nichols, *op.cit.*, pp.40- 57.

De igual modo, es ilustrativo el artículo de Stam sobre el realismo de Bazin y Siegfried Kracauer: Robert Stam, “La fenomenología del realismo”, en: Stam (2001), *Teorías del cine: Una introducción*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.

⁴ Charles Taylor (2001,1993), *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*: Ensayo de Charles Taylor, México, Fondo de Cultura Económica, p.44.

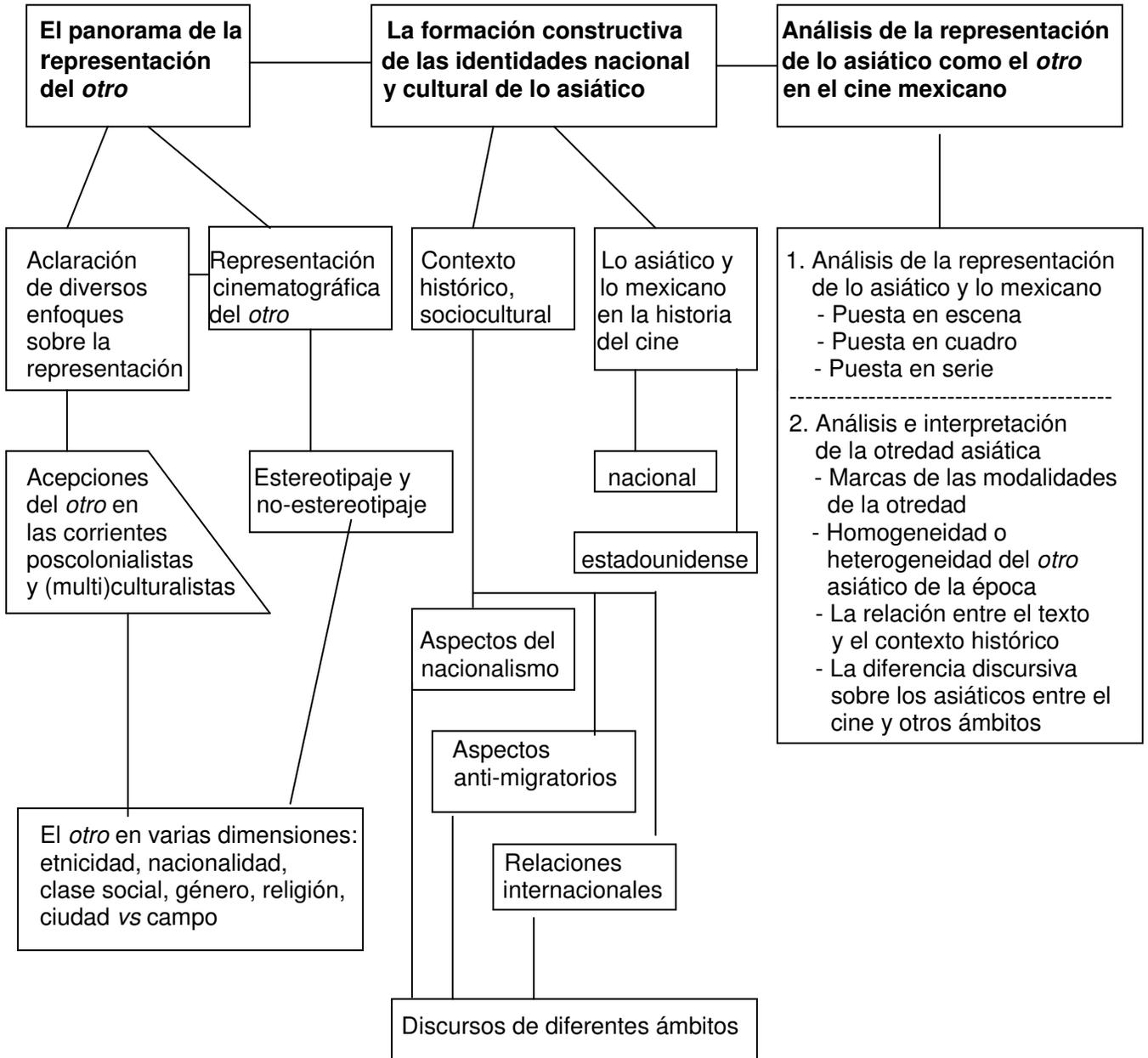
⁵ Pierre Sorlin (1985), *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, p.251; Jack Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet (1985), *Estética del cine*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, p.99.

⁶ El término original *othering* viene de Gayatri Spivak quien lo utiliza para expresar el proceso en el que el discurso imperial crea sus *otros*. Véase Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (2000), *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, Londres/ Nueva York, Routledge, p.171.

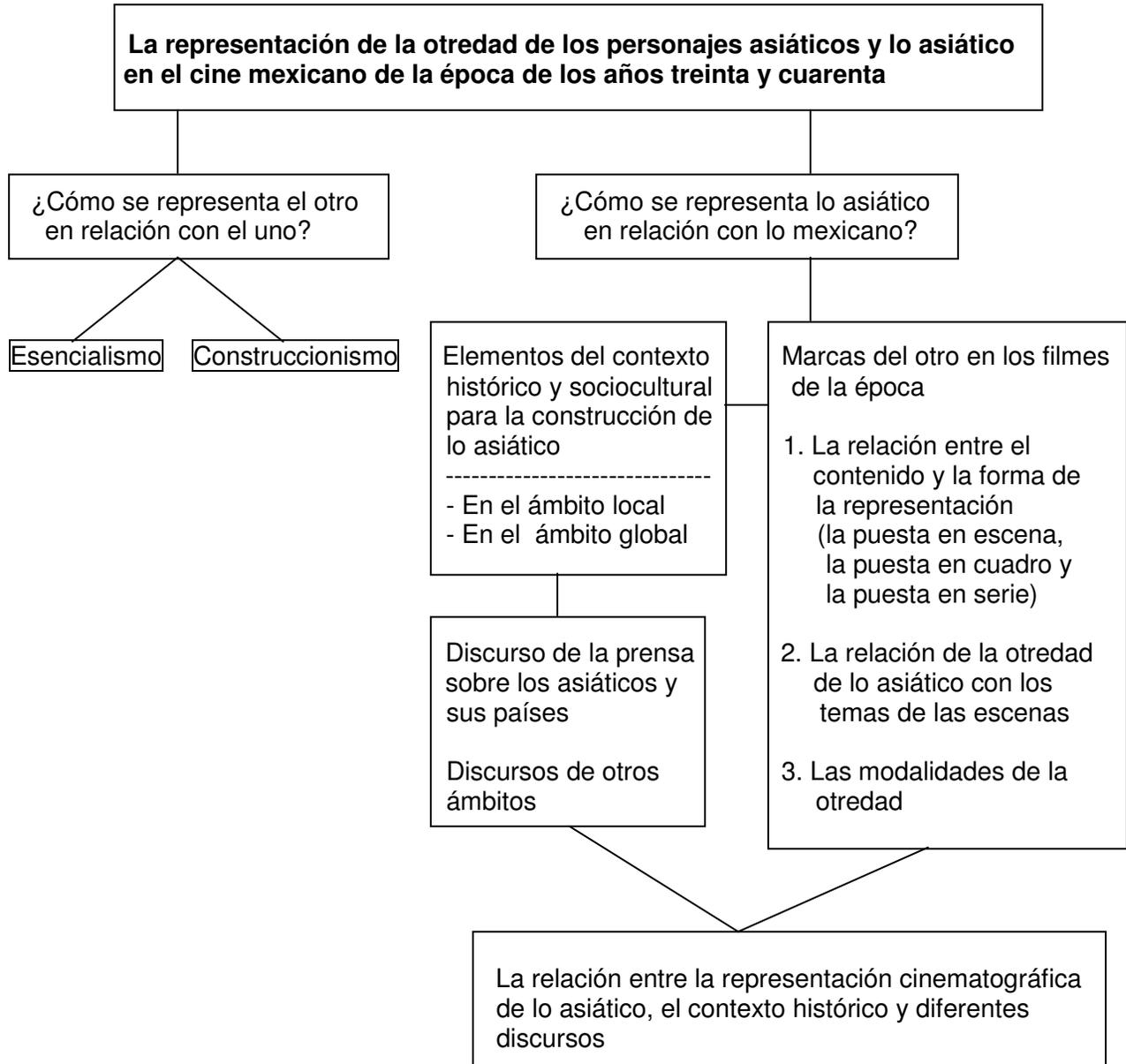
causado por el cambio de la característica general del cine mexicano o por la influencia del cine estadounidense, o está estrechamente ligada con los factores no cinematográficos, sino sociales e ideológicos? Y ¿hay características específicas del cine mexicano relacionadas con los asiáticos en comparación con otros medios de comunicación?

Tomando en consideración los puntos mencionados, la investigación será esquematizada en las gráficas 1 a 3.

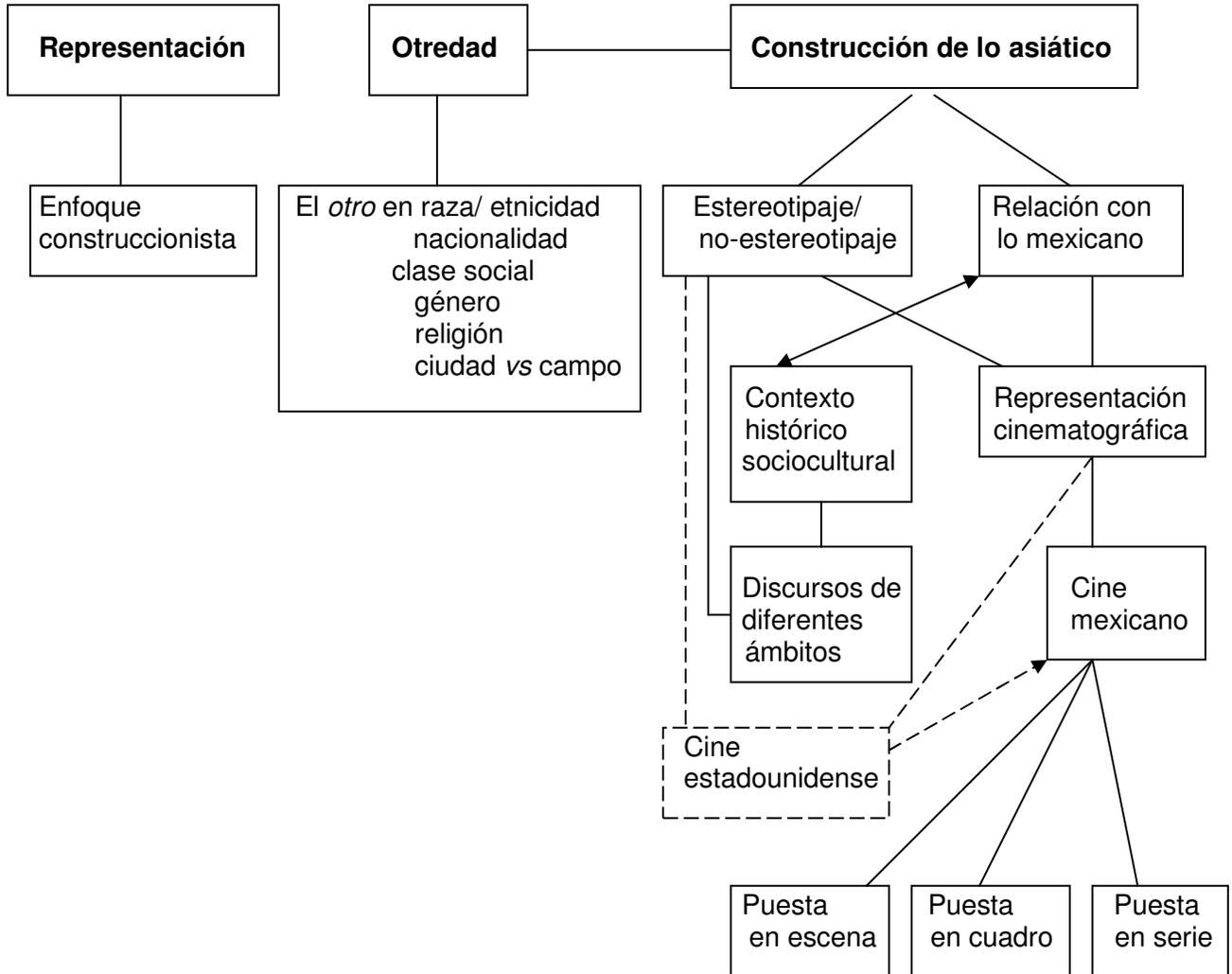
1. Esquema de la estructura genera de la investigación



2. Esquema de la estructura del problema/ objeto de investigación



3. Esquema de la estructura categorial del marco conceptual de la tesis



Con base en los ejes de investigación, las problemáticas y las preguntas, se presentan los objetivos de mi investigación en la siguiente forma:

- Aclarar diversos enfoques sobre el concepto de la “representación” y asociarlos con las acepciones del *otro*.
- Estudiar el contexto histórico y sociocultural a nivel nacional e internacional (aspectos de la construcción de lo mexicano, el nacionalismo mexicano, fenómenos xenófobos y migratorios, estado económico y relaciones internacionales y económicas) en las épocas anteriores y durante las décadas de los treinta y los cuarenta.
- Indagar los discursos periodístico y político en torno a los países asiáticos y sus pueblos.
- Dar un panorama de la historia del cine mexicano, referida a los personajes asiáticos y lo asiático en relación con las películas de los temas indigenistas, hispanistas y otros.
- Encontrar temas e iconografías afines referidos a personajes asiáticos con el cine estadounidense en la primera mitad del siglo XX.
- Realizar un análisis de la representación de los filmes seleccionados a nivel de la puesta en escena, en cuadro y en serie; clasificar los datos obtenidos por la tipología tanto de los personajes como de la ambientación; y analizar las relaciones entre los personajes asiáticos y los mexicanos y/o extranjeros no asiáticos, así como las marcas de la diferenciación entre ellos.
- Interpretar el resultado del análisis sobre la otredad de los asiáticos en el cine mexicano de la época; descubrir la homogeneidad o heterogeneidad del *otro* a

lo largo de los tiempos; y comparar con los discursos sobre ellos de diferentes ámbitos, con el fin de demostrar el contenido de mis hipótesis.

Para este estudio se plantean las siguientes hipótesis:

1. En el cine mexicano de los años treinta y cuarenta, la representación de la otredad de los asiáticos giraba en torno a la búsqueda de lo mexicano, así como de la supremacía de México, desde la perspectiva nacionalista y racista. La diferenciación discriminatoria no sólo se llevó a cabo de manera explícita, sino también implícita, a través de la caricaturización y trivialización. En esta relación está reflejada la estructura segregada del uno *vs* el *otro* del pensamiento colonialista.
2. Había una gran divergencia entre el cine y otros medios de comunicación con respecto al discurso sobre los asiáticos y sus países.
 - En los años treinta, en el cine se destacó el exotismo del *otro*, exteriorizándose de forma ostentosa sin que se manifestara directamente la valoración hacia él; mientras en la prensa se entrecruzaron varias posturas paradójicas hacia los asiáticos debido a la situación compleja internacional y nacional. El discurso cinematográfico muestra más bien una analogía con el de la prensa en las décadas previas.
 - En los años cuarenta, conforme al estado bélico, la prensa recalcó la enemistad de Japón y sus ciudadanos por la situación de guerra que se vivía, creando las imágenes de crueldad por parte de ellos, pero ya no manifestó directamente la actitud contra los chinos. En el cine, no se

presentó una fuerte hostilidad ideológica ante los japoneses, sino que se mitigó mediante su ridiculización. Los distintos tipos y entornos, creados en la década, estuvieron en parte asociados con el fenómeno sociocultural de México en torno a los asiáticos, fueron generalizados y caricaturizados como una entidad ambigua, y se sometieron a las miradas sutilmente discriminatorias hacia la heterogeneidad.

3. En cuanto al nivel estético de la representación de los tipos de los personajes asiáticos, el cine estadounidense ejerció una gran influencia en el cine nacional a nivel estético de la representación de los tipos de los personajes asiáticos y de su entorno. Sin embargo, estos tipos en el cine nacional no se convirtieron en nuevos estereotipos recurrentes, sino en la sombra arquetípica de lo mexicano.
4. La representación del otro en el cine construyó una fase singular de la realidad mexicana, de manera independiente del discurso periodístico y del discurso de la política central del país.

En mi investigación se incorpora una perspectiva estructuralista en la que la sociedad se conforma por códigos semióticos, y el sujeto se construye en códigos y discursos, y no como el sujeto de la experiencia “vívida” constituyendo una premisa para los culturalistas.⁷ Sin embargo, me interesan también los “sujetos” asiáticos que han formado parte de la historia dinámica tanto de su país de origen como de México, frecuentemente de manera invisible. Para desenterrarlos y ponerlos en el trasfondo, divisado de algún modo en la representación (ya que la construcción discursiva de

⁷ Peter Brooker (2002), *A Glossary of Cultural Theory*, segunda edición, Londres, Arnold, pp.55-56.

los sujetos se efectúa en unos espacios sociales), y para relacionarlos con la construcción de lo mexicano, se tratará de describir tanto el fenómeno sociocultural e histórico de la época como el contexto. Esto contendrá algunos discursos sobre los asiáticos y sus países en diferentes ámbitos, principalmente en la prensa nacional para que se vea la complejidad del fenómeno social.

Para analizar los filmes seleccionados –que implica la indagación de la multiplicación de distintos códigos–, se empleará, con algunas modificaciones, el método de análisis de la representación, planteado por Francesco Casetti y Federico di Chio, que abarca los diferentes estratos de códigos vinculados con tres niveles: la puesta en escena, en cuadro y en serie. Como instrumentos de análisis se utilizarán el descriptivo y el *citacional*, los cuales nos permitirán registrar los datos óptimamente.

Los materiales visuales para el análisis los conseguí a través del apoyo de la Filmoteca de la UNAM y de la Cineteca Nacional, pero también a través de la recolección a nivel personal en el mercado de películas –nuevas y usadas– tanto mexicano como estadounidense en formatos VHS y DVD. Cabe señalar que cuando inicié esta investigación, solamente pude conseguir un par de películas en formato VHS. Conforme pasó el tiempo, se empezaron a distribuir películas antiguas en DVD; algunas del cine mexicano estuvieron a la venta primero en Estados Unidos y luego en México. Sin embargo, no era posible encontrar todos los filmes producidos en los años treinta y cuarenta, ya que algunas cintas originales –o sus copias– están físicamente perdidas, o por lo menos, no se encuentran en México, según las informaciones que he obtenido después de la búsqueda por mucho tiempo. El trabajo con revistas generales, cinematográficas y periódicos de la época, se

realizó en varios archivos: en la Hemeroteca Nacional, el Archivo General de la Nación, la Biblioteca de la Filmoteca de la UNAM y el Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional, localizados en la Ciudad de México. En este último Centro de la Cineteca Nacional se hizo también un estudio de guiones originales de algunas películas.

La tesis está conformada por los siguientes capítulos:

Primero

Se exploran distintas acepciones de la “representación” y del “*otro*”, ya que se encuentran varias concepciones de estos términos bajo diversos enfoques teóricos.

Segundo

Se analiza el contexto histórico y sociocultural que se relaciona con la cuestión racial en el nacionalismo mexicano, la construcción de lo mexicano, los fenómenos migratorios, y la situación socioeconómica y política a nivel tanto nacional como internacional. Asimismo, explora la representación y el discurso sobre los países asiáticos y sus pueblos en los medios de comunicación, sobre todo en la prensa nacional. Además, como una parte del fenómeno cultural, se agrega la descripción sobre los elementos orientales, mostrados en numerosos filmes de ficción estadounidenses estrenados en México.

Tercero

Alude a un panorama de filmes relacionados con elementos asiáticos y de sus personajes en el marco de la historia del cine mexicano en la primera mitad del siglo XX. También se explica brevemente la situación de la producción cinematográfica de la época. El capítulo contiene las fichas técnicas de las películas vinculadas con el

tema de la investigación.

Cuarto

Trata del análisis textual de algunas secuencias de películas seleccionadas en torno al *otro* asiático. Primero se señalan el método y las técnicas del análisis, luego los resultados de éste, acompañados de la interpretación.

Quinto

Se vinculan los resultados del análisis del cine con diversas dimensiones socioculturales, enfatizando la relación con la construcción de lo mexicano.

Conclusiones

Se hace una síntesis de la investigación con base en el desarrollo conceptual.

En los estudios del cine e historia se ha investigado muy poco acerca del problema de la otredad de los asiáticos, sobre todo los chinos y los japoneses, que se representa en el cine mexicano de las décadas de los treinta y cuarenta.

En cuanto a los personajes asiáticos, el problema se ha mencionado en el estudio del cine mexicano de manera sumamente superficial, dentro del marco de la historia del cine, sea de la primera mitad del siglo XX, sea de los tiempos actuales, sin algunos análisis sistemáticos. La mayoría de los estudios, como *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera⁸, abordan los personajes asiáticos en la sinopsis del argumento de los filmes subrayando su exotismo y peligrosidad, pero no alcanzan a contextualizar ni a analizar los elementos de la imagen y el sonido ligados con esa problemática.

⁸ Emilio García Riera (1992-1996), *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

En el campo cinematográfico contemporáneo, un cortometraje documental denominado *Cuentos chinos* (1998, dir. Luciana Kaplan) sobre la historia de los inmigrantes chinos en México, tiene unos fragmentos de la película *Café de chinos* producida en 1949. Sin embargo, éstos fueron insertados a fin de que se sugirieran los conflictos en torno a la identidad de los descendientes de los inmigrantes, y no para que se aclarara la situación de la producción cinematográfica de la época en cuestión.

Es en el campo de estudio del cine estadounidense donde se ha trabajado más con el tema de imágenes de los personajes asiáticos de Hollywood. A partir de los años setenta, se han investigado, en el estudio histórico del cine, las imágenes de los chinos, japoneses y coreanos, creadas en la relación con la transición de la historia migratoria, económica o política de Estados Unidos que buscaba la identidad nacional y cultural a través de la construcción racial o étnica.⁹ Los investigadores y críticos del cine abordaron primero el tema con títulos sensacionalista, como por ejemplo, “*Yellow peril*” (Peligro amarillo) o “*Yellow face*” (Cara amarilla), haciendo hincapié en los elementos raciales y culturales que representaban la amenaza para la raza blanca de la clase media. Luego, comenzaron a trabajar sobre el género de los personajes asiáticos, basadas en las teorías feministas. De igual forma, por la influencia del posmodernismo y del poscolonialismo a partir de los años ochenta, se han tratado las identidades culturales y sociales de los personajes orientales, que incluyen la identidad étnica, la cual se asocia con el problema de la relación entre la marginalidad y la centralidad.

⁹ Véase, Gina Marchetti (1994), *Romance and the ‘Yellow Peril’: Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press; Robert G. Lee (2000), *Orientalism: Asian Americans in Popular Culture*, Philadelphia, Temple University Press; Christina Klein (2003), *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, Berkeley, University of California Press.

En el ámbito del estudio del cine mexicano, el *otro* no constituye el asiático o no mexicano, sino el indígena. El problema de la otredad se estudia vinculado con los indígenas y la(s) cultura(s) indígena(s) en el contexto del nacionalismo revolucionario y posrevolucionario, cuyo origen puede remontarse a los siglos anteriores, donde se trata de la búsqueda de la mexicanidad o “lo mexicano”. Varios historiadores y antropólogos contribuyeron en la investigación sobre “lo mexicano”, tanto en el nacionalismo de Estado como en el nacionalismo popular, relacionándolo también con la literatura, la pintura y el cine. En el círculo de estudio del cine, es Aurelio de los Reyes quien investigó con mayor detalle sobre el nacionalismo del cine mexicano.¹⁰ Sin embargo, este autor, igual como muchos investigadores del cine mexicano, no trata más que la etnicidad de los indígenas, criollos y mestizos. La excepción es el estudio del trabajo de Joanne Hershfield con el tema de la raza y etnicidad en el cine mexicano clásico, en el que se aborda el problema de la identidad afro-mexicana.¹¹

Recientemente, se han publicado varios libros sobre la representación de las mujeres en los filmes mexicanos, abordados con la perspectiva del estudio de género, que considera el género como un constructo social, cultural e histórico, a diferencia del sexo que es una definición esencialista. Este problema del género se cruza con los problemas de la etnicidad, la clase social y la cultura, lo cual nos guía hacia el problema de la construcción del *otro*, y más hacia el problema de la representación.

Como se ha ilustrado, en México no se han realizado investigaciones profundas sobre los personajes y otros elementos asiáticos en el cine mexicano de la primera

¹⁰ Aurelio de los Reyes (1987), *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas.

¹¹ Joanne Hershfield, “Race and Ethnicity in the Classical Cinema”, en: J.Hershfield y D.R.Maciel (eds.) (1999), *Mexico’s Cinema: A century of Film and Filmmakers*, Wilmington, Delaware, Scholarly Resources.

mitad del siglo XX. Espero que mi trabajo pueda ser precursor para la temática relacionada.



El edificio remodelado del cine “Palacio Chino”, ubicado en la ciudad de México, aún conserva los elementos de la ornamentación exótica introducida en 1940.

Fotografía: Satomi Miura

Capítulo I La representación del *otro*

La representación del *otro* se halla en la gran variedad de textos literarios y culturales.¹ Para los Estudios Culturales y la sociología de la cultura, según lo que señala Stuart Hall, la “representación” es la clave para estudiar la cultura y la diferencia entre el uno y el *otro*, puesto que constituye una de las prácticas significativas principales para crear el “momento” clave en el círculo cultural en el que se genera el sentido.² Pero al pensar qué es la “representación del *otro*”, nos damos cuenta de que a menudo no se aclara suficientemente la problemática de estos términos, por eso no es nada fácil encontrar la respuesta, ya que tanto el concepto abstracto de “representación” como el del “*otro*”, tienen una amplia gama de definiciones, las cuales dependen del campo (o campos) de las ciencias, por ejemplo, filosofía, psicoanálisis y sociología, así como de las teorías. Además, para hablar del “*otro*”, es indispensable delimitar el tiempo y el espacio, a menos que se considere el “*otro*” como “absolutamente otro”, tal como lo define Emmanuel Lévinas.³

En mi trabajo, el *otro* se refiere a los personajes asiáticos de las películas mexicanas en los años treinta y cuarenta del siglo XX. Sin embargo, estos “otros” no se pueden definir monolíticamente.

Por estas razones, es necesario estudiar primero los términos de la representación y del *otro*.

¹ Véase Peter Brooker, *op.cit*, p.184.

² Stuart Hall (ed.) (1997), *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres/ Thousand Oaks/ Nueva Delhi, SAGE Publications y The Open University, pp.1-3.

³ Emmanuel Lévinas (1971,1961), *Totalité et Infini – Essai sur l’extériorité*, La Haya, Martinus Nijhoff, pp.91-107, citado por Tatsuru Uchida (2004), *L’Autre et le Mort – Lévinas d’après Lacan*, Fukuoka, Kaichosha, p.211.

I.1. La representación

I.1.1. Complejidad y problemática de las acepciones

En la discusión sobre lo que concierne al concepto de la representación, con frecuencia se mezclan la acepción en sentido estricto como la representación visual o cinematográfica, equivalente a las imágenes o las obras artísticas, y la acepción amplia extendida al terreno de los pensamientos sobre la “representación”. El uso ambiguo de éstas se debe en parte al problema en la traducción del concepto a diferentes lenguas. Como señala Nöth, en alemán, este concepto abarca una esfera entre *Darstellung* (“figuración”) y *Vorstellung* (“idea”, contenido en la conciencia),⁴ cuyas definiciones, a su vez, han constituido un tema importante en la filosofía: la transformación en la acepción de la representación, de la función de “figuración” del signo al concepto más bien mentalista de la “idea”, se efectuó con la filosofía de la Iluminación. Originalmente, en la teoría de la imagen escolástica, según Birus, se comprendió el concepto de *repraesentatio* como completamente no-mental en el sentido de “figurar, reemplazar (*Vertreten*), expresar”. Pero este término obtuvo en grado creciente una acepción subjetiva-psicológica. En el curso del siglo XVIII, la relación obligatoria con el objeto de “idea”, retrocedió detrás de la relación autoreflexiva con el sujeto del imaginar.⁵ Este desarrollo culminó en el manejo de Kant de la *repraesentatio* como el superconcepto de la percepción, sensación, entendimiento, contemplación, concepto e idea.⁶

⁴ *Darstellung* significa en español figuración, demostración, presentación, descripción, exposición; y *Vorstellung* significa idea, concepción, percepción, imaginación. Pero los dos términos se pueden traducir al español como “representación”.

Véase, por ejemplo, *Diccionario de las lenguas española y alemana*, II (1994), Barcelona, Editorial Herder, así como *Lexikon der Philosophie*, en la página: <http://www.phillex.de>

⁵ Hendrick Birus (1982), “Zwischen den Zeiten”, en H. Birus (ed.) (1982) *Hermeneutische Positionen*, Göttingen, Vandenhoeck, pp. 28-29.

⁶ Véase también *Lexikon der Philosophie*, en la página: <http://www.phillex.de/vorstell.htm>

En la semiótica, varios autores que sostienen la acepción de la “representación” como el proceso de signos o la relación de ellos,⁷ piensan con el concepto de la representación en una función específica, sobre todo en la función de figuración (*Darstellung*). En la traducción al inglés o al español de *Teoría del lenguaje* de Bühler, el término *Darstellung* está traducido como “*representation*” o “representación”, de tal manera que la función representativa contrasta con otras dos funciones, una expresiva y otra apelativa, mientras Jakobson llamó la función de *Darstellung* como “función referencial”.⁸ Por otra parte, hay personas que utilizan el término de la representación en el sentido de *Vorstellung*, como Husserl en su teoría del monólogo interior.⁹

El deslinde variado de estas nociones causa ciertas confusiones en el uso del término y en la traducción a otra lengua. Por ejemplo, la denominación inglesa *representation* se ha utilizado para referirse a varios conceptos, tales como *Vorstellung* o *Darstellung* y el signo. Por otro lado, la terminología inglesa ha influido sobre el uso lingüístico alemán a través de la re-traducción, especialmente en las

También en el campo psicoanalítico se plantea un problema. Freud utilizó los términos de *Sachvorstellung* (o *Dingvorstellung*, representación de cosa en español) y *Wortvorstellung* (representación de palabra) para caracterizar la representación inconsciente y la representación consciente. Recientemente, el término *Wortvorstellung* se ha criticado como equívoco, ya que la palabra (el concepto) tiene necesariamente una figurabilidad (*Darstellbarkeit*), ya que tiene “un cierto cuerpo en el espacio semántico”, por lo que “la *Vorstellung* es originariamente *Darstellung*.” Véase, Corinne Enaudeau (1999), *La paradoja de la representación*, Buenos Aires/ Barcelona/ México, Paidós, p.153; Laplanche y Pontales (1996), *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, pp.369-370.

⁷ El concepto de la representación se clasifica en seis acepciones grandes que incluye la imposibilidad de la representación, como se ha sido mencionado arriba: la representación como signo o portador del signo; la representación como el proceso de signos o la relación de signos; la representación como un signo icónico; la representación como un sinónimo de la significación; la representación como representación; y la representación en la crisis. Véase, Winfried Nöth (2000), *Handbuch der Semiotik*, 2ª edición, Stuttgart, Weimar, Verlag J.B. Metzler, pp.162-168.

⁸ En el esquema propuesto por Bühler, se manifiesta que la función de *Darstellung* se produce por la relación entre el signo y la cosa que nombra. Nöth, *op.cit.*, 163-164.

⁹ Nöth, *op.cit.*, p.164.

ciencias cognitivas.¹⁰ Asimismo, el término español de “representación” puede provocar una confusión a raíz de su uso ambiguo. Si bien en algunas ocasiones se hace una distinción entre diferentes sub-conceptos, expresando “re-presentación” y “representación”, con frecuencia no se toma en consideración la delimitación entre la representación figurativa (figuración), la no figurativa (idea, concepción) y otras, lo cual no esclarece los estratos complejos o entrelazados de la representación.

En la historia de la teoría del signo y de la cultura semiótica desde la escolástica medieval, la representación ha sido un concepto clave cuya definición llevaba varios cambios en torno a la relación o no-relación con el mundo de los objetos, como se han ilustrado en *Las palabras y las cosas* de Foucault: en el Renacimiento, acompañado del modelo triádico, se convenció del carácter del signo que radicaba en la semejanza o la afinidad. Después se perdió la creencia en esta iconicidad de la re-presentación del mundo, y la ley de la representación constituyó el principio de la arbitrariedad del signo. En el modelo clásico de Port Royal, ya no estuvo el mundo de los objetos, puesto que su modelo diádico se fundamentó en la premisa de que se lograba una disolución completa del significante en el significado.¹¹ Según su definición, el signo no era una figuración intermediaria de una cosa, sino que encerraba dos ideas: “una la idea de la cosa que representa, la otra la de la cosa representada”.¹² Con el traslado de las relaciones de los signos con el mundo de las

¹⁰ Nöth, *op.cit.*, p. 162.

¹¹ Saussure culminó el modelo diádico, después de haber redescubierto la condición clásica de la naturaleza binaria del signo. Véase, Michel Foucault (2005, 1968), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, p73.

¹² *Logique de Port-Royal*, 1a parte, cap.IV, citado por Foucault, *op.cit.*, p.70.

cosas hacia un mundo de los signos de las cosas, entró el despliegue al infinito de signos como “una red inmensa”.¹³

Sin embargo, en el umbral al empirismo e historicismo del siglo XIX, se renunció otra vez el modelo clásico de la representación. El orden de las cosas ya no se respaldaba en la ratio y en sus representaciones, sino en las regularidades históricas, inherentes al sistema mismo de la cosa. En el paradigma nuevo de la historicidad, la condición de los signos ya no residía en el sistema mismo de los signos, sino “en el exterior de la representación, más allá de su visibilidad inmediata, en una especie de trasmundo más profundo que ella y más espeso.”¹⁴ Por consiguiente, se cuestionó la autonomía de la representación y reveló la imposibilidad de ésta.

Asimismo, varios pensadores del siglo XX, tales como Lukács, Lyotard, Heidegger y Derrida, manifestaron la “crisis de la representación”, basándose en diferentes teorías.¹⁵ En el campo semiótico, aparte de la tesis de la representación desarrollada por Foucault, se hace hincapié en las tesis de Jacques Derrida del signo, de la representación y de la deconstrucción. Derrida critica, en la disputa con Husserl, el estatus de la representación en el sentido de idea (*Vorstellung*), pero también en el sentido de la re-presentación como la repetición o reproducción de la presentación, como la realización de un ser presente (*Vergegenwärtigung*), que está para una y otra *Vorstellung*.¹⁶ La “*différance*”, que es “incompatible con el motivo estático, sincrónico, taxonómico, ahistórico, etc., del concepto de estructura”, y que es “el juego sistemático de las diferencias, de las trazas de las diferencias, del

¹³ *Ibid.*, pp.66, 67 y 72.

¹⁴ *Ibid.*, p.234.

¹⁵ Nöth, *op.cit.*, p.166.

¹⁶ *Ibid.*, p.168.

espaciamiento por el que los elementos se relacionen unos con otros”, se refiere a las diferencias que son “los efectos de transformaciones”, y que se constituyen “dividiéndose, espaciándose, ‘temporalizándose’, difiriéndose”¹⁷. En otras palabras, ella no tiene ni existencia ni esencia, por lo que este “no-concepto” de “*différance*” implica la deconstrucción. Según el método de la deconstrucción, se critican las oposiciones jerárquicamente binarias, “se desgoznan” las relaciones estructuradas en ese sistema de diferencias “centradas” y jerarquizadas, y se dispersan los significados de acuerdo con la “*différance*”. Para Derrida, el deconstructivismo toma en consideración lo que no se encaja en el esquema del pensamiento logocéntrico occidental, sustentado de un conjunto de suposiciones que centran y fijan el significado, siendo escéptica a la autoridad o la finalidad de los términos.¹⁸

A través de la “crisis de representación”, en relación con el planteamiento del problema de la “objetividad” de representar un objeto o una referencia de cosas así como de la diferencia entre éstas, se comienza a cuestionar el esencialismo en la identidad de los marginados y en la cultura, aunque existe la posibilidad de que con la división entre el centro y lo marginal se caiga en el sistema binario. El *otro* es uno de los marginados, sobre el que se discute la posibilidad de representar y cómo “se representa”, y además, cómo “se construye”.

¹⁷ Véase, Jacques Derrida “Semiología y Gramatología: Entrevista con Julia Kristeva” en *Information sur les sciences sociales*, VII, 3, junio de 1968. Esta entrevista traducida al español se encuentra en: http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/derrida.html

¹⁸ Véase, Brooker, *op.cit.* pp.65-67 y 74-76.

I.1.2. La “representación” cinematográfica

El cine de ficción está caracterizado por la doble representación, según la perspectiva de Aumont y otros estudiosos:

“Lo propio del filme de ficción es representar algo imaginario, una historia. Si se descompone el proceso, se puede ver que el cine de ficción consiste en una doble representación: el decorado y los actores interpretan una situación que es la ficción, la historia contada; y la propia película, bajo la forma de imágenes yuxtapuestas, reproduce esta primera representación”.¹⁹

A diferencia de esta definición, *The Film Studies Dictionary*²⁰ no la divide en dos etapas, considerándola como el proceso en el que las formas del arte utilizan sus varios lenguajes²¹ para atribuir el sentido a los objetos, los lugares, las personas y los grupos sociales. Además, señala que este término también está asociado con la semiótica y sus métodos de esclarecer las maneras, de las que los signos y códigos interactúan con la audiencia para crear el sentido.

Tomando en cuenta las dos definiciones, podemos pensar que la función de la representación se extiende al proceso pre-fílmico y al post-fílmico. El primero ya tiene diferentes etapas: un cineasta (con o sin guionista) visualiza su idea mental, la retrata con algún medio y la realiza; el decorado y los actores interpretan la ficción; en otras palabras, hacen presente lo “ausente”. En el proceso post-fílmico, sucede una interacción entre la representación fílmica y el espectador. Por consiguiente, el

¹⁹ Jacques Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet (1996, 1985), *Estética del cine*, Barcelona/ Buenos Aires/ Madrid, Paidós, p.100.

²⁰ Véase, Steve Blandford, Barry Keith Grant y Jim Hillier (2001), *The Film Studies Dictionary*, Londres, Arnold, p.198.

²¹ El lenguaje es, retomado de la acepción saussuriana dada por Jean Mitry, un sistema de signos o de símbolos. Aquí no discutiré detalladamente sobre la cuestión de la diferenciación entre el sistema y el código, la que hace Umberto Eco, por ejemplo. Eco dice que cada código abarca dos sistemas mutuamente correlacionados: un sistema de las estructuras del contenido y un sistema de las estructuras de la expresión. Mientras Metz señala que el código es un sistema válido a diferentes textos (mensajes). Véase, Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, p.57, Metz describe el filme como una pluralidad de códigos, y la entidad de estos códigos como el lenguaje del filme. *Ibid.*, pp.61-69. También, Nöth, p.505.

cine se considera como la múltiple representación que lleva tanto las fases “productivas” como las “reproductivas”.²²

Las nociones de “producción” y “reproducción” también están vinculadas con la cuestión de cómo interpretar la relación de la representación con el “mundo”, si se trata de la construcción (producción) de un mundo, o de la re-construcción (reproducción) de un antecedente. En los estudios de la teoría cinematográfica, se ha problematizado constantemente acerca de diferentes niveles del referente, lo “real” y la “realidad”, lo cual ha generado varios debates en torno al realismo.

En la “Teoría clásica del cine”²³, había dos corrientes opuestas: “montajistas” y “realistas”. Es André Bazin, uno de los “realistas”, quien insistió, en los años cuarenta y cincuenta, en que la finalidad de los filmes estribaba en proporcionarles a los espectadores la ilusión de asistir a sucesos “reales” basado en la “continuidad”. Para él fue crucial la idea de la “transparencia” o la “neutralidad” del discurso, es decir, no debía haber diferencia entre lo representado y lo “real”.²⁴ Su concepción realizada sin que se aclararan los complejos factores ideológicos, era opuesta al enfoque del “montaje dialéctico”, elaborado por Sergei Eisenstein en los años veinte, quien le negó toda forma de realismo descriptivo al cine: a través de la yuxtaposición de planos, el método de Eisenstein tendía a interrumpir la corriente de la diégesis narrativa sin suturas para reconstruir segmentos del mundo registrado o para

²² Para la ambigüedad entre “producción” y “reproducción” con respecto a la representación, véase, Francesco Casetti y Federico di Chio (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, pp. 121-124.

²³ Warren Buckland esquematiza las teorías del cine en cuatro grupos: Teoría cinematográfica clásica; Teoría cinematográfica moderna; Teoría cinematográfica cognitiva; y Semiótica cinematográfica cognitiva. Cada grupo se clasifica en subgrupos. Véase, Warren Buckland (2000), *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge, Cambridge University Press, p.3.

²⁴ André Bazin (2002), *Qu'est-ce que le cinéma?*, 14. edición, París, Cerf-Corlet, pp.49-61; A. Bazin, “The Stalin Myth in Soviet Cinema (with an Introduction by Dudley Andrew)”, en: Bill Nichols (ed.) (1985), *Movies and Methods*, vol.II, Berkeley/ Los Ángeles/ Londres, University of California Press, pp. 29-40; A. Bazin (2002), *Orson Welles*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, p.111, también mencionado por Aumont et al.(1996, 1985), *op.cit.*, p.74 y 77.

representarlo de nueva manera.²⁵ La acepción controversial de la representación “objetiva” en la acepción dada por Bazin, fue objeto de crítica fuerte en la “Teoría cinematográfica moderna”, sobre todo por parte de los teóricos, críticos y cineastas franceses, tales como Jean Mitry y Jean-Louis Comolli en las décadas posteriores.²⁶ La Teoría moderna se clasifica en la “Semiótica cinematográfica” y la “Teoría cinematográfica postestructural”. La primera se generó en el cambio paradigmático al estructuralismo,²⁷ sobre el que las teorías semióticas ejercieron una influencia grande, y comenzó a no enfatizar la relación entre el filme y la realidad externa, ya que se enfocaba en la relación del filme con las estructuras subyacentes que producían los sentidos. La segunda, acompañada de la influencia del enfoque postestructuralista, estrechamente vinculado con los desarrollos del psicoanálisis y la teoría feminista, llegó a problematizar la interacción entre el filme como texto y el espectador.²⁸

En el movimiento posmoderno, se ha comprendido que las formas artísticas han dejado de tener una relación con alguna realidad exterior, y se cuestiona su existencia. Por otra parte, en relación con el surgimiento de dicho posmodernismo, poscolonialismo, posfemenismo y multiculturalismo, se ha discutido en los estudios de cine, sobre todo en los anglosajones, acerca de la necesidad de desarrollar

²⁵ Christian Metz (2002), “El cine: ¿Lengua o lenguaje?”, en: *Ensayos sobre la significación en el cine* (1964-1968), Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, p. 59; Blandford, Grant y Hillier, *op.cit.*, pp.67 y 82.

²⁶ Jean Mitry (1978), *Estética y psicología del cine: 1. Las estructuras*, México, Siglo XXI; Jean-Louis Comolli, “Technique and ideology: Camera, perspectiva, depth of field”, en: Bill Nichols, *op.cit.*, pp.40-57. Comolli también criticó a Mitry por su perspectiva demasíadamente técnica.

²⁷ En los estudios de cine, en general, se considera que este cambio se realizó del autorismo (la “política de los autores”, concepto desarrollado entre los críticos que trabajaron para la revista “Cahiers du cinéma”) al estructuralismo. Sin embargo, hay teóricos, como Peter Wollen, quien revela un aspecto estructuralista que refuerza el concepto de “autor” por la búsqueda de los patrones del estilo o de la narrativa, aunque él ve que el estructuralismo puede eliminar cualquier voz original del autor. Véase, Blandford, Grant y Hillier, *op.cit.*, p. 229.

²⁸ *Ibid.*, pp.228-229 y 184.

nuevas teorías que permitan aproximarse a los aspectos sociales e históricos del filme vinculados con el sistema de la “diferencia”. Esto implica una revisión tanto de las obras cinematográficas como de la historia del cine desde las perspectivas de género, etnicidad y cultura. En este trasfondo, se ha vuelto un asunto importante realizar una re-lectura del *otro*, la cual se constituye por la recuperación de un discurso invisible en su representación, tal como manifiestan Stam y Shohat en torno a la etnicidad, “reconstruyendo las voces culturales ahogadas o reducidas a un susurro”.²⁹

²⁹ Ella Shohat y Robert Stam (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, p.222.

I.2. El otro

I.2.1. El otro en diferentes campos

El objeto de mi investigación se asocia con el problema de cómo se representan los *otros* asiáticos en el cine mexicano de los años treinta y cuarenta. Pero el *otro* es un término ambiguo;³⁰ igual que el de la representación, tiene poli-facetos que dependen del campo de las ciencias y/o del tiempo y espacio determinados. Cabe señalar que en los campos teóricos, la cuestión del *otro* se ha desarrollado en torno a dos ejes paradigmáticos: uno, compuesto por el esencialismo,³¹ el no-esencialismo y el “esencialismo estratégico”³²; y el otro por la relación entre el sujeto y el objeto.

Será necesario indagar ahora las acepciones del *otro* que implican el nivel epistemológico, ya que eso se relaciona estrechamente con el método del análisis en mi trabajo de investigación.

En la filosofía, por ejemplo, ha habido en toda la historia explícita o implícitamente una preocupación por “el problema del Otro”, como “problema del prójimo”, de “la existencia del prójimo”, de “la realidad de los demás”, del “encuentro con el Otro”.

En la filosofía contemporánea, conforme Ferrater Mora, en el problema del otro, que es más amplio que el del “prójimo”, se han subrayado –sobre todo– dos de diversos aspectos: “la constitución del otro en la trama de lo intersubjetivo, y la realidad del

³⁰ Véase, Michael Payne (dir.) (2002), *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires/ Barcelona/ México, Paidós, p.514.

³¹ El esencialismo es, según la síntesis hecha por Margolis, “doctrina que sostiene que las cosas particulares necesariamente poseen esencias o naturalezas fijas en virtud de las cuales son lo que son: cosas particulares de determinado tipo.” Véase, *ibíd.*, p.175.

³² Es el término empleado por Gayatri Spivak en los estudios subalternos. Aunque es consciente del problema de una imagen esencialista homogénea, ella asume un “uso estratégico del esencialismo positivista con objetivos políticos escrupulosamente claros”. Véase, Gayatri Spivak (1987), *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Nueva York, Methuen, p.205.

otro en el llamado ‘encuentro’”. Este último se puede aplicar desde distintas perspectivas: la metafísica, la psicofisiológica y la histórica-social.³³

En las teorías de los Estudios Culturales y de la sociología, se enfatiza que los orígenes teóricos del concepto del *otro* radican en la filosofía de G. W. F. Hegel, en su comentario sobre las relaciones del amo y esclavo (sujeto–otro) que se definen mutuamente en la lectura de *La fenomenología del espíritu* emprendida por Alexander Kojève en un seminario (en los años treinta) al que asistió regularmente Jacques Lacan, y luego en las obras de este psicoanalista.³⁴

En los Estudios Culturales y en las teorías de ideología, el *otro* se construye como el no-Mismo, quien sale de las normas del orden social dominante y simultáneamente las define, sea por la sexualidad, sea la raza o la etnicidad.³⁵

Relacionado con esta concepción, en los estudios del cine se considera al *otro* como cualquier persona o grupo diferente a la norma social o psíquica; se define por diversos factores, tales como la raza, etnicidad u orientación sexual. En el estudio valioso, pero simplificado de Robin Wood sobre el cine de horror estadounidense, el tema de los *otros* alarmantes o monstruosos, encontrados en las relaciones de represión y opresión, se asocia con las mujeres, los proletarios, otras culturas, los grupos étnicos dentro de la cultura, ideologías alternativas o sistemas políticos alternativos, la bisexualidad y la homosexualidad que se desvían de las normas sexuales ideológicas, y además con los niños.³⁶ Pero las formas del *otro* pueden revelar el miedo o la represión, el deseo del *uno*, es decir, el *otro* en el *uno* mismo.

³³ Véase, José Ferrater Mora (1994), *Diccionario de Filosofía*, Tomo III, Barcelona, Editorial Ariel, pp.2668-2670.

³⁴ Véase, Payne, *op.cit.*, p.514, y Brooker, *op.cit.*, p.183.

³⁵ *Ibíd.*, p.184.

³⁶ Robin Wood, “An introduction to the american horror film”, en: Bill Nichols (1985), *Movies and methods*, vol.II, Berkely, Los Angeles/ Londres, University of California Press, pp. 197-202.

I.2.1.1. El Otro y el otro de Lacan

Antes de abarcar las teorías parciales, hacemos referencia a la definición de los términos “otro” y “Otro”, que se originaron en el análisis freudiano y post-freudiano de la formación de la subjetividad, principalmente en el trabajo de Jacques Lacan,³⁷ y que se han utilizado en diferentes teorías, sobre todo en las teorías poscolonialistas. El pensamiento de Lacan muestra el carácter estructuralista; sin embargo, los conceptos del “yo” y del “otro” u “Otro” no forman una oposición binaria, según la que el “yo” no fuera el “otro” u “Otro”.

Lacan distingue el “Otro” y el “otro” (*grand Autre et petit a*) de la siguiente manera: El otro con una “o” minúscula designa el otro que se semeja a sí mismo, al cual descubre el niño del “estadio del espejo” (cuando lo mira en el espejo, “como una identificación”³⁸), y el que lo hace consciente de sí mismo como un ser suficientemente separado, para que se fundamente la esperanza del niño de un “dominio adelantado”.³⁹ Esta “relación dual del sujeto con su semejante” o la “imago del doble”⁴⁰ y la ficción del dominio adelantado son sustanciales para definir la identidad del sujeto.⁴¹

³⁷ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds.)(1995), *The Post-colonial Studies Reader*, Londres/ Nueva York, Routledge, p.169.

³⁸ Jacques Lacan (1971), *Escritos I*, México, Siglo XXI, p.12.

³⁹ *Ibíd.*, p.170.

⁴⁰ Elisabeth Roudinesco (2000,1994), *Lacan: Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Argentina, Colombia, México, Fondo de Cultura Económica, p.220.

⁴¹ En las teorías del cine, se aplica la teoría psicoanalítica de la identificación en la formación imaginaria del yo -como la del “estadio del espejo” de Lacan- a la identificación del receptor. Baudry ve una doble analogía entre la situación del “niño ante el espejo” y la del espectador del cine, y desarrolla los conceptos de la “identificación primaria” y la “identificación secundaria”. El uso de estos conceptos se distingue de lo que se utiliza en el psicoanálisis. Para Baudry, la identificación primaria indica la del espectador del cine con el sujeto visual, o sea, con la mirada de la cámara. Y la identificación secundaria significa la que se da con los personajes de la película. Metz propone el término “identificación cinematográfica primaria” para la identificación del espectador del cine con la mirada de sí mismo.

Jean-Louis Baudry (1978), “Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base”, en *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros.

Esta binariedad Otro/otro se aplica a las teorías poscoloniales de manera no-europea, es decir, en sentido inverso con respecto al sujeto-objeto. El otro se puede referir a los colonizados, quienes son marginados por el discurso imperial, identificados por su diferencia del centro, y se convierten en el foco del “dominio adelantado” por el ego imperial.⁴² A diferencia del otro, el Otro con una “O” mayúscula es alguien en cuya mira el sujeto logra la identidad. La binariedad corresponde al dualismo del “ideal del yo” (*Ich-Ideal*) y del “yo-ideal” (*Ideal-Ich*).⁴³ Éste (yo-ideal) lo define Lacan como “una formación narcísica que pertenece al registro de lo imaginario y encuentra su origen en el estadio del espejo”, mientras aquello (ideal del yo) lo considera como “una función simbólica capaz de organizar el conjunto de las relaciones del sujeto con el prójimo”.⁴⁴ El Otro Simbólico (“el Otro inconsciente”⁴⁵) no es el interlocutor real, sino puede personificarse en otro sujeto como el de la madre o del padre que puedan representarlo, o sea es un lugar simbólico, sobre el que se construya el sujeto. Como el primer deseo del sujeto es el deseo de existir en la mirada del Otro, se puede decir que el Otro orienta el deseo del sujeto.⁴⁶

I.2.1.2. El orientalismo y Said

El libro *Orientalism* de Said, la obra fundadora del poscolonialismo y del posorientalismo que critica a los conocimientos occidentales sobre lo oriental como lo

Christian Metz(1977), *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris Union Générale d'Editions. Citados por Aumont et al. (1996, 1985), *op.cit.*, pp.247-266.

⁴² Ashcroft, Griffiths y Tiffin (2000), *op.cit.*, p.170.

⁴³ Lacan diferenció en su modo el yo-ideal del ideal del yo, a partir del debate sobre el narcisismo entre Freud y Jung. Véase Roudinesco, *op.cit.*, p.416.

⁴⁴ Roudinesco, *op.cit.*, p.416.

⁴⁵ “el deseo inconsciente es el deseo del Otro”, véase Lacan, *op.cit.*, pp.263.

⁴⁶ Ashcroft, Griffiths y Tiffin (2000), *op.cit.*, p.170.

exótico, trata el problema de la representación del Oriente como el Otro⁴⁷, resistiéndose al modo del discurso colonialista e imperialista del orientalismo, cuya segunda de las acepciones caracterizadas por el autor constituye “un estilo del pensamiento basado en una distinción ontológica y epistemológica que se establece entre ‘el Oriente’ y ‘el Occidente’”;⁴⁸ o sea, en una distinción esencialista con la estructura binaria. En el Oriente producido en el orientalismo, se trata de “un sistema de representaciones enmarcado por un juego entero de fuerzas que arrastran el Oriente a estudios occidentales, conciencias occidentales, y luego, al imperio occidental”.⁴⁹ Said pregunta si existe realmente una “verdadera representación de algo”,⁵⁰ en la cual se apoya el orientalismo. Y pone en duda la entidad fija con la sustancia estable de la noción tanto del Oriente como la de “otra cultura”⁵¹, examinando el proceso en el que se forman discursos orientalistas. En acepción dada por Said, el Oriente es el Otro “regularizado” u “orientalizado” por distintas perspectivas y sesgos ideológicos,⁵² construido en la relación con su contraparte, que tiene la posición superior en el nivel político, socio-económico y cultural, la cual también puede tener una transición en el proceso constituido por varias relaciones globales y cambiantes.⁵³

⁴⁷ Said aplica el término del Otro (the Other).

⁴⁸ Edward W. Said (1978), *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books, p.2.

⁴⁹ *Ibíd.*, pp.202-203.

⁵⁰ *Ibíd.*, p.272.

⁵¹ *Ibíd.*, p.325.

⁵² *Ibíd.*, pp.202. El término “orientalización” u “orientalizado” se repite en varios apartados del libro.

⁵³ En el artículo “Techno-orientalism: Japan panic” de Morley y Robins, estos autores observan los fenómenos nuevos en diversos artículos y libros escritos en Europa y Estados Unidos acerca de la cultura y la tecnología de Japón, así como en las publicaciones japonesas traducidas al inglés con el tema del crecimiento del poder económico y tecnológico, analizan el discurso orientalista, la crítica o el rechazo a éste, y comparan el discurso orientalista nuevo con el antiguo. De la década de los ochenta a principios de los noventa, se ha cambiado la relación de poder, sobre todo la relación entre Japón y los países occidentales (Europa y Estados Unidos), a través del logro del progreso económico y tecnológico de Japón, y por la pérdida de la hegemonía tecnológica de los países occidentales. Indican que a pesar de ello, no se ha cambiado la estructura de la dicotomía del Oriente y el

Esta forma de argumentar que no hay el Oriente verdadero, ha provocado varias críticas a la “ambivalencia” de Said, puesto que él indicó, aparte de la segunda acepción del orientalismo como un constructo de la manipulación del pensamiento, mencionada arriba, otras dos acepciones que se vinculan al Oriente concreto y material: la primera es lo que hacen los orientalistas quienes enseñan, escriben o investigan sobre el Oriente y lo oriental en el mundo académico; y la tercera es “un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre el Oriente”.⁵⁴ Como señala James Clifford, Said insinúa, a menudo, que los textos falsean o ignoran las características reales o verdaderas del Oriente, pero por otro lado, niega la existencia del “verdadero Oriente”,⁵⁵ lo cual causa ciertas confusiones. Pero aún en su artículo “*Orientalism reconsidered*”, Said manifiesta explícitamente su rechazo a las designaciones como “Oriente” y “Occidente”,⁵⁶ y se hace hincapié en la “geografía imaginativa”⁵⁷, la cual es la línea que separa el Occidente del Oriente “como un hecho de la producción humana”. Pero no significa que esta división entre los dos no cambie, ni sea simplemente ficticia. Lo crucial es, de acuerdo con Said,

Occidente: antes, los occidentales se consideraron humanos y civilizados, mientras los orientales fueron bárbaros. Aunque los occidentales todavía mantienen lo humano, los orientales están deshumanizados. Ahora son robots que no tienen emoción.

Véase, David Morley y Kevin Robins (1995), “Techno-orientalism: Japan Panic”, en: Morley y Robins, *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Londres/ Nueva York, The International Library of Sociology, pp. 154-173.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp.2-3.

⁵⁵ Véase, James Clifford, “On Orientalism”, en: James Clifford (1988), *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, pp.255-276. Hay otras críticas ilustrativas a *Orientalism*: Bhabha, *op.cit.*, pp. 70-73; Siegfried Kohlhammer, “Edward Said’s Orientalism”, en: Kohlhammer (1996), *Die Feinde und die Freunde des Islam*, Göttingen, Steidl Verlag, pp.83-138.

⁵⁶ Edward W. Said (1985), “Orientalism reconsidered”, en: Diana Brydon (ed.) (2000), *Postcolonialism: Critical concepts*, vol. III, Londres/ Nueva York, Routledge, p.850.

⁵⁷ *Ibíd.*, p.847.

considerar que el Occidente y el Oriente, hechos producidos por seres humanos, deben ser estudiados como “componentes integrales del mundo social”.⁵⁸

Aparte del problema de la representación de otras culturas, sociedades e historias, *Orientalism* presenta más problemas, los que se profundizan en *Orientalism reconsidered*. Said anota en este libro la importancia de las cuestiones metodológicas presentadas por *Orientalism*, que se vinculan con las relaciones entre diferentes especies de textos, entre el texto y contexto, y entre texto e historia.⁵⁹ Estas cuestiones se aclaran, por ejemplo, a través de la pregunta: ¿Cómo la producción del conocimiento sirve de mejor manera a los fines comunales, que son opuestos a los facciosos?⁶⁰ El autor señala que el punto de partida de los estudios de mujeres, los étnicos, y los antiimperialistas, entre otros, radica en “el derecho de los grupos humanos que antes no fueron representados o mal representados, a hablar para ellos mismos así como a representarse en los dominios definidos política e intelectualmente, ya que éstos normalmente los excluyen, les usurpan sus funciones significadoras y representativas, y pisotean su realidad histórica”.⁶¹ Por tanto, afirma Said, el orientalismo reconsiderado que nos dirige a diversos problemas de los círculos vastos, crea nuevos objetos para un nuevo tipo del conocimiento,⁶² aunque en sus libros no se presentan claramente algunas alternativas que desplazan al orientalismo.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Ibid.*, p.846.

⁶⁰ *Ibid.*, p.848.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Idem.*

I.2.1.3. El *otro* en el poscolonialismo

El poscolonialismo es el que ha señalado la problemática del *otro* en diversos niveles. Es pertinente revisar algunas teorías poscolonialistas sobre la concepción del *otro*, aparte de las relacionadas con la “representación”, así como el problema del *otro* representado mediante la *otrificación* (*othering*), ya que las teorías poscolonialistas implican discusiones sobre las experiencias de varios tipos de asuntos: “migración, esclavitud, supresión, resistencia, representación, diferencia, raza, género, espacio, y respuestas a los grandes discursos de la Europa imperial influyente”,⁶³ en los cuales el *otro* surge a través del discurso de las normas de la jerarquía social y/o en la acepción dada por Gayatri Spivak, donde dicho concepto se crea por el discurso colonial y se excluye o se domina por el discurso del poder.⁶⁴

Si bien hay que tomar en consideración que los estudios poscoloniales se basan en los “hechos históricos” del colonialismo europeo y en los efectos en diversos materiales (como advierten los editores de *The post-colonial studies reader*⁶⁵), lo poscolonial es, de acuerdo con Robert Young, “el concepto dialéctico que marca los amplios hechos históricos de la descolonización y el logro determinado de la soberanía – pero también las realidades de las naciones y la gente que surgen en un nuevo contexto imperialista de la dominación económica y, a veces, política—”⁶⁶, lo

⁶³ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds.)(1995), *The Post-colonial Studies Reader*, Londres/ Nueva York, Routledge, p.2.

⁶⁴ El proceso en el que el discurso imperial crea sus ‘otros’, se llama *othering* según Gayatri Spivak. Sin embargo, utilizo este término (“otrificación” en español) en el sentido ampliado para expresar el proceso general de la construcción del *otro*.

Ashcroft, Griffiths y Tiffin (2000), *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, Londres/ Nueva York, Routledge, p.171.

⁶⁵ Ashcroft, Griffiths y Tiffin (1995), *op.cit.*, p.2.

⁶⁶ Robert J. C. Young (2001), *Postcolonialism: An historical introduction*, Malden/ Oxford/ Victoria (Australia), Blackwell Publishing, p. 57.

cual indica que la noción de lo poscolonial no se define precisamente como lo que llega después del colonialismo y el imperialismo.

Desde la perspectiva de las teorías del poscolonialismo (aunque se oponen a veces entre sí respecto a algunos elementos), sí se puede enfocar la cuestión del *otro* en mi trabajo, puesto que los problemas del indigenismo e hispanismo que se hallan de manera directa o indirecta alrededor de los asiáticos en el cine mexicano, se remontan a la época después de la Conquista española de México, y que la otredad de los asiáticos representada en el espacio cinematográfico se relaciona con la identidad nacional o la *mexicanidad*, la cual se ha construido a lo largo de los tiempos tanto coloniales como poscoloniales, revolucionarios y posrevolucionarios.

Como se ha mencionado arriba, en la perspectiva poscolonialista, el Otro puede compararse con el centro imperial, el discurso imperial o el imperio mismo de dos maneras. Primero, él provee los términos en los que el sujeto colonizado logra un sentido de su identidad de alguna manera como “otro” y dependiente; y segundo, él se convierte en el “polo absoluto de la dirección” (*absolute pole of address*), o sea, en el marco ideológico en el que el sujeto colonizado puede llegar a entender el mundo. Ashcroft, Griffiths y Tiffin señalan que la ambivalencia del discurso colonial radica en el hecho de que estos dos procesos de *otrificación* ocurren al mismo tiempo, es decir, el “Otro” dominante e imperial se construye en el mismo proceso en el que los “otros” coloniales se engendran.⁶⁷ Y muchos críticos utilizan estas palabras con una mayúscula o minúscula de manera intercambiable.⁶⁸ En contraste con ellos, Spivak insiste en la distinción de Lacan entre el Otro y el otro, explicando el proceso

⁶⁷ Ashcroft, Griffiths y Tiffin (2000), *op.cit.*, pp.170-171.

⁶⁸ *Ibid.*, p.170 y p.172.

dialéctico de *otricación*, en el que el “Otro” colonizador se establece al mismo tiempo de que sus “otros” colonizados se producen como sujetos.⁶⁹

En las interpretaciones de lo poscolonial se muestra que las teorías poscoloniales asumen la categorización y una posición “esencialista”, aunque ellas están ligadas con el postestructuralismo que las ha criticado. Spivak, quien es consciente del problema de una imagen esencialista homogénea, señala la necesidad de asumir un “uso estratégico del esencialismo positivista con objetivos políticos escrupulosamente claros”.⁷⁰

Es J. M. Coetzee, novelista de Sudáfrica, quien manifiesta las formas violentas de *otricación* en su obra *Waiting for the Barbarians*. Según Ashcroft, Griffiths y Tiffin, se demuestran en esta novela las maneras en las que el discurso imperial construye sus otros para confirmar su propia realidad, aunque no hay amenaza del lado de los “bárbaros”, de las personas nómadas quienes no sólo son colonizadas, sino también excluidas y marginadas. Aquí se trata de la oposición entre el imperio y los enemigos “creados” por el protagonista Coronel para que el imperio pueda establecer su propia subjetividad en el proceso de hallar a sus otros en la persecución del poder.⁷¹ Se puede decir que en esta novela el proceso de la *otricación* difiere al

⁶⁹ *Ibíd.*, pp.171-172.

Sin embargo, en los libros de y sobre Spivak publicados a partir del año 1988, no se da la distinción rigurosa del Otro con el otro.

Véase: Gayatri Chakravorty Spivak (1988), “Can the Subaltern Speak?”, en: Cary Nelson y Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press.

Sarah Harasym (ed.) (1990), *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues: Gayatri Chakravorty Spivak*, Nueva York/ Londres, Routledge.

Donna Landry y Gerald MacLean (eds.) (1996), *Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Nueva York/ Londres, Routledge.

⁷⁰ G. Spivak (1987), *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Nueva York, Methuen, p.205.

⁷¹ Ashcroft, Griffiths, Tiffin (2000), *op.cit.*, 173. Y véase J.M. Coetzee (1980), *Waiting for the Barbarians*, Nueva York, Penguin. Hay una traducción al español: J.M. Coetzee (1992), *Esperando a los bárbaros*, Traducción de Concha Manella y Luis Martínez Victorio, México, Alfaguara.

proceso dialéctico en el sentido de lo que expresa Spivak. Es más bien un proceso en el que se revela explícitamente la subjetivización del imperio, sin resistencia contra él, aunque no se pierde la voz de sus otros como sujetos implícitos desde la perspectiva poscolonialista.

I.2.1.4. El *otro*, más allá del sistema binario

De cualquier modo, las acepciones del “otro” y “Otro” señalan que las ideas poscolonialistas están más allá de la oposición binaria (colonialista) del sujeto colonizador y del objeto colonizado. Como indica Homi K. Bhabha, en lo que proponen las críticas poscoloniales (así como el criticismo de la literatura afroamericana) se constituyen las formas de subjetividades que impugnan las polaridades invertidas de la contra-política,⁷² ya que “el lugar del Otro no debe ser imaginado, como sugiere a veces Fanon, como un punto fenomenológicamente fijo opuesto al yo [*self*], que representa una conciencia culturalmente extraña. El otro debe ser visto como la negación necesaria de una identidad primordial, cultural o psíquica, que introduce el sistema de la diferenciación que permite que lo cultural sea significado como una realidad lingüística, simbólica e histórica. Si, como he sugerido, el sujeto del deseo nunca es simplemente un Mí-mismo [*Myself*], entonces el Otro nunca es simplemente un *Eso-mismo* [*It-self*], una fachada de identidad, verdad o desreconocimiento.”⁷³ Para buscar la complejidad del *otro* marginado, pero desde el punto de vista del *otro* como el sujeto, es indispensable el “recordar” del pasado que,

⁷² Homi K. Bhabha (1997, 1994), *The location of culture*, Londres/ Nueva York, Routledge, p.179.

“There is an attempt to construct a theory of the social imaginary that requires no subject expressing originary anguish (West), no singular self-image (Gates), no necessary or eternal belongingness (Hall).”

⁷³ *Ibíd.*, pp.51-52. Traducción: Bhabha (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, p.73.

como Bhabha dice refiriéndose a Fanon, es “un proceso de intenso descubrimiento y desorientación. Recordar nunca es un tranquilo acto de introspección o retrospección. Es una dolorosa remembranza [*re-membering*], una reunión del pasado desmembrado para darle sentido al trauma del presente.”⁷⁴

I.2.1.5. Perspectivas diferentes

La reflexión sobre los conceptos de la representación del *otro* por los occidentales que se construye en el proceso de la relacionalidad, y de la representación de sí mismo por “el Otro silencioso”⁷⁵, se manifiesta en los textos de algunos autores poscolonialistas de modo distinto.

Trinh T. Minh-ha, quien no sólo es teórica y poeta, sino también artista que realiza varios tipos de actividades incluyendo la creación audiovisual como compositora y cineasta, duda constantemente de la identificación fija o la categorización inmóvil de una persona o una corriente del pensamiento o un género artístico, la cual se da sobre todo en un discurso colonialista. Respecto a la resistencia a la categorización de los filmes, ella expresa que trabaja “siempre en las fronteras de las varias categorías movibles, extendiendo los límites de las cosas”.⁷⁶ Esto significa que la frontera entre las categorías no puede ser fija, o más bien, la zona alrededor de la frontera siempre es un espacio flotante, ya que la demarcación entre los dos lados es ambigua.⁷⁷ Esta concepción de la movilidad de la frontera y de las categorías se aplica a la cuestión de la “identidad” de la gente diáspora. Si bien se entiende la

⁷⁴ *Ibid.*, p.63.

⁷⁵ Said, *op.cit.*, p.850.

⁷⁶ Trinh T. Minh-ha, “From a Hybrid Place” (entrevista de Judith Mayne con Minh-ha), en: Minh-ha (ed.) (1992), *Framer Framed*, Nueva York, Routledge, p.137.

⁷⁷ Minh-ha reconoce la influencia de la noción de la frontera en la acepción dada por Gloria Anzaldúa, según la cual es un espacio que está entre los diferentes pares convencionalmente opuestos. Véase, *ibid.*, p. 139.

necesidad de esta noción en la politización de lo personal, se debe rechazar ser limitada a la “identidad”. Minh-ha reconoce el valor de la noción que sirve como “un punto de partida” en la lucha para la manifestación de un sentido político de varios asuntos, pero no considera la “identidad” como “un punto final en la lucha”. En lugar de la “identidad”, enfatiza la importancia de que uno asuma su “impureza radical” en la “realidad compleja de la poscolonialidad”, en el espacio móvil en el que la “identidad” socialmente marcada se destruye a través del “contar su relato” (*story telling*) por cada uno de los individuos, quienes, los “yo”, atraviesan libremente por diferentes categorías, como el “centro” y la “periferia” o la “mayoría” y la “minoría”, etc.⁷⁸

La “identidad” se puede entender como la “diferenciación”. Minh-ha expresa al respecto que “la ‘diferencia’ es esencialmente una ‘división’ al comprender a muchos. No es más que una herramienta de la autodefensa y conquista.”⁷⁹ Según esta autora, no se trata de preguntar por la fundación del ser y de la forma que haga “una diferencia o una otredad”, puesto que la mayoría de las personas que buscan la autenticidad del Otro, producen o arreglan una imagen “verdaderamente diferente”, y la conserva.⁸⁰ Se inventa algo “no estropeado” (*unspoiled*)⁸¹ por los conquistadores del Otro. La representación no es, para Minh-ha, un sistema de los códigos que exprese la realidad. La realidad es un sistema de los códigos de la representación.

⁷⁸ Véase, *ibíd.*, pp.140-144.

⁷⁹ Trinh T. Minh-ha, “Writing Postcoloniality and Feminism”, en: Aschcroft, Griffiths y Tiffin (1995), *op.cit.*, p.266.

⁸⁰ *Ibíd.*, p.267.

⁸¹ *Idem.*

I.2.1.6. Multiculturalismo policéntrico

De igual modo, se muestra el rechazo de un concepto de la “identidad” esencialista y fijo en la postura multiculturalista de Robert Stam, que se aproxima a algunos elementos de las teorías poscolonialistas, pero con cierta distancia de ésta. Este autor y Ella Shohat manifiestan que lo poscolonial no presupone ninguna dominación clara y no sugiere ninguna oposición clara, lo cual hace que lo poscolonial sea un instrumento “no demasiado robusto para criticar la distribución desigual de poder y recursos globales”.⁸² Los autores no ven que la perspectiva poscolonialista, considerada como un modo de análisis, de acuerdo con Bhabha, intente modificar “aquellas pedagogías nacionalistas o ‘indigenistas’ que colocan la relación entre el Primer Mundo y el Tercer Mundo en una estructura binaria de oposición”; ni que ella obligue al “reconocimiento de las fronteras culturales y políticas más complejas, las cuales existen en el punto de contacto de estas esferas políticas frecuentemente opuestas”. Stam y Shohat prefieren la postura denominada como “un multiculturalismo policéntrico radical y relacional” que se distingue de “un pluralismo participativo, marcado en su nacimiento por sus raíces históricas en las desigualdades sistemáticas de la conquista, la esclavitud y la explotación”⁸³, e indican las características de éste de la siguiente manera:

El multiculturalismo policéntrico considera toda la historia cultural en relación al poder social; está del lado de los que están mal representados, los marginados y los oprimidos; piensa e imagina “desde la periferia” y ve comunidades minoritarias como

⁸² Ella Shohat y Robert Stam (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, p.60.

Además, estos autores observan que el multiculturalismo se ve a menudo como un debate específicamente americano, mientras el discurso poscolonial normalmente se centra en situaciones fuera de Estados Unidos. *Ibid.*, p.68.

⁸³ *Ibid.*, p.69.

participantes generativos, activos, en el centro mismo de una historia conflictual y compartida; le da una “ventaja epistemológica” a quienes se ven obligados a negociar los “márgenes” y el “centro”; rechaza un concepto de identidades que sea esencialista, fijo y unificado como conjuntos consolidados de costumbres, significados y experiencia; supera las estrechas definiciones de política de identidad, y abre el camino para afiliaciones basadas en identificaciones y deseos sociales compartidos; y es recíproco y dialógico, es decir, el multiculturalismo policéntrico considera que todos los actos de intercambio cultural ocurren entre comunidades e individuos cambiantes y permeables.⁸⁴

Aunque su postura indica que quiere evitar las identidades fijas y unificadas, no lo logra completamente, puesto que los autores no cuestionan el concepto esencialista que está en el fondo de su pensamiento, orientado a la idea sobre la “cultura pura” de una etnia o una “raza”,⁸⁵ al igual que algunos enfoques multiculturalistas, y aplican a las culturas dentro de la sociedad el concepto de igualdad, sin profundizar en los problemas de las categorías flotantes dentro de cada una de las culturas.⁸⁶

Cabe mencionar que en el desarrollo teórico de Shohat y Stam, el punto importante para nosotros es su propuesta de realizar una lectura crítica de las películas que permita buscar una nueva relación de poder entre las comunidades culturales.⁸⁷

Según Stam en su *Teorías del cine*, el cine se considera no sólo como una representación mimética, sino también como un espacio donde se realiza “un acto de

⁸⁴ *Ibíd.*, p.70.

⁸⁵ Jordan y Weedon insisten en que “no hay culturas puras, todas son híbridas”. Véase, G. Jordan y C. Weedon (1995), *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World*, Londres, Routledge, p.487, citado en: Brooker, *op.cit.*, p.170.

⁸⁶ Bhabha, *op. cit.*, p.173.

⁸⁷ Shohat y Stam, *op.cit.*, p.69.

interlocución contextualizada entre productores y receptores socialmente situados”.⁸⁸ Por lo tanto, la lealtad exclusiva a una verosimilitud estética de los representados no tiene importancia, ya que la “realidad” no es aparente, dado que la “verdad” no se puede captar con la cámara.⁸⁹ A mi juicio, el uso del término “representación” de Stam le causa al lector una confusión, dado que en su argumento, a veces se separa la representación del enunciado, y a veces se utiliza un nuevo concepto de la representación que contiene el carácter de la enunciación.

I.2.1.7. La representación del *otro* en los Estudios Culturales

Como hemos observado, el postestructuralismo y las teorías vinculadas con él han criticado la identidad esencialista y la categorización fija, o han introducido el “esencialismo estratégico” para tomar en consideración la subjetividad de los colonizados y marginados, así como para movilizarlos a nivel político, reconociendo su “voz”.

En los teóricos de los Estudios Culturales, tales como Stuart Hall y Paul Gilroy, que han desarrollado teorías acerca de la “política cultural”, se manifiesta el énfasis en la “agencia humana” que posibilita la producción activa de significados culturales, y la construcción de identidades y significados sociales.⁹⁰ La función de esta “representación” como la producción del sentido a través del lenguaje se puede explicar con diferentes enfoques. De éstos, se destaca el enfoque constructorista o constructivista.

⁸⁸ Robert Stam (2001), *Teorías del cine*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, p.318.

⁸⁹ Shohat y Stam, *op.cit.*, p.187.

Los autores acuden a la idea de representación artística de Mijaíl Bajtín. Véase, *Ibíd.*, pp.188-189.

⁹⁰ Brooker, *op.cit.*, pp.55-58.

En el libro *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall señala dos sistemas de la representación. Primero, se encuentra el “sistema” por el cual todos los tipos de objetos, personas y eventos se correlacionan con un juego de conceptos o representaciones mentales. El sentido depende de la relación entre las cosas del mundo y el sistema conceptual. La cultura se relaciona con este sistema, puesto que se puede considerar como los sentidos compartidos o los mapas conceptuales compartidos. El segundo es el lenguaje. Se utilizan los signos organizados en lenguajes que se usan para las palabras escritas, los sonidos hablados o imágenes visuales. Estos signos representan los conceptos y las relaciones conceptuales entre ellos, los cuales forman un sistema del sentido de la cultura en cuestión.⁹¹

Tres enfoques que Hall muestra para estudiar cómo la representación funciona, son:

1. Reflectivo o mimético
2. Intencional
3. Construccinista o constructivista

En el primero, se considera que el sentido radica en el objeto, la persona o la idea, o el evento del mundo real, y en la representación se refleja “el sentido verdadero tal como ya existe en el mundo”.⁹²

El segundo es opuesto al primero. En el enfoque intencionalista, el hablante o el autor impone su propio sentido al mundo a través del lenguaje. “Las palabras significan lo que el autor tiene intención, cómo deben significar”. Sin embargo, el

⁹¹ Estos dos sistemas se relacionan en el fondo del proceso de la producción del sentido en la cultura, el cual se llama “representación”, según Hall. Véase, Stuart Hall (ed.) (1997), *op.cit.*, pp.16-19.

⁹² *Ibíd.*, p.24.

significado basado en una intención privada, dice Hall, tiene que entrar a las reglas, los códigos y las convenciones del lenguaje para estar compartido o entendido, ya que la esencia del lenguaje es la comunicación.⁹³

Por la característica pública y social de la lengua, que los primeros enfoques no consideran, Hall presenta el tercer enfoque como la alternativa. Este enfoque constructivista o construccionista insiste en que “las cosas no significan: nosotros construimos el significado, utilizando los sistemas representacionales – conceptos y signos-”,⁹⁴ y reconoce que la representación opera por medio de las prácticas simbólicas y los procesos simbólicos. El enfoque no niega el mundo material, pero lo que transmite el significado no es el mundo material, sino el sistema que se utiliza para representar los conceptos. La palabra “nosotros” en la acepción dada por Hall indica “los actores sociales que usan los sistemas conceptuales de su cultura y el sistema lingüístico o cualquier sistema representacional para construir el sentido, para hacer el mundo significativo y para comunicar con otros sobre el mundo con sentido”.⁹⁵

Hall denomina un conjunto de las prácticas representacionales o las formas típicas que se utilizan para representar el Otro⁹⁶ o la “diferencia” en la cultura popular, como “estereotipaje” (*stereotyping*). Pero ¿cuál es el mecanismo del estereotipaje?, y ¿qué función tiene el estereotipo? A continuación se abordará el estudio en torno a estas cuestiones.

⁹³ *Ibíd.*, p.25.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Hall no hace la distinción del Otro con el otro en el sentido de Lacan. Con el Otro, el teórico trata principalmente la diferencia racial, pero señala que lo que se dice sobre la diferencia racial podría aplicarse a otras dimensiones de la diferencia, como la del género, de la sexualidad, de la clase y de la discapacidad. *Ibíd.*, p.225.

I.3. Estereotipos

I.3.1. Antecedentes

La investigación sobre los estereotipos se ha desarrollado primero en el campo de la psicología, sobre todo en el nivel cognitivo. El estereotipo es un elemento cognitivo social⁹⁷, a diferencia del prejuicio como un elemento de la actitud afectiva (si ésta es negativa, se trata del prejuicio), y o a diferencia de la discriminación como un elemento de la conducta, o sea una práctica social, tratos injustificadamente negativos u hostiles con una persona por la razón de la permanencia de ella a cierto grupo.⁹⁸ Un estereotipo se produce mediante la categorización automática de los estímulos y una ordenación en forma del prototipo. Pero mientras el prototipo es la representación de la combinación de los rasgos ideales y abstractos del representante típico de una categoría, el estereotipo es un prototipo social que resulta de concepciones comunes sobre los rasgos de la personalidad o sobre las maneras de la conducta de los grupos de las personas.⁹⁹ La formación del estereotipo es un proceso informativo humano que se dedica a ahorrar los recursos al nivel cognitivo. Estos “*shortcuts*” mentales tienen una función de la descarga, y pueden compensarse solamente por los esfuerzos concientes.¹⁰⁰

⁹⁷ El contenido de la cognición social consiste en los siguientes objetos sociales: el sí mismo y otros que incluyen personas imaginarias, relaciones interpersonales, grupos, memorias sobre las informaciones sociales, así como las teorías ingenuas para la justificación de las percepciones, puesto que los seres humanos juzgan con el fundamento de los hechos y datos (lo que ven y oyen), de las teorías acerca de estos datos, y de las teorías sobre los juicios. Las herramientas de la cognición son la percepción, la memoria, los razonamientos, el lenguaje, etc. El medio fundamental para los procesos cognitivos es la codificación y la categorización, es decir, la ordenación según los sistemas de codificación, y la agrupación de objetos según los rasgos comunes. Véase, Jerome S. Bruner (1995, 1986), *Desarrollo cognitivo y educación*, Madrid, Ediciones Morata, pp.28-29.

⁹⁸ Véase, Birsen Kahraman y Günther Knoblich, *Stereotypisierung*, en: http://www.mpipf-muenchen.mpg.de/CA/RESEACH/stereo_g.htm

⁹⁹ Véase, Betsch Tilmann, *Soziale Kognition*, en: <http://www.uni.erfurt.de/psychologie/prof/sozialslehre/vorlesung-socog.paradigma.pdf>

¹⁰⁰ Kahraman y Knoblich, *op.cit.*p.3.

Esta “economía” mental fue tratada ya a principios de la década de los veinte, por un periodista estadounidense, Walter Lippmann. En el libro *Public Opinion* (1922), él estableció, en el ámbito de la sociología y la comunicación, un concepto moderno de los estereotipos como imágenes en nuestras mentes, representaciones del entorno social. En ese libro, se indica la necesidad del ahorro de la energía y el tiempo en la “vida moderna”, en la que no hay tiempo ni oportunidad para conocer a la gente íntimamente, por lo cual se encaja a ella a una clasificación por medio de los estereotipos, y tiene una función de aligerar los esfuerzos cognitivos para un proceso eficiente. El autor dice que oímos sobre el mundo o lo definimos, antes de que lo veamos; imaginamos la mayoría de las cosas, antes de que tengamos las experiencias de éstas. Conforme Lippmann, las “preconcepciones” dominan profundamente el proceso entero de la percepción. Hay que mencionar que él también enfatizó la posibilidad de que el periodismo promoviera prejuicios uniformados o simplificados a través de la formación fácil de las imágenes en la mente de la gente, sobre todo, cuando ella se enfrentaba a una cosa desconocida o una situación no experimentada.¹⁰¹

Relacionado con este periodista, afirma Dyer, quien investiga las representaciones en el cine, que Lippmann refiere a los estereotipos como una proyección hacia el “mundo”, ya que él los define por su función social. Eso implica que los “*shortcuts*” mentales necesitan un conocimiento de una estructura completa social, tomada como rígida. Pero ahora, Dyer señala que el centro de la atención consistirá en las representaciones de las ficciones en los medios, las que son construcciones no sólo

¹⁰¹ Walter Lippmann (1957, 1922), *Public Opinion*, Nueva York, The Macmillan Company, pp.81, 88-90.

sociales, sino también estéticas. En este punto, se consideran los estereotipos como una subcategoría particular de una categoría amplia de los caracteres ficcionales.¹⁰²

Según el psicólogo Billig, la noción del estereotipo proviene de las investigaciones norteamericanas de los años treinta, las cuales definen el estereotipo como un conjunto de rasgos diferentes atribuidos por los individuos en forma de clichés a cada uno de los distintos grupos nacionales.¹⁰³ Este autor da una definición de los prejuicios como las actitudes negativas, las opiniones dogmáticas y desfavorables sobre otros grupos, así como de la discriminación como un comportamiento dirigido contra los individuos que son el objeto del prejuicio. Entre las actitudes y el comportamiento hay relaciones complejas: la relación no es siempre mecánica. En algunos casos, se expresa el prejuicio, pero no se ejerce ninguna discriminación. Mencionando a los autores de *The Authoritarian Personality* (Adorno y otros), escribe el descubrimiento de ellos, sobre los estereotipos que funcionan como un tipo especialmente rígido de prejuicio, en el caso de que las personas con prejuicios consideraran a otros grupos.¹⁰⁴

I.3.1.1 Generación de los estereotipos

Existen varias teorías sobre la formación de los estereotipos, es decir, cómo y a

¹⁰² Richard Dyer (1993), *The Matter of Images: Essays on Representations*, Londres/ Nueva York, Routledge, pp.11-13.

¹⁰³ Michael Billig (1986), "Racismo, prejuicios y discriminación", en: Serge Moscovici, *Psicología social*, II, Barcelona, Paidós, p.585.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp.584-589. Según los estudios de Adorno y otros, los estereotipos y los prejuicios son los que constituyen la personalidad autoritaria, la cual indica los siguientes rasgos de carácter: una actitud sumisa y conformista de manera acrítica ante la autoridad; una tendencia agresiva frente a las personas inferiores; respeta a las supersticiones y se predispone a pensar según categorías rígidas; tiene un ánimo hostil y despreciativo frente a los seres humanos; rechaza el mundo interior, etc. La sujeción a la autoridad intensificada tiene la consecuencia de que otras personas son devaluadas, para que el sí mismo se revalúe. Estos rasgos se correlacionan con los prejuicios raciales. Véase, Theodor W. Adorno, et al. (1950), *The authoritarian personality*, Londres, Harper & Row.

través de qué se generan ellos. Las dimensiones de los estereotipos (y prejuicios), se traslapan, pero se pueden dividir en cuatro niveles: el nivel biológico, el nivel intergrupar, el nivel cultural y el nivel individual. Aquí se mencionarán los niveles intergrupar y cultural.

– Nivel intergrupar

De los conflictos y competencias entre los grupos crecen prejuicios y discriminación. A lo largo de la competencia por los recursos, surgen y se transforman los estereotipos y los prejuicios.

El psicólogo Doise presenta, en su artículo sobre las relaciones entre grupos, un ejemplo de la evolución de los estereotipos descrita por Ehrlich¹⁰⁵. Se trata de los estereotipos formulados por los estadounidenses sobre alemanes, rusos y japoneses: en la Segunda Guerra Mundial, ellos estaban contra los países del Eje, y a partir del diciembre de 1941 comenzaron la guerra contra los japoneses. En una investigación llevada a cabo en 1942, la imagen de los rusos, sus aliados, era muy favorable, mientras la imagen de los japoneses y los alemanes era negativa. Pero ésta se cambió en la guerra fría, en la que los enemigos anteriores se convirtieron en aliados de los estadounidenses. Ellos adquirieron una reputación más positiva. La transición de las alianzas políticas se ha reflejado en las relaciones dinámicas entre esos pueblos, en los estereotipos como una parte de las representaciones así como evaluaciones, y en los comportamientos.¹⁰⁶

De manera análoga, Kahraman y Knoblich mencionan una investigación estadounidense sobre los inmigrantes chinos que vivieron en California en el siglo

¹⁰⁵ Ehrlich, H.J.(1973), *The social psychology prejudice*, Nueva York, John Wiley & Sons.

¹⁰⁶ Willem Doise (1985), "Las relaciones entre grupos", en: S. Moscovici, *Psicología social*, I, Barcelona, Paidós, p.330.

XIX: en la época de la fiebre del oro (*gold rush*), estaban considerados negativamente los chinos como “depravados, viciosos, sanguinarios e inhumanos”. Durante la construcción de las redes del ferrocarril, ellos eran “iguales a los mejores hombres blancos”, “muy fieles e inteligentes”. En la época del alto desempleo después de la guerra civil, volvieron a ser tratados despectivamente, eran “criminales, conspiradores, astutos y estúpidos”.¹⁰⁷

– Nivel cultural

En este nivel se encuentran varios elementos, los cuales contribuyen a la formación de los estereotipos:

El primero lo constituyen las normas socioculturales. Éstas implican los criterios axiológicos y la meta que se deben realizar en los actos de los adultos de una sociedad, las instrucciones acerca de los actos que se deben llevar a cabo de manera adecuada, y además, los elementos explícitos e implícitos de la sanción y el castigo. La norma sociocultural está relacionada con el etnocentrismo que es una tendencia a evaluar todos los grupos (étnicos) a los que no pertenece el sujeto, en comparación con su propio grupo cultural de pertenencia. La actitud de la distancia ante los extraños difiere según la cultura.

El segundo elemento está asociado con las normas propias de cada uno de los grupos dentro de una sociedad, las que abarcan el reconocimiento, el juicio, el pensamiento, la actitud y la acción. En general, se forman con el fin de mantener el grupo o fomentar el logro de su meta. Por la presión hacia la conformidad al grupo, surge la uniformidad de él, la cual produce directa o indirectamente ciertos estereotipos.

¹⁰⁷ Kahraman y Knoblich, *op.cit.*, p.10.

El tercero es la categorización social que marca “ellos” contra “nosotros”. Por la percepción de una diferencia se forman grupos. La formación de los grupos lleva la preferencia de su propio grupo (*in-group*), se enfatizan las semejanzas entre los miembros de su grupo de pertenencia. Por otra parte, dentro de su propio grupo se observa que los individuos son bastante diferenciados, mientras se piensa que “ellos” del otro grupo (*out-group*) son muy homogéneos, entre ellos. A través de la categorización social se atribuye un individuo a un grupo social. Walter Lippmann dice que otra función de los estereotipos, además de lo que se ha presentado arriba, se refiere a la defensa de la posición de su propio grupo de pertenencia en la sociedad. La gente necesita garantizar el respeto hacia el sí mismo, y demarcar la distancia entre el sujeto y el otro. Por ello se utiliza un patrón de estereotipos “no neutral”.¹⁰⁸

La socialización por el aprendizaje es el cuarto elemento. Los niños aprenden a lo largo de su desarrollo las normas que dominan en la sociedad, con los padres, en la escuela, con los amigos de su edad, y en los medios de comunicación, etc., y adquieren los prejuicios por el proceso interactivo con los miembros del grupo de pertenencia. Los estudios de G. W. Allport realizados en los años cincuenta, presentan que los niños llegan a tener los estereotipos sobre otros grupos étnicos, como aquellos que tienen los adultos, cuando tienen más o menos 9 años de edad.¹⁰⁹ El aprendizaje es una fuente importante de la generación de los estereotipos.

¹⁰⁸ Lippmann, *op.cit.*, pp.95-96.

¹⁰⁹ Kahraman y Knoblich, *op.cit.* p.11.

I.3.1.2. Arquetipos

En las investigaciones del análisis del cine y los ensayos vinculados a las películas, se encuentran con frecuencia la noción “arquetipo”, aparte de la del estereotipo. El uso de estas nociones en los estudios del cine no siempre coincide al uso de ellas en el campo del psicoanálisis, en el cual se ha dado la importancia del concepto del arquetipo.

Valdrá la pena mencionar aquí a Carl Gustav Jung, quien estableció la “psicología analítica”. Este psiquiatra suizo buscó el “inconsciente colectivo”, mientras su contemporáneo Freud estudió el “inconsciente personal”. Este último llamó las imágenes y asociaciones presentadas en los sueños, análogas a las ideas, mitos y ritos primitivos, como “remanentes arcaicos”, explicaba Jung sobre su colega.¹¹⁰ A diferencia de Freud, Jung denominó como “arquetipos” los “elementos psíquicos supervivientes en la mente humana”¹¹¹, o sea, el contenido del inconsciente colectivo, que está más allá del inconsciente personal. Según Jung, el arquetipo es a menudo entendido mal, como si significara ciertos motivos o imágenes mitológicas determinados que fueran representaciones conscientes. Es más bien una “tendencia” a formar representaciones de un motivo, las que pueden variar en detalle sin perder su modelo. Al mismo tiempo, consiste en las manifestaciones de los instintos, en fantasías, por medio de imágenes simbólicas, o imágenes colectivas¹¹²: a pesar de que la forma específica en que se expresan es más o menos personal, su modelo general es colectivo. Los modelos suprapersonales que se derivan de experiencias acumuladas por generaciones, no son estáticos, sino dinámicos, y se

¹¹⁰ Carl G. Jung, et al. (1984, 1976), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, p.41.

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Ibid.*, p.66 y p.71.

producen en cualquier tiempo y en todas partes del mundo.¹¹³ Entonces, ellos no se crean como una adquisición individual, sino que se consideran como universales, dado que sus modelos, así como los de pensamiento colectivo de la mente humana, son “innatos y heredados”, y que funcionan con la misma forma aproximada en todos los seres humanos. En el intento de esclarecer el dominio del inconsciente colectivo, Jung señala que las ideas e imágenes plásticas universales tales como la madre, el hombre sabio, la sombra y la persona, se exteriorizan en ciertas situaciones y formas: en sueños, cuentos populares, mitos, símbolos religiosos y fantasías.

Umberto Eco aplica la noción “arquetipo” al análisis del cine de manera distinta a Jung. En su ensayo *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*, el autor explica sobre este término: El arquetipo “no exige tener ninguna connotación particular al nivel psicoanalítico o mítico”, sino que sólo sirve para indicar una situación narrativa preestablecida y citada por textos innumerables, la que provoca a un destinatario “una especie de la emoción intensa acompañada por el sentimiento vago de ‘dèjà vu’”. Y agrega que él “no diría que un arquetipo intertextual sea necesariamente ‘universal’”.¹¹⁴ Por otro lado, Eco utiliza la definición del arquetipo elaborada por Jung en otro libro, mencionando que los contenidos del inconsciente colectivo son los arquetipos, tipos arcaicos, imágenes universales y representaciones colectivas.¹¹⁵

Algunos autores contemporáneos muestran el uso del arquetipo no universal, más bien aplican el término al uso ambiguo según la cultura, aunque para Jung no se

¹¹³ *Ibid.*, pp.72-72.

¹¹⁴ Umberto Eco (1986), “Casablanca: Cult Movies and Intertextual”, en: *Travels in hyper reality*, San Diego/ Nueva York/ Londres, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, p.200.

¹¹⁵ Umberto Eco (1984), *Semiotics and Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press, p.144.

trata directamente de los “tipos” clasificados particularmente, sino de “arche-“ que significa en griego el origen o la raíz del ser, que es universal.

I.3.2. Estereotipos del otro

Stam y Shohat¹¹⁶ indican los problemas de los estudios sobre los estereotipos de diferentes grupos étnicos representados en el cine Hollywood (algunos son los estereotipos sobre otro grupo étnico, otros son sus propios estereotipos), realizados con el enfoque en el análisis de un conjunto de rasgos del carácter que se repiten: Primero, “la exclusiva preocupación por las imágenes, ya sean positivas o negativas, puede llevar a una especie de *esencialismo*”, que produce las simplificaciones reduccionistas. Segundo, los estereotipos constituyen “un cierto *ahistoricismo*” generado por el esencialismo, que ignora la inestabilidad histórica de ellos. Tercero, se presenta la tendencia al *moralismo*, que está “profundamente arraigado en los modelos maniqueos del Bien y el Mal”.¹¹⁷ Además de estos problemas, Shohat y Stam señalan que el análisis de la imagen de los personajes estereotipados ignora frecuentemente la cuestión de la función y la de especificidad cultural.¹¹⁸ Para

¹¹⁶ En el artículo “When was ‘the post-colonial’? Thinking at the limit”, en el que Stuart Hall reevalúa lo poscolonial como una herramienta teórica para la crítica social y cultural, se indica la postura contra “lo poscolonial” de diferentes estudiosos. Ella Shohat, por ejemplo, “crítica lo ‘poscolonial’ por su ambigüedad teórica y política - su ‘multiplicidad vertiginosa de posicionalidades’, su ‘desplazamiento ahistórico y universalizante’ y sus ‘implicaciones de la despolitización’ (Hall, p.242, Shohat,1992). Shohat, a juicio de Hall, afirma que lo ‘poscolonial’ es diferente a los otros ‘pos’, por ser tanto cronológico como epistemológico, es decir, el ‘pos’ significa ‘el cierre de un cierto evento histórico o una cierta era’, así como ‘ir más allá de...comentar sobre un cierto movimiento intelectual’ (Shohat, 1992, pp.101 y 102, Shohat y Stam, 2002, p.59), mientras Hall considera que con respecto a ello, el ‘poscolonial’ no es diferente a los otros ‘post’. “No sólo es ‘después’, sino también ‘va más allá’ del colonial igual que el posmodernismo ‘va más allá’, así como ‘después’ del modernismo, y que el posestructuralismo sigue cronológicamente y logra sus avances teóricos ‘apoyado por’ el estructuralismo. (Hall, p.253)

Stuart Hall (1996), “When was ‘the post-colonial’? Thinking at the limit”, en: Iain Chambers y Lidia Curti (eds.), *The Post-colonial question: Common Skies, Divided Horizons*, Londres/ Nueva York, Routledge.

¹¹⁷ Shohat y Stam, *op.cit.*, pp.206-207.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp.210-218.

profundizar estas cuestiones, dicen ellos, es sustancial aplicar un método adecuado que permita analizar profundamente la representación de los *otros*, y esclarecer la presencia y la ausencia de ellos. Dan como un ejemplo un análisis con el enfoque en la focalización que es la reformulación de Gerard Genette del concepto literario del punto de vista.¹¹⁹

A diferencia de Stam y Shohat, quienes indican la problemática del estudio de los estereotipos basados en el esencialismo, el ahistoricismo y el moralismo que están ligados mutuamente, demuestra Stuart Hall que el estudio del “estereotipaje” (*stereotyping*) como “una práctica representacional”, un conjunto de las formas utilizadas para representar el *otro*, puede servir para analizar cómo se construye lo “diferente”, qué es la “esencia” inventada del *otro*, cómo y dónde se fijan las fronteras simbólicas que lo excluyen, es decir, la demarcación entre “Nosotros” y “Ellos”, lo cual puede indicar los elementos de la inequidad del poder.¹²⁰

Tomando las definiciones de estereotipos así como tipos de Richard Dyer, y los conceptos de varios autores, tales como los de Douglas, Kristeva, Brown y Derrida, Hall explica la relación entre el “estereotipaje” y la “diferencia”.¹²¹ Primero, el estereotipaje es lo que reduce, esencializa, naturaliza y fija la “diferencia”. Y ella despliega una estrategia de la partición, que divide lo normal y lo aceptable de lo

¹¹⁹ *Ibíd.*, pp.211-213.

¹²⁰ Stuart Hall (1997), *op.cit.*, pp.257-277.

¹²¹ Richard Dyer (ed.) (1977), *Gays and Film*, Londres, British Film Institute. Véase también el libro de Dyer (1993), mencionado anteriormente.

Mary Douglas (1966), *Purity and Danger*, Londres, Routledge & Kegan Paul.

Julia Kristeva (1982), *Powers of Horror*, Nueva York, Colombia University Press. (Original:[1980], *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.) ; Roger Brown (1965), *Social Psychology*, Nueva York, Free ; Jacques Derrida (1972), *Positions*, Chicago, IL, University of Chicago Press (Original: [1972], *Positions: entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Paris, Minuit.)

anormal y lo inaceptable, lo cual excluye o expulsa lo que es diferente. Por la práctica del encerramiento y de la exclusión, se fijan las fronteras de nivel simbólico, de las cuales se excluye todo lo que no pertenezca, es decir, los Otros, o los “abyectos” que es término de Kristeva para denominar a esos grupos excluidos. Tercero, el estereotipaje tiende a ocurrir donde hay fuerte inequidad del poder. Uno de los aspectos del poder es el etnocentrismo, que es, según la definición de Brown, “la aplicación de las normas de la propia cultura de uno a aquellas de los otros”.¹²² El estereotipaje clasifica a la gente conforme una norma y construye a los excluidos como los *otros*.

I.3.2.1. Estereotipo como una forma de creencia múltiple y contradictoria

Según la definición de Dyer, los estereotipos agarran “las pocas características simples, vivas, memorables, fácilmente comprendidas y ampliamente reconocidas sobre una persona” para reducir, exagerar, simplificar y fijarlos, “sin cambiar o desarrollarlos para siempre”.¹²³ Pero en la reflexión sobre los estereotipos en el artículo “La otra pregunta”,¹²⁴ Bhabha indica la ambivalencia tanto del concepto de “fijeza” como del concepto del estereotipo en el discurso colonialista: La fijeza “connota rigidez y un orden inmutable así como desorden, degeneración y repetición demónica.” De igual modo, el estereotipo es “una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre ‘está en su lugar’, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente”, en otras palabras, como si la esencia de un

¹²² Hall, *op.cit.*, p.258. Brown, *op.cit.*, p.183.

¹²³ Hall, *op.cit.*, p.258.

¹²⁴ Bhabha, *op.cit.*, pp. 66-84, en la traducción al español, pp. 91-110.

estereotipo que no necesita prueba, nunca pudiera ser probada en el discurso.¹²⁵

Para ver sobre todo las características del estereotipo racial del discurso colonial, Bhabha retoma el concepto del fetichismo de Freud, como la renegación de la diferencia “mediante la fijación en un objeto que enmascara esa diferencia y restaura una presencia original,” y ve el vínculo funcional entre el fetiche y el estereotipo.¹²⁶

“El fetiche representa el juego simultáneo entre la metáfora como sustitución (enmascarando la ausencia y la diferencia) y la metonimia (que registra en forma contigua la ausencia percibida),”¹²⁷ pero ofrece tanto “el dominio y el placer como la angustia y la defensa. El fetichismo tiene, entonces, una estructura ambigua de la afirmación y renegación, la que también funciona en el estereotipo, puesto que el fetiche señala un modo de renegar la diferencia, reconociéndola al mismo tiempo. Tomando en cuenta esta ambivalencia, en el estereotipo no se trata del reconocimiento rápido de imágenes como positivas o negativas.¹²⁸ El estereotipo como “un modo postergado, fetichista, de representación dentro de su campo de identificación”¹²⁹, es una “forma de escisión y creencia múltiple”¹³⁰, y, mediante el proceso de los tropos del fetichismo (metáfora y metonimia), el estereotipo recibe a la vez “su fijeza y su cualidad fantasmática”.¹³¹

Esta visión dialéctica muestra el encubrimiento en una aparente afirmación y renegación del estereotipo, la cual se debe considerar en el análisis de la diferencia del *otro* en los filmes.

¹²⁵ *Ibíd.*, pp.66-68, en la traducción, pp.91-93.

¹²⁶ *Ibíd.*, pp.74-75, en la traducción al español, pp.99-100.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Ibíd.*, p.67, en la traducción, p.92.

¹²⁹ *Ibíd.*, p.76, en la traducción, p.102.

¹³⁰ *Ibíd.*, p.77, en la traducción, p.102.

¹³¹ *Idem.*, en la traducción, p.103.

Capítulo II Experiencias mexicanas con y sobre el *otro*

II.1. Experiencias generales con y sobre el *otro*

En este trabajo se refieren los *otros* a los asiáticos en un tiempo y espacio delimitado. Sin embargo, el enfrentamiento con la problemática del *otro*, en la historia mexicana, se remonta hasta la Conquista. Todorov la señala en el descubrimiento de América como el “descubrimiento del otro”, que es “el encuentro más asombroso de nuestra historia” acompañado del “sentimiento de extrañeza radical”.¹ Aquí se trata del “otro exterior y lejano”, considerado como “un grupo social concreto al que *nosotros* no pertenecemos”, a diferencia del Otro como “una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo”, relacionada con “el yo”.²

Pero para los *otros* conquistados, por el contrario, los conquistadores fueron los *otros*. Baudot, utilizando el término “monstruo” en lugar del “otro” para expresar la extrañeza profunda con el carácter “invisible e inefable de lo encontrado y de lo que se iba a encontrar”,³ indica:

“Todos sabemos que al encontrarse con América, los europeos vieron monstruos; pero todos sabemos, ahora que disponemos de los textos amerindios, que los propios amerindios vieron a los europeos como monstruos”.⁴

La secuela de este encuentro con la “monstruosidad” ha seguido, de formas diversificadas, hasta los tiempos actuales.

¹ Tzvetan Todorov (1987), *La conquista de América: el problema del otro*, México, Siglo XXI, p.14.

² *Ibid.*, p.13.

En el mismo libro, Todorov destaca tres ejes en los que se pueden situar las diferencias del otro: un nivel axiológico, un nivel praxeológico y un nivel epistémico. *Ibid.*, p.195.

Sobre la reflexión de la historia de comienzos del XVIII a comienzos del XX en relación con las categorías como nosotros y los otros, o la diversidad de los pueblos y la unidad humana, véase también, Todorov (1991), *Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana*, México, Siglo XXI.

³ Georges Baudot (1996), *México y los albores del discurso colonial*, México, Nueva Imagen, p.44.

⁴ *Ibid.*, p.43.

En los inicios de la colonización, el "otro" o "monstruo" era el indígena para los conquistadores, como se ha mencionado arriba. A medida que se realizaba el mestizaje, cada grupo relacionado con los elementos raciales y de clase social, construía su "otro", ajeno a su propio grupo dentro de la localidad o país, si bien el indígena siempre ha sido el "otro" en el esquema político del dominante vs. dominado. La visión del "otro" ha venido cambiando, no sólo a través del tiempo, sino también según la región de México, debido a la heterogeneidad cultural, y a la situación económica y política, tanto a nivel local como nacional.⁵

II.1.1. La raza en el nacionalismo

La cuestión de la "raza" fue uno de los elementos sustanciales para el nacionalismo⁶ de México, puesto que éste ha estado girando en torno al pasado mexicano, el cual se vinculaba con la "raza" blanca (peninsular o criolla) e indígena o con el mestizaje. Como señala Brading, el nacionalismo de México se puede examinar en dos niveles:

⁵ Olmos Aguilera señala que en el centro de Sonora, Chihuahua y Sinaloa "el otro" sigue siendo el indígena, el blanco o el mestizo, mientras en las principales ciudades de la frontera se tiene una visión cambiante de la alteridad que no se observa en otros países, si bien el extraño invariable en el sistema social mexicano constituye el indígena, "que no sólo soporta la exclusión económica, sino el estigma de traer consigo hábitos y costumbres poco civilizados". Miguel Olmos Aguilera, "La noción de cultura y la construcción del 'otro' en el Noroeste de México", en: <http://www.tij.uia.mx/elbordo/vol07/>

⁶ Brading define el concepto general del nacionalismo como "la expansión de una reacción a un desafío extranjero, sea éste cultural, económico o político, que se considera una amenaza para la integridad o la identidad nativa", distinguiéndolo del patriotismo que se considera como "el orgullo que uno siente por su pueblo, o de la devoción que a uno le inspira su propio país". David Brading (1980), *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, p.11. Ese concepto se sostiene en la idea de que el nacionalismo surge con el Estado y expresa la voluntad del Estado por ejercer su soberanía. Vizcaíno señala que aparte de este tipo de nacionalismo existe otro tipo, según algunos autores, de que surge con el movimiento étnico o regional, se opone al Estado, y busca la autonomía o la independencia, en otras palabras, es el nacionalismo de las identidades sin Estado. Sin embargo, estas formas diferentes del nacionalismo no son excluyentes. Vizcaíno propone su definición de nacionalismo como "una utilización y exaltación de elementos de una nación por parte de una élite política". Su definición comprende "el movimiento para alcanzar un Estado, o bien para sostener un Estado consolidado". Fernando Vizcaíno Guerra (2004), *El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo*, México, UNAM, pp.56-58.

en el nivel de “lo mexicano” pensado de diferentes maneras por los ideólogos; y en el nivel más popular asociado con la tradición, los mitos e ideas formulados durante la guerra de Independencia, a los que los nacionalistas revolucionarios recurrieron para revivificar y revalorarlos.⁷

Estas tradiciones, basadas en el pasado azteca y la denegación del valor de la Conquista, no se alimentaron primero en la conciencia de la masa popular mexicana, sino en el pensamiento criollo –que se remonta al siglo XVI–, cuyos líderes eran los criollos del clero, debido a que la mayoría de los intelectuales escogió el sacerdocio como modo de vida. Su búsqueda de derechos autónomos, y su rechazo al estatus colonial bajo un estandarte contra España a través del hallazgo de los medios simbólicos en la historia y en la religión, contribuían a reducir la distancia entre la élite criolla y las masas mexicanas.⁸ Ya en el siglo XVII, se presentaba una antipatía fuerte entre criollos y peninsulares, lo cual produjo la opinión negativa generalizada y con prejuicio sobre los criollos.⁹ Durante este siglo, el clero mexicano había conformado una imagen denominada “Nuestra Señora de Guadalupe” a partir de la aparición de la Virgen María en 1532. Tras un mito nacional que surgió de ésta, se encontraba tanto la devoción natural de las masas indígenas como la exaltación teológica del clero criollo; así que ellos se unieron en la veneración de la Guadalupana.¹⁰ En el siglo XVIII, los intelectuales criollos, sobre todo el clero, confiaban en su capacidad de liderazgo sobre las masas indígenas y expropiaron el pasado indio para liberarse ellos mismos de España. De esta forma, los elementos que caracterizaron el patriotismo criollo llegaron a influir sobre el nacionalismo

⁷ Brading, *op.cit.* p. 11.

⁸ *Ibid.*, pp.15 y 16.

⁹ *Ibid.*, pp.23-25.

¹⁰ *Ibid.*, p.27.

mexicano.¹¹ Fray Servando Teresa de Mier elaboró –en la primera década del siglo XIX– una serie de argumentos para la justificación de la Independencia, desarrollando su teoría sobre la contribución histórica de México. Él recurrió a la historia de México, en lugar de aprovechar las teorías europeas, y definió a los criollos como “los herederos espirituales de los primeros que habían defendido a los indios de las crueldades de los conquistadores”.¹² Sin embargo, el padre Mier sufría el “dilema del intelectual criollo impulsado por su odio hacia España a identificarse con el indio”.¹³

En las décadas inmediatamente posteriores a la Independencia, no se desarrolló ese nacionalismo mexicano basado en el indigenismo histórico. La mayoría de las facciones liberales de la política mexicana pensaron que la supervivencia del indio como entidad legal era un obstáculo al progreso, por los privilegios que poseían los no indígenas.¹⁴

El líder de un partido conservador que se formó a finales de la década 1840-1850, Lucas Alamán, fue quien logró formular un programa de acción política en aquella época, a partir de un análisis de la historia del país y de su realidad: se apoyaba en el pasado para definir la esencia nacional y celebraba la vida de Cortés, la Conquista y la fundación de la sociedad colonial. Alamán estuvo en contra de los indigenistas históricos, ignoró la identificación de éstos con los aztecas como los ancestros nacionales de los mexicanos modernos y juzgaba que la Iglesia formaba la esencia misma de la unidad nacional.¹⁵ Pero por los esfuerzos de Carlos María de

¹¹ *Ibíd.*, pp.41 y 42.

¹² *Ibíd.*, pp.67-71.

¹³ *Ibíd.*, p.79.

¹⁴ *Ídem.*

¹⁵ *Ibíd.*, pp.111 y 112.

Bustamante –quien fue criollo– el indigenismo histórico del periodo insurgente sobrevivió, convirtiéndose en parte integral de la mitología nacional.¹⁶

En la política mexicana, durante los años intermedios del siglo XIX, en los que el liberalismo era predominante, se observaba el fracaso del nacionalismo. En el enfoque “anticuado” de Bustamante, el pasado fue separado de la experiencia del México moderno, aunque el pasado indígena sobrevivió en el pueblo. Para 1850, sólo la mitad de la población de México era india. El resto, considerada durante la Colonia como españoles americanos, mestizos y mulatos, compartían una cultura sumamente diferente. Más aún, durante la década 1840-1850 estas dos grandes comunidades lucharon en diferentes regiones mexicanas con frecuencia.¹⁷

En esa época, que siguió al eclipse del movimiento yorkino¹⁸, la coalición progresista consistía en tres elementos: muchos antiguos insurgentes, ciertos hombres de las masas populares de la capital, y la alianza de los gobernadores de los estados de la República. Estos incongruentes aliados en liberalismo mexicano tuvieron el objetivo común de borrar el resultado de la Guerra de Independencia y destruir la perpetuación efectiva de un sistema colonial. Sus puntos de ataque eran precisamente la Iglesia, el Ejército y los españoles.¹⁹ Y llegó la dictadura militar porfiriana. En el porfiriato, donde se buscaba la modernidad en el progreso, se

¹⁶ *Ibíd.*, p.116. Para 1850 era aceptado, de modo amplio, que sólo la mitad de la población de México era india. El resto compartía una cultura sumamente diferente. Más aún, durante la década de los años 1840-1850 estas dos grandes comunidades con frecuencia lucharon en diferentes regiones mexicanas, lo cual muestra que la nación estaba todavía en formación. En estos disturbios de los años 1840, para la clase alta y los liberales el indigenismo radical significaba guerra de castas.

¹⁷ *Ibíd.*, p.125-129.

¹⁸ En el movimiento yorkino de los años 1820, se forjó la alianza entre los ideólogos radicales y el ala populista de los insurgentes sobrevivientes.

¹⁹ *Ibíd.*, pp.132-134.

continuaron, paradójicamente, los procesos nacionalistas fundamentados en las raíces ancestrales de su propia historia.²⁰

Como hemos visto, cada época traía cambios en el pensamiento de las élites respecto a la concepción del pasado mexicano, lo que resultaba en un distanciamiento entre los peninsulares y los indígenas, entre los peninsulares y los criollos, y entre los criollos y los indígenas. Sin embargo, ese distanciamiento era bastante complejo, sobre todo en el caso de los criollos. El clero se acercaba a los indígenas y a su pasado, lo cual no quería decir que se identificara con ellos. A pesar de considerar que los indígenas eran social y econonómicamente inferiores, es decir que eran los “otros”, los criollos se aproximaban a ellos. Por otra parte, había criollos hispanistas, para quienes el único pasado mexicano relevante era la Colonia novohispana, razón por la cual el pasado indígena no era tomado en cuenta.

II.1.2. El “otro” extranjero

Paralelamente al complejo “otro”, relacionado con la interpretación del pasado de México por parte de las élites, se construía al “otro” en relación con los “monstruos” extranjeros que aparecían en México. Uno de estos encuentros se dio a través de los inmigrantes, sobre todo los que llegaron de los países asiáticos por diferentes vías, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera del XX.

Especialmente en el periodo marcado por el proceso de modernización de México, por el surgimiento de la Revolución mexicana y por la situación menesterosa de las masas mexicanas, la inmigración asiática –constituida por la china, japonesa y

²⁰ Según Luis González, esta época “que va del verano de 1867 a la primavera de 1911 admite los apelativos de duradora, pacífica, autoritaria, centralista, liberal, positivista, concupiscente, progresista, torremarfileña, urbana, dependiente, extranjerizante y nacionalista.” Luis González (2006, 2000), “El liberalismo triunfante”, en: *Historia General de México* (2000), México, Colmex, p.702.

coreana– fue calificada como la “avalancha mongólica” de una “raza degenerada” de los “amarillos”, “feos”, “ateos”, “viciosos” y “sucios”. Los inmigrantes asiáticos poseían, para los mexicanos de ciertos estratos y espacios, la monstruosidad por las características físicas y biológicas de la “raza amarilla”, a diferencia de los mexicanos que se constituían por diferentes razas, si bien la mayoría de éstos era del tipo de la “raza bronceada”, señalada por Enrique Santibáñez, periodista mexicano, en su libro publicado en 1930.²¹ Esas características de la raza amarilla se consideraban “un grave mal” y “una amenaza racial”, tal y como se muestra en varios documentos de la época.²² Los movimientos racistas en contra de estos *otros* culminaron hasta la matanza de los asiáticos, sobre todo los chinos.

Por otra parte, fenómenos parecidos fueron observados en Estados Unidos, pero no sólo en torno a los inmigrantes asiáticos, sino también a los mexicanos. En el año 1939, Fuller, sociólogo estadounidense, mencionó que el nivel de vida de los mexicanos residentes en ese país, cuyo número se calculaba alrededor de 1.5 millones en 1930, tenía los más bajos estándares de vida, comparado con otros grupos inmigrantes (las condiciones insalubres de vida habían provocado una alta tasa de enfermedades); además de que los mexicanos ofrecían la mano de obra más barata, lo que iba en contra de los intereses de los trabajadores locales.²³ Por la enorme distancia cultural y “biológica” entre la sociedad receptora y estos

²¹ El libro de Enrique Santibáñez, “Ensayo acerca de la inmigración mexicana en los Estados Unidos” (1930), San Antonio, The Clegg Co., consiste en sus artículos publicados en el diario *Excélsior*. Véase la página 72.

²² Juan Puig (1992), *Entre el río Perla y el Nazas: La china decimonónica y sus braceros emigrantes, la colonia china de Torreón y la matanza de 1911*, México, CONACULTA, p.21, etc. Rosario Cardiel Marín (1997), “La migración china en el norte de Baja California, 1877-1949”, en: María Elena Ota Mishima (ed.): *Destino México: Un estudio de las migraciones asiáticas a México, siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México, pp.217, 230-232, 243.

²³ Fueller, Richard C. (1943, 1939), “Social problems”, en: Park y Smith, *Outline of the Principles of Sociology*, Nueva York, Barnes & Noble, pp. 45-46, citado en, Zúñiga y Hernández-León (2006), “El nuevo mapa de la migración mexicana en Estados Unidos”, p. 149.

inmigrantes –quienes “son apologeticos respecto a la peculiaridad de sus relaciones familiares, aunque esto se deba a que le tienen temor al orden social que los rodea”,²⁴ – los mexicanos se consideraron, en ese entonces, como monstruos inasimilables. Algunos informes estadounidenses de la época señalan que “los mexicanos eran como animales y por qué se habían de molestar en compelerlos para ir a la escuela” (palabras de unos influyentes agricultores); o que “los mexicanos son de raza inferior y nosotros no debemos esperar que asciendan en la escala social, sino después de tres o cuatro generaciones.”²⁵ Los inmigrantes mexicanos, quienes en su mayoría provenían de la clase marginada en su región de origen – igual que muchos inmigrantes asiáticos que habían llegado de su país a México por razones económicas y políticas–, experimentaban la doble *otrificación*.

II.1.3. Lo mexicano

Mientras se hablaba, en varias esferas, de la inferioridad racial de los asiáticos en México, así como la de los mexicanos en Estados Unidos, José Vasconcelos, uno de los ideólogos más importantes de la época,²⁶ quien consideraba que a la Revolución mexicana le correspondía acabar con la sangrienta prehistoria de México y realizar la

²⁴ Hutton, E.R. (1942), “Mexican Children Find Themselves”, en: National Education Association (ed.), *American All: studies in Intercultural Education*, Washington, D.C., National Education Association, p.45, citado en Zúñiga y Hernández-León, p.149.

²⁵ Santibáñez, *op.cit.*, p. 73.

²⁶ En calidad de rector de la UNAM, y luego como secretario de Educación Pública -establecida en 1921-, Vasconcelos elaboró en este año un plan de salvación / regeneración de México por medio de la cultura con el ideal de que educar era establecer los vínculos nacionales. Este plan incluía, aparte de los asuntos educativos como las misiones rurales o las campañas contra el analfabetismo, la difusión y promoción de las artes, así como la incorporación de la minoría indígena a la nación a través de un sistema escolar nacional. Véase Josefina Vázquez (1970), *Nacionalismo y educación*, México, Colmex, p.161.

Las ideas de Vasconcelos, o el proyecto educativo oficial iniciado y establecido por él mismo ejerció una directa influencia sobre los temas de las películas producidas en las décadas veinte y treinta. Véase De los Reyes, Hershfield, Alejandro Galindo, Pérez Montfort, entre otros.

fundación de la nación, así como de su estética,²⁷ manifestó la superioridad exaltada del mestizaje en su libro *La raza cósmica* (1925):

“En la América española ya no repetirá la Naturaleza uno de sus ensayos parciales, ya no será la raza de un solo color, de rasgos particulares, la que en esta vez salga de la olvidada Atlántida; (...) lo que de allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal”.²⁸

Si bien la idea de Vasconcelos puede interpretarse como “un esfuerzo literario”²⁹, o como un intento de “proclamar la abolición de las razas por medio de un mestizaje universal que condujera a la Unidad Humana étnica y cultural”³⁰, es palpable que este ideólogo no tomaba en consideración –por razones no científicas– integrar la raza amarilla a la raza síntesis:

“Si fuese menester aducir pruebas, bastaría observar la mezcla creciente y espontánea que en todo el continente latino se opera entre todos los pueblos, y por la otra parte, la línea inflexible que separa al negro del blanco en los Estados Unidos, y las leyes, cada vez más rigurosas, para la exclusión de los japoneses y chinos de California”.³¹

“(...) reconocemos que no es justo que pueblos como el chino, que bajo el santo consejo de la moral confuciana se multiplican como los ratones, vengan a degradar la condición humana, justamente en los instantes en que comenzamos a comprender que la inteligencia sirve para refrenar y regular bajos instintos zoológicos, contrarios a un concepto verdaderamente religioso de la vida. (...) En los Estados Unidos rechazan a los asiáticos, por el mismo temor del desbordamiento físico propio de las especies superiores; pero también lo hacen porque no les simpatiza el asiático, porque lo desdeñan y serían incapaces de cruzarse con él”.³²

Vasconcelos fue uno de los intelectuales más destacados en la primera mitad del siglo XX quien contribuyó a introducir el carácter nacional mexicano, o sea, de “lo

²⁷ José Joaquín Blanco (1977, 1996), *Se llamaba Vasconcelos: Una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, p.80.

²⁸ José Vasconcelos (1976, 1925), *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana*, cuarta edición, México, Espasa-Calpe Mexicana, p.30.

²⁹ Pilar Torres (2003), *José Vasconcelos*, México, Editorial Planeta DeAgostini.

³⁰ Blanco, *op.cit.*, p.136.

³¹ Vasconcelos, *op.cit.*, p. 28.

³² *Ibíd.*, pp.28-29.

mexicano” o “la mexicanidad”. Empero, “lo mexicano” en los años treinta y cuarenta no ha sido un concepto absoluto, sino una creación, una invento y una recreación en el nivel histórico, literario y artístico, en la búsqueda de la respuesta a la cuestión de qué es México y qué es lo mexicano; a diferencia de los nuevos estudios de las décadas de los sesenta y setenta, los cuales se centraban en el análisis de la construcción de “una identidad común, real o imaginaria”.³³

Como Bartra y Vizcaíno muestran, entre otros, en este sentido se observa la transición de las posturas de diferentes personas: los autores que estudiaron el carácter mexicano a principios de ese siglo fueron, primero, los intelectuales positivistas liberales (como Ezequiel Chávez, Manuel Gamio, Julio Guerrero, Martín Luis Guzmán, Andrés Molina Enríquez, Justo Sierra y Carlos Trejo Lerdo de Tejada). Una memoria presentada por Ezequiel Chávez en diciembre de 1900 en una sesión de la Sociedad Positivista, puede considerarse como el punto de partida de los estudios sobre el carácter del mexicano en el siglo XX. El ensayista y filósofo estudió “los rasgos distintivos de la sensibilidad” como elemento constitutivo del carácter mexicano, observándola en la raza indígena, en el mestizo vulgar y en el mestizo superior.³⁴ Luego hubo una reacción antipositivista con Antonio Caso y José Vasconcelos que guiaron un nuevo espíritu nacional.³⁵ Los artistas mexicanos,

³³ Vizcaíno, *op.cit.*, pp.21-22.

³⁴ La memoria se publicó en la *Revista Positiva* en 1901. Véase, Ezequiel A. Chávez, “La sensibilidad del mexicano”, en: Roger Bartra (2005), *Anatomía del mexicano*, México, Debolsillo, p.28, con la nota de Bartra, p.25. Chávez llega a la conclusión de que la sensibilidad del indio tiene carácter inerte y como pasivo estático, mientras la del mestizo es invasora y dinámica. Se señala que los mestizos vulgares tienen una sensibilidad de “producción más fácil, una fertilización de las emociones más ricas, y que los mestizos superiores se caracterizan por “una rápida y fácil excitabilidad”, “una epidermis moral muy delicada, una opulenta proliferación de ideas y abstracciones.” (*Ibíd.*, p. 44)

³⁵ La idea de Vasconcelos sobre la acción de la cultura nacional para reconciliar en un sistema la heterogeneidad cultural del país, fue lo que se oponía a las teorías de cómo salvar al indígena para integrarlo a la vida nacional, cuyo ejemplo representativo era el plan de Manuel Gamio de “acción integral”, en el cual se debía construir “una patria poderosa y una nacionalidad coherente”, con una

especialmente los muralistas, aportaron con sus obras la exaltación del espíritu popular; en los años treinta, la reacción contra el nacionalismo revolucionario llevó, paradójicamente, la codificación e institucionalización del mito del carácter mexicano. El grupo de escritores de la revista *Contemporáneos* (1928-1931), en los cuales influyó la idea de Samuel Ramos sobre el mexicano (*El perfil del hombre y la cultura en México*, 1934)³⁶, contribuyó a formar la identidad del *Homo mexicanus*.

En este proceso, la masa popular se sustituyó por un nuevo estereotipo: “el mexicano violento y revolucionario, emotivo y fiestero, urbano y agresivo”.³⁷ Fue el *pelado* (o el “mestizo vulgar”) que constituyó “el tipo representativo de nuestro mestizaje”, según la expresión de Agustín Yáñez,³⁸ y que se utilizó en el nuevo nacionalismo como la encarnación del mexicano de la modernidad revolucionaria, o el símbolo revolucionario.³⁹

A partir del año 1950, se encontraron varias publicaciones sobre “lo mexicano”, como *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (1950). Además, “con la bendición de Alfonso Reyes y bajo la dirección de Leopoldo Zea”, distintas personas estudiaron y analizaron este tema (Jorge Carrión, José Gaos, Salvador Reyes Nevares y Emilio

política que incluyera “fusión de razas, convergencia y fusión de manifestaciones culturales, unificación lingüística y equilibrio económico de los elementos sociales”. Véase, Blanco, *op.cit.*, p.98; *Historia General de México* (2000), p.1416; Manuel Gamio (1960), *Forjando patria*, México, Editorial Porrúa, p.183, citado por Néstor García Canclini (2002), *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo, pp.123 y 124.

³⁶ Según Samuel Ramos, no hay muchas diferencias entre los mestizos, los criollos y los indios, a pesar de su diversidad racial, sino que tienen muchos caracteres comunes, y el ambiente indígena constituye el trasfondo, el *hinterland* de la vida mexicana. Ramos afirma que el mexicano padece “un complejo de inferioridad”, y que los rasgos del carácter mexicano tienen en común las expresiones de una actitud negativa. Véase Samuel Ramos (2001, 1951, 1934), *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Colección Austral.

³⁷ Bartra (2003), p.107.

³⁸ Agustín Yáñez (1960), “Estudio preliminar” a J. Joaquín Fernández de Lizardi, *El pensador mexicano*, México, UNAM, p.XXVI, citado por Bartra (2003), p.110.

De igual forma, Samuel Ramos señala que el “pelado” mexicano “constituye la expresión más elemental y bien dibujada del carácter nacional”. Ramos, *op.cit.*, p.53.

³⁹ Bartra, *op.cit.*, pp.110-111.

Uranga), cuyos libros formaron un corpus filosófico y literario del nuevo carácter mexicano.⁴⁰

Como se ha visto, el concepto de “lo mexicano” o “la mexicanidad” no es monolítico en general, ya que es el resultado de una invención o de una construcción socio-cultural relacionada con el nacionalismo a lo largo de la historia. A esto se agrega el hecho de que en el carácter mexicano se entrelazan los elementos ideológicos indigenistas o hispanistas, a veces de manera paralela en el ámbito intelectual y en el ámbito popular, o a veces de manera separada.

II.1.4. En los medios de comunicación

Por otra parte, en los medios de comunicación no siempre se han señalado los fenómenos del racismo y de la discriminación, a pesar de los intentos de crear “lo mexicano” relacionado con el nacionalismo, además de los fenómenos xenófobos causados por la llegada de los inmigrantes. En las décadas de los años diez y veinte, si bien había reclamaciones sobre los inmigrantes asiáticos por parte de las clases populares mexicanas en algunas regiones, las cuales a veces se intensificaron de tal manera que sucedieron agresiones violentas, estos problemas no salieron a luz explícitamente en la prensa del México central. Se supone que eso se relaciona con el acercamiento del gobierno mexicano a Japón, debido a la actitud antiestadounidense de México.⁴¹ Asimismo, no se puede pasar por alto la influencia del cine *hollywoodense* de la época en la sociedad mexicana, aparte de la influencia

⁴⁰ Roger Bartra (2003, 1996), *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, pp.18-19.

⁴¹ Véase, I. Iimura Kunimoto (1975), *Japan and Mexico, 1888-1917*, Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, pp. 150-158; F. Katz (1982), *La guerra secreta en México, I*, México, Era, pp.103-104; R. Lajous (2000), *La política exterior del Porfiriato (1876-1920)*, México y el mundo IV, México, Colmex/ Senado de la República, pp.142-148; Bertha Ulloa (2000), *La lucha revolucionaria, México y el mundo V*, México, Colmex/ Senado de la República, pp.58-62.

de varios elementos literarios, teatrales y musicales en torno a lo imaginario del *otro* asiático. Esto se iba construyendo en Estados Unidos en relación con la historia migratoria, la cual, a su vez, se vinculaba con la política, la economía y la recepción de los asiáticos por las clases popular y dominante del país vecino.

A partir de finales de los veinte, sin embargo, se manifiesta el cambio del tono de los discursos políticos y de la prensa hacia los países asiáticos. Eso fue ocasionado por la crisis económica mundial, así como por la expansión imperialista de Japón, que se concretó con la invasión a Manchuria, China. En aquellos tiempos, la prensa mexicana comenzó a notificar diariamente sobre la situación en Asia oriental sobre diversos asuntos de los inmigrantes y los problemas sociales con ellos. Luego, en los años cuarenta, se enfatizaron en la prensa el imperialismo y militarismo de Japón con un tono defensor hacia China. Después de que México había declarado el estado de guerra, se hizo hincapié, tanto en el círculo político como en los medios de comunicación, el antagonismo entre los Aliados y los países del Eje. Este antagonismo, así como otros elementos sociales y económicos, produjeron una nueva discriminación racial hacia los asiáticos, no sólo hacia los japoneses, sino también hacia los chinos, aunque China estaba de lado de los Aliados.

A continuación, se verán los fenómenos socioculturales alrededor de esta época, relacionados con los países y las personas asiáticos, e imágenes de ellos concebidos por los medios de comunicación.

II. 2. Los años previos a la década de los treinta

II.2.1. En los niveles político y económico

Ya a principios del siglo XX se mostraba en México un interés por el Lejano Oriente, tanto en el nivel político, económico y militar como en el nivel intelectual y cultural. En los periódicos y las revistas nacionales se publicaron artículos sobre diversos temas,⁴² no sólo sobre las relaciones bilaterales entre México y China o Japón, sino también sobre la sociedad y la cultura de estos países lejanos, aunque cabe aclarar que se escribieron más artículos sobre Japón que sobre China. Pero ello no fue tanto una consecuencia natural de los esfuerzos diplomáticos o de la movilidad de los recursos naturales, los productos industriales y la mano de obra entre México y esos países, ni un resultado directo del intercambio cultural a lo largo de los siglos anteriores, sino fue más bien un interés políticamente orientado en la segunda etapa del Porfiriato,⁴³ y en los regímenes de Victoriano Huerta y Venustiano Carranza: En los tiempos en los que la influencia de Estados Unidos sobre América Latina fue cada vez más grande, el gobierno porfiriano –acompañado de una actitud antiestadounidense– intentó evitar una gran inferencia de su vecino y se dirigió a Inglaterra, Francia y Japón en busca de un mejor equilibrio diplomático y económico. El interés por Japón aumentó después de su victoria en la Guerra Sino Japonesa (julio de 1894 - abril de 1895), así como en la Guerra Ruso-Japonesa (febrero de 1904 - septiembre de 1905), la cual hizo que México considerara a Japón como un poder creciente.⁴⁴ Huerta y Carranza buscaron un vínculo con Japón debido a la

⁴² En el análisis crítico del discurso, uno de los objetos del análisis es el tema.

⁴³ 1876-1880 y 1884-1911.

⁴⁴ Basándose en la victoria de Japón sobre Rusia en la guerra entre ellos, Manuel Gamio expresó la admiración por la energía de los japoneses, “contra poniéndola con las ‘dolientes miserias’ que abrumaban a ‘nuestra pobre clase indígena’”. De igual forma, Gamio escribió que el progreso japonés

preparación para una posible guerra, con el fin de que pudieran comprarle a Japón productos militares.

Por otra parte, los inmigrantes chinos formaron parte de la contribución a la prosperidad económica durante el Porfiriato, que se dio sobre todo de 1888 a 1904,⁴⁵ ya que ellos, considerados como “un mal necesario”⁴⁶ que solventaba la falta de mano de obra, trabajaron para las obras de comunicación y transporte, especialmente en la construcción del ferrocarril, el cual fue indispensable para la avanzada economía mercantil.⁴⁷

II. 2.2. Política migratoria y fenómenos migratorios en México y Estados Unidos

Respecto a la inmigración, Porfirio Díaz se propuso, desde su primer gobierno, atraer la inmigración de europeos y chinos, y posteriormente la de japoneses, debido a su política de fomentar la colonización.⁴⁸ Pero aparte de la política mexicana, había

se había atribuido a sus “avanzados métodos pedagógicos, así como a su solidaridad, homogeneidad y aspiraciones convergentes en todos los estratos sociales”. Vasconcelos y Gamio (1926), *Aspects of Mexican Civilization*, Chicago, The University of Chicago Press, p.130, citado por González Navarro (1994), *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero, 1821-1970*, vol. III, México, Colmex, p.100.

⁴⁵ Respecto a la prosperidad en el porfiriato, véase Luis González, *op.cit.*, pp. 678- 686.

⁴⁶ José Jorge Gómez Izquierdo (1988), *El movimiento antichino en México: 1874-1934: Problemas del racismo y del nacionalismo durante la revolución mexicana*, México, FCPyS, UNAM (tesis), p.47.

⁴⁷ Véase, Robert M. Buffington y William E. French (2000), “The Culture of Modernity”, en: Meyer y Beezley (eds.), *The Oxford History of Mexico*, Oxford/ Nueva York, Oxford University Press, pp.417-420.

⁴⁸ Lajous, *op.cit.*, p.36.

Fueron chinos quienes llegaron como los primeros migrantes asiáticos a América Latina. Los primeros se dirigieron a Cuba, autorizados por el gobierno español en 1847, para las labores en las plantaciones azucareras. En el año 1849 llegaron los trabajadores chinos a Perú para trabajar principalmente en la producción algodonera y en la construcción de los ferrocarriles.

En Cuba se decretó la suspensión de la inmigración de chinos en 1860, aunque su entrada a Cuba no se interrumpió hasta el año 1874. Como resultado de este fenómeno, comenzó en México -desde 1871- a discutirse la posibilidad de traer trabajadores con contrato, mientras otros grupos dejar entrar al país a los culis expulsados de Cuba. Y en la década de 1880, los trabajadores chinos contratados comenzaron a llegar a México. Cabe destacar que la diferencia entre los trabajadores chinos y los de otros grupos extranjeros radicaba en la calidad de los inmigrantes: los chinos fueron extranjeros que se establecieron en México como colonos.

bastantes factores que provocaron la inmigración extranjera a México, sobre todo la china: las condiciones internas de China con los problemas socioeconómicos, como la miseria existencial del pueblo o la corrupción e ineficacia de su gobierno, lo que motivó muchos levantamientos o rebeliones campesinas; y las causas determinantes externas como la expansión del imperialismo europeo en China que causó varios conflictos, por ejemplo, la Guerra del Opio (1839-1842). La política estadounidense fue otra razón: después de la llegada masiva de los chinos, el Congreso de los Estados Unidos decretó, en mayo de 1882, el Acta de Exclusión que restringía el ingreso legal de inmigrantes chinos al territorio de la federación.⁴⁹ Fue una de las regulaciones legales de la inmigración y nacionalización con el fin de llevar a cabo la

Sin embargo, ya antes de aquella época, en la década de 1860 llegaban grupos de trabajadores chinos a México, quienes vinieron de Estados Unidos para los trabajos de construcción del Ferrocarril Nacional Central, o para las labores de las minas de oro, o de las plantaciones algodoneras en Baja California, en Chihuahua, Sonora y Sinaloa. Según Cardiel Marín, quien investiga con base en el Registro Nacional de Extranjeros, los primeros inmigrantes chinos registrados arribaron a Baja California en 1877. Después, el número de chinos se incrementó hasta los años veinte del siguiente siglo. La mayoría de los chinos que ingresaron a Baja California, procedían del estado de California de Estados Unidos, con un tránsito ilegal por vía terrestres o por vía marítima.

En cuanto a los japoneses, la mayoría de los emigrantes de las primeras décadas de la historia migratoria japonesa, decidió a emigrar de su país por la razón económica. Desde el punto de vista de algunos políticos del nuevo régimen japonés, establecido a partir de la Restauración de Meiji llevada en 1868, la migración a ultramar era la única manera de solucionar los problemas del desempleo y de la escasez de tierra por la sobrepoblación del país.

En 1888 se signó el Tratado de Amistad, Comercio y Navegación entre México y Japón. Dos años después inició el ingreso de migrantes japoneses a México, se instaló la primera colonia japonesa conformada por 35 inmigrantes en Chiapas, en 1897.

Rosario Cardiel Marín (1997), "La migración china en el norte de Baja California, 1877-1949", en: María Elena Ota Mishima (ed.): *Destino México: Un estudio de las migraciones asiáticas a México, siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México, pp.196-198, 217, 230-232, 243.

Gómez Izquierdo, *op.cit.*, pp.22-25; González Navarro, *op.cit.*, p.102; Embajada de México en Japón (2005), *Del tratado al tratado: Apuntes sobre la historia de las relaciones entre México y Japón*, Yokohama, JFE NET Corporation, p.21.

⁴⁹ Los chinos que fueron a California para trabajar en las minas de oro, fueron 20,000 ya en el año 1852, y en el año 1876 sumaban 148,600. Pero en las décadas de 1870 y 1880, se reconfiguraron las categorías de la raza y la etnicidad en el mercado laboral y en la lucha social, por los procesos socioeconómicos estadounidenses: la ola masiva de la inmigración a Estados Unidos entre 1840 y 1870; la emancipación de los esclavos del sur del país como resultado de la Guerra Civil (1861-65); y la homogenización de la labor industrial en 1870. En esta década, el movimiento antichino organizado en aquel país llegó a la cúspide. Véase, G. Lee (1999), *Orientalists: Asian Americans in Popular Culture*, Philadelphia, Temple University Press, pp. 53-54.

*racialización*⁵⁰ de los asiáticos en Estados Unidos, después de haberla realizado a los africanos en este país. Luego siguieron la restricción de la inmigración japonesa en 1907, la prohibición de ésta de personas provenientes de Asia del Sur e Islas Pacíficas en 1917, y el impedimento de toda la inmigración de Asia en 1924, entre otros.⁵¹ De esta manera, la inmigración a California se volvió imposible. Por consecuencia, los asiáticos, sobre todo los chinos, llegaban a México, pero no como colonos, sino como peones agrícolas y jornaleros, y algunos venían directamente de China contratados por diferentes compañías.⁵²

El número de los trabajadores chinos en México creció: de acuerdo con los censos generales de la población, en 1895 eran 1,023 personas; pero en 1910 sumaban 13,203, quienes se distribuyeron sobre todo en Sonora y Sinaloa, pero también en Coahuila, Chihuahua, Baja California, Distrito Federal y Yucatán.⁵³

En 1890 se inició el ingreso de inmigrantes japoneses a México⁵⁴ y, siete años más tarde, se instaló su primera colonia en Chiapas.

⁵⁰ La “racialización” es el proceso social por el que un grupo de la población se categoriza como una raza. Scout y Marshall (eds.) (2005), *Oxford Dictionary of Sociology*, Oxford University Press, p.544.

⁵¹ Christina Klein (2003), *Cold War Orientalism: Asia in the middlebrow imagination, 1945-1961*, Berkeley/ Los Angeles/ Londres, University of California Press, p. 224.

⁵² En 1885, la Compañía Mexicana de Navegación acordaba con el Ministro de Fomento el transporte de trabajadores asiáticos para las obras de construcción del ferrocarril de Tehuantepec. Entre 1886 y 1887, la misma compañía llevó a Sinaloa 285 chinos a las minas. El número de los trabajadores chinos en México creció: de acuerdo con los censos generales de la población, en 1895 eran 1,023 personas, pero en 1910 sumaban ya 13,203, quienes se distribuyeron sobre todo en Sonora y Sinaloa, pero también en Coahuila, Chihuahua, Baja California, Distrito Federal y Yucatán. Gómez Izquierdo, *op.cit.*, p.47, y Puig, *op. cit.*, pp.136-140.

⁵³ Los inmigrantes chinos tuvieron un nivel predominante entre 1910 y 1940, pasaron a 14,472 (15,665 en la población corregida por Camposortega Cruz) en 1921, a 18,965 (19,579 en la corregida) en 1930 y a 16,661 (14,095 en la corregida) en 1940. El número de 1921 alcanza el 14.8 % de la población extranjera en México, y el número de 1930 ocupa el 11.9%. Si bien estos números corresponden a los registrados, y se supone que había bastantes no registrados, nos ayudan a tener un panorama de los inmigrantes. Véase Sergio Camposortega Cruz (1997), “Análisis demográfico de las corrientes migratorias a México desde finales del siglo XIX”, en: Ota Mishima, *op.cit.*, pp.36, 37 y 41. El autor indica que su principal fuente de datos son los censos generales de población de la Dirección General de Estadística y el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI).

⁵⁴ Dos años antes, se signó el Tratado de Amistad, Comercio y Navegación entre México y Japón.

Entre 1900 y 1910 llegaron, legal e ilegalmente, más de 10 mil trabajadores con contrato para las labores en la construcción de ferrocarriles, en las haciendas cañeras y en las minas, según la estimación de Ota Mishima.⁵⁵ La mayoría de ellos entró luego a Estados Unidos cruzando la frontera. Algunos habían ingresado de Estados Unidos a México ilegalmente e intentaron regresar a ese país. Pero las leyes estadounidenses para la restricción y prohibición de la inmigración arriba mencionadas, ocasionaron el incremento de la migración japonesa ilegal y los japoneses que no pudieron cruzar la frontera después de haberse movido del sur al norte de México se instalaron en la zona fronteriza. El número de los inmigrantes japoneses anotados hasta 1910 en Registro Nacional de Extranjeros, Migración, alcanzó sólo 532. A partir de 1907, cuando Estados Unidos y Japón firmaron el *Pacto de Caballeros*, en el cual Japón decidió no enviar más inmigrantes a aquel país, sobre todo en la década de la Revolución mexicana y de la Primera Guerra Mundial, se disminuyó bastante. Entre 1921 y 1930 se observa un aumento de la inmigración japonesa a 1,636 registrados.⁵⁶

En esta época, también había inmigrantes coreanos a México: un grupo de 1,031 personas (802 hombres, 207 mujeres y 24 niños –dos niños murieron en el viaje–), contratados para las labores en las haciendas henequeneras de Yucatán, arribó en el mismo barco a México en mayo de 1905. Era el primer y último grupo de migrantes coreanos en México de esa época –con excepción de algunos individuos que ingresaron por la frontera con Estados Unidos–, puesto que poco después de su partida de Corea, su gobierno, informado del engaño de la “empresa esclavista” que

⁵⁵ Ota Mishima (1997), “Características sociales y económicas de los migrantes japoneses en México”, *op.cit.*, pp.56-58. También había un grupo de pescadores japoneses que mostraba una particularidad de la inmigración japonesa. Véase *ibíd.*, p.72.

⁵⁶ *Ibíd.*, pp.56-57, 86.

los contrató sin el conocimiento oficial de las autoridades, prohibió toda emigración. Y finalmente, a través de la anexión de Corea al imperio japonés en agosto de 1910, como consecuencia de la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905), Corea perdió la independencia, lo cual significaba el fin del asunto migratorio y la imposibilidad de la repatriación de los coreanos.⁵⁷

II. 2.3. El movimiento en contra de los inmigrantes asiáticos

En la década de los setenta del siglo XIX, en California y otros lugares de Estados Unidos, los trabajadores chinos a menudo desplazaron de la manufactura, lavandería y ocupaciones domésticas a otros grupos de trabajadores cuyo estatus cultural y racial era en sí ambiguo y variable, como fue el caso de los irlandeses considerados “no disciplinados”, “irritables” y “obstinados”. Este hecho ocurrió porque los chinos tenían la experiencia de haber trabajado en peores condiciones laborales que otros grupos; es decir, realizaron más horas laborales con menos jornales (más trabajo por menos dinero). Durante la segunda mitad del siglo XIX, los chinos y los irlandeses mantenían una relación antagonista. Los líderes laborales irlandeses se convirtieron en uno de los más prominentes grupos en el movimiento antichino.⁵⁸

⁵⁷ Con base en la investigación de Patterson sobre los 7 mil emigrantes coreanos, quienes partieron de Corea a Hawai, principalmente, entre 1903 y 1905, Romero Castilla señala las afinidades de las características entre estos emigrantes en Hawai y los que llegaron a México. Es importante saberlas, ya que algunas de éstas indican la diferencia entre los inmigrantes coreanos y los chinos o japoneses. En cuanto a la composición social de los inmigrantes coreanos, la mayoría de ellos eran originarios de sus zonas urbanas, sobre todo de la región Seúl-Inchon-Suwon, pero de distintas clases sociales, es decir, algunos de ellos venían de los estratos altos, y algunos de los bajos de la sociedad. En este punto se ve una diferencia con los inmigrantes japoneses y chinos: En el caso de los japoneses que llegaron a México en los primeros años, pocos inmigrantes procedían de las zonas urbanas. Wayne Patterson (1988), *The Korean Frontier in America: Immigration to Hawaii, 1896-1910*, Honolulu, University of Hawaii Press, pp.105-108.

Alfredo Romero Castilla (1997), “Huellas del paso de los inmigrantes coreanos en tierras de Yucatán y su dispersión por el territorio mexicano”, en: Ota Mishima, *op.cit.*, pp.126-155.

⁵⁸ Lee, *op.cit.*, pp.61 y 67.

En México también hubo un antagonismo contra los trabajadores chinos antes de la Revolución. En oposición a la opinión gubernamental de que la inmigración china aportaría la fuerza de trabajo, la cual le urgía a la nación para el desarrollo de la industria y la agricultura, varios sectores sociales repudiaron a los inmigrantes chinos con argumentos socioeconómicos y raciales: los chinos desplazarían a los trabajadores nativos de sus empleos, obligándolos a emigrar como braceros a Estados Unidos; los chinos serían contaminantes de la salud pública y de las buenas costumbres; y la mezcla de los chinos con las mujeres mexicanas alejaría a México del camino al progreso, que requería la existencia de una población “homogénea”, tanto en el nivel racial como en el sociocultural.⁵⁹ A pesar de que en México se había realizado el mestizaje racial y que Matías Romero escribió en 1875 sobre “la afinidad racial entre los chinos y la población indígena”,⁶⁰ muchos sectores sociales de este país insistieron en que no era asimilable la raza “amarilla” y “degradada”. Los “ingratos, indolentes, crueles, egoístas, haraganes, opiómanos, jugadores, desaseados y trasmisores de enfermedades” eran, además, “feos y débiles” de “aspecto repugnante”.⁶¹

Los chinos que llegaron a México como jornaleros “dóciles y baratos”, pronto cambiaron su ocupación después de haber arreglado sus contratos (para las actividades como la construcción de ferrocarriles, explotación de minerales y desarrollo de plantaciones agrícolas), y entraron al sector económico del comercio y los servicios en el que trabajaron como sastres, lavanderos, vendedores ambulantes,

⁵⁹ Gómez Izquierdo, *op.cit*, pp. 56 y 62.

⁶⁰ Matías Romero, “Inmigración china”, en *Revista Universal*, 1875, Agosto 20, vol. X, núm. 190, pp.1-3, citado por Vera Valdés Lakowsky (1981), *Vinculaciones Sino-Mexicana: Albores y Testimonios (1874-1899)*, México, UNAM, p.85.

⁶¹ González Navarro, (1994), *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero, 1821-1970*, vol. III, México, El Colegio de México, p.87.

fabricantes, vendedores de helados, etc., aunque había algunos que prefirieron la agricultura.⁶² Ya antes de 1900, en Sonora por ejemplo, acusaron a los chinos por haber desplazado a lavanderas, zapateros, abarroteros, costureras, cocineras, tamaleras y tortilleras. Desde el año 1906, en la esfera pública sonoreense se comenzó a opinar que se prohibiera la inmigración china.⁶³

Durante la Revolución mexicana de 1910, se incrementaron la xenofobia y el racismo como una reacción contra la influencia de los extranjeros sobre la economía del país en el régimen porfirista. La frustración provocada por las condiciones de vida de las clases humildes y desposeídas mexicanas y la envidia o el odio hacia los grupos no nacionales que tenían éxito económico, se dirigieron contra los extranjeros, principalmente hacia los estadounidenses, españoles y chinos.⁶⁴ Los objetos vulnerables de la ideología nacionalista con la xenofobia más violenta fueron los inmigrantes chinos que residían en el norte de México, ya que las clases trabajadoras y las clases medias de comerciantes y agricultores creían en general que los chinos formaban un grupo económicamente beneficiado, a pesar de su “inferioridad” racial. Y además, la visibilidad resaltante por las características físicas y lingüísticas de los chinos les hizo adquirir la atención de las poblaciones nativas.

Durante la revolución maderista, una gran cantidad de chinos fueron víctimas de

⁶² Moisés González Navarro (1960), *La colonización en México, 1877-1910*, México, Talleres de Impresión de estampillas y valores, pp.80-84.

⁶³ González Navarro (1994), *op.cit.*, p.87.

⁶⁴ A. Knight hace una observación interesante acerca de la relación entre el indigenismo revolucionario y la sinofobia. Con base en el argumento de que había la continuidad del racismo entre el pensamiento porfiriano y el revolucionario, y de que el racismo invertido se desarrolló como reacción contra los prejuicios porfirianos, Knight señala que las tendencias racistas del indigenismo/ indianismo se manifestaban así mismas en invalidaciones hacia las “razas” no indias o mestizas, aunque para este investigador no es claro si las antipatías indigenistas hacia otras razas eran estrictamente racistas, o meramente nacionalistas. Y dice que el más claro ejemplo de xenofobia y racismo, relacionado funcionalmente con el nacionalismo indigenista, fue la sinofobia.

Alan Knight, *Racismo, Revolución e Indigenismo: México, 1910-1940* de *Cuadernos del Seminario de Estados sobre el Racismo en/ desde México*, Número 1, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología, pp.34-37.

diferentes agresiones y de la destrucción de sus propiedades.⁶⁵ Fue la matanza de 303 chinos, los días 13, 14 y 15 de mayo de 1911 en Torreón, lo que puso de manifiesto el comienzo marcado del movimiento antichino.⁶⁶

Después de este acontecimiento trágico en Torreón, siguieron varios abusos, agresiones y asesinatos contra inmigrantes chinos, y en algunos casos contra los japoneses,⁶⁷ por parte de diversas autoridades estatales y de fuerzas revolucionarias locales en diversos estados mexicanos: Durango, Baja California Norte, San Luis Potosí, Chiapas, Chihuahua, Coahuila, Tampico, Sonora, etc.

En el estado de Sonora, sobre todo, se desarrolló el movimiento antichino con más fuerza porque ahí se concentraba la mayor parte de la población china residente en México en la década de 1910-1920. En ese contexto, una asociación llamada “Club Democrático Sonorense” demandaba la prohibición de la inmigración china. De igual modo, se fundaron en Sonora las “Ligas Nacionalistas Antichinas”, cuyos aliados se encontraban en el gobierno del estado. Su principal idea radicaba en la expulsión de los chinos para que se terminara con el “peor obstáculo” al comercio nacional. El ambiente social antagonista contra los chinos producía diferentes formas de discriminación con argumentos racistas acompañados con violencia. En febrero de

⁶⁵ Gómez Izquierdo, *op.cit.*, pp. 75-81.

⁶⁶ Entre los asesinos se encontraban los reclutados del lugar, así como de las ciudades cercanas de Torreón. Al atacar la ciudad, cuando los oficiales y soldados del ejército federal la habían abandonado por completo en la madrugada del 15 de mayo (los días anteriores también había chinos muertos), ellos asesinaron a la mitad de los chinos de Torreón, saquearon y destruyeron todas las tiendas, el banco, el hotel y las huertas de los chinos, aunque, según el informe de la Secretaría de Relaciones Exteriores, no se reconocieron ningunas “agresiones o actos de defensa armada por parte de los chinos”. El año siguiente, ya no se encontró ninguno de los sobrevivientes chinos en Torreón. Puig, *op.cit.*, pp.21 y 173-206, 246.

⁶⁷ En Torreón, según González Navarro, seis japoneses fueron asesinados por los revolucionarios, porque éstos no podían distinguirlos de los chinos. González Navarro, *op.cit.*, p.102. Igualmente en la época de la Revolución, la Legación japonesa se unió a la china, para pedir al gobierno mexicano que protegiera a los migrantes de su país en sus propiedades y vidas en varias ciudades de Chiapas, en donde había saqueos de algunas tiendas de chinos por los “revolucionarios armados”. Gómez Izquierdo, *op.cit.*, p.88.

1916, el entonces gobernador de Sonora, Plutarco Elías Calles, decretó la prohibición de la inmigración china a su estado. La prensa sonorenses apoyaba las formas institucionales del movimiento antichino.⁶⁸ La violencia antichina causó en Sonora la disminución del número de individuos de este grupo asiático: de más de 6,000 chinos que había en 1919, cayó a aproximadamente a 3,600 en el censo de 1921, mientras en otros estados se observaba un aumento en aquellos años.⁶⁹

A nivel nacional se demandaba al gobierno central la rescisión del Tratado de Amistad, Comercio y Navegación, concertado entre México y China en 1899. Por consideración al reconocimiento internacional, no se derogó el Tratado, pero se restringió la inmigración china desde septiembre de 1921. Al final del período del presidente Álvaro Obregón, en todas las ciudades con población china se encontraba su respectiva organización nacionalista antichina, o sea, su comité de Salud Pública "Pro-Raza".⁷⁰

Cabe destacar que en 1927 se limitó la inmigración de negros, indobritánicos, sirios, libaneses, armenios, palestinos, árabes, turcos y chinos, basándose en razones de trabajo y razas: para proteger a los trabajadores mexicanos y "evitar la mezcla de razas que se ha llegado a probar científicamente producen una degeneración en los descendientes".⁷¹ En 1929, cuando aumentó el desempleo de los trabajadores mexicanos, se puso en práctica la prohibición temporal a la entrada de mano de obra extranjera en mayo de ese mismo año. Seis meses después, en noviembre, se permitió de nuevo el ingreso de trabajadores europeos a México, pero siguió la prohibición para aquellos de otras nacionalidades. Cuando estalló la crisis

⁶⁸ Gómez Izquierdo, *op.cit.*, pp.87-97.

⁶⁹ *Ibid.*, p.103.

⁷⁰ *Ibid.*, p.118.

⁷¹ González Navarro (1994), *op.cit.*, pp.34-36,

económica en Estados Unidos a fines del año (la famosa depresión del 29), los trabajadores mexicanos que estaban dedicándose principalmente a actividades agrícolas en aquel país, comenzaron a perder su empleo y a repatriarse. En esta situación, asociada con la expulsión de inmigrantes, México no sólo era víctima, sino también victimario de y hacia los grupos extranjeros. El conglomerado que sufrió más fue el de los chinos, los menos deseables en México entonces.⁷²

II. 2.4. En los medios de comunicación

En los años diez, antes y después de que estallara la Revolución mexicana, se difundían rumores de la posible aproximación de Japón a México, por distintos motivos, lo que causó en la opinión pública norteamericana una oleada antijaponesa⁷³ En estos tiempos, había reclamaciones y quejas sobre los inmigrantes trabajadores chinos y japoneses en México, paralelamente a la matanza de chinos en Torreón (1911), entre otros incidentes. Sin embargo, aún no se señalaba en la prensa nacional ni fuerte discriminación hacia los inmigrantes asiáticos, ni pensamientos o sentimientos de que Japón fuera tan poderoso y superior a México que lo pudiera amenazar; o de que la nueva república china establecida a través de la Revolución china de 1911 (la Revolución de Xinhai) pudiera causar problemas. Si bien se mostraban expresiones e imágenes caricaturescas hacia los chinos, como por ejemplo en la historieta cómica *Aventuras*

⁷² Para 1929, había más de un millón de mexicanos en Estados Unidos, el 70 % de ellos eran empleados en actividades agrícolas. En 1930 abandonaron ese país 70 mil mexicanos, el año siguiente 125 mil. Entre 1930 y 1933, 311 mil mexicanos en total regresaron a su país. Carreras de Velasco, Mercedes (1974), *Los mexicanos que devolvió la crisis, 1929-1932*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, pp.173-174, citado en Lorenzo Meyer (2000), *La marca del nacionalismo*, tomo VI de México y el mundo, México, Senado de la República/ El Colegio de México, pp123-125. Y véase también, González Navarro (1994), pp.34-36.

⁷³ Véase, Katz, *op. cit.*, pp.99-103, Ulloa, *op.cit.*, pp. 58-62, e Imura Kunimoto, *op.cit.*, pp.137-144.

del papá de Pancholín de *El Universal*⁷⁴ (domingos, a partir de 1918) en el que había algunos personajes chinos con un traje típico de ese país y con el peinado manchú, no había imágenes bien definidas de los chinos y japoneses o de sus respectivos países, sino unas más bien ambiguas y enigmáticas.



Aventuras del Papá de Pancholín

Tres meses y medio después de que salió el artículo “Los efectos que la guerra ha producido en el Japón” (21 de abril de 1918, *Revista de Revistas*), que indicaba la necesidad de Japón de que “a la mayor brevedad encamine sus pasos por esta senda de progreso y de mejoramiento sociales”, se publicó el artículo “El Japón de ayer y de hoy” de *El Universal Ilustrado* (2 de agosto de 1918), que hablaba sobre Japón de la siguiente manera:

“El Japón feudal estaba más atrasado que China y era casi tan desconocido como el Thibet; que durante dos siglos y medio se había apartado del resto del universo, que ignoraba cuanto pasaba en Europa, que no tenía ni ejército, ni marina, ni comercio exterior, ni grandes industrias, y que hoy posee uno de los ejércitos y una de las flotas de guerra más poderosas del mundo y ya victoriosas por dos veces; (...) (en Kyoto) lo que me parece más extraordinario es que entre tantos cambios nada parece haber cambiado en esta vieja capital, siempre sacrosanta y en la que puedo gustar de los mismos encantos que sedujeron a sus antiguos huéspedes en el tiempo en que las vías férreas no existían. (...) Lo que más le [a un agente viajero francés] extraña del Japón es la manera de hacerse allí los

⁷⁴ En “Aventuras del papá de Pancholín” del 18 de marzo de 1918, por ejemplo, se da el siguiente diálogo: “Estoy muy seguro en China. Todavía no he visto ningún ladrón”, con la imagen de un ladrón con pistola entrando por una venta a la casa. En otro número de la misma caricatura del 3 de marzo de 1918, se emplea la manera de cómo los chinos pronuncian las palabras españolas: “¡Te voy a *dal* cinco minutos *pala* que salgas de la China, y si vuelves a *venil* no! Acá te mando *dal* cinco mil *galotazos*”; “este *báballo*”, etc.

negocios, la lentitud de los arreglos, tantas formalidades y ceremonias que deben seguirse sin impaciencia antes de llegar a una conclusión”.

En este artículo, que señalaba por una parte el cambio drástico de Japón asociado con el militarismo, se destacaba, por otra, lo que se había conservado desde épocas pasadas. Las circunstancias anteriores tanto de Japón como de China estaban aquí calificadas como inferiores a las de los países occidentales, a los que pertenece México, y se mostraba asombro ante el crecimiento reciente de la fuerza militar. Pero al mismo tiempo, se señalaba una mirada hacia la huella de la cultura “tradicional” que tenía tanto un lado positivo que correspondía a la expectativa del observador respecto a lo exótico, como un lado despreciativo que implicaba una estimación de los propios valores de la sociedad “occidental”.

Basadas en el orientalismo, estas miradas separadas hacia la modernidad y la tradición de los países del Extremo Oriente se reflejaron en los diversos artículos sobre ellos –tanto en los temas como en las formas de evaluación– publicados en las décadas de los años diez y veinte. Por una parte, se trataba de los asuntos políticos e internacionales, como el cambio del régimen de China, de la relación México y Japón o China, de los líderes de la Revolución china, de la guerra civil en China, de las relaciones internacionales con China o Japón, del ejército chino y del ejército japonés, y del sistema imperial de Japón. Asimismo, se publicaron varios artículos y fotos sobre la vida social y cotidiana del pueblo, que abarcaba la vida laboral de la gente de ambos sexos de clase popular, a los deportistas modernos y los artistas asiáticos. Por otra parte, hubo artículos cuyos temas se relacionaban con su tradición, o el imaginario por los mexicanos sobre el teatro, la poesía, la feminidad

asiática, los trajes tradicionales, el paisaje bello, las artes marciales, etc. La mayoría de los adjetivos calificativos se asocia con la raza, pero carece de características físicas o morales concretas, es decir, son menos discriminatorios y agresivos que en la época posterior, y hace resaltar el carácter enigmático de lo oriental generalizado:

“El sopor amarillo del Oriente divino y legendario” [se refiere a los fumaderos de opio] (21 de junio de 1923, *El Universal Ilustrado*).

“La raza china es profundamente ideológica, y, tanto más ideológica, es imaginativa y poética”. (“El país misterio”, 30 de julio de 1922, *Revista de Revistas*).

“No hay raza en el mundo tan llena de misterio como la china; ni pueblo más difícil de ser comprendido (...) Los chinos se impusieron por la primera raza a la atención mundial, cuando la rebelión de los ‘boxers’ y entonces se les tuvo por salvajemente feroces; por implacablemente xenófobos” (17 de septiembre de 1922, *Revista de Revistas*).

“Desde que nace, la mujer [japonesa] honrada vive bajo la más severa tiranía de las costumbres caseras. Si es soltera, no tiene derecho a elegir el hombre que ha de ser su marido. (...) El padre ordena. ¡Basta! Una vez casada comienza otra nueva esclavitud. El marido y los suegros”. (12 de julio de 1925, *Revista de Revistas*).

“El Japón no se modifica. A pesar de su progreso. El Japón es un estanque artístico. (...) ¡Lindas muñequitas [japonesas] de Dios!” (“El eterno femenino en el Japón”, 19 de julio de 1925, *Revista de Revistas*).

La crítica del cine sobre “Capullos rotos” (*Cherry Blossoms*, 1919, se estrenó en mayo de 1922 en México) de Griffith, escrita en *El Universal*,⁷⁵ muestra la mirada hacia los chinos y hacia lo oriental de aquella época. A diferencia de algunas críticas producidas setenta u ochenta años después, la crítica de *El Universal* no destaca tanto el lado del deseo sexual en el joven chino –aunque no lo niega completamente– sino enfatiza “el alma oriental en su aspecto más exquisito y más

⁷⁵ Marco Aurelio Galindo, “Hablamos en serio de Griffith. Se nos cuenta la historia de un hombre amarillo”, en *El Universal*, 21 de mayo de 1922.

profundo” del chino, que “se ha conservado puro y se ha conservado fiel a sus tradiciones y a su fe, en el ambiente de vicio que le rodea”, y su forma de amar a la muchacha que era “la forma más pura y más santa del amor”.

Si bien es concreta la descripción de la alcoba del chino o la ropa oriental, como “este kimono adornado suntuosamente con dragones y florecillas chinescas”, o “esta alcoba pequeña y fantástica de oriental creyente”, el ser de este chino se señala, en la crítica, con conceptos abstractos de lo oriental, que no sugirieran el aislamiento y la soledad de ese inmigrado chino, ni su relación social con otros personajes, aunque varias películas de Griffith estaban marcadas por el racismo. Esta caracterización hecha por el crítico de tal modo que el joven represente la *chinidad* (sinidad) o la “esencia” de lo oriental, puede considerarse como una reconstrucción de la época de principios de los años veinte, en la esfera intelectual.

Respecto a la reconstrucción cultural de lo oriental en aquellos tiempos, no se puede ignorar la influencia de las imágenes de los asiáticos, aparte de las del cine, provenientes de la literatura, la ópera y teatro. En este aspecto no es fácil demarcar entre la esfera intelectual y la popular. Sin embargo, valdrá la pena mencionar algunos puntos.

A principios del siglo XX, los poetas José Juan Tablada y Efrén Rebolledo presentaron diferentes obras literarias relacionadas con Japón. A través del viaje a Japón en 1900, Tablada, encantado de las costumbres de ese país del Extremo Oriente, modificó su visión poética e introdujo el *haiku* al mundo hispanohablante. Su discípulo Rebolledo, quien permaneció en Tokio de 1908 a 1915 como diplomático,

mostró el contraste entre el estereotipo del japonés “belicoso y cruel” y la gente “más pacífica, dócil, risueña y cortesana” a la que él vio.⁷⁶

Entre 1918 y 1919, hubo en México funciones de la ópera “Madame Butterfly” de G. Puccini, la cual trataba de la tragedia de una joven *geisha* japonesa.⁷⁷ Algunas obras teatrales, presentadas en aquellos años, se relacionaban con lo oriental, como por ejemplo, “El cuento de dragón”,⁷⁸ “La princesa Yokohama”⁷⁹ y la opereta “Geisha” en un acto.⁸⁰

Paralelamente a la imagen de la japonesa como *geisha* que dominaba en las esferas del espectáculo y la literatura, se resaltaban las imágenes de chinos como magos y malabaristas. En julio de 1917 se anuncian en la cartelera de los periódicos las presentaciones de magia del mago chino Li-Ho-Chang (El Príncipe Ilusionista), quien dio al mismo tiempo una conferencia sobre la China antigua y moderna, exhibiendo la película “La Muralla China”.⁸¹ En 1918 se avisa el debut de los malabaristas de la Troupe China Zai-Tio-Lin.⁸² Se podrá decir que estas figuras arriba mencionadas se asocian poco con los inmigrantes asiáticos que se encontraron en México.

⁷⁶ Carlos Monsiváis (1976), “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en: *Historia General de México*, Tomo IV (1976), México, Colmex, pp.359-360. También, González Navarro, *op.cit.*, pp.438-439. Embajada de México en Japón, *op.cit.*, p.24.

⁷⁷ 18 de mayo de 1918, 27 de septiembre de 1918, 28 de agosto de 1919, *El Universal*.

En 1917, se presenta una foto de la soprano japonesa Tamaki Miura, muy conocida en su país, con un atuendo tradicional japonés, quien canta en la ópera “La Traviata” (9 de noviembre de 1917, *El Universal Ilustrado*).

⁷⁸ Véase el anuncio en *El Universal*, 31 de agosto de 1918.

⁷⁹ Véase el anuncio en *El Universal*, 28 de noviembre de 1918.

⁸⁰ Véase el anuncio en *El Universal*, 1 de diciembre de 1918.

⁸¹ Del 2 al 5 de julio de 1917, *El Nacional*.

⁸² 15 y 16 de mayo de 1918, *El Universal*.

II.2.5. El cine *hollywoodense* en México y el cine mexicano

La generación de las imágenes de los asiáticos en México, lejos de la “realidad” de los inmigrantes, puede vincularse con la influencia del cine *hollywoodense*. El cine estadounidense penetraba en la sociedad mexicana, de tal manera que provocaba la “yanquización” de los niños y los hogares, según un artículo de *El Universal* del año 1929, titulado “El cinematógrafo y la invasión pacífica”, que reclamaba se prohibieran los textos en inglés, así como las películas habladas en este idioma, porque atentaban contra los “intereses patrióticos y raciales” de los mexicanos.⁸³

A diferencia de la situación estadounidense, la producción del cine mexicano (cine mudo) no fue favorable en aquel tiempo. En los años del gobierno de Álvaro Obregón, se había incrementado la producción cinematográfica mexicana de manera notable, sobre todo de diciembre de 1920 a diciembre de 1923, hasta la rebelión de la huertista. Pero después la producción decayó, tanto la de ficción como el documental, “hasta casi extinguirse durante los años de 1930 y 1931, para resurgir paulatinamente en el cine sonoro”.⁸⁴ A finales de los veinte ya estaba perdido el optimismo que dominara el periodo de 1917 a 1920, comprendido como el más brillante de la historia del cine mudo en México.⁸⁵ Este declive lo demuestra el número de películas que se estrenaron en México en 1930: 4 películas mexicanas, 196 estadounidenses, 16 estadounidenses en castellano y otras (12 alemanas, 8

⁸³ 4 de diciembre de 1929, *El Universal*. El artículo critica la “invasión pacífica” del cine estadounidense que “va rápidamente desvirtuando nuestras características genuinas, deformando nuestro ser esencial, empobreciendo nuestras íntimas substancias, y que acabaría por suplantar nuestra personalidad como nación, para ayancarnos al punto de convertirnos en una simple prolongación de Estados Unidos”.

⁸⁴ Aurelio de los Reyes (1994), *Filmografía del cine mudo mexicano*, Vol. II, 1920-1924, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, p.10

⁸⁵ Véase, “Antes y hasta 20”, *Cine mexicano: breve reseña histórica*, en: http://mexico.udg.mx/arte/cinemexicano/historia_texto01.html

inglesas, 3 francesas, una española, una anglo-alemana, una checoslovaca, una franco-alemana y una italo-alemana). Se ve peor en 1931: en contraste con 192 estadounidenses (y 31 estadounidenses en castellano), sólo se estrenó una película mexicana.⁸⁶

En los años diez y veinte se presentaron varias películas estadounidenses relacionadas con los personajes asiáticos y lo asiático, aparte de **Capullos rotos** (*Cherry Blossoms*, 1919) de Griffith, mencionada arriba.

De éstas, se destacan las películas en las que actuó un actor japonés, Sessue Hayakawa, de vez en cuando con su esposa y actriz japonesa, Tsuru Aoki⁸⁷: **La marca de fuego** (*The Cheat*, 1915, dir. Cecil B. DeMille)⁸⁸, **El alma japonesa** (*The Soul of Kura San*, 1916, dir. Edgard LeSaint)⁸⁹, **La venganza de un chino** (*The Call of the East*, 1917, dir. George H. Melford)⁹⁰, **La hija de Samuray** (*Alien Souls*, 1916,

⁸⁶ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco (1980), *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, México, Filmoteca de la UNAM, pp.272-273.

⁸⁷ Sessue Hayakawa (1886-1973) nació como Kintaro Hayakawa en la prefectura Chiba, Japón, y fue a Estados Unidos en 1909 para estudiar. A partir de 1914 actuó en varias películas estadounidenses, pero regresó a Japón en 1922 debido al movimiento antijaponés. El siguiente año fue a Francia y continuó sus actividades en el cine europeo. En 1949 volvió a Estados Unidos y colaboró como intérprete para las películas de este país. Encontró a Tsuruko Aoki a través de sus actividades teatrales en Little Tokio, San Francisco, y se casó en 1914. Véase el sitio de web: <http://www.sessue-net/his.html>

⁸⁸ Estrenada en febrero de 1918 en México. Se trata de la seducción de una mujer casada, blanca, por un asiático. Los detalles se describirán en otro apartado.

⁸⁹ Estrenada en agosto de 1919 en México. En la cartelera del periódico, se dice: "El mayor éxito de Sessue Hayakawa" (18 de agosto de 1919, *El Universal*); "5 grandes partes por el eminente trágico japonés SESSUE HAYAKAWA" (21 de agosto de 1919, *El Universal*). Se trata de un artista japonés pobre, Toyo, quien trata de vengarse con un pintor estadounidense, que deshonoró a la *geisha* de quien estaba enamorado el japonés.

⁹⁰ Estrenada en marzo de 1920 en México. En cuanto a las películas estrenadas en los años 20, véase, Amador y Ayala Blanco (1999), *Cartelera cinematográfica, 1920-1929*, México, CUEC. Arai Takada (Hayakawa) es japonés quien quiere vengar el deshonor de su hermana con su amante estadounidense, residente en Japón, e intenta seducir a la medio hermana de este estadounidense. La historia no contiene a un chino, pero el título en español de esta película indica que se puso "La venganza de un chino" en consideración a la atracción para el público.

dir. Frank Reicher)⁹¹, ***El hijo de Madame Butterfly*** (*His Birthright*, 1918, dir. William Worthington)⁹², ***El juramentado*** (*The Tong Man*, 1919, dir. William Worthington)⁹³, ***Li Ting Lang*** (*Li Ting Lang*, 1920, dir. Charles Swickard).⁹⁴



Sessue Hayakawa

En la mayoría de estas películas del género drama, junto con ***Sirena de Tokio*** (*A Tokyo Siren*, 1920, dir. Norman Dawn)⁹⁵, en la cual no era Hayakawa quien tenía un papel protagonista, sino Tsuru Aoki, está entretejido un *leitmotiv* de la relación interracial amorosa o sexual (entre un asiático y una estadounidense, entre una japonesa y un estadounidense, etc.), que provoca, en consecuencia, una venganza orquestada por alguien. Y los papeles que jugó Sessue Hayakawa se asociaban, en general, con un villano japonés o chino. La popularidad de este actor japonés en México se muestra en varios artículos de revistas cinematográficas mexicanas. Un

⁹¹ Estrenada en agosto de 1921 en México. Hayakawa juega el papel de un personaje virtuoso y admirable, a diferencia de sus papeles en otras películas: un importador rico japonés salva a la hija de su amigo, seducida por un estadounidense que cree equivocadamente que ella sea una muchacha rica, y abandonada por este hombre cuando éste revela su situación real.

⁹² Estrenada en diciembre de 1921 en México. Hayakawa juega el papel del hijo de una japonesa y un estadounidense ausente, al que busca en Estados Unidos para asesinarlo.

⁹³ Estrenada en diciembre de 1922 en México. Luk Chan (Hayakawa) es un gángster perteneciente a una banda del tráfico del opio, encontrada en el barrio chino de San Francisco. Se enamora de la hija del rico comerciante chino.

⁹⁴ Estrenada en agosto de 1923 en México. Un príncipe chino, Li Ting Lang (Hayakawa), quien estudia en un colegio estadounidense, se compromete con una estadounidense. Pero ella se casa con otro, mientras Li regresa a China donde sucede una revolución.

⁹⁵ Estrenada en octubre de 1921 en México. Se trata del matrimonio de convenio entre una japonesa y un médico estadounidense.

reportaje sobre Hayakawa, escrito a finales de los cuarenta, enfatiza “su posición como el villano ‘más villano’ de la pantalla”.⁹⁶

También se pueden mencionar otras películas con distintos actores, vinculadas con personajes o temas asiáticos: **La red del dragón** (*Hop, the Devil's Brew*, 1916, dir. Lois Weber y Phillips Smalley)⁹⁷, **Pasión de Oriente** (*East of Suez*, 1925, dir. Raoul Walsh)⁹⁸, **Un drama en Oriente** (*The Half-Way Girl*, 1925, dir. John Francis Dillon),⁹⁹ **Wu-Li-Chang** (*Mr. Wu*, 1927, dir. William Nigh)¹⁰⁰, **Los misterios del barrio chino** (*Tearing Through*, 1925, dir. Arthur Rosson)¹⁰¹, **El loro chino** (*The Chinese Parrot*, 1927, dir. Paul Leni)¹⁰², **Shangai** (*Shanghai Bound*, 1927, dir. Harry J. Brown)¹⁰³,

⁹⁶ José María Santos, “La vuelta de Sessue Hayakawa”, en: *Cinema Reporter*, marzo 26 de 1949, México, p.7.

⁹⁷ Estrenada en febrero de 1921. Esta película muestra un estudio de cómo se hace el contrabando de drogas del Oriente a Estados Unidos, y cómo se distribuye. El agente de aduana, Ward Jensen (Phillips Smalley), intenta deshacer una banda narcotraficante, mientras su esposa Lydia (Lois Weber) se vuelve adicta al opio.

En el mismo mes del mismo año en que se estrenó esta película, se exhibió por primera vez en México la cinta alemana **Opio** (*Opium*) de Robert Reinert, producida en 1919. En esta obra, se presenta un “malvado” traficante chino de opio, Nung-Tschang (Werner Krauss), quien hace adictos al opio al profesor Gessellus (Eduard von Winterstein) y al Dr. Armstrong (Friedrich Kuhne).

⁹⁸ Estrenada en agosto de 1925 en México. Se trata de una muchacha medio inglesa, medio china (interpretada por Pola Negri), quien regresa a China después de haber sido educada en Inglaterra. En China la trata mal la sociedad europea debido a que su madre es china. Allí se involucra en unas relaciones amorosas e intrigas.

⁹⁹ Estrenada en diciembre de 1925 en México. Como el título en español muestra, es un drama romántico entre personajes occidentales que se despliega en un barco transpacífico y en Singapur.

¹⁰⁰ Estrenada en agosto de 1927 en México. El señor Mandarin Wu (Lon Chaney), criado por su estricto abuelo (Lon Chaney) en China, es un hombre autoritario. Su hija Nang Ping (Renée Adorée) se enamora de un británico que está de visita en China. Cuando este hombre tiene que regresar a Inglaterra con su familia, ella está embarazada. Su padre Wu intenta aplicar las leyes antiguas chinas a este asunto. Anna May Wong actúa en esta película como Loo Song.

¹⁰¹ Estrenada en diciembre de 1927 en México. Richard Jones (Richard Talmadge), ayudante del procurador del distrito, se disfraza de asiático, para desenmascarar una banda de narcotraficantes chinos.

¹⁰² Estrenada en enero de 1928 en México. Charlie Chan, un detective chino de Honolulu (Sojin) se disfraza de un sirviente para resolver un caso relacionado con un collar de perlas. Anna May Wong

Valor marino (*Across the Singapore*, 1928, dir. William Nigh)¹⁰⁴, **El mandarín sin mando** (*Chinatown Charlie*, 1928, dir. Charles Himes)¹⁰⁵, **A la China** (*China Bound*, 1929, dir. Charles F. Reisner)¹⁰⁶, y **El misterioso doctor Fumanchú** (*The Mysterious Dr. Fu Manchu*, 1929, dir. Rowland V. Lee)¹⁰⁷. En algunas películas se muestra el tema de los problemas ocasionados por la relación interracial, pero también se presentan otros temas, como el contrabando de opio y otras drogas o de esclavos por los mafiosos chinos, y la movilidad entre los diferentes continentes por razones de la aventura y del comercio. Además, están traslapados elementos históricos de la colonización de países asiáticos por las potencias mundiales, de la Rebelión china y de la Revolución china.

interprete el papel de una bailarina, y se encuentra un loro que entiende la lengua china y la traduce al inglés.

¹⁰³ Estrenada en marzo de 1928 en México. El capitán del barco, Jim Bucklin (Richard Dix), y sus pasajeros son amenazados al llegar a un puerto chino, por los bandidos de un señor de la guerra (*warlord*) merodeador quien intenta realizar una campaña de la destrucción en contra de los hombres blancos. El capitán decide resistirse a ellos.

¹⁰⁴ Estrenada en agosto de 1928 en México. La familia Shore tiene a tres hijos, Mark (Ernest Torrence), Noah (Dan Wolheim) y Joel (Ramón Novarro). Mark se compromete con la amiga de Joel. Los tres hermanos y su compañero Finch salen de paseo en su barco. Noah se mata cerca del Cabo Horn en una tormenta. En el puerto de Singapur, Finchi conspira contra Mark, éste es atacado por un gángster del lugar. Creyendo que Mark fue asesinado, regresan a su casa. En realidad, él se queda vivo en Singapur, donde conoce a una mujer joven (Anna May Wong) cuando se emborracha. Joel vuelve a Singapur con sus compañeros para buscar a Mark.

¹⁰⁵ Estrenada en octubre de 1928 en México. Charlie (Johnny Hines) tropieza con una banda para esclavos blancos, mientras ejerce su negocio en el Barrio Chino. Él llega a rescatar a una estadounidense de las manos de un asesino chino (Sojin).

¹⁰⁶ Estrenada en octubre de 1929 en México. En esta comedia, dos hombres (Kart Dane y George K. Arthur) se encuentran en medio de la Revolución china y tratan de escapar, disfrazándose de "típicamente orientales".

¹⁰⁷ Estrenada en diciembre de 1929. El personaje de Fu Manchu fue interpretado por Warner Oland. La película trata de lo siguiente: durante la Rebelión Boxer en China, que ocurrió a principios del siglo XX, una sociedad secreta china atacó a todos los occidentales y a quienes se asociaban con ellos. Luego, la esposa y su hijo son asesinados por los extranjeros. Fu Manchu jura vengarse de los oficiales del ejército británico, responsables por su asesinato.

Cabe destacar que Anna May Wong, quien era intérprete importante en algunas de las películas mencionadas, fue reconocida como “estrella del cine” por los medios de comunicación de aquella época.¹⁰⁸ Ella y Sessue Hayakawa fueron los únicos no blancos que protagonizaron varias películas de Hollywood en las primeras décadas del siglo XX. Los tipos interpretados por ellos se han repetido no sólo en las películas estadounidenses y europeas en las décadas posteriores, sino también en el cine mexicano.



Anna May Wong

¹⁰⁸ “Anna May Wong (es) estrella de cine e hija de un lavandero de Los Ángeles” (La revista “Time” de 2 de junio de 1928). Véase, Richard Corliss, “Anna May Wong Did It Right”, en: *Time*, 29 de enero de 2005.

Anna May Wong (1905-1961), la primera actriz chino-estadounidense, nació en el barrio chino de Los Ángeles y comenzó su carrera como actriz en 1919. En la película *Bits of Life* (1921, dir. Marshall Neilan) obtuvo un papel importante como la esposa del personaje Chin Chow, interpretado por Lon Chaney (1883-1930). Este actor del cine mudo, estadounidense de Colorado, fue conocido como “El hombre de mil rostros” por la gran variedad de personajes que interpretó.

II. 3. Las décadas de los años treinta y cuarenta

II. 3.1. La idiosincrasia del mexicano

Los temas como la raza, el indio, el territorio, la guerra y la virgen de Guadalupe, como señala Vizcaíno, desde finales del siglo XVIII han constituido tanto un objeto de reflexión como un motivo de exaltación nacionalista. Investigación y exaltación nacionalista se mezclaban ya durante y después del proceso de la Revolución mexicana: las obras de los pensadores contemporáneos como Gamio, Vasconcelos y Silva Herzog, no sólo descubrían los elementos de lo nacional, sino que inventaban, construían o forjaban la patria sin poder disimular su protagonismo intelectual.¹⁰⁹

Es el análisis filosófico y psicológico de lo mexicano en *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) del filósofo Samuel Ramos, lo que originó un incremento en los estudios del carácter del mexicano y las características de la identidad nacional de México, o sea de “la mexicanidad”.¹¹⁰ Esta obra –que se apoya en las teorías psicológicas de Alfred Adler¹¹¹– establece el sentimiento de inferioridad, como un atributo del mexicano (el mexicano se siente *inferior*) que se ha manifestado a lo largo de la historia de México a partir de la colonización. Ramos considera que en la Nueva España, la viciada organización colonial hizo a la población “perezosa y resignada a la pobreza”, al quitarle la oportunidad de aprovechar su “ímpetu de renovación”,¹¹² si bien la pasividad del indio también podría haber sido un factor que influyera sobre su “inmutabilidad”. Es interesante la observación de Ramos que compara la lentitud de la vida del pueblo mexicano en su época, con la

¹⁰⁹ Vizcaíno, *op.cit.*, pp.18-20.

¹¹⁰ Véase *Ibíd.*, la nota al pie 46; Bartra (2003), p.91, Monsiváis, p.1024.

¹¹¹ Samuel Ramos, *op.cit.*, pp.51-52.

¹¹² *Ibíd.*, p.35.

“inmutabilidad” de los pueblos asiáticos.¹¹³

Según Ramos, el sentimiento de inferioridad requiere ser escondido y conduce al mexicano la desconfianza irracional y a la falta de fe en sí mismo. Ignorando que vive una mentira, el mexicano huye y se refugia de sí mismo en un mundo ideal ficticio.¹¹⁴ Con respecto al estatus social, Ramos destaca dos tipos urbanos que muestran el sentimiento de inferioridad de manera clara: el “pelado” mexicano –de ínfimo estatus social– y el “burgués” mexicano, del que se conforma la clase alta en México.¹¹⁵ Aunque tienen el sentimiento de inferioridad en común, el “pelado” lo exhibe con mayor franqueza al concebir la virilidad como fuente de poder. El “burgués”, por su parte, lo disimula sutilmente para evitar el desprecio y la humillación.¹¹⁶ Ramos señala también dos modalidades del sentimiento de inferioridad: la “nacionalista” y la “europeizante”. La primera implica resentimiento contra lo extranjero y conlleva elementos pintorescos; la segunda niega parte de sus raíces culturales.¹¹⁷

Es conveniente precisar, sin embargo, que esta visión generalizada del carácter nacional –como si lo mexicano “caminara” como una persona integrada– no significa que Ramos lo dé por hecho sin proponer algo a futuro. Él insta a que los mexicanos se liberen de sus complejos inconscientes, advirtiendo justamente del peligro de creer que la idiosincrasia nacional está dada. A pesar de su psicoanálisis de lo mexicano trascendental, el autor hace hincapié en la necesidad de considerar que

¹¹³ *Ibíd.*, 36.

¹¹⁴ *Ibíd.*, pp.52, 64-65.

¹¹⁵ Ramos admite que el indígena desempeña en la vida actual de México un papel pasivo, a pesar de que ocupa una parte considerable de la población del país. En cambio, el grupo de los mestizos y blancos que viven en las zonas urbanas, es activo, según él. *Ibíd.*, p.52.

¹¹⁶ *Ibíd.*, pp.52-63.

¹¹⁷ *Ibíd.*, pp.90-91.

“no existe ningún modelo de lo mexicano”.¹¹⁸ Para desarrollar el ser verdadero de los mexicanos, Ramos recomienda una independencia de criterios y valores europeos que lleven a la autodenigración, y la fundación de la propia estima.¹¹⁹ La discusión de este tema ejerció gran influencia sobre la esfera filosófico-literaria mexicana hasta finales de la década de los años cincuenta.

La búsqueda de lo mexicano –de la parte esencial de una identidad del pueblo mexicano– fue impulsada por los intelectuales de la época; y el concepto de mexicanidad fue aplicado en diversas acepciones al discurso oficial proveniente del ámbito de las élites. Asimismo, entre 1920 y 1940, la búsqueda de lo mexicano por parte del movimiento revolucionario en su lucha por la reivindicación de “lo popular”, encontró expresión en diversas manifestaciones folclóricas. Entre 1921 y 1925 especialmente, las élites y las clases populares coincidían respecto al concepto de mexicanidad; pero durante los años cuarenta su visión fue separándose.¹²⁰ Durante los años cuarenta y cincuenta se mantuvo un fuerte impulso con ideas de nacionalismo revolucionario, cuyo objetivo era –si retomamos las palabras de Manuel Gamio¹²¹ – construir “una Patria poderosa y una nacionalidad coherente”; pero llegó un punto en que el discurso cultural de la élite en el poder se identificaba poco con los planteamientos revolucionarios de los años previos.

En la primera mitad de los años veinte, se daba una estrecha relación entre el ámbito

¹¹⁸ *Ibíd.*, p.101.

¹¹⁹ *Ibíd.*, pp.99-101.

¹²⁰ Véase Ricardo Pérez Montfort (2003, 2000), *Estampas de nacionalismo popular mexicano: Diez ensayos sobre la cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS y CIDHEM, p.152-155.

¹²¹ Gamio, *op.cit.*, p.183.

de los intelectuales y el ámbito popular. En el marco del plan de salvación y regeneración de México por medio de la cultura, Vasconcelos inauguró en 1921 un proyecto educativo oficial que conllevaba una preocupación por el acceso a la educación de los indígenas; por la incorporación de la minoría indígena al desarrollo del país a través del sistema educativo nacional.¹²² Si bien podría decirse que el indigenismo de Vasconcelos era en el fondo una forma de mantener a las poblaciones indígenas en “reservación” –explotadas y privadas de beneficios exclusivos de los demás ciudadanos, pues lo que en realidad le interesaba era la teoría del mestizaje racial¹²³ – y que la educación para los indígenas era provisional, este indigenismo contribuyó a unir a artistas e intelectuales en la exaltación de una mexicanidad popular e indígena.

Desde la década de los veinte, el estado utilizó elementos culturales tradicionales de la clase campesina como emblemas de identidad nacional. Aprovechó, por ejemplo, el emblema de la Guadalupana, que en los siglos anteriores había contribuido a la cohesión de una identidad común entre los criollos, obreros y campesinos, y que constituía la prolongación de la religión indígena en la iconografía católica. La Virgen de Guadalupe se convirtió en el símbolo ideal del nacionalismo.¹²⁴

Durante los años veinte y treinta se divulgaron imágenes representativas de diferentes concepciones de lo “típicamente mexicano”. Entre ellas, no sólo destaca el “pelado” estudiado por Samuel Ramos, sino el indio o la india; el charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío; y también el revolucionario. A pesar de que había

¹²² *Historia General de México* (2000), p.986.

¹²³ Blanco, *op.cit.*, p.93. Véase también *La raza cósmica* de José Vasconcelos.

¹²⁴ William Rowe y Vivian Shelling (1993), *Memoria y modernidad: Cultura popular en América Latina*, México, CONACULTA, Grijalbo, pp.18, 19, 38, 50 y 87.

una gran variedad de manifestaciones culturales regionales, tanto indígenas como mestizas, tanto las políticas oficiales como las corrientes artísticas tenían una tendencia a aplicar estos estereotipos de lo mexicano.

“Lo indígena” fue un tema muy presente en aquellos años y se volvió un elemento crucial para identificar lo mexicano. Como dice Pérez Montfort, “el lenguaje, el vestido, los accesorios, la forma de andar, la comida, algunos rasgos de comportamiento y ciertos argumentos ‘típicos’, formaron parte de la imagen popular del indígena”.¹²⁵ Sin embargo, la imagen indígena no sería la misma para diferentes esferas.

En el cine mexicano –cuyo papel para la construcción y consolidación de una identidad y cultura de masas nacionales era de primordial importancia– se observaba entre 1918 y 1920 la mistificación e idealización de lo indígena con cierto “distanciamiento característico de la sociedad mestiza y urbana”.¹²⁶ En los años veinte, la reconstrucción del pasado prehispánico en el cine se conformaba de referencias románticas que enfatizaban una faceta “salvaje” de éste, por demás alejada de la “realidad”.¹²⁷ En 1931, durante un nuevo auge nacionalista del gobierno en sus Campañas y Programas Nacionalistas, se estrenó la pieza teatral *La Raza de Bronce*, que proponía una dignificación de la imagen del indio. A partir de esta obra, los temas indígenas de diferentes periodos se empezaron a abordar más seriamente en vez del uso de un tono ridiculizante.¹²⁸ Sin embargo, la representación de la difícil situación de los indígenas contemporáneos se fue

¹²⁵ Pérez Montfort, *op.cit.*, p.174. El concurso de la India Bonita se llevó a cabo en la ciudad de México en 1921.

¹²⁶ *Ibid.*, p.179.

¹²⁷ *Ibid.*, pp.170-180.

¹²⁸ *Ibid.*, p.185.

diluyendo “en medio del folclorismo y de las promesas que rodearon su imagen en la segunda mitad de los años treinta”,¹²⁹ a pesar de que Sergei Eisenstein contribuyó a darle a la imagen del indio un tono “realista” en el cine mexicano de esta década. A principios de los años cuarenta, la imagen del indio se estancó en la cultura popular urbana.¹³⁰

A diferencia de la imagen del indio, las imágenes del charro con el “traje de charro”¹³¹ y de la china poblana con su respectivo atuendo, seguían siendo en esa época el tema tanto de películas como de celebraciones oficiales en los espacios populares urbanos.



Un charro: Jorge Negrete en
¡Ay Jalisco, no te rajes!



Una china poblana: María Félix en
La china poblana

El charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío, era una síntesis de elementos de distintas regiones de México. Se supone que uno de los primeros eventos que contribuyeron a construir la imagen de “lo típico mexicano” fue una puesta en escena de la compañía de la bailarina rusa Ana Pavlova, en la que se presentaba esta

¹²⁹ *Ibíd.*, p.188.

¹³⁰ *Ibíd.*, p.190.

¹³¹ Según Montfort, el traje de charro no era más que una estilización del uniforme del rural porfiriano. *Ibíd.*, p.132.

síntesis.¹³² Luego, en 1921, durante los desfiles de conmemoración del centenario de la consumación de la Independencia se mostraron el traje de charro –que aún presentaba elementos de diversas regiones mexicanas– y el jarabe tapatío, bailado por muchas parejas, que a partir de estas fiestas se convirtieron en “elementos imprescindibles de festejos oficiales”.¹³³ Durante los años veinte, la representación del charro iba ganando terreno. La imagen de “lo mexicano” con “los sombreroes, los chaquetines bordados, los rebozos, las botonaduras brillantes y las faldas de lentejuelas”,¹³⁴ aparecía en los ámbitos populares a finales de la década de los veinte. Los conservadores encontraron en la tradición de los charros una justificación nacionalista ante una reforma agraria. Asimismo, los medios de comunicación masiva hicieron del charro y la china poblana el lugar común del nacionalismo posrevolucionario.¹³⁵ También el cine contribuyó a la invención de imágenes del charro y de la china poblana, y al desarrollo de la temática rural mexicana.¹³⁶

En la primera mitad de los años treinta, el charro y la china poblana se presentaban en distintas actividades y eventos para las “Campañas Nacionalistas” (1931-1935), impulsados por los gobiernos que promovían valores nacionales o “lo típicamente mexicano”. La ubicuidad de charros y chinas poblanas se debía al apoyo del grupo en el poder, quien reconocía que estas tradiciones se habían convertido en algo definitorio de la identidad nacional. Aunque el gobierno de Lázaro Cárdenas pretendía cambiar el país, dichas imágenes aparecían en los actos masivos organizados por el estado, pues éste quería mostrar su apoyo a las clases

¹³² *Ibid.*, p.131.

¹³³ Irene Vázquez Valle (1989), *La cultura popular vista por las élites*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, p.5, citado en Montfort, p.134.

¹³⁴ *Ibid.*, p.135.

¹³⁵ *Ibid.*, pp.138-139.

¹³⁶ *Ibid.*, pp.142-143.

populares.¹³⁷ En los ámbitos intelectuales, este cuadro comenzó a producir resquemor.

II.3.2. La situación socioeconómica y el auge del movimiento xenófobo

Como se apuntó anteriormente, en 1927 se limitó la inmigración a México de negros, indo-británicos, sirios, libaneses, armenios, palestinos, árabes, turcos y chinos por razones tanto laborales como raciales. En 1929 se prohibió temporalmente la entrada de trabajadores extranjeros al país, y sólo en noviembre del mismo año se permitió de nuevo el ingreso de trabajadores europeos; pero aquellos de otras nacionalidades siguieron siendo inaceptables. Esto también tuvo que ver con la Gran Depresión de 1929, en la que aumentó el desempleo en México.

Aunque esta Depresión obviamente no afectó a México del mismo modo que a Estados Unidos, disminuyeron de manera considerable las exportaciones mexicanas, lo que afectó tanto al sector minero y petrolero como a la agricultura de exportación. Asimismo, la industria manufacturera sufrió una gran caída en el valor de producción, aunque se había recuperado para 1935.¹³⁸

En el país vecino, esta crisis económica afectó a los inmigrantes mexicanos que estaban empleados principalmente en actividades agrícolas. En 1930 abandonaron ese país 70 mil mexicanos; al año siguiente 125 mil; y para 1933, 311 mil mexicanos en total habían regresado a su país.

En este ambiente social, los asiáticos, sobre todo los chinos, fueron blanco del racismo. A principios de los treinta, José Ángel Espinoza, activo promotor del movimiento antichino sonorense, manifiesta en su libro, sin argumentos científicos y

¹³⁷ *Ibíd.*, pp.144-148.

¹³⁸ *Historia General de México* (2000), pp. 835-836.

razonables, los problemas causados por los mongoles “indeseables”, “enemigos furibundos del nativo”:¹³⁹

“Otro de los problemas que señala el viejo revolucionario es el problema chino que, precisamente en la Baja California, presenta aspectos de calamidad pública, y si la americanización de nuestro país es una amenaza terrible de orden económico, la “chinización” es mil veces más peligrosa, puesto que no se trata de un problema puramente económico sino también racial y de salubridad”.¹⁴⁰

Espinoza exhorta a sus compatriotas a “una definitiva lucha contra los chinos que nos explotan” y a fundar “una LIGA NACIONALISTA”, “una verdadera y respetable institución fundada bajo los nobles ideales pro-nacionalismo”.¹⁴¹

La tendencia nacionalista excluyente, no sólo a nivel regional sino nacional, se incrementó a través de la creación del Partido Nacional Revolucionario en 1929. Este partido lograba la centralización del poder político de la nación y participaba directamente en el establecimiento del Comité Directivo de la Campaña Nacionalista Antichina de la Cámara de Diputados. De igual forma, el incremento del nacionalismo se facilitó a través de la formación de muchos organismos antichinos en 17 estados de la República. Además, se aplicaban varias leyes o reglamentos a la inmigración, los cuales correspondían sobre todo a la demanda del movimiento antichino.¹⁴²

Las organizaciones antichinas que se fundaron en varios estados del país buscaron el “saneamiento social”. Con el anuncio del Comité Directivo de la Campaña Nacionalista Pro-Raza de que todos los chinos serían expulsados del oeste y noreste del país para finales de septiembre de 1933, los comités antichinos de los estados

¹³⁹ José Ángel Espinoza (1931), *El problema chino en México*, México, (la editorial no está indicada en el libro), p.39.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p.34.

¹⁴¹ *Ibíd.*, p.43

¹⁴² Gómez Izquierdo, *op.cit.*, p.124-128.

del norte intentaron cumplir su labor, y la concluyeron a finales del año con la justificación de que los chinos emigraban “voluntariamente”. En 1934 en Sonora, por ejemplo, el gobernador Rodolfo Elías Calles celebraba el triunfo de la causa nacionalista, que se reflejaba en una brusca disminución de la población china en este estado, que de 3,517 personas en el censo de 1930 había pasado a 88 para 1940.¹⁴³ Tomando en consideración que en 1919 había aproximadamente 6 mil chinos en el estado de Sonora contra 270 mil mexicanos, vemos en esta caída de la población china una consecuencia del drástico movimiento racista.

Este movimiento antichino tuvo diversas repercusiones en otras regiones como el Distrito Federal. A principios de los años treinta, todavía había opiniones en la prensa en defensa de los chinos. El presidente del Comité General de la Campaña Nacionalista del Bloque Nacional Revolucionario de la Cámara de Diputados manifestó en 1931, por ejemplo, que “los chinos, como cualesquiera otros extranjeros, tienen derecho a que se les den garantías”.¹⁴⁴ En el siguiente año, un artículo señaló la miseria en la que vivían los hijos de los chinos y sus mujeres mexicanas, apoyando su llamamiento a las autoridades por la justicia.¹⁴⁵ Otro artículo criticó tajantemente los linchamientos de horticultores chinos en Chihuahua en mayo de 1933, juzgándolos como “campaña de agresiones”, “el crimen colectivo cometido por los linchadotes”, “práctica vergonzosa”, “los penosos y lamentables sucesos”.¹⁴⁶

¹⁴³ *Ibíd.*, pp.145-146. En la población censada, utilizada por Ham Chande, se indican 3,167 personas en 1930, y 92 en 1940. Véase Ham Chande, *op.cit.*, p.180.

¹⁴⁴ *El Universal*, 3 de septiembre de 1931.

¹⁴⁵ *El Universal*, 11 de mayo de 1932.

¹⁴⁶ *El Universal*, 26 de mayo de 1933.

Por otra parte, hubo noticias sobre los chinos en las que figuraron varios calificativos negativos. En el artículo “Cerca de 200 chinos capturados en un garito” de 1932 (*Excélsior*), y en otro de 1934 (*El Universal*) con el encabezado “Fue descubierto anoche un garito y fumadero de opio”, se dijo que “treinta y cuatro viciosos” cayeron en manos de los agentes de la policía, y se leyó entonces que nuevamente los “mongoles” eran violadores de la ley, viciosos fumadores de opio y jugadores que se reunían en un casino y fumadero clandestino “oriental”, y además se les consideró “maestros en la disimulación”.¹⁴⁷ El tema del fumadero chino se repitió en la prensa. Años después, se escribió sobre “Cien chinos jugadores en los separos”, subrayando el comportamiento escandaloso de un “mongol” que se emborrachó para ahogar la pena de haber perdido una fuerte cantidad de dinero.¹⁴⁸ Ellos eran obviamente “indeseables”, a diferencia de los “inmigrantes deseables”, que “reúnen las mejores condiciones de la salud y capital”, como se los describió en el artículo “México y la entrada de inmigrantes extranjeros” en 1934.¹⁴⁹

A nivel nacional, los inmigrantes chinos tuvieron un nivel predominante entre 1910 y 1940. Pasaron de 14,472 en 1921 (15,665 en la población corregida por Camposortega Cruz), a 18,965 en 1930 (19,579 en la corregida) y a 6,661 en 1940 (14,095 en la corregida). En 1921, el número de inmigrantes chinos alcanza el 14.8 % de la población extranjera en México, y en 1930 representa el 11.9%.¹⁵⁰ Si

¹⁴⁷ *Excélsior*, 11 de junio de 1932, y *El Universal*, 18 de abril de 1934.

¹⁴⁸ *Excélsior*, 28 de enero de 1940.

¹⁴⁹ *El Universal*, 9 de julio de 1934.

¹⁵⁰ Sergio Camposortega Cruz (1997), “Análisis demográfico de las corrientes migratorias a México desde finales del siglo XIX”, en: Ota Mishima, *op.cit.*, pp.36, 37 y 41. El autor indica que su principal fuente de datos son los censos generales de población de la Dirección General de Estadística y el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI).

bien estos números corresponden a los registros oficiales, y se supone que había bastantes no registrados, nos ayudan a tener un panorama de los inmigrantes. El descenso de los inmigrantes chinos, censados de 1930 a 1940, se relaciona con la campaña antichina de la época.¹⁵¹ Aun en el Sexenio de Lázaro Cárdenas, con la nueva política que realizó la reforma agraria y la expropiación petrolera, y de su nueva postura antifascista, la población china no se pudo recuperar de la caída en sus números. Entre 1943 y 1947 se dio un pequeño repunte por el ingreso ilegal de chinos (por la frontera con Estados Unidos). Sin embargo, el que su número no se haya incrementado posteriormente,¹⁵² muestra lo duradero de las secuelas de la persecución contra ellos.

Con respecto a los japoneses, entre 1921 y 1930 se observa un aumento en su inmigración (1,636 registrados), pero por la Gran Depresión de 1929 descendió en la siguiente década (888 registrados).¹⁵³ Durante la Segunda Guerra Mundial, casi no hubo migración japonesa a México, ya que se interrumpieron las relaciones diplomáticas entre estos dos países en 1941.

En ese periodo histórico de la migración japonesa a México, se muestran dos puntos de primordial importancia relacionados con la xenofobia y con la interrupción de las relaciones diplomáticas entre ambas naciones: el primer punto se refiere a la brecha

En cuanto a la distribución por sexo, se muestra un porcentaje masculino predominante: Según una estadística de los migrantes chinos en México entre 1895 y 1949, el flujo migratorio masculino correspondía al 97.9%, mientras el femenino sólo alcanzaba el 2.1%. *Ibíd.*, pp.170, 171 y 179.

¹⁵¹ Roberto Ham Chande (1997), "La migración china hacia México a través del Registro Nacional de Extranjeros", en: Ota Mishima, *op. cit.*, p.179. El autor se apoya en el trabajo de Gómez Izquierdo.

¹⁵² Ham Chande, *op.cit.*, pp.175, 178 y 180.

¹⁵³ Las mujeres ocupan el 23.4% del total de los inmigrantes japoneses entre 1890 y 1949. Pero en general no llegaron a México junto con los hombres. Normalmente llegaron primero los hombres, y cuando tenían cierto capital, mandaron traer a sus esposas. Véase, Ota Mishima, *op.cit.*, p.58, y González Navarro, *op.cit.*, pp.100-101.

entre la postura hacia Japón y los japoneses reflejada en la política central (al nivel de la élite en el poder), y la postura de los estratos sociales bajo y medio de la sociedad mexicana hacia los inmigrantes en tiempos del movimiento antichino. A pesar de que algunos políticos e intelectuales manifestaron su postura a favor de Japón, se dieron abusos, discriminación y agresiones contra los inmigrantes japoneses por parte de las clases populares, debido, en general, a que la población confundía a los japoneses con los chinos, tanto por los rasgos físicos como por su falta de habilidad para manejar la lengua española. Otra posibilidad es que a los braceros mexicanos y clase popular en general, no les importaba saber de qué país venían los inmigrantes asiáticos.¹⁵⁴

Los años treinta y cuarenta trajeron un cambio en la postura de políticos e intelectuales hacia China y Japón debido a los incidentes militares entre los dos países y a la Segunda Guerra Mundial, situación que afectó de forma directa a los inmigrantes asiáticos.

II.3.3. Antes y después de la Guerra a través de los medios de comunicación

En septiembre de 1931 México ingresó a la Liga de Naciones que era la organización

¹⁵⁴ En Torreón, según González Navarro, seis japoneses fueron asesinados por los revolucionarios porque éstos no podían distinguirlos de los chinos. Igualmente, en la época de la Revolución, la Legación japonesa se unió a la china para pedir al gobierno mexicano que protegiera a los migrantes de su país en sus propiedades y vidas en varias ciudades de Chiapas, en donde había saqueos de algunas tiendas de chinos por los “revolucionarios armados”. Gómez Izquierdo informa también que alrededor de 1930, la campaña nacionalista en Chiapas no sólo se dirigía a los chinos, sino también a los alemanes y japoneses, ya que éstos dominaban el comercio y la agricultura, quitándole a los mexicanos los empleos, según los antichinos. Y en el norte del país, de acuerdo con Cardiel Marín, se le solicitó, a principios de los años treinta, a la Cámara del Trabajo de Territorio Norte de Baja California que no se siguiera extendiendo más cartas de ciudadanía a los extranjeros, “principalmente a chinos y japoneses”. González Navarro, *op.cit.*, pp.154-155; Cardiel Marín, *op.cit.*, p.248.

mundial de aquella época. En el mismo mes estalló el Incidente de Manchuria en China, con la invasión militar por parte de Japón, relacionada con el Primer Incidente de Shanghai en enero de 1932. De estas invasiones surgió el Manchukúo en marzo de 1932, un nuevo estado independiente, pero dirigido en realidad por los japoneses. Si bien desde la segunda mitad de la década anterior cabía la posibilidad de que Japón estableciera una hegemonía absoluta en Manchuria –lo que le provocaba intensa ansiedad a Moscú debido al tráfico comercial en esa zona–,¹⁵⁵ no sería sino hasta 1931 cuando la prensa mexicana comenzó a dar a conocer diariamente la agresividad de Japón y los sucesos en China. En concordancia con la decisión de Estados Unidos de solidarizarse con el gobierno chino, además de la postura mexicana en contra de la invasión japonesa,¹⁵⁶ los periódicos nacionales subrayaban con fotografías la situación de los chinos “aterrorizados y heridos”¹⁵⁷ ante la pretensión japonesa de conquistar China,¹⁵⁸ y los “terribles efectos del bombardeo” por parte de Japón.¹⁵⁹ Paralelamente, se mostraba la solidaridad con China poniendo énfasis en el conflicto entre Japón –el agresor e invasor– y China –la víctima que se mantenía en pie gracias a la resistencia de la totalidad de su pueblo–.¹⁶⁰ Más allá de varias noticias sobre los combates, se informaba, entre otras cosas, sobre el boicot contra los japoneses fuera de Manchuria (en Cantón),¹⁶¹ la

¹⁵⁵ *El Universal*, 9 de julio de 1928, por ejemplo.

¹⁵⁶ *El Universal*, 25 de febrero de 1933.

México no reconoció el nuevo Estado Manchukúo. En *El Universal* del 11 de junio de 1934, se dice que este Estado ha sido reconocido solamente por Japón y El Salvador. Las críticas internacionales por la invasión de Manchuria y el establecimiento de Manchukúo llevaron a Japón a abandonar la Liga de Naciones en 1933.

¹⁵⁷ *El Universal*, 1 de febrero de 1932.

¹⁵⁸ *El Universal*, 15 de febrero de 1932.

¹⁵⁹ *El Universal*, 3 de marzo de 1932.

¹⁶⁰ *El Universal*, 25 de febrero de 1932.

¹⁶¹ *El Universal*, 16 de septiembre de 1931,

“enérgica protesta” de China por la ocupación japonesa,¹⁶² los propósitos “netamente imperialistas” de Japón,¹⁶³ y la acusación contra Estados Unidos por haber anunciado que Japón había atacado a los chinos en Shanghai.¹⁶⁴

Al mismo tiempo, paradójicamente, se veía con asombro el desarrollo del Ejército y de la Marina del Japón Imperial, de la misma forma en que se había visto a este país después de la Guerra Rusa-Japonesa a principios del siglo XX. En enero de 1933 aparece un artículo titulado “El poder militar y naval de Japón”, escrito por un coronel mexicano en *El Universal*. En este artículo se presenta la fuerza militar de aquel país con datos concretos, pero también se señalan no sólo el servicio militar obligatorio para los jóvenes, sino el servicio premilitar que abarca de los 17 a los 20 años:

“Y es este el capítulo más importante del poderío del atractivo y laborioso Imperio Japonés, ya que en caso de movilización llegaría a sumar algo más del 10% de su población, es decir, sobre 6,400,000 combatientes, contando con el patriotismo, la noción de raza, el desinterés y el espíritu de sacrificio de sus súbditos, que cultivados mental y físicamente por el servicio obligatorio, tienen hondamente imbuido el sentimiento del deber para con su civilización y para con su país”.¹⁶⁵

Cuando arribaron los marinos japoneses al puerto de Acapulco, Guerrero, México, se destacaron “las magníficas relaciones que siempre han existido entre México y el Imperio del Sol Naciente”, con una foto de “los más hermosos buques de guerra de la escuadra japonesa”, y se presentó al almirante japonés, Heihachiro Togo, como “un verdadero Samurai” en el que “están condensadas todas las grandes virtudes

¹⁶² *El Universal*, 21 de septiembre de 1931.

¹⁶³ *El Universal*, 24 de septiembre de 1931.

¹⁶⁴ *El Universal*, 2 de febrero de 1932. Tanto el Incidente de Manchuria como el de Shanghai, Japón atacó a los chinos con ciertos pretextos, que eran en realidad estratagemas del ejército japonés. Véase, Tsutomu Ohuchi (1994, 1974), *Nihon no rekishi*, vol.24, Tokio, Chuo Koronsha, pp. 329 y 343.

¹⁶⁵ *El Universal*, 4 de enero de 1933.

guerreras”.¹⁶⁶ La muerte del mismo almirante como “héroe” al año siguiente produjo una reacción en México.¹⁶⁷ También vale la pena mostrar que en 1934, cuando se inauguró la comunicación radiotelegráfica entre México y Japón a través del Pacífico, se llevó a cabo una ceremonia en la que intercambiaron mensajes sobre el “desarrollo futuro de las relaciones comerciales y de amistad entre los dos países”.¹⁶⁸

En 1937 estalló la Guerra Sino-Japonesa sin declaración de ninguno de los dos lados, como resultado de la tensión entre China y Japón. Aunque los principales factores que provocaron la Segunda Guerra Mundial eran, en el fondo, el desequilibrio de la economía mundial a raíz de la depresión de 1929 y los conflictos entre las economías en bloque creadas para la solución de los problemas provocados por dicha depresión, la Guerra Sino-Japonesa fue uno de los elementos cruciales relacionados con el estallido y desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. Entre estos elementos también se contaron la invasión a Polonia en 1939 por parte de las tropas alemanas, y otros ataques japoneses contra Estados Unidos y las colonias británicas y holandesas en Asia.¹⁶⁹ Por esta época, el gobierno de Cárdenas manifestó la neutralidad de México ante el conflicto bélico,¹⁷⁰ y la prensa mexicana mostró simpatía hacia los países del Eje, aunque esta actitud fue cambiando.¹⁷¹ Todavía en 1940 se mostró en los periódicos la vida del Japón contemporáneo sin tono de

¹⁶⁶ *Revista de Revistas*, 30 de abril de 1933, núm. 1198.

¹⁶⁷ *Revista de Revistas*, 10 de junio de 1934, núm. 1256, y *El Universal*, 8 de junio de 1934.

¹⁶⁸ *El Universal*, 23 de octubre de 1934.

¹⁶⁹ Daizaburo Yui y Motoo Furuta (1998), *Sekai no rekishi 28, Dainijisekaitaisen kara Beisotairitsu e*, Tokio, Chuo Koronsha, p.191.

¹⁷⁰ Ciertas cantidades de petróleo expropiado de México se vendía a Alemania y Japón (e Italia). Blanca Torres (2000), *op.cit.*, p.13. “México, de este modo, se coloca en una posición de lealtad continental y de los más nobles propósitos hacia el resto del mundo”, *Excélsior*, 6 de septiembre de 1939.

¹⁷¹ Blanca Torres (2000), *op.cit.*, p. 33

reproche alguno. Se habló, por ejemplo, de las mujeres japonesas que trabajaban en el campo y la industria, y de las que estaban en prácticas de aviación en un campo aéreo como una señal de la modernización de su país;¹⁷² y se informó del 2,600 aniversario de la fundación de Japón.¹⁷³

Sin embargo, al día siguiente del ataque japonés a Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941, México rompió relaciones diplomáticas con Japón como consecuencia de estos “actos de inmotivada agresión a posesiones de los Estados Unidos en Oriente”¹⁷⁴; y con Alemania e Italia tres días después. Entonces, el tono de los periódicos hacia estas naciones cambió sustancialmente. México juzgaba la guerra como la batalla entre “las potencias agrupadas dentro del frente de las dictaduras totalitarias” y “las democracias del mundo”.¹⁷⁵ De acuerdo con este esquema, el juicio hecho por los grandes periódicos fue siendo cada vez más severo en contra del militarismo fascista de Japón, incluso en contra de los japoneses en general, a quienes se empezó a describir como “audaces y frenéticos en la resolución”.¹⁷⁶

Ya no eran los chinos quienes podían representar un peligro para México, sino los japoneses, como indicaba el artículo titulado “Hay japoneses que están desarrollando actos delictuosos”, en el que se hablaba de algunos ciudadanos de ese país que se dedicaban a llevar a cabo “una serie de maniobras delictuosas” en México.¹⁷⁷ Asimismo, hubo artículos agresivos sobre la baja capacidad del personal militar relacionada con su “raza”: “Ciertas características raciales niponas hacían que las

¹⁷² *Excélsior*, 28 de enero de 1940.

¹⁷³ *Excélsior*, 11 de febrero de 1940.

¹⁷⁴ *El Nacional*, 9 de diciembre de 1941.

¹⁷⁵ Las palabras del secretario de Relaciones Exteriores, Ezequiel Padilla, *El Nacional*, 8 de diciembre de 1941. Al siguiente día se leen las declaraciones del presidente Manuel Ávila Camacho sobre la posición de México ante la nueva fase de “la lucha entablada entre las democracias y las dictaduras”, *El Nacional*, 9 de diciembre de 1941.

¹⁷⁶ *El Nacional*, “La guerra y Nosotros” por Clemente López Trujillo, 13 de diciembre de 1941.

¹⁷⁷ *El Nacional*, 22 de diciembre de 1941.

reacciones nerviosas de los pilotos y su sentido del oído no fueran tan rápidos ni tan perfectos como en otros pilotos”.¹⁷⁸ Se atribuyeron más características negativas a los japoneses: “La embestida nipona”;¹⁷⁹ “la tradicional actitud nipona de desprecio hacia todas las normas civilizadas”;¹⁸⁰ “las crueldades niponas en Hong Kong” y “ladrones y violadores de mujeres”;¹⁸¹ “la barbarie amarilla que se caracteriza por los raptos de mujeres blancas y asesinatos en masa por doquiera”;¹⁸² “La crueldad para con la población civil y el abuso de las mujeres chinas, han sido los puntos esenciales de la política deliberada del ejército del mikado calculada con objeto de inspirar terror y quebrantar el espíritu de lucha de la nación”,¹⁸³ etc. Se consideraba en cambio que los chinos, sobre todo los civiles, resistían valientemente las agresiones, violaciones, matanzas, atrocidades y la destrucción de campos y edificios.

La guerra afectó a los inmigrantes originarios de los países del Eje. Mientras se informaba del envío de los japoneses residentes en Estados Unidos a las concentraciones,¹⁸⁴ se suspendió en México la autorización de naturalización a favor de los inmigrantes enemigos y se ordenó el ingreso de los súbditos de estas naciones que residían en las costas o fronteras del país a concentraciones en el centro, lo que significaba la confiscación de sus bienes. En enero de 1942 se concentraron 800 japoneses en el noroeste, 245 en la capital y unos 300 en Guadalajara. Algunos japoneses compraron la ex hacienda de Temixco, Morelos, y un campo agrícola en Querétaro para el alojamiento de sus paisanos. En agosto de

¹⁷⁸ *El Nacional*, 4 de marzo de 1942.

¹⁷⁹ *El Nacional*, 7 de marzo de 1942.

¹⁸⁰ *El Nacional*, 9 de marzo de 1942.

¹⁸¹ *El Nacional*, 17 de marzo de 1942.

¹⁸² *El Nacional*, 21 de marzo de 1942.

¹⁸³ *El Nacional*, 28 de abril de 1942.

¹⁸⁴ Véase, *El Nacional*, 24 de marzo, 2 de abril, 7 de abril y 20 de abril de 1942.

1942 los japoneses naturalizados perdieron su nacionalidad mexicana.¹⁸⁵

Aunque no fue sino en 1943 que hubo un cambio en la situación bélica,¹⁸⁶ desde que el gobierno de Manuel Ávila Camacho declaró la guerra a los países del Eje en mayo de 1942, habían aparecido ya noticias sobre la posible derrota de los japoneses. En junio del mismo año se señaló –con base en la información de un almirante estadounidense–, la derrota de Japón en la batalla naval del Pacífico, que para los japoneses había significado la pérdida de más de la tercera parte de sus portaaviones.¹⁸⁷ Entre 1943 y 1944 se reportaron las grandes pérdidas en barcos sufridas por Japón y la fase crítica de la guerra ante la que se hallaba Japón.¹⁸⁸ En 1945, antes y después de que el Escuadrón 201 de las fuerzas expedicionarias de México fuera enviado a Filipinas bajo la bandera estadounidense,¹⁸⁹ se notificaba la destrucción de las fuerzas aéreas, navales y terrestres de Japón, así como los bombardeos a varias de las más importantes ciudades japonesas. Con el paso del tiempo, los juicios negativos sobre los japoneses parecían desvanecerse, como si la prensa hubiera estado esperando la destrucción total de Japón mediante la bomba atómica. Un par de días antes de que la primera bomba atómica fuera arrojada sobre Hiroshima, ya notificaba la prensa en México que “la más poderosa armada del aire” estaba “dispuesta ya a descargar el golpe final sobre el mikado”.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Ota Mishima, *op.cit.*, p.83, y González Navarro, *op.cit.*, pp.158-159. Cuando finalizó la guerra en 1945, los japoneses concentrados en Temixco ya no regresaron a los lugares de donde fueron evacuados, debido a que los agricultores y pescadores habían comenzado su nueva vida con otra actividad como comerciantes, y que, además, los evacuados en los campos de concentración habían dejado atrás su casa, tierras, y otro bienestar adquirido. Ota Mishima, *idem*.

¹⁸⁶ Shigeru Hayashi (1987, 1974), *Nihon no rekishi*, vol. 25, Tokio, Chuokoron, p.336.

¹⁸⁷ *El Universal*, 7 de junio de 1942.

¹⁸⁸ *El Universal*, 5 de marzo de 1944.

¹⁸⁹ *El Universal*, 23 de febrero de 1945;

¹⁹⁰ *El Nacional*, 3 de agosto de 1945.

El 15 de agosto de 1945, día en que Japón se rindió incondicionalmente, se emitió en *El Nacional* el juicio de que los japoneses eran “los señores feudales de la arrogancia, de la traición, del saqueo y el asesinato sistemáticos”.¹⁹¹

Unos meses después del fin de la guerra, salieron en la prensa mexicana bastantes artículos sobre los crímenes cometidos por el ejército japonés en diferentes lugares: “las atrocidades cometidas en las personas de cuatrocientas señoras y señoritas de la ‘élite’ capitalina, por las tropas japonesas en el elegante hotel ‘Bayview’ (en Manila)”;¹⁹² “Brutal asesinato de 1,500 civiles por los nipones en la ciudad de Manila”;¹⁹³ “MacArthur exige al Gobierno Nipón que arreste a otros 300 criminales”;¹⁹⁴ “Como 255,555 personas fueron muertas durante la guerra, en la isla de Hainán, según dice un informe oficial publicado aquí en relación con los crímenes cometidos por los japoneses”;¹⁹⁵ “25,000 personas asesinaron las fuerzas del general T. Yamashita, (...) Hombres, mujeres y niños bajo el cuchillo de los feroces nipones”;¹⁹⁶ “Dos oficiales japoneses fueron sentenciados hoy a diez meses de prisión por intentar extraer información militar a dos oficiales navales norteamericanos torturándolos (en Taiwán)”;¹⁹⁷ “Los japoneses ametrallaron a miles de inermes filipinos que pretendían escapar de Baguio”.¹⁹⁸ En la posguerra se enfatiza más que en la guerra la crueldad y la brutalidad de “los anormales nipones, vergüenza de la civilización”.¹⁹⁹

Durante la segunda mitad de la década de los años cuarenta, los medios de

¹⁹¹ *El Nacional*, 15 de agosto de 1945.

¹⁹² *El Nacional*, 1 de noviembre de 1945.

¹⁹³ *El Nacional*, 3 de noviembre de 1945.

¹⁹⁴ *El Nacional*, 6 de noviembre de 1945.

¹⁹⁵ *El Nacional*, 6 de noviembre de 1945.

¹⁹⁶ *El Nacional*, 9 de noviembre de 1945.

¹⁹⁷ *El Nacional*, 12 de noviembre de 1945.

¹⁹⁸ *El Nacional*, 16 de noviembre de 1945.

¹⁹⁹ *El Nacional*, 7 de noviembre de 1945.

comunicación fueron dirigiendo su atención más hacia otros conflictos en Asia: a la guerra civil en China, que terminó con el triunfo de los comunistas y con la fundación de la República Popular China en octubre de 1949; y la tensión en la península coreana, que llevaría a la Guerra de Corea en junio de 1950. Con el enfrentamiento de los bloques ideológicos –que condujo a México al anticomunismo²⁰⁰–, fue creándose un nuevo esquema que dividía a los asiáticos en dos: los que pertenecían al “mundo libre”, y los que pertenecían al mundo socialista, en palabras de Harry Truman.²⁰¹

II.3.4. El cine *hollywoodense* en México y el cine mexicano

Entre 1930 y 1939 se estrenaron en México 3,141 películas en total, de las cuales 2,446 eran estadounidenses (57 de ellas habladas en castellano), y 199 eran mexicanas.²⁰² En cuanto a los filmes extranjeros estrenados en México, había alrededor de 50 películas relacionadas con lo asiático o con personajes asiáticos, la mayoría de Estados Unidos, cuatro de Francia²⁰³ y tres de Inglaterra²⁰⁴.

En el cine mexicano se produjeron en esta década muy pocas películas asociadas con los asiáticos: *Águilas frente al sol* (1932, dir. Antonio Moreno, estrenada mayo de

²⁰⁰ Blanca Torres (2000), *op.cit.*, pp. 97-98.

²⁰¹ *Ibid.*, p.71.

²⁰² Amador y Ayala Blanco (1980), Cartelera cinematográfica 1930-1939, México, Filmoteca/ UNAM, pp.272-277.

²⁰³ *Legong* (*Legong*, 1935, dir. Henri de la Falaise), estrenada en México en marzo de 1935; *Yochiwara* (*Yoshiwara*, 1937, dir. Max Ophüls, con Sessue Hayakawa, Michiko Tanaka), estrenada en diciembre de 1937; *La dama de Malaca* (*La dame de Malacca*, dir. Marc Allégret), estrenada en febrero de 1939; *El drama de Shanghai* (*Le drame de Shanghai*, 1938, dir. Georg Wilhelm Pabst), estrenada en mayo de 1939,

²⁰⁴ *Piccadilly* (*Piccadilly*, 1929, dir. Ewald André Dupont), estrenada en febrero de 1930; *Hai-Tang* (*The Flame of Love*, 1930, dir. Richard Eichberg), estrenada en octubre de 1931; *Estruendo en Oriente* (*Thunder in the East*, 1934, dir. Nicholas Farkas), estrenada en agosto de 1939. En las primeras dos películas actuó Anna May Wong, actriz chino-estadounidense. *Estruendo en Oriente* es la versión inglesa de la película francesa *La Batalla* (*La Bataille*, 1923, dir. Édouard Violet, con Sessue Hayakawa y Tsuru Aoki).

1938), *Luponini: el terror de Chicago* (1935, dir. José Bohr, estrenada en septiembre de 1935) y *Marihuana, El Monstruo verde* (1936, dir. José Bohr, estrenada en junio de 1936). Los directores de estas obras eran, curiosamente, extranjeros: Antonio Moreno era un español *hollywoodense*, quien dirigió en México solamente dos películas: *Santa* (1931) –la primera película sonora mexicana– y *Águilas frente al sol*; José Bohr, quien nació en Alemania y creció en Argentina y Chile.

Durante los años cuarenta, el número de cintas estrenadas en México llegó a 4,137. Se estrenaron 2,864 películas estadounidenses y 626 mexicanas, lo que muestra el crecimiento de la industria cinematográfica mexicana en comparación con la década anterior. Había más de 55 películas estadounidenses y una francesa entre las que trataban de una cultura asiática o de personajes asiáticos.²⁰⁵

Respecto a las películas estadounidenses en aquella época, había dos personajes interesantes: Charlie Chan y Fu Manchu. Pero antes de estudiarlos, veamos la tipología de los asiáticos en el cine estadounidense.

Las representaciones de los orientales como extraños o como una amenaza que fueron construidas en distintos momentos de la historia de Estados Unidos de acuerdo a la clase social, raza, género y sexualidad, se clasifican en seis tipos, según Robert G. Lee: el agente contaminante, el *culi* (*coolie*), el pervertido, el peligro amarillo, el modelo minoritario y el *gook* (un término despectivo de la jerga militar para referirse a un asiático).²⁰⁶

²⁰⁵ En ésta época no llegó ninguna película que se produjera en Asia. La primera cinta asiática que se proyectó en México fue *Rashomon* (1950) del director Akira Kurosawa. Esta película japonesa se estrenó en agosto de 1952.

²⁰⁶ Robert G. Lee, *Orientalism*, pp.8-12.

El tipo del agente contaminante surgió a mediados del siglo XIX cuando los trabajadores chinos –esclavos del jornal industrial– se consideraban como causantes de un deterioro moral en la “fiebre del oro”. La imagen de los inmigrantes chinos como *culis* se formó entre 1870 y 1880. Fueron descritos como los trabajadores no libres y serviles, que llegaron a constituir una amenaza para las familias de los trabajadores blancos. A finales del siglo XIX, cuando los papeles de género y el comportamiento sexual de la clase media se codificaban de acuerdo a una rígida moral heterosexual, miles de hombres chinos trabajaban como sirvientes domésticos. Siendo indispensables para la labor doméstica, ellos abrieron el camino hacia una intimidad interracial que daba cabida a la mezcla o “contaminación” racial y de clase social dentro del hogar. Al inicio del nuevo siglo, los inmigrantes asiáticos fueron representados como el peligro amarillo,²⁰⁷ una amenaza para la nación, la raza blanca, la familia de clase media y obrera. Los cambios masivos que contribuyeron a la construcción de una cultura de consumo, se vieron reflejados en los papeles de género así como en las nuevas actitudes hacia la relación sexual por parte de hombres y mujeres de ambos estratos sociales. Como consecuencia de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Bolchevique, las transformaciones sociales y culturales causaban una profunda angustia ante la posibilidad del desorden racial y la lucha de clases.²⁰⁸

Los cuatro tipos ya mencionados que de los asiáticos se formaron en Estados Unidos a través de la *racialización*, es decir, el proceso que define cómo la raza está social y legalmente organizada, y qué significa. Klein indica que mientras la *racialización* de

²⁰⁷ El concepto del “peligro amarillo” proviene de Europa medieval donde dominaba el temor a la invasión por parte de Genghis Khan y los mongoles. Véase, Gina Marchetti (1993), *Romance and the “Yellow Peril”*, Berkeley/ Los Ángeles/ Londres, University of California Press, p.2.

²⁰⁸ Robert G. Lee, *op.cit.*, pp.8-12.

los estadounidenses de origen africano se logró en parte por medio del sistema de segregación que separó a los negros de los blancos legal, física, social y políticamente, la *racialización* de los estadounidenses de origen asiático se realizó a través de una serie de leyes que regulaban la inmigración y naturalización para excluir a los asiáticos de las “personas blancas libres”.²⁰⁹

En cambio, los otros dos tipos, el modelo minoritario y el *gook*, se generaron a través de la *etnicización*: En los años treinta y cuarenta del siglo XX, hubo un cambio de la *racialización* a la *etnicización*, que reemplazó la categoría biológica de la raza por la de etnia para explicar las diferencias entre las poblaciones y celebrar a Estados Unidos como una nación racial, religiosa y culturalmente diversa durante la Segunda Guerra Mundial, aunque en el fondo perdurara la discriminación racial.²¹⁰ El tipo del modelo minoritario se originó con el liberalismo de la Guerra Fría en los años cincuenta. La asimilación “étnica” de los asiático-americanos (estadounidenses) como un caso exitoso no reclamó cambios estructurales en la política y economía estadounidense, sino que se quedó dentro del marco de la narrativa de la modernización nacional y de la asimilación étnica mediante la heterosexualidad, el familiarismo y el consumo. Desde los años setenta, la imagen del modelo minoritario ha coexistido con una representación de los asiático-americanos como el *gook*. La transición de la economía estadounidense a la acumulación flexible y a la reestructuración global del capital y el trabajo, han acarreado nuevas crisis de clase, raza e identidad nacional. En este contexto, la familia asiático-americana fue promovida como un modelo de la productividad, el ahorro y la movilidad social para

²⁰⁹ Christina Klein (2003), *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, Berkeley/ Los Angeles/ Londres, University of California Press, p.224.

²¹⁰ *Ibid.*, pp.224-225.h

todas las familias americanas. Sin embargo, en la cultura popular post-Vietnam y post-liberal, el asiático-americano fue representado como el *gook*, que es el enemigo invisible y poderoso; como si fuera el Viet Cong. Con el declive nacional, el modelo minoritario se ha mostrado como un “simulacro”, o sea, como un modelo falso de la familia estadounidense.²¹¹

Se puede destacar una figura que encarnó el peligro amarillo en la literatura y en el cine de la primera mitad del siglo XX: Fu Manchu. Este personaje, creado por el escritor británico Sax Rohmer para sus novelas entre 1913 y 1959, gozaba de tal popularidad en Europa y Estados Unidos²¹² que llegó a ser el protagonista en una gran cantidad de filmes estadounidenses y de otros países. En los primeros, como en ***The Mysterious Mr. Wu Chung Foo*** (1914),²¹³ y en ***The Yellow Claw*** (1921) dirigida por Pené Plaisetty, el personaje principal no tiene el mismo nombre que Fu Manchú, pero muestra varios elementos de la trama en la serie de Sax Rohmer. Pero es el segundo filme, que con el personaje de “Mr. King”, está explícitamente basado en las novelas de Sax Rohmer. A partir del siguiente filme se muestra una aplicación directa de las obras de este escritor: ***The Mystery of Dr. Fu Manchu*** (1923) de A. E. Coleby (Harry Agar Lyons interpretó el papel de Fu Manchu); ***The Mask of Fu Manchu*** (1932) de Charles Brabin, en el que Fu Manchu (interpretado por Boris Karloff) insiste en la imposibilidad de entendimiento entre diferentes razas; ***Have You Got Any Castles*** (1938) de Frank Tashlin, una película de animación

²¹¹ Robert G. Lee, *op.cit.*, pp.10-11.

²¹² Robert G. Lee, *op.cit.*, pp.113-114. Sax Rohmer vivió a partir de 1931 en Estados Unidos.

²¹³ Producido por Feature Photoplay Co. No hay datos sobre el director. Véase los datos del catálogo de AFI (*American Film Instituts Catalog of Feature Films*) en: <http://www.aficom/members/catalog>

producida por Warner Brothers; *Drums of Fu Manchu* (1940) de William Witney y John English (con Henry Brandon como Fu Manchu), que contiene 15 episodios (269 minutos), etc.

Estas películas ejercieron influencia sobre el cine de diferentes países. En España por ejemplo, se realizó *El Otro Fu Manchu* (1946) dirigido por Ramón Barreiro, interpretado por Manuel Requena como Fu Manchu, aunque este personaje no guardaba tanta relación con el de Sax Rohmer.²¹⁴

El personaje de Fu Manchu en estas películas es refinado pero diabólico, malévolo y cruel, con una ambigüedad sexual de tipo sado-masoquista.²¹⁵ En cada uno de los filmes aparece de traje largo, chino u oriental, con una gorra de estilo chino o mongol, tiene bigote largo y, en algunos casos, uñas largas. Su figura no es específicamente china, sino más bien una síntesis “oriental” que se contrapone a una figura “occidental”, Nayland Smith, un héroe anglosajón.



Drums of Fu Manchu (1940)



David T. Bamberg como Fu Man Chu en *El espectro de la novia*

El personaje de Fu Man Chu, interpretado por David T. Bamberg en las seis películas mexicanas, no es el mismo Fu Manchu que estaba basado en las novelas de Sax

²¹⁴ Sobre los datos de las películas de Fu Manchu, véase *The Movies of Fu Manchu* en: <http://www.njedge.net/~knapp/movies1.htm>

²¹⁵ Véase Gina Marchetti, *op.cit.*, pp.52-53, y Robert G. Lee, *op.cit.*, pp.113-117.

Rohmer, si bien el mago David T. Bamberg utilizaba trajes parecidos a los que usara el Fu Manchu que aparecía en los filmes estadounidenses y europeos. Pero de este Fu Man Chu en el cine mexicano se estudiará en otro apartado.

Como ya se dijo, en todas las películas el personaje de Fu Manchu fue interpretado por actores anglosajones blancos, como Harry Agar Lyons, Charles Brabin, Boris Karloff y Henry Brandon. Ello está relacionado en parte con la censura impuesta por un código creado por la propia industria *hollywoodense*. Fue el *Código de la Producción de Películas (The Motion Picture Production Code)*, establecido en 1930 y conocido como el Código Hays, el que se aplicó a todas las películas estrenadas a partir de julio de 1934 en Estados Unidos, para destacar las especiales “obligaciones morales” de las películas consideradas como “entretenimiento”.²¹⁶ Se prohibió por ejemplo, la presentación de relaciones sexuales interraciales. Aunque el Código se refería explícitamente a relaciones sexuales entre las razas “blanca” y “negra”, otras razas no quedaron exentas de la prohibición. En consecuencia, los papeles de asiáticos eran interpretados por actores de raza “blanca” con un maquillaje que enfatizaba los ojos rasgados, y con un vestuario especial. Esta “traducción” de las figuras asiáticas que realizó el cine *hollywoodense*, constituía un medio para la representación de los personajes extranjeros con las siguientes consecuencias: los espectadores se distanciaron de la posibilidad de una relación entre una mujer blanca y un hombre de otra raza; disminuyeron los elementos sexuales relacionados

²¹⁶ El Código completo se puede ver en la página:

<http://www.artsreformation.com/aoo/hays-code.html>

Sobre las obligaciones morales, véase en el apartado *Reasons Supporting the Preamble of the Code III*, y sobre las relaciones interraciales en *Particular Applications II (Sex)*.

Las películas fueron controladas por el Código de la Producción hasta 1968. A muchas películas producidas entre 1930 y 1934 no se les aplicó este Código. Véase *The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1968)*, en la página: <http://home.earthlink.net/~prodcodes/>

con los personajes asiáticos en el cine; las formas estereotípicas utilizadas en Hollywood para representar a los asiáticos, sobre todo a los chinos, haciendo énfasis en el lenguaje y los gestos, se consolidaron entre los actores occidentales, en concordancia con el sistema del cine clásico *hollywoodense*.²¹⁷

En el cine estadounidense de aquella época, fue Charlie Chan quien, con características distintas a las de Fu Manchu, se convirtió en un personaje chino muy popular.²¹⁸ El papel protagónico en las películas de Charlie Chan fue interpretado por varios actores estadounidenses blancos, mientras los papeles de sus familiares eran desempeñados por actores de ascendencia china que hablaban chino en varias escenas.

En los años treinta, se estrenaron en México siete de las 23 películas de la serie producidas en esa década: ***Tras la cortina*** (*Behind That Curtain*, 1929, muda, dir. Irving Cummings, int. Lois Moran), estrenada en México en febrero de 1930; ***El camello negro*** (*The Black Camel*, 1931, dir. Hamilton McFadden, int. Warner Oland), estrenada en marzo de 1932; ***Detective Oriental*** (*Charlie Chan's Greatest Case*, 1933, dir. Hamilton MacFadden, int. Warner Oland), estrenada en México en febrero de 1934; ***El detective Fu-Manchú en Egipto*** (*Charlie Chan in Egypt*, 1935, dir. Louis King, int. Warner Oland), estrenada en septiembre de 1935; ***El detective Charlie Chan en Londres*** (*Charlie Chan in London*, 1933, dir. Eugene J. Forde, int. Warner Oland), estrenada en mayo de 1936; ***Charlie Chan en la ópera*** (*Charlie Chan at the Opera*, 1937, dir. H. Bruce Humberstone, int. Warner Oland, Boris Karloff), estrenada

²¹⁷ Ryu Bunpei, *op.cit.*, pp.5-13.

²¹⁸ El personaje Charlie Chan está basado en las novelas del detective escritas por Earl Derr Bigger entre 1925 y 1932.

en noviembre de 1937; y **Charlie Chan en Honolulu** (*Charlie Chan in Honolulu*, 1938, dir. H. Bruce Humberstone, int. Sidney Toler), estrenada en noviembre de 1939. Posteriormente, en los años cuarenta, se produjeron 24 cintas con el mismo personaje en Hollywood, de las cuales se proyectaron en México 17, además de las tres que habían sido producidas en los años treinta.²¹⁹



Warner Oland en
El detective Fu-Manchú en Egipto



Sydney Toler en
Charlie Chan en Honolulu

En contraste con Fu Manchu de las películas estadounidenses y europeas, el personaje Charlie Chan siempre es moralmente correcto. Es detective habitante de

²¹⁹ **La ciudad en tinieblas** (*Charlie Chan in City in Darkness*, 1939, dir. Herbert I. Leeds, int. Sydney Toler), estrenada en julio de 1940; **Charlie Chan en Panamá** (*Charlie Chan in Panama*, 1940, dir. Norman Foster, int. Sydney Toler), estrenada en noviembre de 1940; **Charlie Chan en la isla del tesoro** (*Charlie Chan at Treasure Island*, 1939, dir. Norman Foster, int. Sydney Toler), estrenada en febrero de 1941; **Charlie Chan en el viaje de la muerte** (*Charlie Chan's Morder Cruise*, dir. 1940, dir. Eugene J. Forde, int. Sydney Toler), estrenada en septiembre de 1941; **Charlie Chan en el museo de cera** (*Charlie Chan at the Wax Museum*, 1940, dir. Lynn Shores), estrenada en septiembre de 1943; **Muertos que matan** (*Dead Men Tell*, 1941, dir. Harry Lachman, int. Sydney Toler), estrenada en abril de 1944; **Charlie Chan en Río** (*Charlie Chan in Rio*, 1941, dir. Harry Lachman, int. Sydney Toler), estrenada en abril de 1942; **El castillo del desierto** (*Castle in the Desert*, 1942, dir. Harry Lachman, int. Sydney Toler), estrenada en octubre de 1942; **El servicio secreto** (*Charlie Chan int the Secret Service*, 1944, dir. Phil Rosen), estrenada en diciembre de 1944; **Campeón olímpico** (*Charlie Chan at the Olympics*, 1937, dir. Bruce Humberstone, int. Warner Oland), estrenada en julio de 1945; **El gato chino** (*The Chinese Cat*, 1944, dir. Phil Rosen, int. Sydney Toler), estrenada en agosto de 1945; **Bola de sangre** (*Black Magic*, 1944, dir. Phil Rosen, int. Sydney Toler), estrenada en abril de 1945; **El veneno de la cobra** (*The Shanghai Cobra*, 1945, dir. Phil Karlson, int. Sydney Toler), estrenada en febrero de 1947; **Charlie Chan in México** (*The Red Dragon*, 1946, dir. Phil Rosen, int. Sydney Toler), estrenada en octubre de 1946; **Huellas siniestras** (*Dark Alibi*, 1946, dir. Phil Rosen, int. Sydney Toler), estrenada en junio de 1947; **Charlie Chan en el barrio chino** (*Shadows Over Chinatown*, 1947, dir. Ferry Morse, int. Sydney Toler), estrenada en agosto de 1947; **Dinero fatal** (*Dangerous Money*, 1946, dir. Ferry Morse, int. Sydney Toler), estrenada en julio de 1947; **La casa de la muerte** (*The Trap*, 1947, dir. Howard Bretherton, int. Sydney Toler), estrenada en julio de 1948; **El ojo de oro** (*The golden Eye*, 1948, dir. William Beaudine, int. Roland Winters), estrenada en octubre de 1949; y **Charlie Chan y el tesoro azteca** (*The Feathered Serpent*, 1949, dir. William Beaudine, int. Roland Winters), estrenada en 1948.

Hawai coopera con la policía local en diversos países para resolver misteriosos casos criminales. No pertenece a la categoría del peligro amarillo, es más bien un precursor del “modelo minoritario”. Se caracteriza por su sabiduría y benevolencia, pero el aparentemente buen estadounidense está distanciado de los ciudadanos no asiáticos, por ser “medio bufón”²²⁰ a través del uso de muchos adagios, lo cual conduce a este detective a la generalización y catalogación, así como a la ridiculización de los objetos y los fenómenos alrededor de él. Ello lo lleva, al mismo tiempo, a formar un estereotipo de los chinos.

En cuanto a los personajes femeninos asiáticos, se pueden destacar los tipos de “Dragon Lady” y “mujer sumisa”. La imagen de *Dragon Lady* se muestra sobre todo en las tres películas estadounidenses en las que actúa Anna May Wong: ***La hija del dragón*** (*Daughter of the Dragon*, 1931, dir. Lloyd Corrigan, int. Warner Olano, Sessue Hayakawa), estrenada en México en febrero de 1932, se trata de la hija de Fu Manchu; ***El expreso de Shanghai*** (*Shanghai Express*, 1932, dir. Josef von Sternberg, int. Marlene Dietrich, Clive Brook) estrenada en mayo de 1932; y ***Noche del barrio chino*** (*Limehouse Blues*, 1934, dir. Alexander may, int. George Raft, Jean Parker), estrenada en febrero de 1935.



Anna May Wong en *La hija del dragón*,



en *El Expreso de Shanghai*

²²⁰ Sheridan Prasso (2005), *The Asian Mystique*, Nueva York, Public Affairs, p.113.

El tipo de *Dragon Lady* concuerda con una parte de la característica del peligro amarillo, está marcado por su belleza y atracción física y espiritual, pero al mismo tiempo, por ser conspiradora, asesina a sangre fría. En *Noche del barrio chino*, Tu Tuan, la amante china de un hombre, baila al estilo serpentino en el escenario de un centro nocturno, tiene puesto un vestido con un dibujo del dragón. Este motivo, tanto del vestido como de la decoración del techo, acentúa “el poder del dragón como un símbolo de China” desde esa perspectiva. Por otra parte, significa la *Dragon Lady* desde el punto de vista occidental.²²¹ La energía del tipo de *Dragon Lady*, quien no sólo es deseada, sino también dominante y aterrorizadora, se refleja en las cintas de los años cuarenta: ***Mujeres de Shangai/ la pecadora de Shanghai*** (*The Shanghai Gesture*, 1941, dir. Josef von Sternberg, int. Gene Tierney, Walter Huston, Ona Munson), estrenada en México en abril de 1942; e ***Inconquistable*** (*Lady From Chungking*, 1942, dir. William Nigh, int. Anna May Wong, Harold Huber), estrenada en febrero de 1945, entre otras.²²² En la primera película, la *Dragon Lady* es la dueña de un casino de Shanghai, y en la segunda es la guerrillera china que lucha contra los japoneses.

La imagen de la mujer asiática sumisa, obediente y dócil, basada en Cho-Cho-san de la ópera *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini,²²³ había surgido antes de que se creara la *Dragon Lady*. Especialmente en dos versiones de ***Madame Butterfly***

²²¹ Graham Russel Gao Hodges (2004), *Anna May Wong: From Landryman's Daughter to Hollywood Legend*, Nueva York, Palgrave Macmillan, citado en: Prasso, *op.cit.* p.80.

²²² En la segunda, la protagonista es guerrillera que lucha contra los japoneses. Véase, Prasso, *op.cit.*, pp. 81-82.

²²³ Acerca del desarrollo del personaje, véase Prasso, *op.cit.*, pp.83-87.

producidas en 1915²²⁴ y 1932²²⁵ y en *The Toll of the Sea* (1922, dir. Chester M. Franklin, int. Anna May Wong como “Flor de Loto” [*Lotus Flower*]), se puede ver este tipo de mujer frágil y gentil que, abandonada por el hombre amado, muere en la desesperanza.



Madame Butterfly (1915) Cartel de *Madame Butterfly* (1932) *The Toll of the Sea*

Aunque los dos tipos, *Dragon Lady* y *Madame Butterfly*, muestran una gran diferencia de carácter, se consideran ambas como mujeres misteriosas desde el punto de vista de los hombres occidentales.

En el siguiente capítulo se estudiará la historia del cine mexicano, en torno a lo asiático o a los personajes asiáticos, y se observará si la tipología en el cine estadounidense corresponde a la del cine mexicano en las décadas de los años treinta y cuarenta.

²²⁴ (1915) Dir. Sydney Olcott, int. Mary Pickford, Marshall Neilan

²²⁵ (1932) Dir. Marion Gering, int. Sylvia Sydney, Cary Grant.

Capítulo III El cine en la época de la construcción de lo mexicano y de la xenofobia

III.1. La producción cinematográfica en México

En este apartado, se presentará el panorama de películas acompañadas de elementos como personajes asiáticos o lo asiático, en el marco de la historia del cine mexicano, en las décadas de los años treinta y cuarenta.

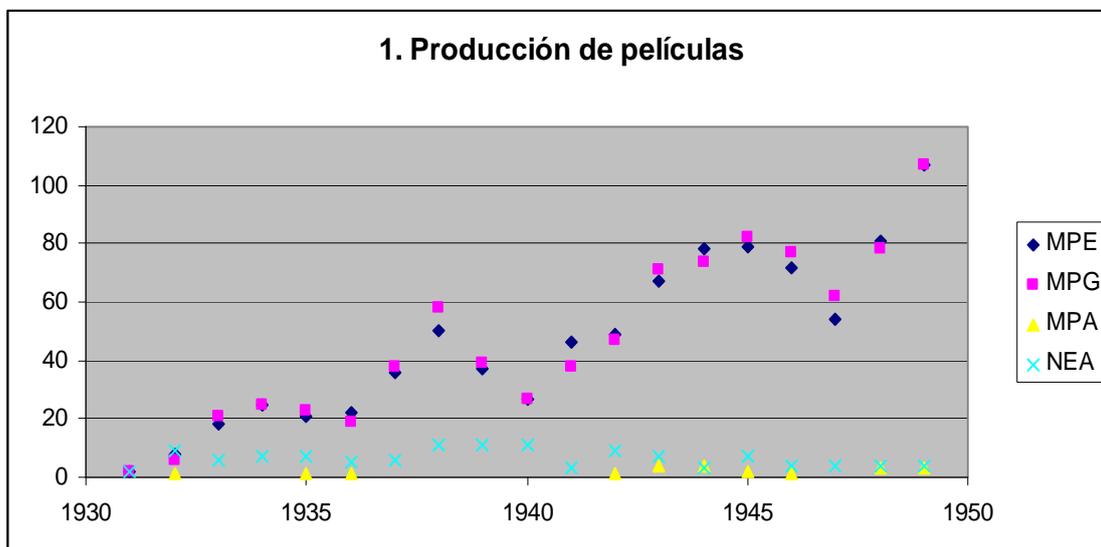
Durante los años que incluyen la “época de oro” del cine mexicano,¹ se incrementó la producción de largometrajes, tal y como se indica en la gráfica 1. A pesar de la diferencia del método en la recopilación de datos entre Alicia Echeverría y Emilio García Riera,² las técnicas utilizadas por cada uno de ellos señalan claramente el desarrollo del cine nacional como una industria.

El crecimiento entre 1936 y 1938 se relaciona estrechamente con el éxito internacional de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, que ocasionó la proliferación de comedias o melodramas rancheros. Es irónico que desde 1935, el gobierno de Lázaro Cárdenas haya estimulado a toda la industria fílmica nacional a que el cine mexicano ofreciera una imagen “civilizada” y “occidental” de este país, propiciando la producción de melodramas mundanos y

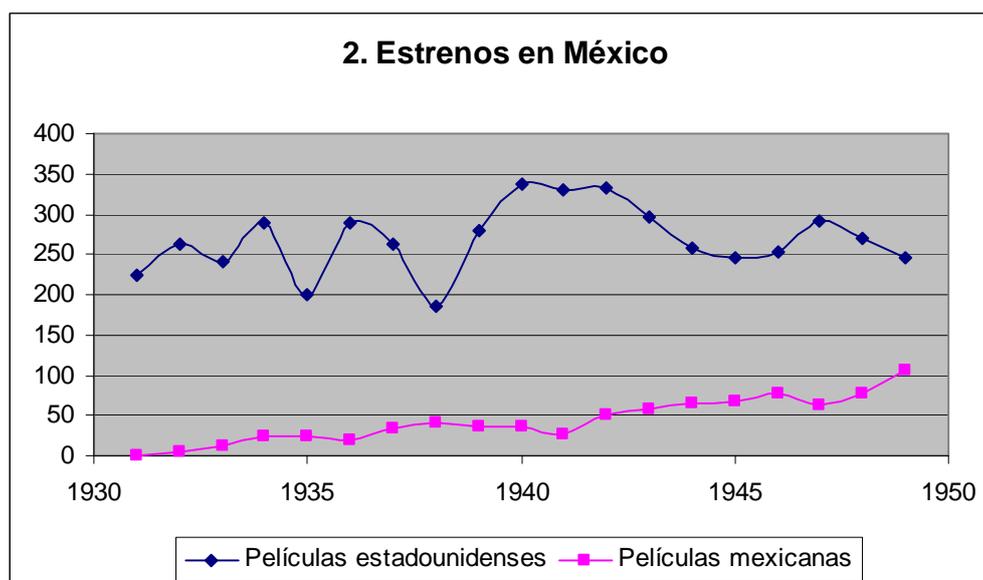
¹ La definición de la época del oro del cine mexicano varía según los estudiosos: García Riera señala que fue entre 1941 y 1945 (García Riera, 1998, p.120); Sadoul considera el período de 1935 a 1945 como la época de oro (Sadoul, 1972, p.377); Gustavo García dice que se inició en 1936 con el éxito de la película *Allá en el Rancho Grande*, y la época dorada del cine mexicano empezó a decaer a principios de los años cincuenta (García y Aviña 1997, p.8). Asimismo, hay opiniones que amplían la época hasta 1957.

² Echeverría incluye películas documentales, pero en cuanto a García Riera no es claro si su investigación cuenta con éstas o no. Los datos de Echeverría están tomados de la Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, editada por Publicaciones Cinematográficas, S. de R. L. Véase, Amado y Echeverría (1960), *El cine en México*, México, UNAM/ Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis de licenciatura, pp.27, 70-72; Emilio García Riera (1998), *Breve historia del cine mexicano 1897-1997*, México, IMCINE, Ediciones Mapa, pp.79, 102-103, 121.

modernos, pues esta exitosa cinta (*Allá en el Rancho Grande*) implicaba una crítica fuerte a su política agrarista.³



MPE: Películas producidas en México según Echeverría entre 1931 y 1949
 MPG: Películas producidas en México según García Riera entre 1931 y 1949
 MPA: Películas producidas en México relacionadas con lo asiático
 NEA: Películas estadounidenses relacionadas con lo asiático, estrenadas en México



³ Véase, García Riera (1998), p.80; De los Reyes (1987), p.145; Monsiváis (2000), p.1054.

Cuando bajó la producción cinematográfica entre 1938 y 1940, en parte debido a la saturación de las películas rancheras, Cárdenas intentó promover esta industria con el decreto –emitido en octubre de 1939– de que en los cines se exhibiera por lo menos una película nacional al mes; pero los efectos de este decreto fueron minimizados por la conveniencia de los distribuidores de cintas estadounidenses con los exhibidores.⁴ Como se indica en la gráfica 2,⁵ en el año 1940, en México se estrenaron sólo 37 cintas nacionales, mientras que por otra parte se exhibieron 337 películas estadounidenses. No obstante, cabe señalar que durante la época de la Segunda Guerra Mundial, el número de los estrenos de las cintas norteamericanas fue bajando por la disminución de la producción estadounidense, así como por el incremento de las películas de propaganda bélica de ese país, las cuales no les interesaban a los mercados latinoamericanos.⁶

No sólo a nivel político, sino también en los medios de comunicación, había opiniones en contra de la “invasión pacífica” del cine *hollywoodense*, como decía un artículo de *El Universal* en diciembre de 1929, mencionado en el apartado anterior. Pero no se trataba simplemente del número de las cintas importadas que afectaron a los ciudadanos mexicanos con respecto a la norma moral. Por ejemplo, en dicho artículo se expresaba un alentamiento para la “producción cinematográfica nacional, limpia y genuina”, que podría aportar a la construcción de imágenes patrióticas el “atractivo irremplazable de nuestros monumentos indígenas e hispanos, las maravillas vírgenes e inagotables de nuestra naturaleza”.⁷ Por otra parte, se mostraba una gran sensibilidad en las imágenes de México creadas en las películas

⁴ Monsiváis (2000), p.1057; García Riera (1998), pp.103-104.

⁵ La gráfica está basada en los datos tomados de Amador y Ayala Blanco (1982), pp.373-377.

⁶ García Riera (1998), pp.120-122.

⁷ *El Universal*, 4 de diciembre de 1929.

extranjeras, sobre todo en las estadounidenses, que se podía observar por ejemplo en las críticas a la filmación y producción de la película *¡Viva Villa!* de la Metro Goldwyn-Mayer (1934, dir. Jack Conway), cuyo argumento “sólo ha servido de instrumento a los cinematografistas, yanquis para echar lodo sobre México”.⁸

Tanto en el ámbito político como en el círculo de los medios de comunicación, se consideraba que las imágenes cinematográficas de México y de los mexicanos debían ser “verosímiles” a la “realidad” que se constituía por una idealizada. Correspondiente a su expectativa, en la esfera cinematográfica nacional también fueron formadas las imágenes de los personajes “típicamente mexicanos” de manera divergente, dependiendo del tema y del género cinematográfico de cada una de las películas. Eso difiere en los casos de las imágenes relacionadas con lo asiático y sus personajes que estaban creándose en el cine mexicano. Al círculo de la producción cinematográfica no le importaba mucho la “realidad” o la “verosimilitud” de ellos. Pero antes de estudiar sobre la construcción de los asiáticos, veremos los géneros cinematográficos del cine nacional en relación con las imágenes de carácter mexicano.

III.1.1. Géneros cinematográficos

El tema de géneros cinematográficos ofrece una dimensión tan amplia que no se puede dar un panorama simple, ya que existen diferentes formas de clasificarlos.

⁸ *El Universal*, 21 de noviembre de 1933.

Primero se dirigió la crítica a la conducta de los miembros del equipo de filmación que viajó al D.F. Un actor estadounidense –borracho– insultó a los participantes en el desfile conmemorativo de la Revolución desde una ventana del hotel y se orinó sobre unos cadetes del Colegio Militar. García Riera documenta con detalle la cadena de la protesta contra el equipo y de la crítica a la característica de Pancho Villa creada en este filme. Véase Emilio García Riera (1987), *México visto por el cine extranjero*, tomo 1, 1894/1940, México, Ediciones Era, Universidad de Guadalajara, pp.212-221.

El género en este contexto significa el tipo o la categoría de un grupo de películas que tienen elementos específicos en común que abarcan los temas, las convenciones de la narración y del estilo, los motivos, los tipos de personajes, los argumentos, las formas de presentación (con canciones y bailes, etc.) y la iconografía entre otros. Las clasificaciones se llevan a cabo con diferentes criterios: la forma narrativa, el entorno argumental (*setting*) y la carga emocional. Sin embargo, estos criterios se mezclan para considerar los géneros o subgéneros; por ello, las demarcaciones entre los géneros, así como las divisiones entre los géneros y los subgéneros pueden ser ambiguas, y la clasificación de estos últimos es con frecuencia confusa. El melodrama, por ejemplo, se considera frecuentemente como un género cinematográfico ya establecido, pero hay teóricos quienes manifiestan que es un subgénero del género drama.

Una película puede tener varios géneros, y la combinación de éstos o la asignación de uno de ellos varía según el punto de vista de la industria cinematográfica, de los espectadores y de los críticos, así como de los estudiosos del cine. Es posible que el productor de una cinta sea de otra opinión que el espectador o el crítico, aunque algunos estudios insisten en que cada película pertenece a un solo género identificado por la industria cinematográfica. Hay teorías que consideran algunos géneros como transhistóricos, mientras otras teorías enfatizan que cada género no es estático, sino evoluciona a lo largo de la historia. Rice Altman señala que los géneros son algo más que categorías *post facto*, y hace hincapié en el proceso dinámico de la creación de categorías como “una alternancia regular entre un

principio expansivo – la creación de un nuevo ciclo – y un principio de contracción (la consolidación de un género)”.⁹

Cabe destacar que la estandarización de los géneros se desarrolló sobre todo en Hollywood entre las décadas de los veinte y los cincuenta bajo el sistema de ciertos estudios que se orientaban a la producción masiva, rápida y económica para satisfacer la gran demanda del mercado nacional e internacional, y para el *marketing* que veía la necesidad de poner etiquetas genéricas. Pero los géneros establecidos en Hollywood no siempre son válidos fuera de Estados Unidos. Se señalan diferencias culturales con respecto a la noción de los géneros y subgéneros así como a la formación y al desarrollo de un género o subgénero. Además, la popularidad en la producción y la recepción de filmes de cierto género se comprende como un reflejo en el cambio de valores socioculturales y del impacto de un incidente histórico que sucede a nivel local, nacional y mundial.¹⁰

Entre los principales géneros cinematográficos –establecidos en Hollywood–, tenemos la comedia, el melodrama, el *western*, el cine de horror y el cine de acción, los cuales han sido sustanciales desde la época del cine mudo, a diferencia del musical y del cine de gánsteres que se han desarrollado a partir del comienzo de la época del cine sonoro, y del cine de ciencia-ficción surgido a partir de los años cincuenta.¹¹

⁹ Rick Altman (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, p.99.

¹⁰ Sobre los géneros cinematográficos, véase, Bordwell y Thompson (2003), *Film Art: An Introduction*, Seventh Edition, Nueva York, McGraw-Hill, pp.109-111; Buckland (2003, 1998), *Film studies*, Londres/ Chicago, Hodder Headline, Contemporary Books, pp.102-105; Blandford, Grant y Hillier (2001), *The Film Studies Dictionary*, Londres, Arnold, pp.112-114, Altman (2000), *op.cit.*, pp.33-53; Grant (1995), “Experience and Meaning in Genre Films”, en: B.K.Grant, *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, pp.114-128.

¹¹ En: <http://www.filmsite.org/genres.html> y en: <http://www.allmovie.com>

Tampoco es clara la forma de clasificación general en los géneros del cine mexicano. Tomando en cuenta los géneros populares en el cine nacional de ficción en los años treinta y cuarenta, como la comedia ranchera y el melodrama de cabaret, considero que los criterios para ordenar los géneros cinematográficos se constituyen por la carga emocional que se da a través de la película, y el entorno argumental (tanto espacial como temporal), o la combinación de ambos.

Los géneros, según la carga emocional, son los siguientes:

Comedia

Aquí no se enfatiza mucho en su modalidad estructural aristotélica, marcada por el restablecimiento final del orden, sino en el tono humorístico que provoca la risa, que puede vincularse con algunos aspectos defectuosos de “los peores” en el sentido aristotélico, los cuales suelen representar algún arquetipo.

Los críticos del cine frecuentemente utilizan el término del cine cómico en lugar de la comedia, pero éstos se distinguen de tal manera que el cine cómico propicia las situaciones hilarantes mediante acrobacias y convenciones visuales, mientras la comedia las crea a través de efectos lingüísticos del juego de palabras, y de las réplicas y contrarréplicas en los diálogos, tal y como ocurre en el caso del teatro. El cine cómico es, aparte del documental, el género más antiguo de la historia cinematográfica, pero éste y la comedia se han entremezclado a través del tiempo.¹²

En el cine mexicano se destacan los subgéneros: comedia ranchera, comedia musical, comedia urbana y la parodia.¹³ Para estos tipos del cine, interpretaron los

¹² Véase “Cine cómico” en la página de Ministerio de Educación y Ciencia : <http://recursos.cnice.mex.es/media/cine/bloque4/pag2.html>

¹³ Los ejemplos de la comedia ranchera son: *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes; *¡Así es mi tierra!* (1937) de Arcady Boytler, la historia está ubicada en tiempos de la Revolución; *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941) de Joselito Rodríguez. *Águila o sol* (1937) de Arcady Boytler es una comedia musical de ambiente urbano. *El rey del barrio* (1949) es una comedia urbana

cómicos *Cantinflas*, Manuel Medel, *Chaflán*, Joaquín Pardavé y *Tin Tan*. Algunas películas de la comedia urbana se apoyan en la farsa o la comedia burlesca que es un vigoroso teatro frívolo caracterizado por el sustancioso lenguaje del arrabal capitalino.¹⁴



¡Así es mi tierra! (1937)

Drama

El género literario aristotélico enfatiza la estructura lineal que consiste en el inicio (presentación) que introduce a los personajes, el entorno y la situación en la que éstos se ponen en conflicto, el desarrollo (peripecias) del conflicto que llega al clímax, y el desenlace (final del conflicto) o nuevo equilibrio precario. Conforme a esta definición, el drama en la esfera cinematográfica se puede considerar como el género superior a otros que se han desarrollado del mismo tipo, por ejemplo, el cine de crimen, el melodrama, el cine histórico y el cine biográfico.

Pero según el criterio basado en la carga emocional, se muestra una diferencia entre estos géneros. En el drama se hace hincapié en la naturaleza seria de los asuntos sobre los que se desarrollan las historias de las películas. Con frecuencia se presentan los personajes con carácter realista, y los entornos o situaciones de la vida en donde ellos están en un conflicto con otras personas, con la sociedad, con ellos mismos o con las fuerzas de la naturaleza, por lo que luchan para que se superen los

caracterizada por la comedia burlesca. *La marca del Zorrillo* (1950) es una película de la parodia. García Riera (1998), pp. 107-108, 133-134, 161-163.

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 161.

obstáculos. Los temas incluyen asuntos actuales, y problemas sociales que incluyen la pobreza, la discriminación racial, conflictos entre distintas clases sociales, disturbios políticos, la violencia, la adicción, etc., y además, cuestiones religiosas. A pesar de la problemática de estos temas sociales con carácter realista, en Hollywood, sobre todo durante la época de la censura por el Código Moral, había la tendencia de exonerar a la sociedad y las instituciones de su responsabilidad y se culpaba un individuo por el problema.¹⁵

Para el cine mexicano, De los Reyes emplea la noción “el indigenismo” como un género cinematográfico, que es uno de “los géneros típicamente nacionalistas”, aparte de la comedia ranchera, y además utiliza el término “la nostalgia porfiriana” como un género, desprendido directamente de las inquietudes nacionalistas junto con el melodrama familiar.¹⁶ Pero estas categorías se consideran en mi trabajo como los temas, más que los géneros cinematográficos: las películas del *indigenismo* pueden pertenecer al género drama o melodrama, mientras las de *la nostalgia porfiriana* pueden ser clasificadas dentro del género histórico.



La Perla (1947)

Melodrama

Originalmente, la noción se deriva de una combinación de música (*melos*) y drama referido al teatro, cuyo inicio se remonta a finales del siglo XVIII. Se utilizaba la

¹⁵ Véase, “Drama Films” en: <http://www.filmsite.org/dramafilms.html>

¹⁶ Aurelio de los Reyes (1987), *op.cit.*, p.162.

música para enfatizar momentos dramáticos o particularmente emocionales. En la época reciente, el melodrama se refiere a las narrativas en el cine, en la televisión, en la literatura y en el teatro, que se consideran como artificiosas o excesivas en la emoción y el sentimentalismo, y que tienden a reducir su historia a los problemas emocionales de los personajes individuales.¹⁷ Otras características principales de este género, que Buckland resume, son las siguientes: con frecuencia una mujer domina la narrativa del melodrama; el melodrama narra la perspectiva de la víctima; hace que un conflicto moral sea el tema principal o el contenido; los secretos dominan la trama melodramática; el melodrama contiene nudos dramáticos que complican la trama y que crean conflictos morales.¹⁸

En el trabajo riguroso sobre la genealogía y la estructura del melodrama en el teatro, así como sobre las características del melodrama cinematográfico de Estados Unidos, sobre todo del melodrama familiar, Elsaesser subraya una ambigüedad radical que abarcan el melodrama general y –aún más– el cinematográfico: “Dependiente de que si el énfasis se da a la odisea del sufrimiento o al feliz desenlace, al lugar y contexto de la ruptura (...), el melodrama parecería funcionar subversivamente o como escapismo –categorías que siempre son relativas al dado contexto histórico y social.”¹⁹ Pero a diferencia de algunos géneros, especialmente el *western*, cuya historia principal supuestamente se despliega en los espacios “abiertos”, los personajes del melodrama, sobre todo del melodrama familiar, se encuentran en el mundo “cerrado” en donde no pueden llevar a cabo una acción, ni

¹⁷ Blandford, et al., *op.cit.*, p.146.

¹⁸ Buckland, *op.cit.*, p.106.

¹⁹ Thomas Elsaesser (1985), “Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama”, en: B. Nichols (ed.), *Movies and methods*, vol. II, Berkeley/ Los Ángeles / Londres, University of California Press, p.169.

ejercer influencia para cambiar su entorno tanto personal como social y se conforman con la situación llevada por su pasividad, pues el melodrama les concede a los personajes “una identidad negativa por el sufrimiento” que los lleva a la resignación. En otras palabras, la diferencia del entorno afecta la dinámica de la acción. Cuando los personajes no pueden liberarse de la presión social a pesar de sus intentos, ya sea por la configuración dramática o por el patrón de la trama, tienden a mirar lo interior del otro o de sí mismos. Este interior se refleja, por ejemplo, en el equilibrio de la composición visual de los accesorios utilizados en la puesta en escena.²⁰

Esta característica del melodrama en torno al espacio y a la mirada hacia lo interior se relaciona con el subgénero “el melodrama urbano” del cine mexicano que surgió en la segunda mitad de los años treinta, referido a “la condición pecaminosa de la gran ciudad”, como señala García Riera.²¹ Esto es un subgénero en el que se combina el melodrama con una categoría del entorno. Hay otra denominación popular en el cine nacional: “el melodrama familiar”; éste se podría considerar como un subgénero del subgénero “melodrama urbano”. En las películas del melodrama familiar mexicano, realizadas a partir de los años cuarenta por varios directores, se trata de las vicisitudes y la desintegración de la familia, diferentes caras de la maternidad, los peligros de una “vida moderna”, el desfase social y problemas raciales.²²

²⁰ *Ibíd.*, pp. 176,177 y 180.

²¹ Emilio García Riera (1998), *op.cit.*, pp.112-113. En este libro, el autor da ejemplos del melodrama urbano: *La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best Maugard; *La casa del ogro* (1938) de Fernando de Fuentes; *Juntos pero no revueltos* (1938) de Fernando A. Rivero; y *Mientras México duerme* (1939) de Alejandro Galindo, entre otros.

²² *Idem.*, pp.132-133, 157-159, y Rafael Aviña (2004), *Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano*, México, OCEANO, CONACULTA, CINETECA NACIONAL, pp.134-139.

Los siguientes ejemplos se consideran como las películas del melodrama familiar: *Cuando los hijos se van* (1941) de Bustillo Oro; *El cuarto mandamiento* (1948) de Rolando Aguilar; *La familia Pérez* (1948)

García Riera considera que las películas como *Allá en el Rancho Grande* (1936) o *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941) son del género del melodrama ranchero.²³ Sin embargo, será adecuado clasificarlas como las películas de la comedia ranchera, si tomamos en cuenta las definiciones del melodrama mencionadas arriba, en relación con el espacio y al punto de vista de la víctima.



La mujer sin alma (1943)

Aventuras

En términos generales, este género se refiere a las cintas que hacen a los personajes transitar del mundo cotidiano al mundo de peligro, emoción y exotismo, acompañados de personajes míticos (como Tarzán). El cine de aventuras es una amalgama floja de géneros. Frecuentemente se sobrepone con el cine de acción, pero la narrativa de las películas de aventura puede centrarse tanto en lo espiritual como en lo físico. Y además, los temas principales de este género están vinculados con una ideología política.²⁴

Horror

Este género corresponde a las películas que se enfocan en lo sobrenatural, lo misterioso o en la violencia gráfica con el objetivo de asustar u horrorizar a su audiencia. Las películas de horror dirigen tanto temores (angustias) universales

de Gilberto Martínez Solares; *Una familia de tantas* (1948) de Alejandro Galindo; y *Angelitos negros* (1948) de Joselito Rodríguez, entre otras.

²³ *Idem.*, pp. 102, 103 y 132.

²⁴ Blandford, op.cit., p.7.

como miedos culturalmente específicos.²⁵ Rosas Rodríguez indica los elementos básicos de este género, tomándolos de la teoría de Gérard Lenne: la monstruosidad, la anormalidad en la normalidad y la necesidad del miedo.²⁶

En cuanto a la monstruosidad, Robin Wood aclara que este género muestra, más clara y directamente que otros géneros, la figura del *Otro* que tiene una función dentro de la cultura, su relación con la represión y opresión, y la manera de ser tratada en los casos característicos, puesto que el cine de horror realiza la dramatización actual del *Otro* como el reprimido en la figura del monstruo. En este tipo de películas se observa una fórmula en la que la normalidad es amenazada por el monstruo, y la relación entre la normalidad y el monstruo constituye el tema esencial.²⁷ En los años treinta, según Wood, casi todos los monstruos del cine están asociados con lo extranjero.²⁸

De acuerdo con Aviña, en el cine mexicano de la época de oro no crecieron los brotes del género horror que se dieron a través de la producción de algunas películas en los años treinta, debido al éxito internacional de la comedia ranchera y otros géneros.²⁹ Pero los elementos del horror se observan en algunas cintas de los años cuarenta, por ejemplo, en unas películas con el mago David T. Bamberg quien interpretó el papel de Fu Man Chu. Merece la atención que las atmósferas lúgubres y misteriosas se aclaran por el protagonista exótico, si bien este personaje se considera como alguien que pertenece al lado del bien, y no como un monstruo o un

²⁵ Blandford, et al., *op.cit.* pp.124-125.

²⁶ Saúl Rosas Rodríguez (2003), *El cine de horror en México*, México/ Buenos Aires, Saga, pp.35-36, y Gérard Lenne (1979), *El cine "fantástico" y sus mitologías*, Barcelona, Anagrama.

²⁷ Robin Wood, *op.cit.*, pp.199-201, 203-204. Acerca del concepto del *Otro* de Wood, véase en el capítulo anterior.

²⁸ *Ibíd.*, 201 y 209.

²⁹ Aviña, *op.cit.*, pp.205. Las primeras películas nacionales del cine de horror son: *La llorona* (1933) de Ramón Peón; *El fantasma del convento* (1934) de Fernando de Fuentes; y *Dos monjes* (1934) y *El misterio del rostro pálido* (1933), ambas de Juan Bustillo Oro.

enemigo satánico para el mundo occidental, a diferencia del personaje homónimo de las películas de Estados Unidos y otros países. Y se puede pensar que la combinación del extranjero con sucesos misteriosos tiene la función de alejar al espectador de su realidad cercana y de hacerlo creer, aunque sea por un tiempo limitado, que lo horroroso sucede fuera de la esfera de seguridad donde él permanece.

El género de fantasía a veces parece coincidir con el cine de horror por la incorporación de seres supernaturales. Sin embargo, en el cine fantástico con frecuencia se trata de los seres benévolos o no amenazadores, mientras en el cine de horror son en general amenazadores y alarmantes.³⁰ Además, el tema común del género de fantasía es la muerte y la vida posterior, por ello éste puede comprenderse como uno de los géneros catalogados según el criterio del entorno temporal y espacial.



El fantasma del convento (1934)

Ahora se señalan algunos de los géneros clasificados con otro criterio: el entorno argumental:

³⁰ Blandford et al., *op.cit.*, p.91.

Crimen/Gángsteres

Incluye las películas de detective/misterio³¹, las policíacas y las de espionaje.³² Las cintas del cine de crimen están caracterizadas por la planeación, ejecución y solución de un crimen en su narrativa.³³

En el cine mexicano, el lugar de crimen o de encuentro de gángsteres, frecuentemente se vincula con un cabaret y con el arrabal. En cuanto al consumo de droga, es el fumadero de opio o el casino que representa el vicio. Pero no todas películas de cabaret y arrabal son del cine de crimen. Hay algunas en las que se enfatizan los números musicales, así como aquellas que se comprenden como melodramas cabareteros.



Gángsters contra charros (1947)

Bélico

Este género trata de la guerra, las preparaciones para la guerra o sus consecuencias.

La guerra puede ser el trasfondo y una parte integral de la acción.³⁴ Este género se

³¹ La mayoría de las cintas de misterio se centran en el personaje, quien busca solucionar el enigma narrativo, normalmente un detective de policía o un detective privado. Por ello, el cine de misterio es considerado como sinónimo del género de detective, aunque hay películas de misterio en las que el detective no es más que un personaje sin importancia. Blandford, et. al, *op.cit.*, p.154.

³² En las películas policíacas se trata de la exigencia jurídica más que los criminales. Pero si se enfoca de manera igual tanto en el lado de la ley como en el lado del infractor de la misma, también se considera como cintas de crimen o de gángster. Si se centra en un detective, coincide en parte con el cine de detective. *Ibíd.*, p.179.

³³ *Ibíd.*, p.59.

³⁴ *Ibíd.*, p.258.

puede emparejar con otros, tales como el drama, la comedia, el cine de aventuras, el de acción, el melodrama romántico, o hasta el género histórico.

En el cine mexicano se produjeron pocas películas que se referían directamente a la participación en la lucha contra el Eje, ya que según Peredo Castro, los filmes de combate no eran una de las especialidades de la industria cinematográfica nacional debido a que “ni tenía ninguna experiencia en ellos ni contaba con la tecnología para producirlos y, además, México no estaba directamente involucrado en la contienda”.³⁵ Para las escenas de combate normalmente se utilizaron un *stock film*. Conviene destacar que se realizaron varias películas de comedia y/o de espionaje para que se mostrara la solidaridad panamericana.³⁶



Escuadrón 201 (1945)

Histórico

Este tipo de cine también se considera un género clasificado mediante el criterio del entorno por la relación temporal o espacial. Generalmente adopta la perspectiva realista al tratar los sucesos del pasado.

En la época de la Segunda Guerra Mundial, se reflejó el ambiente social en los temas históricos de varias cintas mexicanas, que aludían a la lucha mexicana contra la intervención francesa del siglo XIX, a la guerra de Independencia, y a la nostalgia

³⁵ Francisco Peredo Castro (2004), *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM, CCyDEL y CISAN, pp. 2223-224.

³⁶ García Riera (1998), *op.cit.*, pp.128-129.

hacia Porfirio Díaz como héroe de la causa liberal.³⁷ Asimismo, se produjeron bastantes filmes de temas religiosos. En cuanto al tema de la Revolución, se realizaron varias películas. Sin embargo, las que se produjeron en la primera mitad de los años cuarenta, ya no enfatizaron los temas políticos.³⁸



Vamonos con Pancho Villa (1936)



San Felipe de Jesús (1949)

Como se apuntó anteriormente, en México existe el cine ranchero, el cine de cabaret y arrabal, y el cine urbano. Estos géneros muestran los entornos específicos respecto al espacio y se mezclan con otros géneros, tales como el melodrama y la comedia.

III.2. Películas relacionadas con lo asiático y los personajes asiáticos

En este apartado se presentará el panorama de películas acompañadas de los elementos asiáticos y de sus personajes (también asiáticos) en el marco de la historia del cine mexicano hasta 1950. Algunos de los filmes seleccionados van a ser objeto de un análisis empírico detallado que se mostrará en el siguiente capítulo. Primero se enlistan las cintas en cuestión (incluye una del cine mudo) y enseguida se apunta el género al que pertenece cada una de ellas. En cuanto a su clasificación por género, aplico mi criterio tomando en consideración las opiniones de varios especialistas y diversas bases de datos extraídas de Internet.

³⁷ *Ibíd.*, pp.129-130.

³⁸ Monsiváis, *Historia general de México* (1976), p.1512, citado en García Riera (1998), p.131.

(El cine mudo de ficción)

1927 *El puño de hierro* (Dir. Gabriel García Moreno)

Género: Drama, crimen, aventuras

(El cine sonoro de ficción)

1932 *Águilas frente al sol* (Dir. Antonio Moreno)

Género: Melodrama, aventuras, espionaje.

1935 *Luponini: el terror de Chicago* (Dir. José Bohr)

Género: Drama, crimen/gánsteres, aventuras.

1936 *Marihuana, el monstruo verde* (Dir. José Bohr)

Género: Drama, crimen/gánsteres, detective.

1942 *Soy puro mexicano* (Dir. Emilio Fernández)

Género: Drama, espionaje, bélico, ranchero.

1943 *La china poblana* (Dir. Fernando. A. Palacios)

Género: Drama.

1943 *El espectro de la novia* (Dir. René Cardona)

Género: Crimen, misterio, detective.

1943 *El as negro* (René Cardona)

Género: Detective, crimen, misterio.

1943 *La mujer sin cabeza* (Dir. René Cardona)

Género: Crimen, horror, misterio.

1944 *Asesinato en los estudios* (Dir. Raphael J. Sevilla)

Género: Detective, crimen, misterio.

1944 *El museo del crimen* (Dir. René Cardona)

Género: Detective, misterio.

1944 *La casa embrujada* (Dir. F. A. Rivero)

Género: Misterio, horror.

1944 *Un corazón burlado* (Dir. José Benavides, Jr.)

Género: Melodrama.

1945 *Un día con el diablo* (Dir. Miguel M. Delgado)

Género: Comedia, fantástico, bélico.

1945 *Escuadrón 201* (Dir. Jaime Salvador)

Género: Drama, bélico.

- 1946 *Una mujer de oriente*** (Dir. Juan Orol)
Género: Drama, detective, espionaje, drama.
- 1948 *Carta Brava*** (Dir. Agustín P. Delgado)
Género: Drama, crimen, arrabal.
- 1948 *Han matado a Tongolele*** (Dir. Roberto Gavaldón)
Género: Detective (policíaco), musical.
- 1949 *Soy charro de levita*** (Dir. Gilberto Martínez Solares)
Género: Comedia, arrabal, ranchero, musical.
- 1949 *Café de chinos*** (Dir. Joselito Rodríguez)
Género: Melodrama, urbano.
- 1949 *San Felipe de Jesús*** (Dir. Julio Bracho)
Género: Drama, histórico (biográfico).
- 1949 *Opio (La droga maldita)*** (Dir. Ramón Peón)
Género: Drama, crimen, arrabal.

Nos llama la atención el hecho de que la mayoría de estas cintas muestra los elementos del género de crimen o de los subgéneros de detective/misterio y de espionaje, y que hay pocas de comedia; aunque algunas de crimen, como las de la serie de Fu Man Chu, que pintan en el fondo un tono humorístico. Se observa en varias películas una alusión a la relación entre los personajes asiáticos o lo asiático y el ambiente del hampa o clandestino, si bien no todos los personajes asiáticos incurrían en un delito.

Fue *El puño de hierro* que por primera vez en la historia del cine mexicano abordó un tema de drogadicción, indicando una vinculación con los asiáticos. Esta película fue producida en 1927, cuando en México aún no se habían realizado las cintas sonoras.³⁹ Por ello, será indispensable mencionar brevemente el cine mudo

³⁹ En Hollywood, fue 1926 cuando se estrenó *Don Juan* (Alan Crosland), la primera película sonorizada. Ésta fue una cinta muda, pero se convirtió en una película sonorizada con el sistema *Vitaphone*. *El cantante de Jazz (The Jazz Singer)*, de Alan Crosland, estrenada en abril de 1927,

mexicano, antes de que se presenten las películas sonoras en las que aparecen los personajes asiáticos.

III.2.1. En el cine mudo

En el año 1927 se produjo *Raza de bronce* (Guillermo “el Indio” Calles), una película muda con el tono indigenista, que exaltaba la obra de la Revolución en la zona de Mexicali, Baja California.⁴⁰ Un año antes, Manuel R. Ojeda realizó *El Cristo de oro*, en el que predominaba el ambiente colonial del siglo XVII, y el mismo director hizo en 1927 otra película con el tema colonial, *Conspiración*. Luego, en 1928, Ojeda hizo una película de propaganda política que enfatizaba los logros de los gobiernos surgidos de la Revolución.⁴¹ En este periodo, Gabriel García Moreno realizó en Orizaba una obra silente ***El puño de hierro*** (1927), aparte de *El tren fantasma* (1927). *El puño de hierro* (1927)⁴² es el primer filme mexicano que muestra elementos orientales y un tema sobre el tráfico y consumo de drogas, correspondiente al discurso moralista que contenían las películas del cine mexicano de aquellos años⁴³: Carlos es tentado por las drogas que le ofrece *El Buitre*, lugarteniente del traficante *El Tieso*, quien es médico. La novia de Carlos se desespera por él e intenta ayudarlo a salir de la adicción. Al mismo tiempo, la banda

estaba sincronizada con la partitura orquestal y con un diálogo hablado. La primera película totalmente hablada y musicalizada fue *Luces de Nueva York* (*Lights of New York*, de Bryan Foy) que se estrenó en el verano de 1928. David A. Cook (1990, 1981), *A History of Narrative Film*, Nueva York/ Londres, W.W. Norton & Company, pp.257-263.

⁴⁰ Véase, Federico Dávalos Orozco (1996), *Albores del cine mexicano*, México, Clío, pp. 46-47.

⁴¹ *Ibíd.*, pp.48-49.

⁴² Producción: Centro Cultural Cinematográfico, S.A. de Orizaba, Veracruz. Género: Drama, crimen, aventuras. Dirección: Gabriel García Moreno. Guión: Gabriel García Moreno. Fotografía: Manuel Carrillo y Juan D. Vasallo. Reparto: Carlos Villatoro (Antonio, *el Murciélago*), Octavio Valencia (Carlos), Lupe Bonilla (Laura), Rosario Galaviz (Esther), Manuel de los Ríos (doctor Anselmo Ortiz, alias *el Tieso*), Ignacio Ojeda (*el Buitre*). Guillermo Pacheco (*Juanito*), Manuel Araiza (*Perico*). Duración: 77 minutos.

⁴³ Véase, Gustavo García (1982), *El cine mudo mexicano*, México, Cultura/SEP, p.40.

del *Murciélago* secuestra y roba a los hacendados de la región. *Juanito* y *Perico* deciden investigar y capturar al *Murciélago*. El filme termina en una tragedia.

Esta película tiene tres diferentes versiones editadas. La versión a la que Aurelio de los Reyes se refiere, indica el desenlace feliz: “Todo había sido un sueño”.⁴⁴ En la versión actual restaurada con el final trágico están posiblemente insertados unos fragmentos de *El Buitre* (1925) del mismo director.⁴⁵ Conforme a García Riera, *El Buitre* es un chino proveedor de opio, “muy inspirado por Hollywood”.⁴⁶ Pero en la versión distribuida actualmente no se indica que se trate de drogadictos de opio, y la manera de fumar tampoco corresponde a la forma de fumadores de opio. Además, el proveedor no muestra un vestuario chino, ni hay rasgos chinos en el maquillaje, ni hay características de gestos asiáticos; solamente se presenta un hombre malvado del “Oriente”. Por otra parte, se puede relacionar la drogadicción con el opio y con los chinos si tomamos en consideración dos cosas: el interior del “antro del vicio” que señala “impresionante realismo”,⁴⁷ con lechos para los drogadictos, semejantes a los de los fumadores de opio; y los caracteres chinos (ideogramas) escritos en la pared – que son ilegibles en la pantalla– y los dibujos del estilo oriental.



El Buitre (a la derecha)

⁴⁴ De los Reyes (2000), *Filmografía del cine mudo mexicano*, vol.III 1924-1931, México, Dirección General de Actividades Cinematográfica UNAM, p. 73.

⁴⁵ Perla Ciuk (dir.)(2000), *Diccionario de directores del cine mexicano*, CONACULTA, Cineteca Nacional, pp.279-280; William M. Drew y Esperanza Vázquez Bernal, “*El puño de Hierro*, a Mexican Silent Film Classic”, en: <http://www.gildasattic.com/punodehierro.html>

⁴⁶ Emilio García Riera (1986), *Historia del cine mexicano*, México, SEP, p. 65.

⁴⁷ Dávalos, *op.cit.*, p.53.

Asimismo, no se puede pasar por alto que ya en los años veinte había descripciones en la prensa mexicana sobre los efectos y daños de opio y sobre los problemas sociales causados por los fumadores chinos;⁴⁸ aparte de los asuntos del movimiento antichino, y que en México se exhibieron varias cintas extranjeras que contenían escenas de chinos y europeos fumando opio, como la película *La red del dragón* (*Hop, the Devil's Brew*, estadounidense, 1916) de Lois Weber y Phillips Smalley, *Opio* (*Opium*, alemana, 1919) de Robert Reinert, y *Capullos Rotos* (*Broken Blossoms*, estadounidense, 1919) de Griffith, entre otras. Teniendo en cuenta este trasfondo social y cinematográfico, se permite interpretar que aquí el opio está incluido en el narcotráfico, lo que se asocia, directa o indirectamente, con la “opiomanía” de los chinos considerados en aquella época como “viciosos”.⁴⁹

III.2.2. En el cine sonoro

III.2.2.1. En los años treinta

A finales de los años veinte, se hicieron los primeros experimentos mexicanos de sonorización. Pero fue ***Santa*** (Dir. Antonio Moreno), producida a finales de 1931, la que se considera como la primera cinta exitosa en la historia del cine sonoro.⁵⁰ Esta novedosa peculiaridad del cine mexicano hizo posible que el público escuchara los diálogos y las canciones en su propia lengua. Por otra parte, contribuyó a que los espectadores reconocieran la diferencia sociocultural entre los personajes respecto a su lenguaje y costumbres.

⁴⁸ Por ejemplo, *El Universal ilustrado*, 21 de junio de 1923, *El Universal*, 30 de noviembre de 1924.

⁴⁹ Ricardo Pérez Montfort (1999), *Yerba, goma y polvo: Drogas, ambientes y policías en México, 1900–1940*, México, INAH; CONACULTA, pp.11 y 44.

⁵⁰ Sobre los experimentos de sonorización, véase, Federico Dávalos Orozco (1996), *Albores del cine mexicano*, México, Clío, pp.62-63.

Santa de 1931 es la segunda versión. La primera versión muda se realizó en 1918 (Dir. Luis Gonzaga Peredo).

El director español de *Santa*, Antonio Moreno,⁵¹ realizó el segundo largometraje mexicano ***Águilas frente al sol*** en 1932. En esta cinta aparece un personaje chino, de manera explícita, por primera vez en la historia del cine mexicano:

Producción: Compañía Nacional Productora de Películas.

Género: Melodrama, aventuras, espionaje.

Dirección: Antonio Moreno.

Guión: Gustavo Sáenz de Sicilia, basado en la novela de él mismo.⁵²

Director de Fotografía: Alex Phillips.

Fotografía: Blanco y negro.

Edición: Fernando de Fuentes.

Intérpretes:

Hilda Moreno (Carmen), Jorge Lewis (Frank Richardson), Joaquín Busquets (Óscar), Julio Villarreal (Contralmirante Smith), Conchita Ballesteros (Rosario), Joaquín Pardavé (Wu Li Wong), José Soriano Viosca (Mr. Richardson), Manuel Tamez (Don Antonio), José Paredón (Cónsul), y Ramón Peón (Tanaka).

Duración: 73 minutos.

Estreno: julio de 1932.

Esta película contiene varios elementos sugestivos tanto a nivel cinematográfico como a nivel histórico, aunque los críticos como Ayala Blanco la califican como una película “pintoresca y pedestre”.⁵³ Por su parte, la prensa mexicana de la época expresó fuertemente que el filme era “un verdadero fracaso” destacando “lo desastroso de su trama, actuación y dirección”.⁵⁴

En esta película se despliega la historia en dos países, México y China. En México se trata de un rancho en el norte del país y una zona urbana de la ciudad de México, y en China se trata de Shanghai, la ciudad internacional de la época. El ranchero, don Antonio, muere de un ataque cardíaco debido a la ruina causada por su socio

⁵¹ Antonio Moreno nació en Madrid, España. Antes de ser contratado por la Compañía Nacional Productora de Películas para la dirección de *Santa*, trabajó como director del cine en Estados Unidos y como actor en el cine hispano de Hollywood. Después del fracaso en *Águilas frente al sol*, se integró como actor en el cine norteamericano. Ciuk, *op.cit.*, pp.426-427.

⁵² Gustavo Sáenz de Sicilia fue primero militante fascista y luego sinarquista. *Idem*, p.549.

⁵³ Ayala Blanco (1979), *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era, p.131.

⁵⁴ “La cinematografía mexicana en 1932”, en *Revista de Revistas*, Núm. 1181, 1 de enero de 1933.

estadounidense Richardson en relación con intereses petroleros. Su hija Carmen, quien lleva una vida pobre después de la muerte de su padre, trabaja como manicurista y conoce a uno de sus clientes, Frank, hijo de Richardson. Pero ella, engañada bajo promesa de matrimonio por Óscar, se embarca a Shanghai. Óscar la vende al chino Wu Li Wong, y éste obliga a Carmen a bailar y cantar en su cabaret. Cuando Óscar intenta violar a Carmen, es acuchillado por Wong y muere. En este momento, Frank llega al cabaret después del viaje a China para seguir a Carmen, pero cree que ella es la amante del chino. Después de un buen tiempo, un japonés la contrata como espía del país imperial. Ella se ve obligada a volver a México para robar los documentos del contralmirante Smith. Frank (quien también es agente secreto de su país) y Carmen se encuentran de nuevo en la ciudad de México. Frank salva a Carmen raptada por los japoneses que la quieren llevar en una avioneta a Acapulco convencidos de su traición. Frank y Carmen se casan finalmente.

En este filme, la ciudad de Shanghai se presenta en unos *stock shots* que transmiten el ambiente animado de esta metrópoli de la época con carritos tirados por hombres, gente común y corriente que camina en la calle, personas que hacen sus compras en tiendas y puestos de ropa y otros enseres para el uso cotidiano. Shanghai era una de las ciudades más importantes del mundo en el ámbito económico, el comercio internacional y la cultura. Era una ciudad que incluía el asentamiento internacional (*International Settlement*) de Inglaterra/Estados Unidos y el francés, establecidos desde mediados del siglo XIX, mismos que se pueden ver brevemente en los *stock shots*. Fue esta razón por la que Japón bombardeó la ciudad cuando estalló el Incidente Shanghai en 1932. Asimismo, era un lugar muy solicitado para el entorno de las películas *hollywoodenses* de entonces. En el año de la producción de *Águilas*

frente al sol, se realizaron en Estados Unidos *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, Dir. Josef von Sternberg) y *La amargura del general Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, Dir. Frank Capra). En las dos, Shanghai se muestra como el espacio de encuentro de personas nacionales y extranjeras quienes están en búsqueda del interés económico, comercial, político, militar, de la diversión⁵⁵ y de una relación romántica; como el lugar exótico y no occidental que hace tambalear el destino de los extranjeros occidentales. Será preciso enfatizar que la selección de este lugar chino para la cinta mexicana no era una casualidad.

El cabaret del chino Wu Li Wong muestra la mezcla caótica de todos los elementos orientales y occidentales, pero el decorado del cabaret y la escena en este espacio fueron abalados por las revistas cinematográficas y los diarios de México de la época, a pesar de que la película fue criticada en términos generales. “Las escenas filmadas en el cabaret de Wu-Li-Wong son de una grandeza extraordinaria y de un lujo desmedido, siendo obra de Matías Santoyo la creación de ese ‘set’”, dice un artículo de *Filmográfico*.⁵⁶ Y además, señala que el guionista Sáenz de Sicilia tomó en consideración lo siguiente: “la psicología de nuestros públicos no ha descuidado un solo detalle de la obra, que llevará al espectador hasta las lejanas tierras de la exótica ciudad de Shangai”.⁵⁷ Los elementos del decorado, como la estatua gigante de una figura de la que no se sabe si es Buda o una figura imaginaria oriental, la pintura de la pared con varias figuras femeninas de China antigua y con motivos de la naturaleza y del paisaje chino, los letreros con caracteres chinos (no siempre correctamente escritos), crean un ambiente “exótico” junto con los empleados y

⁵⁵ Juan Orol realizó una película *Cabaret Shanghai* en 1949 que no tiene un vínculo directo a Shanghai. El Cabaret Shanghai es un símbolo del lugar exótico y misterioso para el hampa.

⁵⁶ *Filmográfico*, Vol.1, Núm.3, junio de 5 de 1932.

⁵⁷ Idem.

sirvientes con características de los chinos, con el vestuario del estilo aparentemente de este país, en contraste con las bailarinas occidentales del tipo de revista y con los clientes europeos, hindúes y estadounidenses que contribuyen a hacer hincapié en el cosmopolitismo de Shanghai. Además, el espacio del cabaret que incluye la oficina/habitación de estilo chino de Wu Li Wong, ofrece un gran contraste con el rancho mexicano y con la casa de Carmen en México que tenía “lujosos interiores al estilo de París”, de acuerdo con una nota de *El Universal*.⁵⁸



En el cabaret con una estatua gigante

En *El Universal* de 1932 se señaló sobre Warner Oland –quien jugó el papel de Fu Manchu en la película *hollywoodense La Hija del Dragón (Daughter of the Dragon, 1931, Dir. Lloyd Corrigan)*– que él era “el gran actor, el más asiático de todos los que se conocen”,⁵⁹ referido al “asiático” como el peligro amarillo o el pervertido. De igual manera, Joaquín Pardavé interpretó en *Águilas frente al sol* al dueño chino del cabaret, Wu Li Wong, quien, según García Riera, es un villano chino que junto con el japonés Tanaka representa “el pérfido oriente”.⁶⁰ Ciertamente, el personaje Wong parece, a primera vista, poseer el carácter lascivo y peligroso para una mujer mexicana, ya que el chino está involucrado en el tráfico de mujeres extranjeras; pero para Carmen no es tan engañoso e infame como el mexicano Óscar quien es

⁵⁸ *El Universal*, 19 de junio de 1932.

⁵⁹ *El Universal*, 12 de febrero de 1932.

⁶⁰ García Riera (1998), p.95.

acuchillado por el chino debido a su comportamiento violento hacia ella. La otredad de Wong se representa a través de su vestuario lujoso de estilo chino y el maquillaje, así como por su español imperfecto con una pronunciación medio china, los que, en combinación con los rasgos fisonómicos del actor, crean una fuerte representatividad de lo exótico o lo extraño por encima del realismo, como se observaba en varios personajes chinos interpretados por los actores no asiáticos en Hollywood.⁶¹



Wu Li Wong (izquierda)



Wong (al centro) en su oficina



Los japoneses amenazando a Carmen

De acuerdo con García Riera, las águilas significan Estados Unidos y el sol China y Japón.⁶² Pero en esta película no se mezclan lo chino y lo japonés para inventar un conjunto oriental que es simbolizado en el sol, sino que se realiza una diferenciación entre los dos de una manera específica. La diferencia no se presenta de tal manera que “los chinos son los villanos, los hombres malos, y los japoneses los héroes, los hombres buenos”, como se expresaba una docena de años atrás en *El Universal* en torno al actor japonés Sessue Hayakawa.⁶³ Ahora, en *Águilas frente al sol*, tanto los chinos como los japoneses pertenecen a aquel lado moralmente incorrecto. Sin embargo, a diferencia de los chinos, los personajes japoneses torvos –la mayoría de ellos fueron interpretados por los actores de origen asiático, excepto el personaje Tanaka (Ramón Peón)– visten de traje occidental y dicen palabras japonesas, puesto

⁶¹ Véase, Ryu, *op.cit.*, p.65.

⁶² García Riera (1998), *op.cit.*, p.65.

⁶³ *El Universal*, 9 de febrero de 1920.

que en este contexto los japoneses no se consideran tan exóticos como los chinos de Shanghai, o digamos, los japoneses representan más bien la maldad extranjera vinculada con los sucesos militares provocados por el invasor japonés en el universo real, para la que se integraron los elementos realistas; mientras los chinos representan el peligro amarillo inventado en el universo imaginario, si bien éste es un constructo sociocultural de aquellos tiempos.

En el periodo de la primera mitad de los treinta, en el que estaba en pleno auge el movimiento antichino en México, se observaba la proyección propagandística de la “Campaña Nacionalista” para promover los productos nacionales y el comercio nacional. El presidente de la República, Pascual Ortiz Rubio, apoyó esta Campaña y estimuló el surgimiento de la industria cinematográfica nacional.⁶⁴ En este ambiente, continuaron en la producción cinematográfica las características de las corrientes nacionalistas que marcaron las películas mudas de ficción: el nacionalismo “cosmopolita”⁶⁵; la corriente costumbrista que propuso mostrar el paisaje, los tipos y las costumbres nacionales en la modalidad romántica o la realista; el historicismo nacional en el que algunos autores del argumento buscaron la raíz indígena y otros la colonial; y el paisajismo en el que el paisaje era imprescindible independientemente de la ambientación argumental.⁶⁶

A partir de que Narciso Bassols fue nombrado secretario de Educación Pública por Abelardo L. Rodríguez en septiembre de 1932, el medio cinematográfico se escinde

⁶⁴ Véase, Aurelio de los Reyes (1987), *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, pp.117-118, y Pérez Montfort, *op.cit.*, p.144.

⁶⁵ En el “nacionalismo cosmopolita” se trata de “mostrar asuntos inspirados en las películas italianas de divas, pero enmarcados en escenarios nacionales.” Aurelio de los Reyes, *op.cit.*, p.68.

⁶⁶ De los Reyes, *op.cit.*, pp.68-72, 130-131.

en dos tendencias dentro del nacionalismo: la conservadora que se aferraba al pasado y negaba los cambios llevado por la Revolución, lo que después acarreó la comedia ranchera; y la relativamente liberal que proponía para las películas indigenistas el regreso al estado anterior a la llegada de los conquistadores.⁶⁷

El primer filme que abordó explícitamente el indigenismo fue *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, apoyado en “las inquietudes y la estética vasconcelistas de la ‘redención del indígena’”.⁶⁸ A éste siguieron *El indio* (1938) de Armando Vargas de la Maza, *La india bonita* (1938) de Antonio Helú, *Rosa de Xochimilco* (1938) de Carlos Véjar, y *La noche de los mayas* (1939) de Chano Urueta. En estas películas se enfatiza la belleza indígena de forma estilizada y los valores culturales de la comunidad étnica. Por otra parte, el ser indígena está fijamente definido como el ser socialmente subordinado en cada contexto argumental con la mirada distanciada hacia el “exótico” grupo indígena como un organismo colectivo, y su entorno se limita a su mundo aislado con la bella naturaleza. Se señala que no se les permite transgredir las reglas de cada comunidad, y si uno (una) rebasa la línea de demarcación en el sentido concreto y abstracto, lo (la) castigan. En las cintas indigenistas de esta época no se muestran los distintos procesos complejos de su marginación por las clases dominantes de la sociedad.

A diferencia de los indígenas de estas películas, los personajes asiáticos se mueven en un ambiente urbano, aunque en la historia mexicana la mayoría de los inmigrantes asiáticos residía en la zona rural en los estados del norte del país y muchos de ellos se dedicaban a la agricultura. Quizá este fenómeno tenga que ver

⁶⁷ *Ibíd.*, p.186.

⁶⁸ *Ibíd.*, p.189.

con el cambio general en la ubicación ambiental de las películas mexicanas, es decir, de la ambientación rural a la urbana, debido a la saturación de las películas rancheras en 1937 y 1938,⁶⁹ pero también se relaciona con los géneros cinematográficos populares en la época, sobre todo con la característica de las películas del crimen/gángsteres, en donde los asiáticos o lo asiático pueden tener una función específica.

Luponini: el terror de Chicago de José Bohr,⁷⁰ producida en 1935, también fue del género de gángsteres, “la obra más pintoresca del cine mexicano de los años treinta” según García Riera.⁷¹ José Bohr, director, argumentista, músico y actor de esta película, hizo una cinta basada en la vida del famoso gángster John Dillinger, “El enemigo público número uno” de Estados Unidos en la época de la Gran Depresión, quien fue baleado por los agentes del FBI en julio de 1934 en Chicago cuando salió de un cine, igual como el final de *Luponini*.⁷²

En el filme *Luponini* no se presenta ningún personaje o lugar asiático, pero cerca del final se muestra un elemento chino: Luponini, un empleado bancario, se convierte en asaltante debido a un despecho amoroso y por ser discriminado debido a su pobreza.

⁶⁹ Sobre todo en la primera mitad de los años cuarenta, el 70 % en promedio de las cintas producidas tenían el entorno urbano. Véase, García Riera (1998), p.124.

⁷⁰ Producción: *Duquesa Olga* y José Bohr. Género: Drama, crimen/gángsteres, aventuras. Dirección: José Bohr. Argumento y adaptación: *Duquesa Olga* y José Bohr. Fotografía: Ross Fisher. Música: José Bohr. Sonido: B.J. Coger. Escenografía: José Rodríguez Granada. Edición: José Marino. Intérpretes: José Bohr (Luponini), Anita Blanche (Luisa Benítez), Carlos Villatoro (*Chato*), Isabelita Blanch (Isabel), Maruja Gómez (Maravilla), Raúl Talán (*Colibí*), Manuel Buendía (policía Domínguez). Duración: 79 minutos. Estreno: Septiembre de 1935.

José Bohr nació en Alemania. Su familia emigró a Argentina cuando él tenía un año, y luego a Chile, en donde Bohr tuvo una educación escolar. Después de la estancia en diferentes países, llegó a México en 1931 y dirigió 12 películas hasta que regresó a Chile, donde realizó alrededor de 15 películas.

⁷¹ García Riera (1992), *Historia Documental del cine mexicano*, tomo 2, México, Universidad de Guadalajara, p.183.

⁷² Revista de Revistas, 28 de julio de 1935. Acerca de la biografía de John Dillinger se puede ver en: <http://www.prairieghosts.com/dillinger.html> entre otros.

En Hollywood, se produjeron varias películas que se basa en la vida de Dillinger. Este gángster también tuvo una cirugía plástica 25 días antes de su muerte.

Al principio, su carrera criminal –con su banda– es exitosa, pero se arruina por la traición de uno de los miembros de su grupo de hampones. Cuando lo atiende un médico, Luponini le obliga que le haga una cirugía plástica, y se convierte en otra persona con la cara de un chino. Este cambio facial no le sirve, ya que su ex-esposa lo denuncia. Él la mata antes de su muerte.

Es trascendente el relato de que Luponini elija la cara de un chino con los ojos rasgados, ya que en ese momento se da relieve a estos ojos chinos como un signo del *otro*. Y ello adquiere una importancia más cuando se considera que en la siguiente película de Bohr aparece un personaje chino residente en México, cuyo universo contrasta con el mundo de narcotraficantes.

Marihuana, el monstruo verde (había copias piratas con el título *La caravana de la muerte*) de José Bohr, fue filmada y estrenada en 1936, justo en el año cuando se realizó la película de comedia ranchera, *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, que pertenecía a la corriente del costumbrismo, propuesto por el nacionalismo posrevolucionario para recuperar las costumbres y lo mexicano,⁷³ y en la que se presentaban los charros y las chinas poblanas, los símbolos de “mexicanidad”.⁷⁴ A diferencia de esta comedia ranchera, la historia de la película *Marihuana, el monstruo verde* se despliega principalmente en tres lugares en la zona urbana: en el sanatorio del doctor, en un bar junto a la oficina de los contrabandistas de drogas y en el restaurante chino. Lo que sucede en estos espacios se relaciona con las drogas, como lo señala el título de la cinta, es decir, con el consumo de drogas y sus efectos, el narcotráfico y los conflictos entre los traficantes. En estos

⁷³ De los Reyes, *op.cit.*, p.146.

⁷⁴ Véase, Pérez Montfort (2003), p. 147.

sucesos se entrelazan las relaciones amorosas que desembocan en tragedias. En *Águilas frente al sol* salió un personaje chino, pero fue un hombre quien vivía en Shanghai.

La ficha técnica de *Marihuana, el monstruo verde* es como sigue:

Producción (1936): Duquesa Olga y José Bohr.
Género: Drama, crimen/gánsteres, detective.
Dirección: José Bohr.
Argumento: Xavier Dávila; adaptación: José Bohr.
Fotografía: Alex Phillips.
Música: Max Urban; canción ("Los bigotes de don Juan"): José Bohr.
Sonido: B. J. Kroger.
Escenografía: Jorge Fernández.
Edición: José Bohr.
Intérpretes: José Bohr (Raúl Devoto), Lupita Tovar (Irene Heredia), Barry Norton (Carlos), René Cardona (Antonio Pedroza), Alberto Martí (doctor Luis Devoto), Pilar Fernández (señora Devoto), Sara García (Petra), Emilio Fernández (*El Indio*), Carlos Baz (*El Sapo*), Carmelita Bohr (Rocío), Virginia Ramsey (*Rosa de Oriente*), Arturo Manrique *Panseco* (Juan Lee).
Estreno: Junio de 1936.

La sinopsis argumental es la siguiente: Raúl, el hijo del Dr. Devoto, quien intenta salvar a los adictos de drogas, sobre todo marihuana, es secuestrado por la banda "Los Monstruos Verdes". La banda quiere vengarse de su padre y obliga a Raúl a tomar una droga. Él la rechaza primero, pero poco a poco se convierte en un drogadicto. Finalmente se hace el jefe de la banda después de la muerte del jefe. Uno de los bandidos del grupo, Carlos, se enamora de la bailarina Rocío, hija del chino Juan Lee y de la mujer mexicana que se llama Rosa de Oriente. En el restaurante que posee el chino Lee, un traficante de marihuana, *El Sapo*, dispara a Carlos. Él muere y Rocío se suicida junto a su cuerpo. Raúl y *El Sapo* se van en un avión con el contrabando. Este avión se estrella y Raúl muere en el sanatorio de su padre.

En 1936, los anuncios de esta película en la cartelera muestran las imágenes de un fantasma llevando en sus manos uñas largas –de un dragón– de un fumador de marihuana.⁷⁵ Estas imágenes hacen al lector tener la impresión de que el contrabando de marihuana está ligado estrechamente con un chino. Pero en la narración de la película, el chino Juan Lee no es un personaje que participe en el narcotráfico o sea un consumidor de drogas, sino es quien tiene el rol de observar a las personas como si fuera detective y juzgar con su sabiduría sus valores morales. Aunque viste de traje o vestido chino parecido a aquellos de Fu Manchu, quien fue protagonista peligroso y cruel en varias películas estadounidenses, su comportamiento se parece al del excelente detective Charlie Chan por la generalización y catalogación de asuntos morales mediante los adagios y proverbios. Y el negocio de Juan Lee es modesto con la única bailarina que es su hija, ya que está alejado de bandas mafiosas mexicanas o internacionales, a diferencia del negocio en Shanghai de Wu Li Wong (*Águilas frente al sol*), quien obviamente tiene conexiones con organizaciones internacionales clandestinas.

Otro importante personaje es Rocío, la hija de Juan Lee y su esposa mexicana. A pesar de ser medio china, ella representa lo “oriental” a través de su comportamiento, su baile, su vestuario del estilo de los personajes interpretados por Anna May Wong, y su peinado con flores, igual que el de *Lotus Flower* (interpretado por Anna May Wong) en su niñez de la película *hollywoodense The toll of the sea* (1922), el cual señala la virginidad de la muchacha.⁷⁶ Y además, igual que su padre, Rocío utiliza algunos proverbios y metáforas asociados con la pureza de su universo y la

⁷⁵ Por ejemplo, véase la cartelera de *El Universal*, 2, 4, 5 y 7 de junio de 1936.

⁷⁶ Graham Russel Gao Hodges (2004), *Anna May Wong: From Laundryman's Daughter to Hollywood Legend*, Nueva York, Palgrave Macmillan, p.37.

oscuridad del hampa. Por otra parte, a través del personaje de Rocío, se subraya la emoción amorosa que se muestra de igual forma en muchos personajes femeninos de varias cintas nacionales, ya que en el cine mexicano el sentimiento amoroso se considera como “parte de la naturaleza femenina”, según Julia Tuñón.⁷⁷ El amor de Rocío hacia Carlos se presenta en pantalla muy poco sexual en comparación con el amor de otro personaje femenino de la película, Irene, con el protagonista principal, Raúl. A pesar de ser bailarina, Rocío dista de las rumberas y otras bailarinas latinas provocativas del cine mexicano. Ella baila con suaves movimientos corporales sin acentuar la cintura, y su atuendo cubre todo su cuerpo sin escotadura o abertura que pueda mostrar alguna parte de su cuerpo. Asimismo, Rocío es diferente a las bailarinas orientales de películas *hollywoodenses*. Mientras éstas poseen un rol de prostituta que provoca la ética de la clase social dominante, Rocío tiene más bien un rol conservador que respeta su tradición de la cultura de su padre, basada en la jerarquía social y la desigualdad de ambos sexos, y se comprende como un símbolo de la pureza y castidad. En las escenas con Carlos, ella muestra cierta distancia corporal hacia él, aunque su mirada dirigida directamente a su figura da cuenta de su sentimiento. Este amor que implica la fidelidad, la lleva a suicidarse cuando muere su novio. El suicidio de una mujer es lo que ha sido recurrente en varias películas internacionales relacionadas con un personaje femenino asiático o uno no asiático, marginado en la sociedad, si bien el motivo del suicidio varía.⁷⁸ Con respecto a las mujeres asiáticas, es pertinente observar la influencia de la historia de *Madame*

⁷⁷ Julia Tuñón, (1998), *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*, México, PIEM, El Colegio de México, IMCINE, p.102.

⁷⁸ La mujer se suicida debido al casamiento del novio con otra mujer en *Madame Butterfly* (opera y películas estadounidenses producidas en 1915 y 1932) y *The toll of the sea* que se considera como una variación de *Madame Butterfly*, o debido a la muerte del novio en *Marihuana* y *La noche de los mayas*, entre otras.

Butterfly tanto en el ámbito de la ópera como en el cinematográfico.⁷⁹ El acto de suicidarse no es precisamente “el precepto de su raza” que enseña a “morir con honra”, como dice un artículo de *Filmográfico*.⁸⁰ Mediante el suicidio, el amor se sublima, es decir, la mujer ya no necesita llevar un sacrificio en la vida mundana, mientras para numerosos personajes femeninos del cine mexicano, el amor significa “capacidad de sacrificio”⁸¹ que se requiere para toda su vida.



Juan Lee (derecha)



Rocío con sus padres y los detectives policíacos



Rocío junto al cuerpo de Carlos

Juan Lee, su esposa mexicana y su hija nunca están fuera del edificio que tiene la parte para el restaurante chino y otra para habitaciones de la familia. Este espacio no se caracteriza por la *chinidad* (sinidad), sino más bien por la esencia “oriental” que se constituye por la saturación de varios elementos arquitectónicos y decorativos “exóticos”, en contraste con el bar occidental con decoración simple de interiores, que es el lugar en donde se encuentran los criminales. Aunque el restaurante chino de Juan Lee parece primero ser tranquilo, seguro y separado del hampa, no se escapa del ambiente xenófobo de México y de la filtración de violencia y maldad. Como se puede interpretar de la expresión racista de *El Sapo*, quien asesina a Carlos, este espacio no es más que el lugar donde la gente tiene “los sueños

⁷⁹ Gao Hodges describe sobre la gran popularidad de la ópera *Madame Butterfly* de Puccini y sus efectos al público y a la industria cinematográfica. Gao Hodges (2004), *op. cit.*, pp.36-37.

⁸⁰ Un artículo sobre la cinta *Madame Butterfly* (1932) con Sylvia Sydney y Gary Grant en *Filmográfico*, núm.13, mayo de 1933, p.13.

⁸¹ Tuñón (1998), *op.cit.*, p.105.

amarillos". El espacio marcado por la pureza oriental no se integra a la realidad que rodea este lugar, razón por la cual es invadido por la violencia. Esto corresponde a la situación en torno a los inmigrantes asiáticos de la época, si bien el espacio y los personajes son productos imaginarios.

Los detalles de la representación de lo asiático de esta cinta se verán en el siguiente capítulo.

Después de la película *Marihuana, el monstruo verde*, no se encuentran filmes en los que aparezca lo "asiático" o los personajes asiáticos sino hasta el año 1942.

Durante estos años, siguen produciéndose filmes con carácter nacionalista. Al mismo tiempo de la producción de las cintas indigenistas, mencionadas anteriormente, se generaron películas que continuaban la línea de *Allá en el Rancho Grande*. El director de esta cinta, Fernando de Fuentes, hizo en 1937 dos películas de comedia ranchera, *Bajo el cielo de México* y *La Zandunga*. En el mismo año, Arcady Boytler, originario de Rusia, dirigió *¡Así es mi tierra!*, filme en el que Mario Moreno *Cantinflas* interpretaba el personaje protagonista.⁸² Esta película mostró la mezcla de la Revolución y la comedia ranchera, pero fue criticada debido a la mirada de este director ruso, quien hacía "esfuerzos por integrarse a un lugar no comprendido".⁸³ Aparte de éstas, en 1937 fueron realizadas bastantes cintas con exaltaciones folclóricas o nacionalistas.⁸⁴

⁸² La carrera cinematográfica de Cantinflas comenzó en 1936, con la película *No te engañes, corazón* dirigida por Miguel Contreras Torres. En esta película, Cantinflas hizo un breve show de cabaret en el que se mostraba un microcosmos de sus filmes posteriores. Véase Jeffrey M. Pilcher (2001), *Cantinflas and the chaos of mexican modernity*, Wilmington, Delaware, Scholarly Resources Inc., pp.43-44.

⁸³ *Ibíd.*, p.158 y162.

⁸⁴ García Riera (1992), *op.cit.*, p. 253.

En 1938 todavía es predominante el tipo de películas folclóricas y nacionalistas, pero surge una tendencia nueva enfocada a diversificar géneros, temas y argumentos como consecuencia de “los síntomas del cansancio” en el público, ante “la avalancha de charros enamorados de la hija del patrón”.⁸⁵ Ante ello, se realizan varias comedias.

En cuanto al tema revolucionario, vale la pena mencionar la observación de Pérez Montfort de que “después de los múltiples intentos iniciales de llevar la Revolución al cine, (...) las concepciones e imágenes estatales de los acontecimientos de 1910-1920 fueron desviando los elementos negativos del revolucionario y promoviendo una idea de la Revolución bastante alejada de sus protagonistas populares iniciales”.⁸⁶ La película *Los de abajo* (1939) de Chano Urueta, basada en la novela de Mariano Azuela, obtuvo prestigio nacional e internacional, pero no tuvo éxito de público debido a los “tiempos más favorables a la evocación del porfirismo, que a la de la Revolución”, según García Riera.⁸⁷ Asimismo, en el círculo de los críticos del cine se indicaban los “atropellos” cometidos a la sombra del “ejército libertador” de la Revolución.⁸⁸

III.2.2.2. En la época de la Segunda Guerra Mundial

Como vimos en el capítulo anterior, al estallar la Segunda Guerra Mundial a finales de la década de los años treinta, el gobierno mexicano manifestó la neutralidad de México ante el conflicto bélico, y la prensa mexicana mostró simpatía hacia los países del Eje. Esto cambió con el ataque japonés a Pearl Harbor en diciembre de

⁸⁵ García Riera (1992), *op.cit.*, tomo 2, pp.7-8.

⁸⁶ Pérez Montfort (2003), p.166.

⁸⁷ García Riera (1992), *op.cit.*, pp.124 -126.

⁸⁸ *Ibíd.*, p.145.

1941, y los diarios nacionales evidenciaron cada vez más su postura tajante contra del fascismo y militarismo totalitario de los países del Eje.

A partir del primer año del sexenio de Manuel Ávila Camacho,⁸⁹ se consolidó el tema de la familia en el cine mexicano con la producción de *Cuando los hijos se van* de Juan Bustillo Oro, aunque ya en la década anterior se manifestaron los antecedentes con el énfasis en la figura materna.⁹⁰ En este año 1941, la película ranchera musical *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* dirigida por Joselito Rodríguez, tiene un gran éxito de público en México y en todo el continente americano por las canciones que muestran los lineamientos nacionalistas de una tradición de música de teatro, respaldada por la radio y los discos.⁹¹ En el mes de noviembre del mismo año, cuando se estrena este filme ranchero, Emilio Fernández filma su primer largometraje, *La isla de la Pasión*, con los temas del patriotismo y el amor fracasado de una pareja en el contexto de la naturaleza en una bella isla solitaria.⁹²

En el año 1942, cuando México declaró la guerra a los países del Eje, Emilio Fernández dirigió la cinta ***Soy puro mexicano***. Si bien siguen produciéndose algunas películas nacionales con tema bélico –aunque son pocas– en los años de la Guerra, la mayoría de ellas, en su trama, excluye a Japón del conflicto como uno de los países del Eje. Por ejemplo, en *Espionaje en el Golfo* (1942) dirigido por Rolando

⁸⁹ El sexenio 1940-1946 quería, bajo los lemas de unidad, paz y concordia entre los mexicanos y con los pueblos extranjeros, alejar “el fantasma de una nueva división interna”, organizada en la política cardenista, y “la posibilidad de una amenaza externa, a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial”. Véase, Francisco Peredo Castro (2000), *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, IMCINE, M.A: Porrúa, p.54.

⁹⁰ Jorge Ayala Blanco (1979, 1968), *La aventura del cine mexicano*, México, Era, p.50, y Peredo Castro, *op.cit.*, p.43.

⁹¹ De los Reyes, *op.cit.*, pp.140-142, y García Riera (1992), *op.cit.*, pp. 203-205.

⁹² Véase, Julia Tuñón (2000), *Los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, CONACULTA, IMCINE, p.22.

Aguilar y producido por Raúl de Anda, quien también es productor de *Soy puro mexicano*, se trata de los nazis, y no de los italianos o de los japoneses. En cambio, en los personajes de *Soy puro mexicano* se entrelazan diferentes relaciones de poder que muestran cierta jerarquía basada en el contexto socio-histórico: la relación entre los invasores japoneses y los chinos reprimidos durante la época de las guerras; la relación social entre los “mexicanos” quienes buscan la identidad nacional y los inmigrantes discriminados; y la relación entre los países del Eje y los Aliados a los que pertenece el cocinero como originario de China e inmigrante a México.

Ficha técnica de *Soy puro mexicano*:

Producción (1942): Raúl Anda.

Género: Drama, (comedia), espionaje, bélico, ranchero.

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento: Emilio Fernández; adaptación: Roberto O’Quigley.

Fotografía: Jack Draper.

Música: Francisco Domínguez; canciones: Pedro Galindo;
letras: Ernesto Cortázar.

Sonido: B. J. Kroger.

Escenografía: Jesús Bracho.

Edición: José W. Bustos.

Intérpretes: Pedro Armendáriz (Lupe Padilla), David Silva (Juan Fernández), Raquel Rojas (*ídem*), Charles Rooner (Rudolph Hermann von Ricker), Andrés Soler (Osoruki Kamasuri), Miguel Inclán (Pedro), Armando Soto la Marina (Ángel), y otros.

Duración: 125 minutos.

Estreno: Noviembre de 1942.

En este “temprano filme de propaganda”, de acuerdo con Francisco Peredo, “prácticamente todos los personajes se usaron como canales de información para tratar de hacer comprensibles al auditorio la postura y las posiciones oficiales de México”⁹³, con el siguiente argumento:

⁹³ Peredo Castro, Francisco (2004), *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM, CCYDEL, CISAN, pp.212-213.

En los noticieros de la radio, un locutor informa sobre la guerra y habla del discurso del canciller mexicano, Ezequiel Padilla, dicho en la cumbre de Río de Janeiro. Al mismo tiempo, se menciona a “otro Padilla”, Lupe Padilla, el jefe de una banda que va a ser fusilado al siguiente día.

Lupe Padilla está preso en la cárcel en el pueblo jalisciense de San Marcos. Los bandidos Pedro, Ángel y Tomás lo liberan un día antes del fusilamiento por medio de un cañón que está atrás de la prisión. Mientras, los agentes secretos del Eje y sus colaboradores van en tren a la hacienda del agente alemán, von Ricker, acompañados del español X-32 que es en realidad republicano, y de la bailarina texana Raquel como contraespía, quien acepta la invitación de von Ricker. Ella encuentra en una estación de tren a su novio Juan, quien como periodista está en camino a San Marcos para hacer un reportaje del fusilamiento de Lupe. En la hacienda de von Ricker se encuentran ahora también el agente japonés Kamasuri con un mozo japonés, el conde italiano Benvenuto, los subordinados alemanes, el X-32, Raquel y un cocinero chino. Poco antes de que el español X-32 sea asesinado por los agentes del Eje cuando está espiando la operación de una radiodifusora, entran Juan y un fotógrafo a la casa para pedir un teléfono. Allí encuentran a Raquel, lo cual le provoca a Juan desconfianza y disgusto hacia ella. Cuando Juan y el fotógrafo están saliendo de la casa de la hacienda, llegan Lupe y los bandidos y ocupan la casa. Después de que Lupe descubre que los agentes quisieron matarlo, éste hace presos a los individuos de la hacienda.

Luego, Lupe sale en busca de un cura para que lo case con su novia Conchita. Los demás mexicanos son capturados cuando los refuerzos de los fascistas llegan a la hacienda. Un niño avisa a Lupe de este hecho. Él regresa a vencer a sus enemigos

y mata a von Ricker y a Kamasuri. Raquel, quien recibe una herida grave, muere en brazos de Juan. El periodista le dice a Lupe que va a entretener a los soldados que llegan a la hacienda para que Lupe y los suyos puedan huir.

En esta película hay varios elementos mezclados: imágenes de los revolucionarios, la hacienda, las mujeres, el niño indígena, los espías extranjeros, los inmigrantes asiáticos, la guerra y algunas imágenes de fiestas folclóricas, además de los toreaos, etc. que se muestran en la primera escena en *stock shots*. Y además, es muy original la combinación de la ambientación abierta y cerrada, es decir, el entorno rural fuera de la hacienda y otro dentro de la hacienda que incluye un espacio de estilo colonial y un cuarto secreto de radiocomunicación para los espías de los países del Eje.

La posición de México ante la guerra y la opinión antifascista se señalan directamente en varios diálogos de esta película. Pero en cuanto al personaje Lupe Padilla, quien es “la encarnación misma de México” por ser “macho, violento, bragado, bigotón, cerril, sombrero, algo anacrónico y preso por plausibles motivos de venganza”,⁹⁴ no opina directamente sobre la política internacional. Sin embargo, su desconfianza hacia los agentes secretos de Alemania, Italia y Japón corresponde implícitamente a la postura de México y de los Aliados. Casi al final de la trama, se comprueba su intuición hacia los agentes extranjeros cuando Lupe sabe de su traición y manifiesta su duda en torno a “por qué ha venido esta guerra hasta México”, país donde “somos muy felices”. Esto se puede interpretar como una protesta con respecto a que los mexicanos “inocentes” se involucraron en la guerra. Asimismo, la antigua relación amorosa entre el periodista mexicano Juan y la estadounidense Raquel –que no se ha perdido completamente– es simbólica para el

⁹⁴ *Idem.*

panamericanismo de la época. Y la muerte de ella y no del mexicano, coincide con el patrón del cine nacional de que la mujer se sacrifica, pero también se relaciona con una actitud patriota.

En esta cinta hay tres personajes asiáticos: un agente japonés, un mozo japonés que le ayuda al agente y un cocinero chino.



Espía japonés



Mozo japonés



Cocinero chino

Como los agentes alemanes e italianos hablan o utilizan palabras en su propia lengua, el agente japonés le da al mozo una orden en su mismo idioma. Aunque en el guión original solamente se indica que el agente japonés le dice al mozo “en voz baja algo que nadie entiende”,⁹⁵ en pantalla se oye claramente una instrucción hablada en japonés. Es sustancial que en pantalla los personajes de los países del Eje utilizan palabras auténticas de su propia lengua, muestran una gesticulación marcada por lo que se considera como típico del pueblo de cada uno de sus países, y visten de manera natural, sin atuendo “exótico”. Mediante estas características de los personajes, se logra hacer entender al espectador la tipología de los enemigos de los Aliados, así como la diferenciación entre los japoneses y el chino. En cuanto al cocinero chino en calidad de inmigrante que ha trabajado en Torreón, nunca dice palabras chinas, sino unas españolas con varios errores gramaticales y fonéticos,

⁹⁵ El guión *Soy puro mexicano*, no.174. El guión se encuentra en el Centro de Documentación e Información, Cineteca Nacional.

como está indicado de manera realista en el guión. Este lenguaje y el comportamiento tímido del cocinero chino no le provocan a Lupe ninguna desconfianza, sino un tipo de simpatía hacia él. En este punto está reflejada la postura de México ante China como uno de los aliados, y la huella de la historia de los inmigrantes chinos. Los detalles vinculados con la diferenciación entre los tipos, se presentarán en el siguiente capítulo.

Un año después de dirigir *Soy puro mexicano*, Emilio Fernández realiza *Flor silvestre* (1943) que trata del conflicto de los amores entre una muchacha sencilla del campo y el hijo de los hacendados más ricos de la región en el contexto histórico de la Revolución, y *María Candelaria* que narra la maledicencia social y los malentendidos alrededor de una mujer indígena, marginada por su comunidad en Xochimilco. Para los dos filmes, Emilio Fernández trabajó con el mismo equipo: Gabriel Figueroa en fotografía, Mauricio Magdalena en la adaptación del argumento, y Dolores del Río y Pedro Armendáriz como intérpretes.⁹⁶

En el mismo año, fue filmada la película ***La china poblana*** por Fernando A. Palacios con María Félix, quien jugó el papel de la esposa del primer embajador español que llegó a México, vestida en un baile oficial como la *china poblana* en la primera mitad del siglo XIX,⁹⁷ y al mismo tiempo el papel de la princesa del Gran Mogol de finales del siglo XVII, quien fue secuestrada por los piratas en India y llevada primero a Filipinas, luego a Acapulco, México, en la Nao de China; después llegó a Puebla, en

⁹⁶ Julia Tuñón, *op. cit.*, pp.22-24, y García Riera (1992), tomo 3, pp.16-19 y pp.65-69.

⁹⁷ García Riera (1992), tomo 3, pp.62-62. En el guión original de Armando Vargas de la Maza (1935) no se señala nada del papel de la esposa del primer embajador español. Se supone que Fernando A. Palacio ha cambiado el guión de Vargas al realizar la película.

donde, como hija de un capitán mexicano, Sosa, y su esposa, se le bautizaba con el nombre de Catarina de San Juan.⁹⁸



Como ya no se encuentra una copia de esta película en los acervos de las filmotecas mexicanas,⁹⁹ solamente es posible comprender la representación de los personajes mediante unas fotos que existen, y a través de la lectura del guión original (de Armando Vargas de la Maza),¹⁰⁰ que muestra una diferencia considerable al guión al que se refieren algunos investigadores como García Riera.

La ficha técnica de *La China poblana*¹⁰¹:

Producción (1943): CLASA Films; jefe de producción: Luis Sánchez Tello.
Género: Drama.
Dirección: Fernando A. Palacios.

⁹⁸ Sobre diferentes versiones de la leyenda sobre Catarina de San Juan, véase Roshni Rustomji-Kerns (2003), "Las raíces olvidadas de Mirrah-Catarina", y Ricardo Pérez Montfort (2003), "La china poblana como emblema nacional", ambos en: *Artes de México*, núm.66, México, Artes de México y del Mundo, pp.20-31, pp.40-49 respectivamente.

⁹⁹ María del Carmen Vázquez Mantecón (2000), "La china mexicana, mejor conocida como china poblana", en: *Anales*, núm.77, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p.145. Y Emilio García Riera y Fernando Macotela (1984), *La guía del cine mexicano de la pantalla grande a la televisión: 1919-1984*, México, Editorial Patria, p.91.

Según Mourigan Cluzet, las copias de esta película que se tenían en la Cineteca Nacional de la Ciudad de México y en la Cineteca de Montevideo, Uruguay, se perdieron al incendiarse ambos edificios. Parece que existe una copia en Cuba, pero no se ha confirmado. Véase, Enrique Mourigan Cluzet (2005), *María Félix a todo color: Los secretos mejor guardados de La Doña*, México, Random House Mondadori, p. 21.

¹⁰⁰ El guión original de Armando Vargas de la Maza (1935) se puede consultar en Centro de Documentación e Investigación, Cineteca Nacional.

¹⁰¹ La mayor parte se basa en los datos de García Riera (1992), tomo 3, *op.cit.* p.62.

Argumento: Armando de la Vargas de la Maza; adaptación: Fernando A. Palacios .

Fotografía (Cinecolor): Raúl Martínez Solares.

Música: Armando Rosales.

Sonido: Fernando Ibarra.

Escenografía: Jorge Fernández; vestuario: Luis Márquez.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: María Félix (Frances Erskine, esposa de Calderón de la Barca/Mir-rá¹⁰²), Miguel Ángel Ferriz (Miguel Sosa), Tito Novaro (Alonso de Córdoba), José Goula (Ángel Calderón de la Barca), Miguel Inclán (*El Pitarras*), Gloria Iturbe, Antonio R. Frausto, Eugenia Galindo, Estela Ametler, Tony Díaz, Enrique Uthoff, Leopoldo Azcárate, Ángel Di Stefani, Maruja Grifell, María Marcos.

Duración: 100 minutos.

Estreno: Abril de 1944.

En la historia de México no se ha explicado claramente la relación entre la vestimenta de las *chinas* que significaban mujeres populares, y Catarina de San Juan como la China Poblana histórica. Y “la *china poblana* del imaginario popular - la de la blusa relucientemente bordada y rebozo - es ‘producto del siglo XIX’”,¹⁰³ que se convirtió durante las primeras décadas del siglo XX en uno de los símbolos de la *mexicanidad*. Con respecto al argumento original de Armando Vargas de la Maza de la cinta *La China poblana*, se vincula el traje de la *china* directamente con el atuendo de Mir-rá. A principio de la película se señala:

“(…) llegó a la Puebla de los Ángeles una princesa del Gran Mogol, cuyo reluciente traje dio origen al de la China Poblana”.¹⁰⁴

Y un diálogo entre dos señores mexicanos muestra su impresión de la vestimenta de Mir-rá:

Don Gonzalo: “¡Qué bien estaría que nuestras mujeres vistieran como ella!”

Don Luis: “Cierto, hay mucha estética y mucho gusto en su vestido. Yo haré que las mujeres de mi casa se hagan un traje igual y ya veremos si con el

¹⁰² En el guión original se llama “Mirrha” o “Mirra”.

¹⁰³ Gauvin Bailey (1997), “A mughal Princess in Baroque New Spain. Catarina de San Juan (1606-1688), the *china poblana*”, en: *Anales*, núm. 71, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp.38-39.

¹⁰⁴ El guión *La China poblana*, p.1.

tiempo logramos que en la en la Nueva España se imite en el vestir a la que ya debemos la China Poblana”.¹⁰⁵

Después de la muerte de Mir-rá se dice:

“Pero su traje, el hermoso traje de la China Poblana fue por muchos años el traje típico nacional de la mujer mexicana y así era de verse como en nuestras luchas guerreras iba la chinaza con su escolta de rancheros (...)”.¹⁰⁶

Si bien la bellaza de Mir-rá, aparte de su vestido, es admirada por todas las personas, ella nunca es reconocida como mogola, sino simplemente como china, que es “de otra raza, fuera de nuestra religión y que tal vez constituya un peligro para la tranquilidad de vuestro hogar”, como expresa don Gonzalo ante la esposa del capitán Sosa.¹⁰⁷ La otredad de Mir-rá se refleja también en la historia de su relación amorosa. En el argumento original, ella está enamorada de Ibrahim desde que le conoció en India. Este hombre logra llegar a Puebla para verla, pero muere en sus brazos, y ella entra “al convento de Santa Clara en Puebla, donde algunos años después murió en olor de santidad”.¹⁰⁸ En la adaptación del argumento hecha por Palacios, parece ser que el hombre enamorado de ella no es oriental, sino el sobrino del capitán Sosa, Alonso. Sin embargo, este joven también muere en una explosión en una mina de la que se encargaba. Como “china” amada, sea por Ibrahim, sea por Alonso, ella no se permite gozar su felicidad en esta sociedad, se convierte en un objeto de sacrificio y se aparta de la sociedad, dejando solamente el estilo del atuendo como una huella de la misticismo.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, Tema 17.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, Tema 46.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, Tema 13.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, Tema 46.

De igual forma, en el año 1943, René Cardona filmó, a partir del 2 de marzo, tres películas de misterio al mismo tiempo: ***El espectro de la novia***, ***La mujer sin cabeza*** y ***El as negro***, cuyos argumentos fueron escritos por David Tobias Bamberg, el famoso mago con el vestuario chino bajo el nombre *Fu Man Chu*.¹⁰⁹ Según la autobiografía de David Bamberg, él eligió este nombre rápidamente acordándose del protagonista homónimo de las novelas de Sax Rohmer, cuando se veía obligado a ponerse un nombre para un *show* del arte de magia en Argentina, lo que le causaría problemas después en los países donde los derechos del autor de Rohmer eran predominantes.¹¹⁰ Si bien no se vinculaba directamente con el carácter del doctor malvado de las novelas de Rohmer y de las películas *hollywoodenses*, el mago David Bamberg siempre estaba estrechamente relacionado con los elementos chinos: su padre *Okito* era conocido como un mago chino por su vestimenta mandarina y su escena con los accesorios orientales; en la escena de David Bamberg estaban pintados dragones y guerreros chinos; se ponía varios vestidos chinos; tenía contacto con magos chinos, sobre todo con Li Ho Chang, quien influyó en las artes de magia de Bamberg.¹¹¹

A pesar de que no tenía experiencia profesional como actor de cine, lo contrató la empresa Films Mundiales, que tenía la intención de realizar películas nacionales de misterio, ya que por la situación bélica, el número de cintas importadas de Estados

¹⁰⁹ David T. Bamberg (1904-1974) nació en Inglaterra de padre holandés, mago *Okito*, (desde el siglo XVIII, en su familia se siguieron las actividades de mago por generaciones) y madre inglesa, Fue a Argentina en los años veinte y llegó a México por primera vez en 1935, y después de cuatro años de ausencia, regresó a este país. Luego en los cincuenta fue a establecerse definitivamente a Argentina. Véase, *Biographical Dictionary of Mexican Film Performers*, en la página de web: <http://www.wam.umd.edu/~dwilt/dictb.htm>, y David Bamberg (1991), *Illusion Show: A life in Magic*, Glenwood, Illinois, David Meyer.

Asimismo, véase García Riera (1992), tomo 3, pp.27-30.

¹¹⁰ Bamberg, *op.cit.*, pp. xi y xii, 172-173.

¹¹¹ Ya en el año 1917, el nombre de Li Ho Chang aparece en los diarios mexicanos, por ejemplo, *El Nacional*, del 2 al 5 de julio de 1917. David Bamberg escribe varias veces sobre los encuentros recurrentes, no siempre agradables, con este mago chino.

Unidos iba en disminución y la mayoría de éstas tenía un tema bélico. Por la falta de los guionistas que pudieran especializarse en el género de detective, le recomendaron a Bamberg escribir alguna sinopsis con base en sus experiencias profesionales. Después de los estudios de las técnicas cinematográficas durante un tiempo, él elaboró tres argumentos para los que se requería el entorno de una casa lujosa de estilo chino y un teatro. René Cardona los aceptó y dirigió tres cintas. Y en éstas, David Bamberg actuó como protagonista principal, Fu Man Chu, igual que su nombre de mago.¹¹²

Durante la estancia en México, el mago escribió argumentos para otras tres películas más e interpretó el papel del personaje principal: **Asesinato en los estudios** (1944) dirigido por Raphael J. Sevilla, **El museo del crimen** (1944) de René Cardona y **La casa embrujada** (1944) de Fernando A. Rivero. Como se ha señalado arriba, el personaje Fu Man Chu interpretado por David T. Bamberg muestra otro carácter del Fu Manchu de las películas estadounidenses o europeas, puesto que a Bamberg no le interesaba retomar las historias de las novelas del escritor inglés Sax Rohmer. A diferencia del Dr. Fu Manchu creado por el inglés, que representaba lo oriental *orientalizado* como lo diabólico, es decir, una amenaza para el mundo “occidental”,¹¹³ el Fu Man Chu de Bamberg era un mago que jugaba un papel de detective, cooperando con la policía para combatir contra los delincuentes sin mostrar ninguna crueldad siniestra. Por otra parte, las ideas del mago se reflejan en varios tipos de

¹¹² Bamberg, op.cit., pp. 285-287.

¹¹³ En 1935, el historietista mexicano Ramón Valdiosera creó para “Paquín”, el primer cómic mexicano semanal de éxito, *El Diamante Negro de Chu-Man-Fu*. Parece que Valdiosera conoció la película *The Mask of Fu Manchu* (“La máscara de Fu-Manchú”) (1932) dirigida por Charles Brabin, en la que interpretó Boris Karloff como Fu Manchu, e inventó un personaje variado de éste. La serie cambió su nombre inicial por el de *Las Mafias Chinas*, y luego por *Clark en China*. Véase, Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra (1994), *Puros cuentos III, Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, CONACULTA, Grijalbo, p.118.

sus artes mágicas –utilizadas en sus funciones- realizadas dentro de las historias de las películas. Estas artes contribuyen a formar un ambiente misterioso y al mismo tiempo humorístico.

La característica china se presenta solamente en el vestuario de Fu en sus funciones de magia, en el interior de su casa decorada con muebles chinos, y en la música de estilo chino que acompaña las escenas en las que Fu aparece en una situación enigmática. Lo chino no resulta más que un elemento decorativo exótico positivo, como una parte de la magia de Fu Man Chu, quien se presenta todo el tiempo como un caballero europeo -por su comportamiento y gesticulación- sin tener conocimiento del idioma chino, a pesar de su atuendo que utiliza en algunas ocasiones.

Aquí se presentará la ficha técnica de cada una de las películas, principalmente con base en los datos de García Riera:¹¹⁴

- ***El espectro de la novia:***

Producción (1943): Films Mundiales, Felipe Subervielle; jefe de producción: Armando Espinosa.

Género: Crimen, misterio y detective.

Dirección: René Cardona.

Argumento: David T. Bamberg, Agustín J. Fink; adaptación: René Cardona, Xavier Villaurrutia.

Música: Manuel Esperón.

Sonido: Howord Randall, José de Pérez y Manuel Esperón. .

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: David T. Bamberg *Fu Man Chu (idem)*, Manuel Medel (*Satanás*), Josefina Escobedo (*Madame Dupont*), Miguel Ángel Ferriz (*licenciado Gout*), Narciso Busquets (*Juanito*), Mimi Derba (*señora Guzmán*), José Pidal (*doctor Zumo*), Agustín Sen (*Fernández, empresario*), Ángel T. Sala (*teniente Gabriel Palomino*), Julio Ahuet (*Lucas*), Cuca Escobar (*Cuca*), Hernán Vera (*encargado del sitio*).

Duración: 91 minutos.

¹¹⁴ García Riera (1971), *Historia documental del cine mexicano*, tomo II, México, Era, pp.27-30, 144-145, 151-152 y 189-190.

Estreno: Septiembre de 1943.



Fu Man Chu (a la derecha del centro)



Fu Man Chu (derecha) y sus ayudantes (izquierda)

La historia de *El espectro de la novia* está basada en una antigua leyenda: una novia se encierra en un arcón de madera en la noche de la boda y muere. Ella regresa como fantasma para perseguir a su novio enloquecido, quien se encuentra acuchillado en la casa veinte años después. Para la siguiente sinopsis, se utilizó el “falso espiritualismo” con varios trucos de unos magos chinos, como señala Bamberg mismo.¹¹⁵

En la casa heredada por la viuda de Guzmán aparece el espectro de una novia. Fu Man Chu, enterándose de que el taxista Lucas vio en la casa un cuerpo acuchillado, entrevista en la casa al licenciado Gout y al doctor Zumo, un espiritista. En una función de teatro, Fu sufre un accidente por causa desconocida. Mientras tanto, Andrés, el novio muerto, habla desde ultratumba en una sesión espiritista del doctor y de la médium Madame Dupont. Fu presenta en el teatro “La bala mágica”, en la que alguien del público debe disparar sobre Fu con un rifle. Él cae debido a un tiro y se anuncia su muerte. El mago ha pedido como última voluntad que se celebre una función espiritista, en la que él aparece disfrazado de espectro de la novia. Fu

¹¹⁵ David Bamberg, *op.cit.*, pp.286-287.

explica los trucos del doctor, del licenciado y de la médium, quienes se dedicaron en la casa a la falsificación de billetes.¹¹⁶

- **La mujer sin cabeza:**

Producción (1943): Films Mundiales, Felipe Subervielle; jefe de producción: Armando Espinosa.

Género: Crimen, horror y misterio

Dirección: René Cardona.

Argumento: David T. Bamberg; adaptación: René Cardona; diálogos: Xavier Villaurrutia.

Música: Manuel Esperón.

Sonido: Howard Randall, José de Pérez y Manuel Esperón.

Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: David T. Bamberg *Fu Man Chu* (*idem*), Manuel Medel (*Satanás*), Paco Fuentes (*Gavistky*), Ángel T. Sala (teniente Gabriel Palomino), Carlos Riquelme (Pablo Jiménez), Manuel Noriega (Manuel, mayordomo), Fernando Romero (Gustavo Veily), Franciso Panco (*El Corbatón*), Cuca Escobar (*Cuca*), Humberto Rodríguez (médico legista), Jesús Valero (juez), Arturo Soto Rangel (guía del museo), Jorge Treviño (carcelero), Alfonso Bedoya (preso), Ignacio Peón (relojero), Ramón G. Larrea (Raimundi) y otros.

Duración: 77 minutos.

Estreno: Marzo de 1944.



Fu Man Chu (derecha) con su ayudante



Fu Man Chu tiene una tarjeta con una palabra china, que debe mostrarse verticalmente.

¹¹⁶ Véase, García Riera (1992), tomo 3, pp.27-29.

En *La mujer sin cabeza*, Fu Man Chu es detenido por sospecha del asesinato del ilusionista Raimundi. Pero logra escapar mandándoles a sus sirvientes una orden telepática. Fu sigue la pista de seis cabezas femeninas de cera para aclarar el crimen de Raimundi, y luego a los sospechosos: el mago Gavitsky, quien trabaja en Morelia, y dos ex ayudantes de Fu. Uno de éstos es asesinado en Oaxaca por otro, quien es capturado por Fu en un museo de cera.¹¹⁷

- ***El As negro:***

Producción (1943): Films Mundiales, Felipe Subervielle.

Género: Detective, crimen y misterio.

Dirección: René Cardona.

Argumento: David T. Bamberg *Fu Man Chu*, René Cardona y Filete Subervielle.

Música: Manuel Esperón.

Sonido: Howard Randall, José de Pérez y Manuel Esperón.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: David T. Bamberg *Fu Man Chu (idem)*, Manuel Medel (*Satanás*), Ángel T. Sala (teniente Palomino), Janice Logan (Olga o Mary), Charles Stevens (señor Wilson), Tony Díaz (ventrílocuo), y otros.

Duración: 78 minutos.

Estreno: Junio de 1944.



Fu Man Chu en su casa

De la casa de un ministro desaparecen los documentos que contienen una fórmula de la bomba de gas, inventada por su sobrino. El ministro le ordena al teniente Palomino que recobre esos documentos robados. Fu Man Chu encuentra la pista

¹¹⁷ Véase, García Riera (1992), tomo 3, p. 30.

con la ayuda de su empleado Satanás, y va disfrazado a la casa del adivino hindú, Suani, siguiendo a una mujer rubia considerada sospechosa. Suani le advierte a Fu como cliente que tendrá aventuras peligrosas relacionadas con los elementos fuego, tierra, aire y agua, debido a una mujer rubia peligrosa, aventuras que a la postre se hacen realidad. Fu conoce a Wilson en su casa, junto con Suani, la rubia que se llama Olga, y un ventrílocuo sospechoso que lanza en la escena del teatro mensajes con los números mediante su muñeco. A través de descifrar unos de estos mensajes, Fu descubre un plan del sabotaje en una mina y lo evita. Se entera de que la mujer rubia es la novia de Enrique, sobrino del ministro, pero ahora se llama Mary, y no Olga. A ella la había chantajeado Suani, quien es baleado por alguien y muere. En el cuarto de Wilson, Fu encuentra un mapa de un lugar de la costa del Golfo, y va para allá con Palomino y Satanás en avión, que casi cae debido al humo químico que sale de una bomba. Luego enfrentan el peligro de que estalle una bomba de tiempo colocada bajo el barco, pero Fu alcanza, bajo el mar, a desprenderla del barco. Wilson, el responsable del robo de los documentos, muere al escaparse del buque. El ministro y su sobrino encuentran los documentos en la caja de seguridad de su casa, en la presencia de Fu y Olga/Mary.

Cabe apuntar que *El As negro* tenía una gran popularidad gracias a una mayor publicidad de la época, aunque el mismo David Bamberg la consideró como la más pobre de las primeras tres cintas.¹¹⁸ Sin embargo, el rápido despliegue de intrigas planeadas por los espías internacionales en combinación con las funciones del teatro de variedades, muestra una característica de la época, marcada por los incidentes bélicos y las estrategias a nivel mundial.

¹¹⁸ David Bamberg, op.cit., p. 292.

- **Asesinato en los estudios:**
(Antes, *La cámara acusa*)

Producción (1944): Astro Films, José Deustúa Sotomayor; jefe de producción: Luis Sánchez Tello.

Género: Detective, crimen y misterio.

Dirección: Raphael J. Sevilla .

Argumento y adaptación: David T. Bamberg; diálogos: Ramón Pérez Peláez; diálogos adicionales: Raphael J. Sevilla y Adelaida Noriega.

Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: José Gutiérrez Zamora.

Música: Jorge Pérez H.

Sonido: B. J. Coger y Rodolfo Solís.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada.

Edición: Juan José Marino.

Intérpretes: David T. Bamberg *Fu Man Chu* (*ídem*), María de los Ángeles Santana (Pola Blanqui), Ángel T. Sala (teniente Gabriel Palomino), Ricardo Mondragón (director González), José Pidal (director Santos), José Morcillo (productor Bernal), Freddie Romero (*Lucifer*), Alma Lorena (Elena Palmer), Salvador Lozano (David), Ángel Di Stefani (Raúl Roldán), Víctor Velásquez (Pepe), Natalia Ortiz (doncella de Elena), Carlos Villarías (doctor), Lupe Carrilles (mesera), Roberto Cañedo (camarógrafo), entre otros y, en escenas de filmación, René Cardona, Ramón Armengol y Esther Luquín; también aparece Raphael J. Sevilla.

Duración: 86 minutos.

Estreno: Marzo de 1946.



Asesinato en los estudios

El galán, David, se lastima en la cabeza debido a un botellazo que recibió del villano Raúl durante la filmación de una cinta muda. Después de unos años, David es portero del estudio en el que trabajan su ex esposa Elena y Raúl como actores para el director González. En otra película, el mago Fu Man Chu y la estrella de Hollywood Pola Blanqui colaboran para el director Santos. En una escena, Raúl es baleado con cartuchos de salva y muere. El teniente Palomino detiene a David como

sospechoso, rechazando la ayuda de Fu Man Chu. Elena lo llama a su camerino, pero Fu la encuentra asesinada. El mago reconstruye la escena del crimen y demuestra que el asesino es un hermano de David, Pepe, quien se muere al escapar.

- ***El museo del crimen***

Producción (1944): Astro Films, José Deustúa Sotomayor; coproductor:
René Cardona, Jefe de producción: Luis Sánchez Tello.

Género: Detective, crimen y misterio.

Dirección: René Cardona.

Argumento: David T. Bamberg; adaptación: René Cardona; diálogos:
Ramón Pérez Peláez.

Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: José Gutiérrez Zamora.

Música: Jorge Pérez H.

Sonido: B. J. Kroger, Rodolfo Solís.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Felisa Ladrón de
Guevara.

Edición: Juan José Marino.

Intérpretes: David T. Bamberg *Fu Man Chu* (*idem*), Pituka de Foronda (Margarita Palacios), Ricardo Mondragón (doctor Busquet), Ángel T. Sala (teniente Gabriel Palomino), Rafael Icardo (Belcebú), Octavio Martínez (doctor Andrade), Conchita Gentil Arcos (Clementina Osorio de Ramos), Katy Jurado (Sara Ramos), Emma Roldán (Enfermera), Ramón Vallarino (Manuel Ramos), Cuca Escobar (Cuca), José Morcillo (agente viajero), Fernando Curiel (doctor Antonio Osorio) y otros.

Duración: 84 minutos.

Estreno: Diciembre de 1945.

Es una de las “películas escalofrantes” de Fu Man Chu, como se decía en la revista cinematográfica de aquel tiempo.¹¹⁹

En un museo del crimen, Fu Man Chu le cuenta a su secretaria un caso criminal: La enfermera Margarita y la señora Ramos, diabética, son envenenadas al comer unos bombones. El teniente Palomino le habla a Fu para que investigue el caso. La señora Ramos muere de pulmonía en el hospital debido a que alguien abrió la

¹¹⁹ *Cine mexicano*, 20 de enero de 1945, vol. I, núm.14.

ventana de su cuarto. Luego comienza un romance entre su viudo y Margarita. Fu descubre que Margarita es la culpable de todo.

- **La casa embrujada:**

Producción (1944): Eduardo Quevedo; jefe de producción: José Luis Busto.

Género: Misterio y horror.

Dirección: Fernando A. Rivero.

Argumento: David T. Bamberg y Norman Foster; adaptación: Fernando A. Rivero.

Fotografía: Ignacio Torres; operador de cámara: Andrés Torres.

Música: Jorge Pérez H.

Sonido: B. J. Coger y Rodolfo Solís.

Escenografía: Luis Moya; muebles y decorados: Francisco Zárraga;

Maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara.

Edición: Rafael Portillo.

Intérpretes: David T. Bamberg *Fu Man Chu* (*idem*), Mary Clark (Alicia Adams), Carlos Martínez Baena (Inocente de los Angeles), Alejandro Cobo (Manuel Beltrán), Alfonso Bedoya (vendedor de palomas), Freddie Romero (*Lucifer*), José Elías Moreno (Nicanor Simondor), Angel Di Stefani (Pitágoras), Enriqueta Reza (Angelita).

Estreno: Octubre de 1949.

En esta última película para David Bamberg, Fu Man Chu -como mago y cineasta- cae en una trampa al jugar póquer en el tren donde viaja a México con su ayudante *Lucifer*. Es el tahúr Beltrán quien lo “despluma” con la ayuda de su cómplice, Alicia. Beltrán salta del tren después de robarle la cartera a Fu, éste lo sigue, pero sin éxito, y llega al pueblo del Zopilote. En el pueblo, el rancharo Nicanor encierra a Fu Man Chu en una celda junto con *Lucifer*. Ellos logran huir y se refugian en la casa de Inocente y Angelita. Allá, Fu encuentra a Beltrán muerto. Con auxilio de un monstruo mudo, Pitágoras, Inocente roba su reloj a Fu. Llegan Alicia y Nicanor. Fu se libera de sus ligaduras y se finge como estatua cubriendo su cuerpo con yeso, y luego escapa. Alicia desmaya a Angelita, Lucifer sale de la trampa en que ha caído y

aparece la cartera con el dinero del mago. Con *Lucifer*, Fu y Alicia, enamorada de éste, se suben al tren.

David T. Bamberg no se viste de un traje chino en esta película, pero insiste en que él es una persona de origen asiático. Un cocinero chino, de un rancho, descubre que Fu no conoce la lengua china.

La última película de la serie de Fu Man Chu con David T. Bamberg, *La casa embrujada*, se filmó a partir del 5 de octubre de 1944 en los estudios CLASA.¹²⁰ Un par de semanas después, el director José Benavides *Jr.* comenzó a realizar el filme ***Un corazón burlado***, basado en la novela del periodista y escritor español Alberto Insúa.¹²¹

La ficha técnica de ***Un corazón burlado***:

Producción (1944): Artistas Asociados de México, José Elvira; jefe de producción: Manuel Rodríguez.
Género: Melodrama.
Dirección: José Benavides *Jr.*
Argumento: sobre la novela de Alberto Insúa; adaptación: Gustavo Villatoro.
Fotografía: Jorge Stahl.
Música: Gonzalo Curiel, con un aria de la ópera *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini cantada por Ofelia Quiroz.
Sonido: Enrique Rodríguez.
Escenografía: Luis Moya; vestuario: González Duhart; maquillaje: Dolores Camarillo.
Edición: Mario González.
Intérpretes: Susana Guízar (Carmen), Rafael Baledón (Manolo), Fernando Cortés (tío Jorge), Conchita Gentil Arcos (tía Elisa), Bernardo Sancristóbal (Perico), José Nájera (Emilio), Carlos Martínez Baena (padre Vázquez), Ofelia Quiroz (Pilar Sierra), Manuel Pozos (don Faustino Rojas), José Escanero (doctor), y otros.
Estreno: Septiembre de 1945.

¹²⁰ *La casa embrujada* se estrenó cinco años después, en octubre de 1949. Véase García Riera (1992), tomo 3, p.190.

¹²¹ La novela homónima de Insúa se publicó en 1921.

En este melodrama sin desenlace feliz, se trata de las reflexiones de una mujer anciana, Carmen, sobre su amor fracasado de juventud. Ella, originaria de una familia burguesa, ha tenido una vida trágica y le da un consejo a su sobrina para que no se case sin amor.

Las circunstancias de los personajes no indican ninguna relación con los asiáticos. Sin embargo, la soprano Pilar, novia y esposa del músico Emilio, de quien Carmen está enamorada, canta las arias en una escena de la ópera *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, donde ella se convierte en una japonesa con kimono, en un espacio de estilo supuestamente japonés. La figura de Madame Butterfly tiene una función simbólica para señalar la subordinación de la mujer al hombre, correspondiente a una relación esquemática del Oriente *orientalizado* con el Occidente, por la cual surgió el desequilibrio de sentimientos entre la pareja, el amor no cumplido y el interrumpido, así como la desesperanza de la mujer que no ha podido tomar un rol activo.



Escenas de *Madame Butterfly*

Estas escenas de la ópera, aparte de la actuación de los intérpretes, constituyen un elemento sustancial que acarrió una “nueva etapa del cine mexicano: la etapa de la calidad artística”, como señala un artículo de Mundo Cinema.¹²²

¹²² *Mundo Cinema*, 15 de marzo de 1945, número 33.

Fue Mario Moreno, *Cantinflas*, quien interpretó el protagónico en la película ***Un día con el diablo*** (1945), dirigida por Miguel M. Delgado, y realizada en el mismo año que terminó la Segunda Guerra Mundial. Valga apuntar que la filmación comenzó a mediados de febrero de 1945, pero se estrenó a finales de noviembre del mismo año, tres meses y medio después de la derrota de Japón. *Cantinflas*, de acuerdo con Pilcher, tuvo en sus películas tres roles principales: el pelado, el demagogo y el capitalista.¹²³ El personaje principal de *Un día con el diablo*, interpretado por *Cantinflas*, tiene las funciones de ser pelado y demagogo.

Primero se presenta aquí la ficha técnica de ***Un día con el diablo***.

Producción (1945): POSA Films, Jacques Gelman y Santiago Reachí
Género: Comedia, fantástico y bélico.
Dirección: Miguel M. Delgado.
Argumento: Jaime Salvador; guión: Miguel M. Delgado.
Fotografía: Gabriel Figueroa.
Música: Rosalío Ramírez.
Sonido: Howard Randall, Rafael Ruiz Esparza y Manuel Esperón.
Escenografía: Edgard Fitzgerald.
Edición: Gloria Schoemann.
Intérpretes: Mario Moreno *Cantinflas* (el voceador), Miguel Arenas (coronel), Susana Cora (hija del coronel), Andrés Soler (Satanás/policía), Estanislao Shillinsky (sargento instructor), Óscar Pulido (cuate del voceador) y otros.
Duración: 100 minutos.
Estreno: Noviembre de 1945.

La narrativa presenta primero la vida cotidiana del voceador, quien vende los periódicos que anuncian la declaración de la guerra, luego su sueño que tiene la parte del campo de batalla con los japoneses, así como la parte del cielo y del infierno, y al final, los momentos del voceador después de despertarse. Pero es hasta el final de la película cuando se revela que la mayoría de lo que ha sucedido fue un sueño del personaje principal.

Se verá aquí la sinopsis del argumento:

¹²³ Pilcher, *op.cit.*, pp.xviii y xix.

El asesino Pérez entra al ejército para huir de la justicia. Al declararse la guerra, él deserta del ejército, golpea a un voceador de periódicos en la calle y le pone su uniforme de soldado. El voceador es tomado por Pérez, se somete a un consejo de guerra. Primero trabaja en la casa del coronel. Por equivocación se graba su discurso hacia sus compatriotas y se transmite por radio. El coronel, enojado con el voceador, recibe una llamada del ministro y resulta que es ascendido por su “discurso exitoso”. El voceador es enviado, como sargento, al frente de batalla con los enemigos supuestamente japoneses. Para realizar una misión peligrosa, el sargento es camuflado con las ramillas de un árbol, con una taza de peltre y una bacinica. Va a espiar a los enemigos dejando a sus compañeros mexicanos –que están ahí para cumplir también la misión– en un lugar dentro del bosque. Después de ponerse el uniforme militar de un japonés, quien muere por una granada de mano tirada por el sargento, se mete a la tropa japonesa fingiendo ser un soldado más. Pero los militares japoneses descubren su origen y el sargento escapa, logra robar unos documentos de los enemigos, se sube a un camión militar que encuentra en el bosque, y llega conduciéndolo al lugar donde están sus compañeros. Ellos encuentran a cuarenta japoneses en el camión y los hacen prisioneros. Otros enemigos se acercan a ellos. El sargento les dice a sus compañeros que se vayan, mientras cubre su retirada. Ellos se van y lo dejan solo. Un enemigo dispara contra el sargento, lo que causa su muerte. El voceador sube al umbral del cielo, luego baja al infierno, donde Satanás le pone cuernos y cola y lo presenta con Nerón. El voceador y Satanás lloran juntos. Vuelve al cielo. De repente, es despertado por un gendarme que es igual a Satanás. Se da cuenta de que todo ha sido un sueño. La guerra ha terminado y el voceador vuelve a vender los periódicos en la calle.



Entre los enemigos, el sargento come arroz con palillos. Su manera rara de usar los palillos le llama la atención a un capitán.



Los enemigos buscan al sargento que huyó.

Cabe mencionar que en esta cinta nunca se menciona directamente la palabra “Japón” ni “japoneses”, solamente se señala que son los “enemigos”, pero tampoco se indica “México”, si bien en el periódico que anuncia “NUESTRA NACIÓN DECLARA LA GUERRA”, se ven “Ultimas Noticias” y “EXCELSIOR”. Esta anonimia se debe al carácter imaginario de la película, indicado en la parte de los créditos del inicio del filme:

“EL ESPIRITU FESTIVO DE ESTA OBRA HACE QUE MUCHO DE LO SUCEDIDO SEA IMAGINARIO, HACIENDOSE NECESARIO ACLARAR QUE NO SE TRATA DE EJEMPLIFICAR ELEMENTOS DEL EJERCITO, YA NO TAN SOLO DE NUESTRO PAIS, SINO QUE DE NINGUN OTRO, LIMITANDOSE NUESTRA HISTORIA A ESCENAS Y PERSONAJES FICTICIOS, ARBITRARIAMENTE ACOMODADOS PARA DAR MARCO A LA COMEDIA”.

Por otra parte, el discurso del coronel que se iba a transmitir por el radio, hace hincapié en la “justicia y libertad”. Esto se asocia con la justificación de la guerra de los Aliados contra el Eje en el universo real, lo que se puede observar en las opiniones de los militares mexicanos. Por ejemplo, en agosto de 1945 opina el general Enrique Calderón, candidato a la Presidencia de la República, de la rendición

japonesa, mostrando su esquema de los Aliados como “los hombres que aman la libertad y sienten la democracia” contra “las fuerzas del totalitarismo”.¹²⁴ A diferencia de los militares que enfatizan la “justicia y libertad”, el voceador (*Cantinflas*) ignora este concepto y hace un nuevo discurso lúdico que no tiene sentido, sin tomar en cuenta de que pueda ser transmitido por el radio, pero resulta que es elogiado por la autoridad, ya que es un discurso “muy popular”. En esta “equivocación” irónica se observa una crítica a la superficialidad de las categorías utilizadas para la esquematización ideológica de los países, aunque esta crítica se anula al final de la película, cuando se da cuenta de que todo ha sido un sueño.

Los personajes de los soldados enemigos se muestran como las figuras orientales ridiculizadas que hablan gritando en un idioma extraño inventado, ni chino ni japonés. Es una casa pequeña sin mesas ni sillas, donde los soldados comen algo nada sustancioso, callados y sentados en el suelo. En este espacio, junto con los tazones de arroz y palillos para la comida, se destaca lo extraño, al mismo tiempo que la debilidad de la fuerza militar de ellos. En los soldados enemigos no se señala la virilidad ideal para la guerra, ni la agresividad, ni la crueldad. Con respecto a la música utilizada para las escenas con los enemigos, se caracterizan el movimiento y la acción de los enemigos orientales por el ritmo rápido y la melodía de estilo chino, lo que contribuye a presentar la comicidad de los asiáticos. Pero este punto se estudiará con mayor detalle en el siguiente capítulo.

Igual que *Un día con el diablo*, la cinta ***Escuadrón 201*** de Jaime Salvador se filmó antes de que terminara la Segunda Guerra Mundial, pero se estrenó después, a

¹²⁴ *El Nacional*, 11 de agosto de 1945.

finales del noviembre de 1945.¹²⁵ A diferencia de la historieta homónima de 1945 en la que aparecen los soldados japoneses con características chinas,¹²⁶ en la película no hay personajes asiáticos ni discursos explícitos en contra de los países del Eje, ya que el objetivo del director radicaba en realizar “un filme humano que mostrará un aspecto social muy interesante, a veces conmovedor, de México”, según las palabras del director.¹²⁷ La trama se centra en el patriotismo de los jóvenes mexicanos o “aguiluchos” que se inscriben en el Escuadrón Mexicano de Pelea 201, en su espíritu nacionalista y en el elogio de ellos por parte del pueblo mexicano. Solamente en un *stock shot* insertado en el filme se observan unos japoneses que están cañoneando aviones de los enemigos en el campo de batalla. De tal manera, los japoneses son físicamente casi invisibles en el espacio cinematográfico, pero están presentes como enemigos, quizá no concretos, del pueblo mexicano en el trasfondo ideológico.



Enemigos japoneses



“Aguiluchos”

¹²⁵ Producción (1945): Productores de Películas y Films Mundiales, Miguel Salkind; productor asociado: Luis G. Manjares; gerentes de producción: Ángel de la Fuente y Pablo González, jefe de producción: Antonio Guerrero Tello. Género: Drama, bélico. Dirección: Jaime Salvador. Argumento. Jaime Salvador y Luis G. manjares, adaptación: Jaime Salvador. Fotografía: Víctor Herrera. Música: Manuel Esperón y Leo Cardona; canciones. Manuel M. Ponce (“Estrellita”), Claude Debussy (Rêverie), Felipe Valdés Leal (“Soldado raso”), Manuel Esperón (“Luna amiga”), Agustín Peralta (“Aguiluchos mexicanos”) y Pablo Sánchez (himno del Escuadrón 201). Sonido: Howard Randall, Fernando Barrera, Manuel Esperón, Jesús González Gancy y José de Pérez. Escenografía: Manuel Fontanals; vestuario. Emma Roldán, Marichu Enciso y Roberto Miranda. Edición: Rafael Ceballos. Intérpretes: Sara García (doña Herlinda), Domingo Soler (Trinidad Ceballos), Ángel Garasa (Gregorio Salcedo), Gloria Aguiar (Lupita), Louise Burnett (Louise), Fernando Fernández (Pedro), Rubén Rojo (Manuel), Carlos Orellana (don Matías), Agustín Isunza (subteniente inválido), Jorge Ancira (teniente), Jorge Mondragón (don Florencio) y otros. Duración: 107 minutos. Estreno: Noviembre de 1945.

¹²⁶ Aurrecochea y Bartra (1994), *op.cit.*, pp.75-77.

¹²⁷ *Cinema Reporter*, 2 de junio de 1945, p.7.

III.2.2.3. En la posguerra

El espionaje o la intriga internacional influidos por la Segunda Guerra Mundial, se puede observar en la película ***Una mujer de oriente*** (1946) de Juan Orol. En esta película se encuentran varios elementos asiáticos: las mujeres asiáticas misteriosas (una mujer medio japonesa y su madre japonesa), que muestran en cierto modo el estilo de la actriz estadounidense de origen chino, Anna May Wong,¹²⁸ así como lo oriental en el espacio del cabaret y en la cantante con un atuendo de tipo tailandés, y árabe o hindú, los cuales aparecen, de diferentes formas, en otras películas del mismo director, como en *Los misterios del hampa* (1944) y en *Cabaret Shanghai* (1949); y los espías japoneses, cuyos antecedentes se pueden hallar en “la abundante serie de películas *hollywoodenses* en las que los japoneses resultaban villanos o personajes torvos que atentaban contra el ‘mundo libre’ representado por los aliados”, como señala De la Vega Alfaro.¹²⁹

La ficha técnica de ***Una mujer de oriente*** es:

Producción (1946): España Sono Films de México, Juan Orol; jefe de producción: Guillermo Alcalde.
Género: Drama, detective y espionaje.
Dirección: Juan Orol.
Argumento: Abelardo L. Gómez; adaptación: Juan Orol.
Fotografía: Ross Fisher; operador de cámara: Álvaro González.
Música: Julio Brito.
Sonido: B.J. Coger, Francisco Alcalde y Enrique Rodríguez.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Concepción Zamora.
Edición: Juan José Marino.
Intérpretes: Rosa Carmina (Loti), Juan Orol (coronel Randolph Campbell), Carlos Badías (capitán Eddie Raymond), Carlos López Moctezuma (conde Amaru Saito), Clifford Carr (sargento), y otros.
Duración: 98 minutos.
Estreno: Junio de 1950.

¹²⁸ García Riera (1971), *Historia documental del cine mexicano*, tomo III, México, Ediciones Era, p.116. Anna May Wong interpretó en *Toll of the Sea* (1922), *Shanghai Express* (1932), etc. Véase Gina Marchetti, *op.cit.*, pp.4, 62-66.

¹²⁹ Eduardo de la Vega Alfaro (1987), *Juan Orol*, México, Universidad de Guadalajara, p.142.

El argumento se puede resumir de la siguiente manera:

En Nueva York, el coronel Campbell del Servicio Secreto comisiona al capitán Raymond a que investigue un rayo, descubierto por el profesor Benson, que paraliza los motores en el aire. Se alude a la presencia de los espías orientales “sospechosos” y a la competencia internacional. Después de que Raymond pasa por su casa en la que está su esposa Loti, para explicarle la situación de su trabajo, él y Campbell van a la casa del profesor, pero le encuentran muerto, y el plano de su invento ha desaparecido. Al lado del muerto está una flor, por lo que piensan que lo mató Jackson, quien vive del contrabando de droga. Como ven al lado de la casa del profesor a un asiático, Amaru Saito, conocido como un espía japonés, sospechan de la vinculación de la droga, los asiáticos y el robo del plano del invento. Parecer ser que el japonés es el jefe de la banda del contrabando de droga. Eso se confirma cuando el coronel y su gente encuentran junto a una flor a otra víctima, un chino rico que se ha dedicado a los negocios de la droga. En su residencia lujosa, donde trabaja un mayordomo chino sordomudo, se descubre una gran cantidad de cocaína, marihuana y opio. Mientras, el espía japonés Saito le confiesa a Loti que la ama desde hace mucho tiempo. Su esposo, Raymond y Campbell sospechan que Loti, de origen japonés, entrega informaciones del Servicio Secreto al enemigo. Raymond se acuerda del tiempo, ocho años antes, en el que conoció a Loti en un cabaret de estilo oriental en San Francisco. Él la persigue por sospechar de traición a él y a su país. En su casa, ella le cuenta sobre su vida y su madre que fue una geisha japonesa, y también sobre su padre estadounidense ya fallecido, a quien ella no conoció. En este momento, el japonés Saito echa el plano del Dr. Benson por la ventana a la casa de Loti y Raymond para devolverlo. Campbell persigue al japonés

y es hecho preso. El coronel recuerda cómo conoció en Japón a una mujer japonesa con quien tuvo a una hija. Él obtiene su libertad y la de Loti, prometiendo al japonés dejarlo escapar de Estados Unidos. Pero se revela que el japonés se lleva una copia del plano para regresar con ella a su país. Al abordar el avión, hay un tiroteo que le causa a Campbell una herida grave. Éste le revela a Raymondo que Loti es su hija. El avión se incendia y Saito se suicida por el harakiri al lado del avión.



Loti con su esposo



Espía japonés Saito y Loti



La madre japonesa de Loti



Mayordomo chino



Mayordomo chino (izquierda)



Paisaje imaginario de Japón

En esta película hay varios personajes asiáticos: Loti, Saito, el chino rico, el mayordomo chino sordomudo y la madre de Loti, quien era novia del coronel Campbell. En este filme se da un esquema simplificado del Occidente contra el Oriente: “los orientales” son sospechosos, como expresa el personaje Campbell, sin ser distinguidos según el origen, lo cual se refleja en la invención de los lenguajes artificiales de los personajes tanto japoneses como chinos, si bien en el espacio de los chinos se encuentran más muebles exóticos de estilo chino u oriental con varias estatuas budistas, y el japonés se caracteriza con los lentes redondos, con la postura

derecha y con el uso de una espada como si fuera samurai (aun cuando el estatus del conde no concuerda con el de samurai, es decir de guerrero). Ellos siempre están involucrados en el negocio de la droga, sea la cocaína, la marihuana o el opio. Sobre todo, los hombres orientales se consideran como malos y agresivos que perjudican a los occidentales, y mueren como consecuencia de sus actos o creencias. En cuanto a las mujeres orientales, ellas constituyen lo exótico y lo estético, características del gusto de Orol.¹³⁰ Estas mujeres que aparecen con diferentes tipos de atuendos de estilo casi chino, japonés o tailandés, es decir, de toque “oriental”, tienen la función de ser seductoras y enigmáticas. Aunque Loti es esposa de Raymond, no se destacan en esta película los valores de la familia y la maternidad. Tampoco se presenta la mujer como el objeto del dominio completo por el hombre. Es más bien una figura que está alejada de los hombres occidentales. Dicho de otro modo, ella es difícilmente alcanzable y comprensible para los hombres. Aquí son los hombres quienes sufren, o se representa que sufren, por los sentimientos amorosos, y no las mujeres, a diferencia de varios personajes femeninos del cine mexicano, quienes muestran el sentimiento amoroso como “parte de la naturaleza femenina”, si retomamos las palabras de Julia Tuñón, como vimos anteriormente en el caso de Rocío de la cinta *Marihuana, el monstruo verde*. En varias películas de Juan Orol se considera que el sentimiento amoroso, a veces deformado y torcido, así como el anhelo de una mujer inalcanzable, pertenecen más bien a la naturaleza masculina, la cual puede acarrear el fin trágico de los hombres.

¹³⁰ De la Vega Alfaro, *op.cit.*, p.48. En *Testimonios para la Historia del cine mexicano*, se dice que de todos los directores cinematográficos en México, Juan Orol resultaba ser el más autobiográfico. La opinión personal de Orol sobre las mujeres, que eran sus parejas, protagonistas del cine y rumberas, se encuentra en el mismo libro: Eugenia Meyer (coordinación), Cineteca Nacional (1975), *Testimonios para la Historia del cine mexicano II*, México, Secretaría de Gobernación, pp.27-39.

Las cintas principales dirigidas por Juan Orol se caracterizan por el mundo del hampa con gánsteres y el cabaret con rumberas. *Una mujer de oriente* no es la excepción, a pesar de que se trata de los personajes asiáticos. El personaje Loti, interpretado por Rosa Carmina, actriz cubana quien jugó en varias películas posteriores papeles de rumbera, ha sido cantante en un cabaret oriental de San Francisco, en donde por su exotismo –con su atuendo–, como síntesis de diferentes culturas del Este, así como del Sudeste de Asia, atrajo a su futuro esposo. Si bien hay una diferencia del estilo de canciones, del dinamismo en el movimiento corporal y de la gesticulación entre la rumbera y la cantante/bailarina oriental, el exotismo de la mujer en un mundo intrigante, incluso clandestino, está destacado en cada una de las obras de Orol.

En la segunda mitad de los años cuarenta, el número de películas de ambiente arrabalero y cabaretero poco a poco fue en aumento. En 1946 se produjeron tres filmes de este tipo, pero en 1947 se aumentó el número a trece: siete de éstas giraban alrededor del personaje central de una cabaretera, aunque la producción de las películas de otros géneros era todavía predominante por su número.¹³¹ En el siguiente año, Emilio Indio Fernández realizó su primer melodrama cabaretero, *Salón México*, después del filme del melodrama indígena, *Maclovía*; mientras Alejandro Galindo produjo y dirigió *Un familia de tantas*, con el tema de una familia de la clase media mexicana, con la exactitud basada en la creencia de “la realidad”, según Ayala Blanco, a diferencia de otros directores mexicanos que “creen la creencia en la imagen”, encabezados por Emilio Fernández.¹³²

¹³¹ García Riera (1971), tomo III, p175, y García Riera (1998), op.cit., p.154.

¹³² Ayala Blanco (1979,1968), op.cit., p.57.

Es en *Han matado a Tongolele*, dirigida por Roberto Gavaldón, que se presenta una combinación insólita de los personajes, así como de actores: una “exótica” bailarina tropical, un mago chino peligroso y un periodista mexicano. La bailarina fue interpretada por Yolanda Montes, “*Tongolele*”, de origen estadounidense, quien “por entonces deleitaba con sus danzas y contorsiones a los asiduos espectadores del célebre teatro Follies”.¹³³ Mientras ella muestra movimientos ágiles y provocativos en su baile con danzantes de color, el mago chino Chang, interpretado por el director teatral japonés Seki Sano, enseña una dinámica teatral, contrastiva con *Tongolele* y diferente a los gestos de Fu Man Chu interpretado por David T. Bamberg, quien, como un mago profesional, fue destacado por sus movimientos misteriosos con su magia. Por otra parte, mientras Fu Man Chu de Bamberg es un personaje libre de sus propios problemas personales, el mago Chang se considera como un chino obsesionado por la bailarina blanca, atraído por su exotismo. Sin embargo, ella no se interesa por él, ya que la bailarina se va a despedir del círculo teatral para casarse con el periodista Carlos. La obsesión y el aferramiento al deseo de poseerla se expresan con la pesada armadura tradicional japonesa (símbolo de la lucha de los antiguos guerreros japoneses) que se guarda en su camarín y se utiliza en la escena de magia para que el mago se la ponga y entre en una caja. Asimismo, Lotto, su esposa y asistente china, aparentemente dócil y obediente, se convierte en una criminal debido a los celos que siente por la presencia de *Tongolele* y su resentimiento con Chang, quien le hace saber a Lotto, de manera violenta, su desinterés por ella y su pasión por la *vedette*. En esta película, los dos chinos se marcan por lo misterioso, al mismo tiempo por la locura que amenaza a la vida de los

¹³³ Eduardo de la Vega Alfaro (2005), “Roberto Gavaldón: apuntes biofilográficos”, en *Roberto Gavaldón: Director de cine*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, Océano, p.41.

demás, lo que se muestra en la siguiente imagen en el fondo del crédito, con un cráneo, un chino y un dragón.



La imagen con un cráneo, un chino y dragón.



Tongolele (adelante), Chang y Lotto (atrás).



Chang al lado de su armadura japonesa.

Ficha técnica de ***Han matado a Tongolele***:

Producción (1948): Producciones Juno y Luis Manrique; jefe de producción: Paul Castelain.

Género: Detective (policíaco) y musical.

Dirección: Roberto Gavaldón.

Argumento y diálogos: Ramón Obón; adaptación: Roberto Gavaldón.

Fotografía: Jorge Stahl, Jr.; operadores de cámara: Armando Stahl e Ignacio Romero.

Música: Antonio Díaz Conde; números musicales: Manuel Esperón, Antonio Díaz Conde, Pepe Guízar, Silvestre Méndez y *Los Tex Mex*.

Sonido: James L. Fields, Rafael Ruiz Esparza y Galdino Samperio.

Escenografía: Jorge Fernández; vestuario: Emma Roldán; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: Yolanda Mondes *Tongolele* (ídem.), David Silva (Carlos Blanco), Manuel Arvide (Marcel), Concepción Lee (Lotto), Seki Sano (Chang), Lilia Prado (Clarita y su hermana gemela), José Baviera (empresario), Lila Kiwa (Lila), Julián de Meriche (don Francisco), Armando Velasco (comandante de policía), Ildefonso Vega (ayudante de Chang), Jorge Mondragón (médico legista); intervenciones musicales: Los Tex Mex, Huesca y sus Costeños, Los Diablos del Ritmo, Niño Caravaca y sus gitanos.

Duración: 72 minutos.
Estreno: Septiembre de 1948.

Ahora se pueden señalar unos filmes en los que aparecen personajes chinos en un barrio pobre capitalino. En el año 1948, se produjo **Carta Brava** de Agustín P. Delgado, y en el siguiente año **Opio** de Ramón Peón. El argumento de *Carta brava* se basó en la historieta con el mismo título creada por el dibujante José G. Cruz, quien era el argumentista y actor de esta película.¹³⁴ En ella, se trata de un jugador notorio al que apodan *Carta Brava*, de sus amigos y enemigos hampones que viven con intrigas y trampas en las que cae también *Carta Brava*.

En la película, se indica por primera vez en el cine mexicano una directa relación entre los chinos, el círculo de hampones y el fumadero de opio, que es dirigido por la amante china del jefe de la banda enemiga para *Carta Brava*. En este espacio oscuro considerado vicioso, se oyen varios gemidos, no precisamente de placer, sino de sufrimiento de los clientes, entre quienes están personas chinas vestidas como la gente corriente de su país de origen. La dueña del fumadero –interpretada por una actriz de origen chino– muestra su capacidad de adaptación al arrabal mexicano a través del cambio de ropa, es decir, fuera de su negocio tiene puesto un vestido occidental, y adentro, otro tipo de vestimenta, entre japonesa y china. Se revela que la china está entrenada para el manejo del cuchillo, por el que muere *Carta Brava*. No sólo los hampones masculinos que se originaron en circunstancias socialmente miserables, sino también esa mujer china, son violentos y amenazadores para el barrio popular.

¹³⁴ García Riera (1971), *op.cit.*, p.330. La revista *Cinema Reporter*, 17 de marzo de 1945, también señala que *Carta Brava* era un personaje famoso de una conocida historieta infantil. Véase, García Riera (1971), *op.cit.*, p.22.

Ficha técnica de ***Carta Brava***:

Producción (1948): Francisco Iracheta.
Género: Drama, crimen, arrabal.
Dirección: Agustín P. Delgado.
Argumento y adaptación: José G. Cruz.
Fotografía: Domingo Carrillo.
Música: Gonzalo Curiel.
Sonido: Rodolfo Solís.
Escenografía: José Rodríguez Granada; maquillaje: Sara Herrera.
Edición: Juan José Marino.
Intérpretes: Emilia Guiú (Annie), Carlos López Moctezuma (Tony Malo), Carmen Molina (Nora), Roberto Romaña (Roberto, *Carta Brava*), Juan García (*Gorila*), José G. Cruz (Héctor), José Ángel Espinos *Ferrusquilla* (Gilberto), Alberto Mariscal (policía) y otros.
Estreno: Mayo de 1959.

De igual modo, la película *Opio* (1949) del director cubano Ramón Peón presenta la conexión de los chinos con el opio. Sin embargo, en esta cinta, el acceso al opio no se limita a los hampones y los residentes chinos en México, sino que se extiende a las personas que están supuestamente fuera del hampa. De esta manera, se muestra más explícitamente el perjuicio de salud física y mental que causa problemas sociales:

Luis vive con su amante Norma y la hija de ella en una vecindad, y hace a Norma adicta de opio. Después de que Norma se casa con un viudo rico para salir de la miseria, ella no deja de fumar el opio, inducida por su ex-pareja y a escondidas de su esposo. Este “vicio” les acarrea directa e indirectamente varias consecuencias negativas: la muerte de la hija de Norma, la violencia de Luis contra ella, la muerte del marido y, finalmente, la tragedia en la que Norma mata a Luis –quien quería aprovecharla para su propio beneficio– y el suicidio de ella.

El “antro de vicio” en donde unos chinos les dan pipas de opio a Luis y Norma, ya no está alejado de la gente común de la comunidad mexicana, pues no sólo se

constituye una dimensión para todos los integrantes de diferentes orígenes sociales para su refugio de la vida difícil y el tránsito al ensueño de manera pacífica, sino también es un espacio donde se revela la realidad brutal y violenta, como el caso de la pareja: en un fumadero de opio, Luis golpea a Norma y le quema la cara con un calentador de petróleo.

García Riera comenta que el director Ramón Peón intentaba mostrar “la distorsión de la realidad” vista por los drogadictos, pero inútilmente, puesto que “las escenas más distorsionadas y falsas eran las que pretendían ser vistas normalmente”.¹³⁵ En otras palabras, el fumadero de opio vinculado con el narcotráfico no es la causa sustancial del mal social, sino, más bien un producto del desequilibrio social.

Ficha técnica de **Opio**:

Producción (1949): Maya Films, jefe de producción: Antonio Guerrero Tello, distribución: Columbia Pictures.
Género: Drama, crimen, arrabal.
Dirección: Ramón Peón.
Argumento y adaptación: Ramón Peón.
Fotografía: Gabriel Figueroa.
Música y canciones: Gonzalo Curiel.
Sonido: José B. Carles.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Armando Meyer.
Edición: Gloria Schoemann.
Intérpretes: Rosita Quintana (Norma), Domingo Soler (don Fernando del Valle), Tito Junco (Luis Duval), Carolina Barret (Regina), Fanny Schiller (Fermína), Juan Pulido (padre Germán), Titina Romay (Elenita) y otros.
Estreno: Junio de 1949.

Un mes antes de la filmación de *Opio*, el director Gilberto Martínez Solares empezó a producir el filme **Soy charro de levita** (o *Yo soy charro de levita*) con Germán Valdés *Tin Tan*, una obra anterior a *El rey del barrio*, realizada por el mismo equipo en ese año. A diferencia a varias películas mencionadas, el personaje chino de esta

¹³⁵ *Ibid.*, p.34.

cinta es el dueño del café de chinos, que no se asocia al “vicio”, sino a un lugar abierto para la gente de la clase popular del arrabal capitalino. Por otra parte, es Tin Tan, como tipo “pocho” y “pachuco”, quien hace un mimetismo de un chino, cantando y bailando en el café mencionado. Aquí se intersecan dos distintos tipos de personas: un inmigrante chino radicado en México y un emigrante mexicano que se convierte en un pocho y pachuco.



La ficha técnica de ***Soy charro de levita*** es:

Producción (1949): As Films, Felipe Mier.

Género: Comedia, arrabal, ranchero y musical.

Dirección: Gilberto Martínez Solares.

Argumento: Paulino Masip y Guz Águila; adaptación: Gilberto Martínez Solares y Juan García.

Fotografía: Agustín Martínez Solares.

Música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez.

Sonido: Manuel Topete y Galdino Samperio.

Escenografía: Javier Torres Torija.

Edición: José Bustos.

Intérpretes: Germán Valdés *Tin Tan (ídem)*, Marcelo Chávez *Marcelo (ídem)*, Rosita Quintana (Rosita), Carmen Molina (Carmelita Méndez), Arturo Martínez (*El Soto*), Óscar Pulido (don Melitón, presidente municipal), Julio Villarreal (don Agripino Méndez), Felipe de Alba (Enrique), Juan García (chofer), Queta Lavat (Leonor Dávila), Emma Roldán (Doña Luz, *La Coronela*, abuela de Carmelita), y otros.

Duración: 110 minutos.

Estreno: Junio de 1949.

La joven Carmelita, madre soltera, deja su bebé con unos vecinos, Tin Tan y Marcelo, para buscar un trabajo de sirvienta. Tin Tan, Marcelo y Carmelita son contratados

por un empresario de carpa, quien los vio cantando en un café de chinos, cuando supieron que no podrían pagar la cuenta. Ellos salen de gira y van al pueblo del cacique Agripino, cuyo hijo Enrique es el padre del bebé de Carmelita. Agripino quiere que Enrique se case con Leonor, hija del presidente municipal. En el pueblo, la ranchera Rosita cree que Tin Tan la ha salvado del abusador *Sotol*, mayordomo de Agripino. Ella se enamora entonces de su defensor. Tin Tan va a pedir a Agripino que case a su hijo con Carmelita, pero sin éxito, ya que lo bloquean los hombres del cacique. Éstos van a la carpa e interrumpen la función, provocando una gran pelea. Tin Tan y Marcelo, con vestidos de charros, llegan al rancho de Agripino, en el que va a llevarse a cabo la boda de Enrique y Leonor. Pero después de un alboroto, Carmelita se queda con Enrique, y Rosita con Tin Tan.

Soy charro de levita está estructurada principalmente en dos partes: una se despliega en un espacio urbano arrabal que consiste en la vecindad, en la que los vagos hambrientos sin dinero viven con sueños imaginarios, así como en el café de chinos; otra parte gira en torno al espacio rural, principalmente el rancho.

En la parte arrabal, salta a la vista que Tin Tan representa el tipo pocho y pachuco por su lenguaje y su indumentaria, respectivamente, si tomamos la clasificación de los mexicanos radicados en Estados Unidos (“chicanos”) dada por parte de Hernández, quien señala que “sus características fundamentales se reducen a la expresión lingüística en el pocho y al vestir en el pachuco”, aunque dichos términos experimentan una gran variedad de connotaciones a lo largo del tiempo y de acuerdo al contexto.¹³⁶ Es preciso apuntar que su atuendo es similar al *zoot suit* que consiste

¹³⁶ Guillermo E. Hernández, “Las características cómicas del pocho y del pachuco: sus antecedentes literarios y populares”, en: <http://www.chicano.ucla.edu/center/events/carácter.html>. El artículo está

en “saco largo, pantalones bombachos, ancha y llamativa corbata, sombrero de pluma y una larga cadena de reloj sujeta al pantalón”.¹³⁷ El traje es “impráctico”, caracterizado por la “exageración” y ser “estético”¹³⁸, si utilizamos las palabras de Octavio Paz relacionadas con el pachuco. No obstante, Tin Tan sabe aprovechar esta indumentaria con el fin de imitar a un chino, volviendo el ala del sombrero, poniéndose un largo bigote falso y enfatizando los ojos rasgados. Bailando, de repente el saco largo y los pantalones bombachos pierden su función estética y adquieren una función práctica, conforme a la necesidad de moverse, que es importante en el caso del campesino y del obrero.

En cuanto al lenguaje de Tin Tan, se observa la adaptación del vocabulario del pocho, que ha sido marcado por la influencia angloamericana y el bilingüismo con errores. Pero Tin Tan no imita exactamente el lenguaje del pocho, sino acomoda el estilo de éste con el uso de juegos verbales en español combinados con otro idioma, por ejemplo, chino inventado o asemejado en esta cinta, lo que produce la comicidad y la caricaturización de los inmigrantes chinos, cuya presencia se considera como disonante en la sociedad receptora. En la época, los personajes interpretados por Tin Tan se sometieron a una crítica fuerte debido a que construyeron “el género del pachuco apochado y antimexicano”, calificado como: “lo grotesco, que no tiene ni pizca de gracia y, sin embargo, hace reír a cierto sector del público”.¹³⁹ Por otra parte, “su expresión de irremediable grosería” de “el más despreciable de los tipos: el

basado en su ponencia presentada en el “Simposio sobre literatura mesoamericana y chicana en honor al Dr. Luis Leal”, efectuado en Monterrey en 1985.

En cuanto a la historia de generación de los términos pocho y pachuco, véase también, Tino Villanueva (comp.) (1985, 1980), *Chicanos* (Selección), México, SEP.

¹³⁷ David R. Maciel (2000), *El bandolero, el pocho y la raza: Imágenes cinematográficas del chicano*, México, CONACULA, Siglo XXI.

¹³⁸ Octavio Paz (1950), *El laberinto de la Soledad*, México, Cuadernos Americanos, p.15.

¹³⁹ *Mundo Cinema*, núm. 33, 1 de junio de 1950.

pachuco”¹⁴⁰ puede relacionarse con la tradición de juegos verbales de la cultura popular mexicana, sobre todo con el teatro. Hernández señala que la corriente costumbrista del teatro regional yucateco entre 1907 y 1926 creaba personajes como el turco y el árabe, el chino y otros tipos de mexicanos quienes no sólo empleaban un lenguaje regional, sino también bilingüismos.¹⁴¹ De igual manera que en el teatro yucateco, Tin Tan desplegó en sus personajes “una fenomenología de la transculturación”,¹⁴² de la que se tratará en el siguiente capítulo.

En la cinta *Soy charro de levita*, el café de chinos no era más que un espacio que indirectamente empujaba a Tin Tan y Marcelo del arrabal capitalino a una zona rural. El dueño chino del café no mostraba su vida privada ni su interior. En la cinta **Café de chinos** (1949, antes se llamaba *Todos somos hijos de Dios*) de Joselito Rodríguez, en cambio, el café de chinos se convierte en un espacio de encuentro de los personajes provenientes de diferentes orígenes culturales –no sólo mexicanos y chinos, sino también hay un comerciante árabe–, así como de distintos estratos sociales. Es la primera película, en cuanto al cine mexicano, en la que el protagonista principal es un personaje inmigrante asiático, interpretado por Carlos Orellana, cuyos ojos rasgados y dientes salientes, hechos mediante un maquillaje especial, están marcados de manera caricaturesca. En la pantalla se presenta su punto de vista, es decir, se muestra que el dueño chino Chang no sólo es observado por alguien, sino también mira como un sujeto activo a otros personajes no asiáticos.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Guillermo E. Hernández, *op.cit.*, pp.5-6.

¹⁴² “El fabuloso ‘Tin-Tan’”, *Mañana*, 29 de mayo de 1976, p.56, citado por Carl J. Mora (1989), *Mexican Cinema, Reflections of a Society*, edición revisada, Berkeley/ Los Ángeles/ Londres, University of California Press, p.83.

Y además, se señalan sus problemas y sufrimientos personales mediante sus monólogos, primero ante la estatua de buda, luego ante el cuadro de la Virgen de Guadalupe, como si rezara a ellos.

La cineasta Luciana Kaplan realizó en 1998 un filme documental denominado *Cuentos chinos* que trató de la historia de los inmigrantes chinos en México, utilizando unos fragmentos de *Café de chinos*.¹⁴³ En este documental, se hace hincapié en la discriminación racista que sufrieron los inmigrantes asiáticos en el movimiento antichino, aparte de la identidad étnica de sus descendientes; mientras que en la película de Joselito Rodríguez, el tono racista no siempre se presenta explícitamente, sino se vislumbra en el fondo.

La ficha técnica demuestra varias funciones de Carlos Orellana, quien interpretó en esta cinta a Chang Chong :

Producción (1949): Astor Films, Alfonso Sánchez Tello, Joselito Rodríguez y Carlos Orellana; jefe de producción: Antonio Sánchez Barraza.
Género: Melodrama, urbano.
Dirección: Joselito Rodríguez.
Argumento y adaptación: Joselito Rodríguez y Carlos Orellana.
Fotografía: Agustín Jiménez.
Música: José de la Vega; canciones: Enrique Fabregat, José de la Vega y Trío Los Norteños.
Sonido: Luis Fernández y José de Pérez.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Sara Herrera.
Edición: Fernando Martínez.
Intérpretes: Carlos Orellana (Chang Chong), Abel Salazar (Roberto), Amanda del Llano (Elena), Gustavo Rojo (Enrique), Delia Magaña (Lucha), Eduardo Arozamena (médico), Kika Meyer (Marta), Luis Badillo (Julián, árabe), Manuel Noriega (cura), Armando Arriola (actor de teatro), Polo Villa, Roberto Meyer, Juan Villegas, Mazando Yamada, Roberto Y. Palacios; interpretaciones musicales: Trio Los Norteños.
Duración: 109 minutos.
Estreno: Septiembre de 1949.

La sinopsis del argumento es la siguiente:

¹⁴³ *Cuentos chinos*, producción mexicana (1998): Centro de Capacitación Cinematográfica, FONCA, dirección: Luciana Kaplan, duración: 33 minutos.

El ladrón Enrique y sus cómplices le roban dinero, con una trampa, a un hombre en la calle y se reúnen en el café del chino Chang Chong. Elena, desdeñada y abandonada por Enrique, se desmaya frente al café de Chang. Las meseras del café la encuentran, atienden y le piden a su jefe que le dé alojamiento a Elena en la habitación junto al café donde vive Chang. En la misma noche, Elena da a luz una niña. Ellas se quedan a vivir ahí. Chang tiene tanto cariño con la niña que decide adoptarla y se convierte al catolicismo para que pueda bautizarla. Elena comienza a trabajar como mesera en el café. El joven Roberto, repartidor de refrescos de *Mission* (“El misionero”) se interesa por ella. También Chang se enamora de ella, aunque no se lo confiesa. Enrique, el verdadero padre de la niña Lupita, y Roberto pelean por Elena en un cabaret. Cuando un policía lleva a Elena al café, Chang se enoja con ella, ya que piensa que ésta tiene una mala conducta como si fuera una mujer de la calle. Ella se va con su hija. El chino pierde el motivo de trabajar y hacer un buen negocio. Cuando Enrique y sus compinches secuestran a la niña Lupita, Elena acude a Chang para pedirle ayuda. En la casa de Enrique, Chang es herido por éste con un balazo. Antes de la boda con Roberto, Elena considera que tal vez sea mejor quedarse en el café con Chang y no casarse con Roberto, por el agradecimiento al sacrificio del chino quien no se recupera por la tristeza que siente por la ausencia de ella. Chang le miente, diciéndole que no la quiere. Elena se va con su niña para casarse con Roberto. Chang se queda solo en la cama con la tristeza, hablándole a la Virgen de Guadalupe.



Chang ve a los clientes del café.



Chang, cargando a la hija adoptiva, le habla a la Virgen de Guadalupe.



El crédito del título.

En el inicio de la película, la parte de los créditos, dibujados con la fuente tipográfica para alfabeto latino similar a las letras asiáticas, está acompañada de una cómica melodía musical china con un ritmo rápido y otra mexicana melancólica que canta el Trío Los Norteños en una escena posterior. La mezcla de dos culturas se refleja en diferentes dimensiones: el híbrido culinario que se ofrece en el café; el uso de la lengua española y la china caracterizado por la interferencia de esta última lengua en la primera en el caso de Chang; y el sincretismo religioso de dicho hombre, quien abandona el budismo superficialmente y se convierte al catolicismo, que es, en México, a su vez sincrético como una combinación de prácticas religiosas indígenas con los ritos del catolicismo. Finalmente, en la habitación de Chang la estatua de Buda se sustituye por la imagen de la Virgen de Guadalupe.

Durante la búsqueda de su identidad entre las dos culturas, que comienza marcadamente a partir de que se enamora de una mujer mexicana y adopta a la hija de ella, Chang sufre una desilusión después de tener esperanza, y la abnegación, llega finalmente al estado de resignación. Este desarrollo de la trama no sólo contiene un aspecto particular de ser inmigrante considerado como de baja categoría en México, sino también un aspecto universal de que un hombre con gran complejo de inferioridad se disuade de declarar su amor a una mujer, lo que se da en el caso

de Cyrano de Bergerac, protagonista de la famosa obra teatral de Rostand Edmond. Este tipo de universalidad, además de la mirada del protagonista, le confiere a la película *Café de chinos* un carácter melodramático.

Mientras *Café de chinos* presentaba el sincretismo religioso como uno de los elementos de la trama, la película ***San Felipe de Jesús***, que se produjo en el mismo año bajo la dirección de Julio Bracho, mostraba el camino hacia Dios del mexicano Felipe, quien, en el siglo XVI, se hizo fraile franciscano y fue crucificado en Japón. Sin embargo, no se trata directamente de la espiritualidad del protagonista que se convierte en un santo. Lo que se muestra más claramente en el filme es la lucha con el deseo carnal y la tentación voluptuosa, y además, el contraste entre el mundo cristiano como el lado del bien absoluto, y el otro pagano.

Ficha técnica de ***San Felipe de Jesús (El divino conquistador)***:

Producción (1949): CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo; productor ejecutivo: Fernando Marcos; jefe de producción: Ricardo Beltri.

Género: Drama e histórico (biográfico).

Dirección: Julio Bracho.

Argumento: sobre una idea de Rafael M. Saavedra; adaptación: Julio Bracho y Salvador Elizondo; diálogos: Xavier Villaurrutia.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Raúl Lavista, con coros por Los Cosacos del Don.

Sonido: Rafael Ruiz Esparza y José de Pérez.

Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Sara Mateos.

Edición: Jorge Bracho.

Intérpretes: Ernesto Alonso (Felipe de las Casas), Rita Macedo (Rosalía/María), Julio Villarreal (fray Pedro Bautista), Rodolfo Acosta (príncipe Chokozabe), José Baviera (don Alonso), Francisco Jambrina (capitán Matías de Landecho), José Morcillo (don Lope, padre de Rosalía), Luis Aceves Castañeda (emperador Iriyoshi Taikosama), Maruja Grifell (madre de Felipe), Dolores Camarillo (Marijuana, criada negra), Antonio Bravo (Cristóbal de Villahermosa), Eugenia Galindo (Teresa, criada de Rosalía), Humberto Rodríguez (platero), Ramón Gay (soldado), Ernesto Finance (don garcía), Jesús Valero (Fray Juan) y otros.

Duración: 106 minutos.

Estreno: Agosto de 1949.



En Filipinas



El “emperador” y sus vasallos en Japón

En la cinta saltan a la vista las imágenes orientales de Japón y del archipiélago filipino, gobernado a través del Virreinato de la Nueva España. En cuanto a los personajes de Manila, Filipinas, se señala una combinación de *coolies* chinos de bajo estrato social, así como la gente de la zona tropical del Pacífico Meridional, que primero ofrece una imagen sensual y después una imagen monstruosa, cuando se entera de que varias personas son leprosas. Estos personajes representan la multiculturalidad del puerto de Manila que era una base importante para el comercio exterior de España, así como el mundo pagano oriental donde, aparte del animismo de los autóctonos, se había difundido el Islam, objeto de invasión por parte de las potencias católicas de Europa.

En cuanto a Japón, se presenta como un país desértico, donde el pueblo campesino sufre de la sequía. De esta imagen se comprende que, en la película, el país está considerado como una parte de la zona tropical del mundo lejano y pobre. Aunque parece irreal en lo que concierne al clima, la imagen de la pobreza de los campesinos de aquella época no dista mucho del fenómeno histórico de Japón, ya que estaban afectados y amenazados por la escasez de alimentos y las malas cosechas, causadas principalmente por el frío y la inundación. Asimismo, se observan algunas invenciones interesantes con respecto a los hombres poderosos

del país imperial. Por ejemplo, el personaje del “emperador”, Iriyoshi Taikosama, se vincula con una persona real Toyotomi Hideyoshi, quien no era el emperador ni el *shogun* (la autoridad suprema de Japón), sino el “regente” imperial que desempeñaba las funciones del primer consejero para el emperador, a pesar de tener un origen guerrero. Pero este regente tenía gran influencia en la corte imperial, así como en la administración política, gracias a la unificación del país que él realizó en la época turbulenta.¹⁴⁴ Por otra parte, la alusión a este hombre poderoso es significativa, puesto que es Hideyoshi quien promulgó el primer decreto de expulsión de los cristianos, además de la orden de crucificar a los franciscanos tanto extranjeros como japoneses, así como a varios cristianos japoneses que no querían abandonar la fe.

En la película, Japón, los personajes que ejercen influencia en la expulsión, la crucifixión de los misioneros y los devotos cristianos, representan el otro mundo amenazador, cuyos valores religiosos y morales son incompatibles con los del mundo católico y, por tanto, San Felipe de Jesús es considerado un mártir y una víctima en la lucha espiritual con los paganos. Por otra parte, se implica un fracaso de las potencias católicas de Europa que no lograron erradicar otras religiones de aquel país lejano, así como conquistarlo, en contraste con América Latina, Filipinas y otros lugares, que antes habían sido el *otro* para los europeos.

Como se ha señalado en el panorama del cine mexicano en las décadas de los años treinta y cuarenta, los elementos asiáticos –hilos teñidos con el tono estadounidense– están entretnejidos sobre la urdimbre y la trama cinematográficas, en

¹⁴⁴ “*Taiko*” fue el título de regente retirado.

relación con el fenómeno sociocultural e histórico, teniendo como ejemplo la inmigración, la drogadicción y la guerra, entre otros factores, así como los géneros cinematográficos, además de los tipos de artes escénicas y entretenimientos. Los entornos se vinculan no sólo con los espacios mexicanos, sino también con China, Estados Unidos, Filipinas y Japón, lo que señala la extensión de la relación del fenómeno histórico mexicano con los países asiáticos y su gente.

Sin embargo, la manera de la construcción de los asiáticos en el cine mexicano difiere a la de otros medios de comunicación, especialmente en los años treinta. En la prensa mexicana, se observaban con alta frecuencia las noticias sobre la situación política, económica y militar en Asia, además de la movilidad de inmigrantes y sus problemas. Pero ellas estaban acompañadas de actitudes paradójicas hacia los inmigrantes asiáticos y sus países, debido a la situación compleja a nivel internacional en el ámbito político. En cambio, en el cine nacional todavía no se señalaba explícitamente el reflejo de esta situación, ni el fenómeno social de México, sino, a primera vista, se aplicaba una parte de la tipología de los asiáticos del cine estadounidense a los personajes. En los años cuarenta, si bien es cierto que se presentaban los temas bélicos en el cine mexicano, las imágenes de los asiáticos, o sea, los japoneses como enemigos no mostraban la crueldad y agresión como lo que se manifestaba en la prensa. Por otra parte, en la segunda mitad de los años cuarenta, se comenzaron a intercalar varios elementos causados por los inmigrantes en el cine, a diferencia de otros medios de comunicación que ya no lo enfatizaban tanto como en la época anterior.

Ahora, se estudiará con mayor detalle, a través del análisis de algunas secuencias de las cintas, la diferenciación de marcas en los personajes y los entornos asiáticos,

es decir, cómo se representa la diferencia de ellos y de qué forma se muestra su otredad en las películas de la época.

Capítulo IV El *otro* asiático en las películas

IV.1. El método y técnicas del análisis

IV.1.1. El método de análisis de la representación

En este capítulo se analizan las películas escogidas del cine mexicano con respecto a los personajes asiáticos, lo asiático y su otredad. Aquí, los objetivos radican en estudiar cómo se representan estos personajes y lo asiático en relación con los personajes mexicanos y/o extranjeros no asiáticos; cuáles son las marcas que constituyen la diferenciación cultural y racial; cómo se representan las modalidades de la otredad; si existe la homogeneidad o heterogeneidad del *otro* asiático a lo largo de la época en cuestión; y finalmente cómo se relaciona el texto cinematográfico con el contexto histórico y sociocultural, visto principalmente desde la perspectiva de la prensa nacional, que es otra forma de representación.

Estas cuestiones se desarrollan en diferentes tipos de códigos en los que se sustenta el cine como un importante medio de comunicación: códigos específicos para el medio cinematográfico, así como códigos no específicos utilizados para la comunicación entre los personajes y para su ambientación. En consideración a ello, he empleado y modificado el método de análisis de la representación, planteado por Francesco Casetti y Federico di Chio,¹ ya que su método abarca los diferentes estratos de códigos, organizados en tres niveles:

Puesta en escena. Se refiere a los contenidos representados en la imagen.

Puesta en cuadro. Define la modalidad de presentación de esos contenidos de la imagen; o sea, el tipo de mirada que se lanza sobre ese universo.

¹ Francesco Casetti y Federico di Chio (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, pp.121-138.

Puesta en serie. Determina los nexos que se establecen entre las distintas imágenes. El primero surge de una labor de *setting*, el segundo se produce de la filmación fotográfica y el tercero del montaje.

Puesta en escena

Para este trabajo de análisis, se organizan los siguientes datos ofrecidos por el texto fílmico: sobre los personajes respecto a su carácter, su constitución física, su indumentaria y maquillaje –en caso de los actores mexicanos o latinos, es un elemento crucial para interpretar un personaje asiático–; su forma de acción, del lenguaje y de la expresión no verbal. Asimismo, es indispensable indagar las relaciones entre los personajes de distintos orígenes. Además, es necesario estudiar al personaje no sólo como un individuo único con sus aspectos peculiares y específicos, sino también como el “tipo” que encarna, por las clases de acciones que lleva a cabo, y por los gestos que asume. Es posible encontrar algunos tipos que como una “parte” o un “rol” sostiene la narración, y de ahí se puede estudiar ciertos arquetipos, en acepción dada por Casetti y di Chio.²

De igual forma, es preciso el análisis del entorno, en el que actúan los personajes, y de la decoración, incluyendo los paisajes, los objetos que están en el espacio, así como el análisis de la relación entre los personajes y el entorno, para ver un elemento histórico y cultural, construido mediante referencias a cierta época y ciertos lugares. Para Casetti y di Chio, el entorno es, aparte de la situación, uno de los elementos que forman el ambiente.³ En mi trabajo se puede estudiar si hay entorno y situación que aparecen repetidamente en torno a los personajes asiáticos así como

² *Ibíd.*, pp.178-179, p.132.

³ *Ibíd.*, p.176.

a las relaciones entre los mexicanos y los asiáticos, o si se presenta un entorno específico y una situación diferente en cada una de las películas.

Los datos para la puesta en escena también se constituyen por los diálogos de los personajes. Sus voces no sólo contribuyen a hacernos entender su carácter y motivo de la acción, sino también sirven para marcar la diferencia imaginaria entre los personajes en la comunicación verbal y no verbal.

En los objetos del análisis de mi trabajo se muestran, sobre todo, los diferentes acentos y usos gramaticales, las distintas maneras de expresión verbal, gesticulaciones y patrones proxémicos entre los personajes mexicanos, asiáticos y otros extranjeros. A este estudio detallado de los diálogos y de las expresiones no verbales aplica un enfoque del análisis del discurso relacionado con el área sociolingüística.⁴

Por otra parte, hay películas en las que se presentan lenguajes inventados que no tienen significados, y melodías que no son consideradas como mexicanas o estadounidenses, sino tienen un carácter chino u oriental, en vinculación con los personajes y los acontecimientos que señalan el extrañamiento o la extranjería y el estado emocional de los personajes asiáticos.

Puesta en cuadro

Es la manera en que el universo se representa concretamente en la pantalla. La modalidad de la puesta en cuadro puede ser dependiente de los contenidos o independiente de ellos. Sin embargo, el estilo del cine mexicano en la época de los años treinta y cuarenta correspondía al del cine clásico de Hollywood, que era

⁴ Véase, por ejemplo, John Gumperz y Dell Hymes (1972), *Directions in sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston.

caracterizado por la prioridad de la narrativa sobre la forma, y por una “realidad” construida de alto grado a través de la invisibilidad de técnicas.⁵ Por esta razón, en el cine mexicano de la época la modalidad de la puesta en cuadro se vinculaba estrechamente con los contenidos.

Hay temas que se consideran como cruciales en este nivel: la elección del punto de vista; la selección relativa de cosas que se incluyen en el campo y dejan fuera; la definición de los movimientos y de los recorridos de la cámara en el espacio; la determinación de la duración de los encuadres, etc., conforme a Casetti y di Chio.⁶ Los elementos que se han seleccionado para el análisis de esta investigación son la “ocularización”, en su acepción dada por François Jost (la cual se explicará después); el encuadre, que consiste en el plano y la posición de cámara; y además, la composición del cuadro.

Puesta en serie

Consiste en el nexo y la relación entre varias imágenes, y se considera como un elemento útil para analizar la organización de los “fragmentos del mundo”.⁷ En el análisis se puede observar la relación entre los personajes y/o la jerarquía que domina en el espacio, y la forma de moverse y expresarse a través del *raccord* (enlace, como en el campo-contracampo); por ejemplo, el *raccord* sobre una mirada, un movimiento, un gesto, etc. En el llamado “cine clásico”, que se caracteriza por la “impresión de continuidad y homogeneidad”, la idea de *raccord* es más

⁵ Bordwell, Staiger y Thompson (1985), *The Classical Hollywood Cinema*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 3, 24 y 25.

⁶ Casetti y di Chio, *op.cit.*, pp.133 y 134.

⁷ *Ibid.*, pp.135 y 136.

representativa, como dice André Bazin, quien considera “un suceso real” como primordial.⁸

IV.1.2. El punto de vista y la *ocularización*

Cabe precisar que el punto de vista, clasificado arriba como uno de los elementos de la puesta en cuadro, es el lugar desde el cual se mira. En el cine de la corriente principal, el ojo dominante es comprendido, en el primer término, como la cámara. Casetti y di Chio señalan que en el ámbito comunicativo, el punto de vista coincide tanto con el ojo del emisor, como con el ojo del receptor que es el espectador.⁹

Por otra parte, en relación con un campo narratológico que analiza “la regulación de la información narrativa” sobre la historia, según lo que Genette define denominando el campo como el “modo” de relato,¹⁰ varios teóricos consideran que el punto de vista muestra las perspectivas tomadas desde distintas instancias, para las que hay diferentes nociones: el “autor implícito” (Booth) o el “meganarrador” (Gaudreault) o el “narrador implícito” o el “gran imaginador” (Laffay) o el “enunciador”; el “subnarrador” o el “narrador delegado” o el “segundo narrador”; el personaje; el “espectador implícito” o “enunciatario”, etc.¹¹ En las películas narrativas, hay relaciones

⁸ Aumont, et. al, *op.cit.*, pp.72-78.

⁹ *Ibid.*, pp. 232-233.

¹⁰ Genette (1980), *Narrative Discourse*, Oxford, Basil Blackwell, p.162.

¹¹ Wayne Booth (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, pp.71-75, citado en: Bordwell (1985), *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, p.62, en: Seymour Chatman (1990), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/ Londres, Cornell University Press, pp.74-89; Gaudreault y Jost (1995), *El relato cinematográfico: Cine y narratología*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, p.57-59; Albert Laffay (1964), *Logique du cinéma: Création et spectacle*, Paris, Masson, p.8, citado en: Bordwell (1985), *op.cit.*, p.62; Casetti y di Chino, *op.cit.*, 226-227.

A diferencia de estos autores, David Bordwell no reconoce el “narrador” cinematográfico personificado, que está inherente en el filme, sino solamente la instancia abstracta “narración” como “la organización de un juego de claves para la construcción de una historia”. Bordwell (1985), *op.cit.*, pp.61-62.

Asimismo, Edward Branigan está en contra del antropomorfismo de las instancias del relato. El “autor implícito” definido por varios teóricos, lo considera Branigan como “una narración implícita extra-

complejas entre el punto de vista de las instancias narrativas y el del personaje(s) – ellos mismos pueden ser subnarradores–, aunque se puede considerar que, apoyándose en las teorías de los narratólogos arriba mencionados, el “autor implícito” o el “meganarrador” fílmico regulan y organizan todos los puntos de vista del relato cinematográfico.

En relación con los personajes presentados en la imagen, hay planos que representan solamente el punto de vista del “autor implícito” (“meganarrador”), es decir, son planos “anónimos” presentados desde el punto de vista de ningún personaje. Pero hay planos mostrados desde el punto de vista de un personaje. En algunos casos, en la imagen está entremezclado el punto de vista altamente subjetivo de los personajes, el cual funciona, mediante el uso especial de la cámara, como instrumento para darle al espectador la impresión de que la pantalla representará el campo de visión o imaginación de uno de ellos.

Por otra parte y en un plano determinado, se puede representar que los personajes, mirados desde el punto de vista del “autor implícito” y/o de un personaje, dirijan su mirada interna hacia otro personaje –ya sea unilateral o mutua– u otra no interna, hacia fuera de campo. En el segundo caso, es posible que diferentes personajes miren hacia el mismo punto de fuera de campo –también ellos son mirados desde el punto de vista del “autor implícito” o de un personaje–. De igual forma, un *raccord* (enlace, como en un campo-contracampo) puede relacionarse con la mirada de dos personajes, mostrada alternadamente (en el encuadre se representa el punto de vista de uno de los dos personajes).

ficticia”. Véase, Edward Branigan (1992), *Narrative Comprehension and Film*, Londres/ Nueva York, Routledge, p.90.

A un cambio del punto de vista sobre la escena representada, le corresponde la aparición de cada nuevo plano vinculado con una nueva posición de cámara. Cada uno de los puntos de vista y cada una de las miradas internas entre los personajes presentados inscriben una cierta jerarquía entre ellos, así como una relación *intersubjetiva* que subraya algunas señales de rechazo, distanciamiento, tensión, acercamiento y armonía. Esta multiplicación de puntos de vista y miradas se acompaña de una variación en el encuadre y en la composición.¹² Por tal motivo, aunque el análisis del punto de vista o de la mirada se involucra en el nivel narratológico, que no es el tema principal de este trabajo, es necesario realizarlo, junto con la variación en el encuadre (el plano y la posición de cámara), además de la composición del cuadro, para estudiar cómo se construyen las relaciones entre los personajes tanto mexicanos como asiáticos, o la valoración de lo asiático por parte de uno de ellos.

Para analizar el punto de vista en el cine, varios estudiosos han propuesto diferentes conceptos desarrollados con base en las teorías de la narración literaria sobre las relaciones entre el narrador y el personaje, sobre todo en la teoría de Gérard Genette, quien introdujo la noción de “focalización” para formalizar el “modo” de relato.¹³ Sin embargo, su concepto fue criticado por varios teóricos, como François Jost, con el argumento de que en tal concepto se señala una confusión entre los aspectos

¹² Aumont y Marie (1990), *op.cit.*, pp.154 - 158; Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1996), *op.cit.*, pp.262-263, 278; Blandford, Grant y Hillier (2001), *op.cit.*, pp.178, 179 y 232; Casetti y di Chio, *op.cit.*, pp.232-235.

¹³ El punto de partida del término de Genette reside en la teoría de Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, quienes propusieron en 1943 el término “foco (*focus* en inglés) de la narración” como uno equivalente al “punto de vista”. La “focalización” tiene tres subconceptos: focalización cero, focalización interna –fija o variable o múltiple–, y focalización externa. Véase, Genette, *op.cit.*, pp. 186-194.

cognitivos y perceptivos, es decir, la relación de saber –entre el narrador y sus personajes– y la relación de ver, reunidas bajo el mismo término de “focalización”.¹⁴ Jost planteó la separación de los puntos de vista perceptivo y cognitivo, proponiéndoles a cada uno un término con el fin de considerar el punto de vista para un relato y una narración cinematográfica.¹⁵ El nuevo término “*ocularización*” que evoca lo ocular, releva la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*. Además, este estudioso da al “punto de vista sonoro” una noción de “*auricularización*”. Por otra parte, él no suprime la noción *genetteana* de “focalización”, sino la conserva para designar lo que un personaje *sabe*.¹⁶ De estas tres nociones, la *ocularización* es fundamental para el análisis de las películas relacionadas con los asiáticos, así como lo asiático, para estudiar, sobre todo, si se representa a los personajes de origen asiático como los sujetos activos que ven, o si no son más que los objetos vistos; y para analizar, asimismo, la relación y posición social entre los personajes no sólo en lo verbal, sino en las imágenes a través de la mirada. Además, en mi trabajo no es sustancial investigar, a través del análisis de la focalización cognitiva, si el espectador sabe igual o más o menos que el personaje, lo cual podría ser importante al abordar el género cinematográfico (el *suspense*, el policiaco, etc.).

Jost divide la *ocularización* en dos tipos relacionados a la imagen cinematográfica: cuando la cámara toma la mirada de una instancia interna a la diégesis se trata de la

¹⁴ André Gaudreault y François Jost (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, pp.139 y140.

¹⁵ François Jost (2002), *El ojo-cámara: Entre film y novela*, Buenos Aires, Catálogos, p.21 (Prefacio a la segunda edición).

¹⁶ *Ibíd.*, pp.37 y 38.

“*ocularización* interna; y cuando la cámara no toma el lugar de ningún ojo interno a la diégesis se trata de la “*ocularización* cero”.

La *ocularización* interna consiste en dos tipos: la primaria y la secundaria. La primera se define “cuando se marca en el significante la materialidad de un cuerpo o la presencia de un ojo que, de inmediato y sin el auxilio del contexto, permite identificar a un personaje ausente de la imagen”.¹⁷ A diferencia de ésta, la segunda se determina cuando la subjetividad de una imagen se construye a través de una contextualización, tal como “por el montaje, por los *raccords* (como en el campo-contracampo) o por lo verbal (caso de anclaje mediante el diálogo)”.¹⁸

Respecto a la *ocularización* cero¹⁹, Jost mismo explica que se denomina así por razón de que “significa sólo que la cámara no toma el lugar de un personaje del relato” que sea el ojo interno a la diégesis, declinando el empleo de la noción de *ocularización* externa, ya que, según este teórico, “si se puede localizar un ojo (condición para hablar de *ocularización*), se debe también poder anclarlo.”²⁰

No obstante, en mi trabajo de análisis se utilizará una noción modificada de “*ocularización* externa”, en lugar de la *ocularización* cero, puesto que existe la posibilidad de encontrar el “ojo” del “autor implícito” o del “meganarrador” o el “gran imaginador”. Si bien ésta es una instancia extradiegética, se constituye en un nivel personificado de la narración cinematográfica para la que varios teóricos, como Jost,

¹⁷ *Ibíd.*, p.44.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Gaudreault y Jost dicen que en la *ocularización* cero se pueden distinguir varios casos:

- a) La cámara puede estar al margen de todos los personajes, en una posición no marcada;
- b) La posición o el movimiento de la cámara pueden subrayar la autonomía del narrador en relación a los personajes de su diégesis;
- c) La posición de la cámara también puede remitir, más allá de su papel narrativo, a una elección estilística.

Gaudreault y Jost, *op.cit.*, p.144.

²⁰ Jost, *op.cit.*, p.43, en la nota al pie 26.

se han sostenido en el concepto de la enunciación desde un ángulo más lingüístico²¹ que psicoanalítico.

Respecto al encuadre que está en relación con el punto de vista, ya que es “un fragmento de la realidad desde un determinado punto de vista”,²² consiste en un plano y una posición de cámara. El plano se define, en términos de tamaño, como la relación que existe entre el personaje u objeto y el espacio que los rodea. En los planos cerrados como *big close up*, *close up* y *medium close up*, el personaje predomina sobre el espacio. Jost señala que la exageración del *close up* es uno de los criterios que permiten evidenciar la subjetividad de la imagen.²³ En los planos medios, *medium shot* y plano americano, ninguno predomina (ni personaje ni espacio); es decir, hay un equilibrio entre ellos. En los planos abiertos, como *full shot* y *long shot*, el personaje se considera como parte del espacio. En el *full shot* destaca el personaje en el fondo, mientras en el *long shot* el espacio es más importante.²⁴

Asimismo, la posición de cámara (normal, picada, contrapicada y *top shot*) en combinación con su movimiento, se relaciona con el punto de vista, puesto que le da al espectador una perspectiva hacia el personaje y su importancia dentro del

²¹ Estos teóricos se apoyan en la definición del concepto de la enunciación dado por Benveniste, de que la enunciación es “poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”, y que se considera, en relación con la lengua, como “un proceso de *apropiación*.” Véase, Émile Benveniste (1977), *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, pp.83 y 84.

²² Carlos Escalante Vega (2004), *Manual de producción cinematográfica*, México, UAM-Xochimilco, p.15.

²³ Jost, *op.cit.*, p.39.

²⁴ Según Escalante Vega, la terminología utilizada en México, los planos llevan nombres en inglés excepto el “plano americano”, que es conocido en su traducción al español. Escalante Vega, *op.cit.*, pp. 15-18.

encuadre, y a través del movimiento se puede subrayar el desplazamiento de la mirada de un personaje o su atención, entre otros aspectos.²⁵

Mientras algunos planos pueden representar la subjetividad de los personajes, la composición de cuadro sirve para transmitir diferentes tipos de distancia interpersonal física, vinculada con su distancia social y psicológica.²⁶ Es necesario observar la proxémica en la imagen, ya que en ésta se representa la diferenciación cultural. A ello se agrega que la composición de cuadro muestra la relevancia, para el relato, de un personaje que ocupa más espacio de un cuadro que otros personajes.

IV.1.3. Técnicas e instrumentos de análisis

Como se ha mencionado anteriormente, se realiza el análisis de la representación de las marcas tanto de lo asiático como de la otredad de los asiáticos en los filmes seleccionados. Los corpus principales son:

Marihuana, el monstruo verde (Dir. José Bohr, 1936);

Soy puro mexicano (Dir. Emilio "Indio" Fernández, 1942);

Un día con el diablo (Dir. Miguel M. Delgado, 1945);

Una mujer de oriente (Dir. Juan Orol, 1946);

Han matado a Tongolele (Dir. Roberto Gavaldón, 1948);

Soy charro de levita (Dir. Gilberto Martínez Solares, 1949);

Café de chinos (Dir. Joselito Rodríguez, 1949).

²⁵ *Ibíd.*, pp.20 y 21; Aumont, Bergala, Marie y Vernet, *op.cit.*, p.42.

²⁶ Según la clasificación de los patrones *proxémicos* investigados por Edward T. Hall, hay cuatro diferentes tipos de distancia: la distancia íntima, la personal, la social y la pública. El criterio de espacio interpersonal depende de cada una de culturas. Véase, Edward T. Hall (1994), *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI, pp.139-159.

Cabe señalar que para hacer una comparación en torno a la iconografía, se estudian algunas escenas de otras cintas de los años treinta y cuarenta, como *Águilas frente al sol* (Dir. Antonio Moreno, 1932), *El as negro* (Dir. René Cardona, 1943) y *San Felipe de Jesús* (Dir. Julio Bracho, 1949).

Para el análisis se emplea la descripción de las imágenes, la música y los diálogos, a través de la segmentación y estratificación de los códigos, en los niveles de la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie.

El procedimiento se da de la siguiente manera: primero, se escogen las secuencias²⁷ contextualizadas en torno al tema de cada uno de los filmes; luego, se analiza el contenido de la representación de cada secuencia –los *informantes* como elementos que se ponen en escena, y los *indicios* que se refieren a lo implícito de los personajes y del ambiente²⁸ –, incluyendo los diálogos. Asimismo, se examinan las modalidades de la representación –la *ocularización*, el encuadre (plano y la posición de cámara), la composición del cuadro, etc.–, en las que se estudian los tipos de nexo entre diferentes imágenes. De igual forma, se trata la música vinculada con lo asiático.

Tomando en consideración desde un ángulo diferente, se puede decir que es un tipo del análisis textual que permite indagar la multiplicación de distintos códigos. Para registrar los datos de los niveles referidos, se emplean tanto un instrumento descriptivo como un instrumento *citacional*.²⁹ En el cuadro del análisis de una secuencia de un filme, está numerada cada escena. Algunas escenas muestran

²⁷ El concepto de la secuencia indica la agrupación de escenas que se desarrollan en un mismo espacio y durante un mismo tiempo, y que se inician en un nuevo encuadre. Las escenas se agrupan de forma temática y estructural para describir situaciones narrativas completas. Véase, Vega Escalante, *op.cit.*, pp. 30-35; Blandford, Grant y Hillier, *op.cit.*, pp. 209-210.

²⁸ Casetti y di Chio, *op.cit.*, pp. 127-128.

²⁹ Sobre los instrumentos, véase, Aumont y Marie, *op.cit.*, pp.54-91.

varios fragmentos con distintos planos, los que se señalan con las letras “a”, “b” y “c”.... En cada uno de ellos se describe el contenido de la imagen acerca del lugar, de los personajes y del entorno, además de que se transcribe el diálogo y se explica sobre la música. Asimismo, se adjunta un dibujo, realizado por mí, o un fotograma del cuadro, que se consideran como instrumentos *citacionales*, con las modalidades descritas con respecto a la *ocularización*, al encuadre y a la composición del cuadro, como se muestran abajo:

Cuadro para la descripción: un ejemplo de *Café de chinos*

	Lugar	Imágenes Personaje	Entorno	Diálogo y música		
I-2i	En la habitación de Chang	Chang está mirando a la niña que está fuera de campo, recargándose al sostén de la cama.		[La música continúa.] C: Niña, chula, bonita. Jajaja.	I-2i	Ocularización externa Medium Shot Elena desaparece hacia la derecha. En el centro está Chang dirigiendo la mirada hacia la derecha.
E3	Igual al anterior	Elena le pone el vestido a la niña que está en su cuna.	Al lado de la cama de Chang, está la cuna de la niña.	[La música continúa.] (La voz de Chang) C: Conoce la niña que va con su mamá, ya dejaba solito su papá. Jaja.	E3	O interna secundaria por Chang Medium Shot En el centro está Elena que mira a la niña que está en su cuna. La niña mira hacia la izquierda, hacia fuera del campo (a Chang).
E4	Igual al anterior	Chang le pregunta a Elena por el papá de la niña.		[La música termina.] C: Ahola que yo piensa. Nunca preguntita quién es papá de este niña.	E4	O interna secundaria por Elena y la niña. Medium Shot En el centro está Chang sentado, apoyándose en la parte de los pies de la cama. Su mirada se dirige hacia la derecha (a la niña).
E5	Igual al anterior	Elena no quiere decirselo.		E: ¿Para qué hablar de eso? Creía en las palabras de un mal hombre, y es todo.	E5	O interna secundaria por Chang Medium Shot Igual a E3
E6a	Igual al anterior	Chang no considera bueno que la niña no tenga el papá.		C: Ah, chihuahua. Eso no está bueno. Eso no está bueno. Este niña bonita hija mía, no puede esta sin papá.	E6a	O interna secundaria por Elena y la niña Medium Shot Igual a E4

Este análisis textual adquiere un carácter de significación, cuando se interpretan los datos obtenidos de los corpus, a través de la ordenación según la tipología de los personajes, la de la ambientación a niveles iconográficos y simbólicos de diferentes

filmes, y por las características de la comunicación verbal y no verbal. A ello se agrega la necesidad de examinar la homogeneidad o heterogeneidad del *otro* asiático a lo largo de la época en el cine, así como la relación entre el texto cinematográfico y el contexto histórico y sociocultural.

IV.2. Personajes y entornos

IV.2.1. Personajes

Los personajes asiáticos de las películas mexicanas producidas en las décadas de los años treinta y cuarenta, se pueden clasificar principalmente en cinco grupos conforme a los tipos siguientes: dueños de un restaurante o café (con familiares incluidos) y cocineros; espías y soldados; magos; traficantes de drogas y drogadictos; y personajes históricos.

En lo que concierne a los traficantes de drogas y drogadictos, los personajes asiáticos no tienen papeles cruciales, aunque se menciona en algunas escenas la vinculación de asiáticos al narcotráfico y al consumo de opio. Lo relevante no radica en la característica de los personajes asiáticos como tal, sino, en general, en la ambientación y en los diálogos que contienen su vinculación con el vicio.

Asimismo, en lo que se refiere al grupo “personajes históricos”, o más precisamente a los personajes asiáticos que aparecen al lado del personaje principal en las películas históricas, no se trata de analizar su singularidad. Lo fundamental reside en la relación de ellos con otros personajes no asiáticos en una situación histórica, si bien la historicidad se considera como una construcción ficticia. Por esta razón, tanto los “criminales” vinculados con la droga como los personajes históricos, no serán tratados en forma apartada, sino en relación con otros personajes y con su entorno.

Por tal motivo, en los siguientes apartados se presentarán principalmente los otros tres grupos de personajes asiáticos (“dueños de restaurantes o café”, “espías” y “magos”). A ellos se agregará un grupo de personajes femeninos, ya que muestran características específicas, aunque las mujeres pueden permanecer en cualquiera de los cinco grupos mencionados.

Los siguientes filmes son los objetos principales para el análisis: *Marihuana, el monstruo verde* (Dir. José Bohr, 1936); *Soy puro mexicano* (Emilio “Indio” Fernández, 1942); *Un día con el diablo* (Miguel M. Delgado, 1945); *Una mujer de oriente* (Juan Orol, 1946); *Han matado a Tongolele* (Roberto Gavaldón, 1948); *Soy charro de levita* (Gilberto Martínez Solares, 1949); y *Café de chinos* (Joselito Rodríguez, 1949). Sin embargo, se estudian también algunas escenas de otras cintas mencionadas en el capítulo anterior.

IV.2.1.1 Chinos de restaurantes y cafés

Wu Li Wong en *Águilas frente al sol* (1932), dueño de un cabaret en Shanghai, presentaba el peligro amarillo. En contraste, los personajes de inmigrantes chinos como dueños de un restaurante o un café en las películas posteriores, no se consideraban explícitamente como una amenaza para la sociedad mexicana. Empero, la representación muestra que los personajes estaban entrelazados, de manera sutil, con el ambiente social xenófobo.

Como vimos en el capítulo anterior, el chino Juan Lee de *Marihuana, el monstruo verde* (1936), dueño de un restaurante, viste traje de ese país parecido al del personaje de *Águilas frente al sol* (también chino), así como a los vestidos de Fu Manchu de las cintas estadounidenses y europeas. A diferencia de estos personajes,

no es Juan Lee quien muestra su monstruosidad, sino Raúl Devoto: este mexicano se transforma en un drogadicto y llega a pertenecer a la banda de narcotraficantes “El monstruo verde”. Lee es sabio y un buen observador; juzga los valores morales de los contrabandistas de drogas y se mantiene alejado del hampa. Un fotograma (1.13) muestra su manera de observar con cuidado lo que sucede en su negocio: el chino se entera rápidamente de todo sin que los demás se den cuenta de ello; similar a la manera del detective Charlie Chan de las películas producidas en Estados Unidos.

Para el dueño del restaurante, es sustancial mantener la tranquilidad apelando a la razón, no expresar sus emociones y guardar los secretos de los demás. Tiende a verbalizar un asunto concreto de forma de proverbios para generalizar y universalizarlo, como si estuviera por encima de todas las personas. Esta manera de expresarse la hace sin algunos gestos corporales, ya que normalmente oculta sus manos en las mangas de su vestido. Su comportamiento enigmático –aparte de la expresión verbal racional y abstracta–, es acompañado de varios errores fonéticos y gramaticales, lo que causa irritación e inquietud a Rosa, su esposa mexicana, quien se preocupa por los detalles cotidianos y concretos, así como por el estado psicológico de su hija Rocío.

Por otra parte, Lee nunca se presenta solo. Excepto en la escena arriba mencionada de la observación oculta, el chino siempre está acompañado de su familia, sobre todo de su esposa. Es preciso señalar que es la única de las cintas del cine mexicano de la época en cuestión, en la que el personaje asiático aparece con su hija. En otras películas, los personajes asiáticos no tienen familia, o tienen a su pareja sin hijos. En la película *Marihuana...*, aparentemente se reflejan los valores

morales de la familia, en el sentido de que sus miembros deben estar unidos en cualquier situación y espacio de su cotidianidad.

Sin embargo, no se señala la comunicación directa entre Lee y su hija. Si bien en una secuencia Lee y su esposa se presentan por la ocularización interna secundaria por Rocío y Carlos (1.1, 1.2, 1.10, 1.11 y 1.12) o por la externa (1.5, 1.7 y 1.9), no se evidencia la mirada directa de Lee hacia su hija, a diferencia de la mirada mutua entre Rocío y Carlos, mostrada desde el punto de vista de cada uno de ellos (1.3, 1.4 y 1.8). Además, la conversación entre Lee y su esposa –viéndose frente a frente– no se muestra en *close up*, sino en los planos de *medium shot* o *medium close up*, en los que ellos son presentados de lado (1.2, 1.5 y 1.9). Tal manejo de cámara le causa al espectador un distanciamiento con ellos, ya que no alcanza a ver sus expresiones faciales que permitirían evidenciar sus actitudes psicológicas.

Aunque Rocío expresa el respeto que tiene hacia sus padres, tanto a nivel verbal (en la conversación con Carlos) como en el no verbal (les saluda inclinándose sin palabras), no hay una escena donde ella realice una conversación directa con sus progenitores. Aun después de la muerte de Carlos, Rocío no verbaliza su dolor; igual que su padre, quien nada más mira a su hija con atención y preocupación sin expresión verbal. Este aparente distanciamiento entre ellos se considera como una de las diferencias importantes entre asiáticos y mexicanos. En la película, se muestra que la marca de la diferencia no es evaluada positivamente. Al chino que se casó con una mujer de la raza “superior” del país receptor de migración, no se le permite seguir manteniendo la feliz e ideal unidad familiar: después de que asesinaron a Carlos, Lee pierde a su hija, aunque él interpreta que el suicidio significa la felicidad para ella. Él dice con resignación, previendo el destino de su

hija: “Nuestra *Locío* de mañana quizá hoy por *plimela* vez sea completamente feliz”.
(1.14 y 1.15)

En aquella época, el matrimonio entre un hombre chino y una mujer del país receptor de migración era objeto del reproche moral, tanto en Estados Unidos como en México, puesto que los asiáticos pertenecían a una raza “inferior”, como hemos visto anteriormente en el contexto histórico. En la historia cinematográfica nunca mencionan dónde y cómo Lee y Rosa se conocieron. Sin embargo, el matrimonio de diferentes nacionalidades es una necesidad para la puesta en escena, de tal manera que su hija tenga “alma blanca” a pesar de ser china; así lo expresa Carlos, defendiéndola ante un hombre del “Monstruo verde” quien muestra explícitamente su actitud racista. O sea, a través de los padres de diferentes orígenes, Rocío consiguió un espíritu “superior” al de una china pura. La mezcla racial de ella le posibilita al personaje Carlos –no se sabe su origen, ya que tiene un acento no mexicano– enamorarse de ella. En este punto se señala una postura discriminatoria hacia la raza “amarilla”, situación que se verá en otro apartado sobre los personajes femeninos.

Con respecto a la función de Juan Lee, ésta radica en que el personaje chino convierte el restaurante en un espacio de encuentro entre la esfera de la justicia y la de los criminales. Este espacio está decorado con varios elementos asiáticos (de los que se tratará en otro apartado) que no sólo representan un ambiente exótico, sino también un lugar alejado de la cotidianeidad –no excluyente– al que cualquier persona puede entrar para abstraerse de su realidad. Según Carlos, “este es el único lugar donde puedo soñar”.

Este espacio está fuera de lo ordinario, lo que hace posible que Carlos, miembro del

“Monstruo verde”, cambie su actitud. Al mismo tiempo, el restaurante se constituye en un lugar de crimen, donde un hampón lo desvanece un tanto. El espacio está, también, impregnado de pureza gracias a la presencia de Rocío, pero no puede conservarla, ya que irremediamente se vuelve un lugar tinto en sangre. Es en este momento cuando se establece la vinculación de los orientales con los crímenes, aunque los personajes asiáticos de esta película son más bien moralizadores.



1.1



1.2



1.3



1.4



1.5



1.6



1.7



1.8



1.9



1.10



1.11



1.12



1.13



1.14



1.15

Lo que caracteriza la relación del padre Lee con su hija Rocío en esta película, es que a pesar de la muerte de ella, él, su padre, no expresa explícitamente sus

sentimientos de dolor al respecto, sino su reconocimiento de la felicidad que ahora ella ha obtenido por la unión espiritual con su amado. Por su resignación y visión de estar por encima de su propia dicha mundana como padre, se genera un ambiente espiritual y enigmático que contribuye a la formación de lo asiático.

Después de esta película, nunca se vuelve a mostrar a una familia formal y feliz de asiáticos en el cine mexicano de la época.

En el filme *Soy charro de levita*, el dueño del café de chinos –interpretado por un actor asiático desconocido– se encuentra por lo general detrás del mostrador atendiendo a la clientela con distancia y postura seria. En las imágenes se evidencia cierto tipo de soledad, no sólo porque nunca aparece su familia y sus amistades, sino por la distancia física que toma de los clientes. A diferencia de la película *Café de chinos*, de la que se tratará después, aquí no se muestra el punto de vista subjetivo del dueño del café, personaje chino cuyo nombre nunca se anuncia. Si bien varios fotogramas de la secuencia del café enseñan que él dirige su mirada hacia los clientes estando en el fondo atrás del mostrador (ello se muestra mediante la ocularización externa), no hay imágenes en las que el café sea visto desde el interior del mostrador. En otras palabras, los pensamientos y las emociones del chino no se indican directamente, sino de forma distanciada. En el fotograma 1.16, el chino se encuentra en el fondo (en la parte superior izquierda) mirando con atención a Tin Tan, Carmelita y Marcelo. En el siguiente, igual que en el anterior, en el centro del campo está Camelita, en el tercio derecho Marcelo, y en el izquierdo inferior Tin Tan, quien mira hacia la mesera y el chino (1.17). Cuando la mesera le avisa al oriental que los clientes no pueden pagar la cuenta completa, él sale del mostrador y se acerca a

ellos junto con la mesera y un policía que patrullaba por ahí (1.18, 1.19). El dueño del café advierte a los clientes (con los brazos en la espalda en una expresión de autoridad) que no podrán escapar a su vigilancia. Tal gesto denota también su inaccesibilidad hacia las personas que quieran manipularlo. No se muestra una comunicación interactiva entre éste y los clientes, sino más bien una relación unilateral entre ambas partes. Además, no se miran al mismo tiempo: el dueño del café dirige su mirada hacia Tin Tan, quien jala sus ojos para imitar a un chino sin ver al dueño a los ojos (1.20 y 1.21). El dueño se aleja de ellos, camina hacia el fondo y Tin Tan le sigue (1.22). El chino se apoya en el mostrador y con los brazos cruzados ve a Tin Tan con recelo. Éste canta –con Carmelita y Marcelo–: “Chinito, chinitoooo...”, melodía cuyo contenido se refiere a un lavandero chino que ya no trabaja, sino toca la música (1.23 y 1.24). El dueño los mira, pero se vuelve a la izquierda. Tin Tan se acerca a él y habla como un borracho con acento chino diciéndole que ellos son buena gente y que podrían pagarle en caso de que lo deportaran. Enseguida Tin Tan se pone un bigote largo, que se ve como si fuera de un chino de la época antigua (1.25 y 1.26); Luego, Tin Tan y sus amigos dan otra vuelta alrededor de la mesa mientras el dueño les mira desde lejos (1.27 y 1.28). Ellos bailan con una melodía tropical y los clientes se les unen. Finalmente se alejan en una fila por la salida del café, sin pagar (1.29 y 1.30). Cuando todos salen, el dueño les quiere seguir inútilmente, pero ya es demasiado tarde por lo que hace una señal de coraje con los brazos abiertos (1.31).

En esta secuencia, se refleja el doble criterio acerca de los chinos: por una parte, se señala el menosprecio hacia los inmigrantes chinos por razones raciales, y se ridiculizan sus características físicas y lingüísticas, mismas que Tin Tan imita de

manera tan caricaturizada que se presenta una gran diferenciación entre el personaje del dueño del café –interpretado por un actor asiático– y la figura china imitada por Tin Tan. En este fragmento del filme, el comportamiento rígido con poco movimiento del chino se contrasta con la extravagante expresión facial y corporal de Tin Tan, acompañada de la música y del monólogo, así como sus movimientos al ritmo del baile tropical. Además, la manera de aprovechar el espacio es otro elemento que diferencia a los dos hombres: el chino camina tan sólo entre el mostrador y la mesa en la que estaban sentados los tres mexicanos –así como entre el mostrador y la entrada–, mientras Tin Tan y sus amigos se muevan libremente por todo el café.

Por otra parte, se muestra la mirada envidiosa de los personajes del barrio, de pocos recursos, hacia el chino, quien supuestamente tiene un mejor nivel económico por su negocio. El dueño del café de chinos, considerado en México como inferior a los nacionales a nivel racial, pero superior de la gente de las clases bajas a nivel económico, se convierte en un objeto de burla por parte de los *pelados*. Por ello, los clientes (no sólo Tin Tan y sus amigos) logran escaparse del café sin pagar. El chino tiene recelo de quienes no lo reconocen como un ser humano digno de ser tratado igual que los ciudadanos mexicanos. La secuencia de la película muestra, de forma caricaturizada, la coexistencia intercultural así como interracial que está jerarquizada y disonante en la comunidad.

En otro apartado, se analizará en el lenguaje del talentoso cómico mexicano la forma de aplicar a su canción y monólogo los rasgos peculiares del español hablado por algunos chinos.



1.16



1.17



1.18



1.19



1.20



1.21



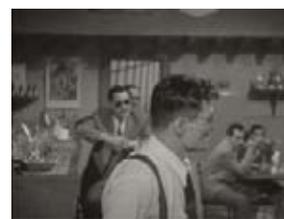
1.22



1.23



1.24



1.25



1.26



1.27



1.28



1.29



1.30



1.31

Es en la película *Café de chinos* que se presenta el espacio de un característico establecimiento de este tipo en un barrio popular mexicano, similar al de *Soy charro de levita*, donde un chino, dueño del negocio, realiza sus actividades. En cuanto a la apariencia del dueño del café y el entorno, hay algunos puntos comunes entre las dos cintas: un espacio sencillo del café en el que casi no hay decoraciones chinas o asiáticas, a diferencia del restaurante de Lee en *Marihuana, el monstruo verde*, como se verá en otro apartado. Lo que resalta en el espacio es el mostrador donde el

dueño suele encontrarse controlando su negocio; los chinos tienen puestas ropas ordinarias al estilo occidental que no muestran ningún aspecto exótico; en las dos películas se enfatizan los rasgos raciales de los chinos como signos importantes de diferencia mediante la interpretación de un actor asiático en *Soy charro de levita*, y por el maquillaje excesivo para los ojos rasgados y los dientes sobresalientes del personaje de *Café de chinos*, interpretado por un actor mexicano (Carlos Orellana).

Aparte de esto, hay otros elementos que señalan las diferencias entre los dos personajes asiáticos. Con respecto al chino de *Soy charro de levita*, el espectador no sabe nada de él, ni su nombre, ni sus circunstancias personales, ni las características de su lenguaje, ya que nunca habla. En contraste con ese carácter anónimo, Chang Chong, el protagonista principal en *Café de chinos*, tiene su personalidad singular marcada por ser directo y pesado. A través de una canción y diálogos, en los que se presenta su lenguaje con un acento chino, el espectador recibe una información detallada de su vida: Chang es inmigrante que vino directamente de China. En su país de origen, no pertenecía a las clases bajas como muchos inmigrantes históricos, sino a la clase media, lo que le permitía realizar sus viajes de negocio entre Pekín y Hong Kong. Se convirtió en un misógino después de su experiencia negativa con su novia de Hong Kong, quien se fue con su socio. En su comentario sobre la belleza de la mujer de “porcelana”, está reflejada su visión conservadora de las mujeres en el sentido de que el aspecto estético y la fragilidad son primordiales para ellas desde el punto de vista del sexo opuesto.

Independientemente de su visión acerca de las mujeres, el chino tiene fama de ser una persona “mala”. Es un hombre avaro y consciente de las ganancias económicas sirviéndose del ábaco chino. Por otra parte, es clara su flexibilidad con respecto al

dinero, cuando se trata de usarlo para beneficio de sus allegados. Además, como él mismo se considera que es una persona alejada del vicio, tiene sus propios criterios morales, según los cuales no quiere involucrarse en el mundo del hampa. En contrapartida, apoya a un joven amigo que lleva una vida ordinaria.

La gran dedicación que pone a su negocio se señala en el hecho de que su café está abierto en el barrio popular hasta las tres de la mañana, acción que viola el reglamento del gobierno mexicano. En el café, él es un controlador cuidadoso que vigila a los empleados, más a las meseras mexicanas que al cocinero chino. Estas meseras lo estiman, a pesar de diversas quejas, tales como Chang “tiene mal carácter, pero en el fondo es un hombre de buen corazón”. En cuanto a sus clientes, el dueño chino les pone atención constantemente. En contraste con el dueño del café de *Soy carro de levita*, quien no alcanza a vigilarlos completamente, Chang no deja escaparse a aquellos que intentan disfrutar los servicios sin pagar.

De igual forma, mediante la puesta en escena, el encuadre, la composición, el punto de vista y la mirada, entre otros aspectos, se informa al espectador sobre las relaciones humanas, los pensamientos y las emociones de Chang, los cuales muestran que su punto de vista es la clave fundamental para el desarrollo de la narrativa relacionada con la otredad. No sólo es el objeto de la observación de la gente del barrio, como lo es el caso del dueño del café en *Soy charro de levita*, sino también constituye el sujeto activo en su interrelación con los mexicanos. Empero, dichos elementos no se presentan homogéneamente durante la historia cinematográfica. En la medida que van creciendo los sentimientos amorosos unilaterales de Chang, hay un cambio en el punto de vista, la mirada, la composición y la comunicación, lo que da un relieve importante en la posición del inmigrante chino

de manera sutil.

Antes de que Chang conozca a Elena, se enfatiza su aspecto de ser hombre de negocios a través de su mirada: Ajetreándose, Chang constantemente pone atención a sus clientes y se comunica con sus empleados, lo que se muestra desde distintas perspectivas: los fotogramas 1.32 y 1.33 señalan una buena comunicación de Chang con el cocinero chino, quien recibe sus órdenes dirigiendo su mirada directamente a su jefe; los fotogramas de 1.34 a 1.39 presentan el punto de vista tanto de los clientes como de Chang, quien los mira desde el interior del mostrador. En las miradas mostradas en la ocularización interna, se señala una buena interacción relajada entre ellos y un ambiente armónico. Se indica cómo el chino intenta ofrecerles a los clientes de diferentes niveles un espacio abierto, mostrando su flexibilidad, al mismo tiempo cómo vigila a quienes puedan perjudicar su negocio, como el hombre que sale después de haber tratado de consumir una comida sin pagar (1.38).



1.32



1.33



1.34



1.35



1.36



1.37



1.38



1.39

Por otra parte, se señala la característica del inmigrante chino relacionada con lo que

se ha mencionado arriba. No se indica que tanto en China como en México haya sido bracero u obrero no especializado, sino que ha sido empresario, por pequeña que sea la escala de su negocio. Como dueño del café, se hace evidente que ha trabajado un buen tiempo en México. Sin embargo, ha conservado su identidad nacional y cultural, sin tener conflicto interior; de hecho, se pone contento al oír a un trío interpretar una canción que contiene melodía y ritmo de estilo medio chino:

“De Pekín a Hong Kong, de Hong Kong a Pekín.
Chino, chino, chino, Chun chun chin, que viniste de Pekín,
Chino, chino, chino, Chun chun chon, que viniste de Hong Kong.
Sírvenme un chou min mi té, más mi sal y mi café.
Chino bueno y me fiará, ya no má me cobrará. (...)”

Aunque la letra de la canción revela la intención de los músicos de disfrutar de algo gratis en el café, además de que tiene un aire caricaturizado, a Chang le gusta escucharla, lo que se muestra en su expresión de satisfacción con la mirada hacia el trío (1.37), así como en el resultado: les ofrece un té gratis. En ese momento, no se presenta ningún desacorde en el ambiente: el chino acepta ser tratado como un extraño y exótico –ya que su negocio marcha bien en un barrio mexicano– y no se siente marginado; y, al parecer, los mexicanos reconocen su existencia y su negocio integrado en el barrio, a pesar de que algunos clientes se quejan debido a su envidia por el éxito económico del oriental, y a que son controlados para que no logren un consumo gratis. El plano de *medium shot* de Chang así como la composición del campo, señalados en varios fotogramas, muestra que por su estado de ánimo tranquilo no hay necesidad de subrayar lo íntimo del personaje en las imágenes.

El equilibrio del ambiente del café comienza a agrietarse conforme se suscita un cambio en la relación con Elena y su hija Lupita, y al desarrollo de los sentimientos de Chang hacia ellas. Después de que Elena se desmayó, las meseras del café la

llevan a la recámara de Chang que se encuentra al lado del café. Sin saber el estado crítico de Elena, Chang se acerca a su cama en la que ella está acostada (1.40 y 1.41). En este momento, se enfoca su deseo erótico del cual Chang mismo no está seguro. Su figura se ve primero desde el otro lado de la cabecera de la cama. A través de su decoración y las líneas verticales de una especie de cortina, se señala que su deseo está reprimido, deformado y obstaculizado (1.40). Se destacan sus rasgos fisonómicos asiáticos de forma exagerada, con los ojos extremadamente rasgados y los dientes salientes, lo que le da al personaje un aire singularmente peligroso. Esta “peligrosidad” desaparece cuando el chino se pone en acción con un movimiento cómico por su perplejidad, después de que se informa sobre la gravedad del estado de salud de la mujer.

Cuando nace Lupita, se muestra más la esfera privada de Chang. Se forma una clase de familia simbólica; por una parte, basada en la conveniencia para Elena, y por otra, en la emoción afectuosa con la niña, así como en su interés indirecto por Elena, aunque ella no toma en consideración casarse con el chino, como se evidencia en su expresión confusa (1.42 y 1.43). Mientras ningún hombre desordena la vida de la “familia”, se mantiene la tranquilidad tanto en el café como en la vida privada de Chang, lo que se refleja en la composición simétrica alrededor de la niña (1.42 y 1.44).

Chang adopta a Lupita y entonces empieza a cambiar la relación del chino con la gente del barrio. Para que pueda bautizar a la niña, el chino se ve obligado a realizar la conversión del budismo al catolicismo. Chang, quien ha mostrado su postura controladora y dominante, se somete a la posición dominada al repetir “Yo pecador” ante el cura (1.45). En la fiesta del bautizo, aparentemente se formaliza la relación

de padre e hija, y Elena está a su lado sin tener un compromiso con el chino. En la secuencia de la recámara durante la fiesta, la seriedad de la conversión de Chang, ocasionada por el cariño hacia la niña, se señala mediante las imágenes presentadas en el plano de *medium close up* del chino con la pequeña en sus brazos, en la ocularización interna secundaria, como si Chang y la niña fueran vistos por la Virgen de Guadalupe, así como en otra ocularización interna secundaria del cuadro de ella con Chang –las imágenes de la Virgen y Chang se presentan de forma alternativa– (1.46 y 1.47). En un tipo de diálogo entre Chang y la Virgen de Guadalupe, se señala lo interior subjetivo del chino acompañado de la sinceridad y de los sentimientos personales hacia la pequeña. Así se señala en su mirada respetuosa hacia el cuadro de la Virgen, símbolo de lo mexicano, ahora protectora tanto de su hija adoptiva como del propio Chang. En toda esta secuencia, se muestra que el chino no tiene intención de controlar a otra persona, sino de obedecer a la Virgen por su disponibilidad a convertirse en un “buen mexicano”, cuya fe y moral deberán ser observadas por la patrona del Tepeyac.



1.40



1.41



1.42



1.43



1.44



1.45



1.46



1.47

A pesar de todos los esfuerzos y sacrificios de Chang por cambiar su estilo de vida y

religión, su “familia” no funciona en la comunidad mexicana. Elena expresa implícitamente su rechazo hacia Chang por ser chino, y se enamora de un joven mexicano. Chang se vuelve cada vez más obsesivo y vigilante, lo que se refleja en su forma de ver. Ya no se presenta una mirada equitativa hacia los clientes, sino una manera de observar que se concentra en Elena, quien trabaja como mesera, y en los hombres interesados en ella. Al ver a Elena hablando con Roberto y un árabe, Chang pone toda su atención únicamente a ellos con cara de enfado y celo, lo que se presenta consecutivamente en *medium shot* y en *long shot* (1.48 y 1.49); De igual forma, Chang dirige su mirada penetrante hacia Elena y Enrique, padre de Lupita, que se señala en los fotogramas 1.50 y 1.51. Al mismo tiempo, no le muestra a Elena sus sentimientos y sufre solo. Al contrario, se pone agresivo con ella e incluso, finge que no le interesa e intenta no hacerle caso (1.52).

Al sufrir por el amor perdido de Elena, la mirada de Chang ya no se dirige a nadie. En esta fase ya no se señala el punto de vista de Chang como el sujeto activo; es decir, no se presenta el objeto fijado por él, ya que su mirada se dirige al vacío, acompañado del bolero romántico interpretado por el trío –clientes ya del café– que expresa la tristeza en la melodía causada por la mujer que se fue (1.53). Luego, cuando Elena y su hija se van, en contra de la voluntad de Chang, éste llora en su recámara después de quejarse con la Virgen de Guadalupe (1.54). Nada le importa, ni su negocio, ni hablar con persona alguna; solitario, bebe un trago en el café cerrado sin dirigir su mirada a nadie y a nada en concreto en el espacio exterior (1.55). De esta manera, él mismo se convierte en el objeto mirado. La relación entre el chino y el entorno se muestra a través de la ocularización externa. Por ello, el espectador no puede determinar de quién es el punto de vista. Por otra parte, esta

“distancia” con el personaje principal sirve para caricaturizar más el desacuerdo del comportamiento del chino con sus sentimientos: al enterarse del interés de Elena por otra persona masculina, pierde su control, ella se convierte en su obsesión y no se concentra en su trabajo

La forma de su mirada no cambia, aun cuando fingiéndose desinteresado, Chang deja ir definitivamente a Elena con su hija. Él intenta no mirarlas, aunque siente la soledad, lo cual Elena no alcanza a comprender (1.56). A quien él mira y habla directamente es a la Virgen de Guadalupe, como si hubiera una interacción entre ellos (1.57 y 1.58). Las últimas imágenes de la película, las del cuadro de la Virgen de Guadalupe como el objeto de la mirada del chino presentado en *dolly*, muestran el acercamiento psicológico de Chang con la Virgen. Conforme se cambia la distancia con la cámara, se señala, cada vez más intensamente, su decisión de vivir en México como un nuevo mexicano (1.58 a 1.60). Al mismo tiempo, desde el punto de vista de la Virgen, se señala la tolerancia de los mexicanos hacia los inmigrantes quienes están dispuestos a convertirse en mexicanos, sobre todo en el ámbito religioso.

En resumidas cuentas, en la etapa que Chang no dudaba de su identidad como chino, se mantenía la armonía en diferentes aspectos: su paz interior, su mirada, y la distancia apropiada entre él y los mexicanos. Sin embargo, se presenta un cambio en estos aspectos en la siguiente etapa de la transición que va de ser chino a su conversión a mexicano, acompañada de la pérdida del control emocional y mental, así como del sufrimiento que le genera el acercamiento a una mexicana, de quien no recibe un interés ni sentimientos amorosos. Al final, cuando Chang decide vivir como mexicano (ya sin “familia” –ni Elena, ni Lupita–), se recupera de nuevo el equilibrio. Ello representa la integración condicionada de los chinos a la sociedad mexicana.

Son aceptados como cristianos, siempre y cuando no sean intrusos en el ámbito “racial” mexicano, para que se mantenga el orden con respecto al mestizaje “incontaminado”.



1.48



1.49



1.50



1.51



1.52



1.53



1.54



1.55



1.56



1.57



1.58



1.59



1.60

IV.2.1.2. Espías y soldados japoneses

En la cinta *Soy puro mexicano* hay agentes pertenecientes a los países del Eje Berlín-Roma-Tokio, incluyendo a un japonés de nombre Osoruki Kamasuri (el nombre no suena japonés). En la cinta, se hace presente con su ayudante-paisano, quien trabaja como mozo en la hacienda. El agente japonés tiene bigote y cabello peinado con un fleco corto que destaca su aparente fragilidad física. Como si él fuera un muñeco o un niño, viste de elegante traje blanco con corbata y lleva anteojos con cristales levemente oscuros. El japonés no sólo considera que pertenece al grupo del Eje, lo que está indicado claramente en una imagen con el *Hakenkreuz* (esvástica) de los nazis (2.1), sino también se comprende que está en contra del mundo de Lupe, jefe de los bandidos mexicanos de clase social baja. Después del fotograma en el que se muestra Lupe en *medium shot*, quien está arriba de la escalera mirando al grupo (2.2), la siguiente imagen (2.3) presenta al grupo de los agentes extranjeros en *long shot*, visto desde arriba a través de la *ocularización* interna primaria por Lupe. Este discurso visual, acompañado de la melodía de la canción patriota *Soy puro mexicano* (sin letra en esta secuencia), indica a primera vista la relación antagónica entre el bandido mexicano y los extranjeros, así como su superioridad sobre ellos, la cual domina en varias secuencias de la cinta.



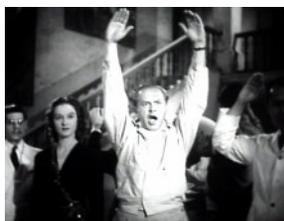
2.1



2.2



2.3



2.4



2.5

Sin embargo, los agentes de los países del Eje tratan de restarle poder a Lupe, mostrándole directa e indirectamente su oposición tanto a nivel verbal como no verbal. Es el agente japonés quien llama más la atención de Lupe desde el primer momento del encuentro, debido a su discordancia entre las expresiones verbales y corporales y los pensamientos calculadores que tiene en la mente. No así los otros agentes, sobre todo, el supuesto dueño alemán de la hacienda, Von Ricker (2.4), y el conde italiano Benvenuto (2.5), cuyas emociones e ideas se revelan más claramente a través de los gestos, las expresiones faciales, y el tono y volumen de sus voces.

En las secuencias del interior de la hacienda existen varios planos en *medium close up* o *medium shot*, que muestran las miradas entre los personajes, acompañadas de tensiones y maniobras del control entre Lupe y los otros, además de algunos diálogos irónicos. Ahí también se muestra que el japonés casi no cambia de gestos y expresiones faciales. En apariencia, se mantiene la cortesía, sin ocultar por ello su actitud irrespetuosa de arrogancia hacia él. Cuando Lupe expresa su apetito de comer (2.6), el agente japonés hace decir a un alemán el menú en su idioma, sabiendo que Lupe no lo entenderá (2.7, 2.8 y 2.9). El jefe de la banda simplemente expresa su animadversión a lo extraño: “¡Puhhhhhfff!...¿Qué?” (2.10), le indica al hombre, de nombre Kruber, quien sigue diciendo en alemán los postres (2.11). Lupe le espeta:

“¡Yo quiero comida, amigo! No porquerías. Comida mexicana, ¿me entiende?”

(2.12)

Su rudeza y atrevimiento de afirmar que comidas extranjeras son “porquerías”, así como su espontánea expresión corporal, forman contraste con el comportamiento rígido y distante del japonés, aunque sonrío, lo cual se señala en los fotogramas. En español con errores, el cocinero chino propone sonriente preparar la comida mexicana (2.13).

En el centro de esta escena está el espía japonés, a su lado derecho está el cocinero chino, y a su lado izquierdo el mozo, también japonés. El agente Kamasuri le da una instrucción al mozo, en su idioma, que consiste en ir a la cocina y echar veneno a la comida con el fin de asesinar a Lupe (2.14 y 2.15). El bandolero mexicano le pregunta al mozo que a dónde va (2.16) y Kamasuri le explica, sin cambiar su cara sonriente, que su paisano va a la cocina para ayudarle al chino en la preparación de la comida (2.17). Lupe ve al agente japonés con desconfianza (2.18) Kamasuri, ocultando su intención verdadera, le dice al mexicano con cortesía: “Satisfacer delicado para dar, su señoría” (2.19). Lupe le advierte: “Está bien, amigo... pero mucho cuidado con una mala jugada” (2.20). En esta secuencia, es sustancial observar que las composiciones de diferentes cuadros señalan la posición central del japonés, así como de los otros asiáticos con respecto a la relación entre Lupe y los extranjeros.



2.6



2.7



2.8



2.9



2.10



2.11



2.12



2.13



2.14



2.15



2.16



2.17



2.18



2.19



2.20

Lupe sigue desconfiando en los agentes extranjeros, ya que ellos insisten en que son mexicanos. De igual forma, el japonés cambia de expresión facial por un momento, como si se ofendiera (2.22), al escuchar a Lupe diciendo: “¡Otro chino!” (2.21). Vuelve a sonreír enseguida y le corrige (2.23):

“Chino, no, señor, japonés, sí. Mi humildad agrega ciudadano mexicano, si no le molesta”.

Lupe considera a este japonés como un “lambiscón” y adivina que se trata de un hombre insidioso, a quien se debe vigilar. Esa tarea recaerá en un hombre de la banda (2.24):

“Galindo, no lo pierdas de vista. Ángel, este lambiscón es capaz de clavarnos el puñal en la espalda”.

De pronto, aparece una imagen de Raquel (2.25), sin decir palabra alguna, pero con un movimiento de sus cejas señala su asombro hacia Lupe, quien penetró la parte

esencial del japonés. Luego Lupe le dirige algunas palabras al italiano (2.26 y 2.27).



2.21



2.22



2.23



2.24



2.25



2.26



2.27

En una secuencia posterior, los extranjeros vuelven a infundirle sospechas a Lupe. Esta vez, el mozo japonés –cuyo nombre nunca se sabrá– juega un papel crucial, aparte de Kamasuri, en el aumento de la tensión entre Lupe y los demás: el mozo entra a la cocina, se acerca al platillo preparado por el cocinero chino y saca de su bolsillo una botella pequeña para verter veneno en la comida (2.28 y 2.29). Después de una secuencia en la que dos bandidos encuentran un cadáver en el clóset de una recámara, el mozo japonés vuelve a aparecer. El hombre entra por la puerta al comedor para llevarle un platillo a Lupe. En las siguientes imágenes, con una alternancia de los dos personajes japoneses, se señala un fuerte vínculo entre ellos, así como la mirada nerviosa de Kamasuri que se dirige directamente al mozo (de 2.30 a 2.37). La intensidad en la curiosidad y nerviosismo de los personajes, se indica en la variación de la escala de los planos. De igual forma, por estar en el centro de los campos, es obvio que Kamasuri se convierte en el foco de la intriga contra Lupe. La inquietud del mozo basada en la obligación de cumplir la orden de

Kamasuri, vuelve a mostrarse después. Mientras tanto, el grupo se levanta y va al rincón del espacio, después de que Lupe ha disparado contra Kruber, quien quería matar, a su vez, al mexicano Juan. El mozo, medio escondido, observa hacia la mesa del comedor, sobre la cual está comiendo un gato, dirige la mirada hacia la gente y regresa a la cocina (de 2.38 a 2.40). La fidelidad a su jefe lo lleva a su muerte. Lupe adivina quién le dio la instrucción de echar veneno en el platillo. Fijando con suma seriedad su mirada en las personas de su entorno –lo que se muestra en el plano de *close up* (2.41 y 2.42)–, mata primero al mozo como víctima de la lealtad al mal (2.43).

Es el cocinero chino quien se contrasta con el mozo japonés. Para Lupe, el inmigrante chino que trabajó en un restaurante en Torreón, como según él mismo lo dice, no es considerado su enemigo, lo cual se evidencia en el hecho de que el mexicano y el chino no intercambian una mirada tensa, a diferencia de la que se brindan Lupe y el mozo cargada de cólera (2.44 y 2.45).

En este contexto, queda explícito, en primer lugar, que para el mexicano no tiene relevancia la diferencia entre el chino y el japonés; pero para el agente Kamasuri sí es crucial esta cuestión. Inmediatamente, Lupe se da cuenta de la jerarquización discriminatoria que le ocurre al japonés con respecto a la nacionalidad, y se irrita por ello, aunque no lo demuestra directamente. Las palabras que el chino pronuncia después de la muerte del mozo son: “Un japonés menos”, indicándoselo a un hombre de la banda (2.46), muestran que el cocinero tienen la sensibilidad de saberse discriminado por parte de los japoneses, además de que entre él y el mozo no existían simpatías mutuas a nivel personal.



2.28



2.29



2.30



2.31



2.32



2.33



2.34



2.35



2.36



2.37



2.38



2.39



2.40



2.41



2.42



2.43



2.44



2.45



2.46

El segundo de los personajes espías japoneses aparece en la cinta *Una mujer de oriente*, realizada después de la Segunda Guerra Mundial. El japonés, Amaru Saito, fue interpretado por un actor mexicano (Carlos López Moctezuma), igual que el agente japonés de la cinta arriba mencionada, interpretado por Andrés Soler. Se

observa una similitud entre ambos personajes con respecto a su apariencia: se visten de traje elegante con lentes y son de pelo corto con bigote; muestran una postura derecha y rígida sin hacer gestos exagerados, así como una actitud distante y arrogante.

Sin embargo, hay diferencias en varios elementos, por ejemplo, cuando el coronel Campbell muestra desde el principio del relato su juicio generalizado sobre los asiáticos diciendo que “las drogas implican a los asiáticos”. Amaru Saito es un “famoso espía de Nipón”, y se mueve como uno más de los asiáticos que “siguen luchando contra nuestro estado (Estados Unidos)”, aun después de la derrota en la Guerra. En concordancia con el señalamiento del coronel sobre la relación de los asiáticos con la droga, Saito no sólo es agente del país enemigo, sino también está vinculado con narcotraficantes. Este japonés tampoco oculta su hostilidad orientalista contra los “occidentales” en general, indicando en diferentes ocasiones que los conceptos abstractos de oriente, tales como el amor y la muerte, no son compatibles con los de los “occidentales”. Al final de la historia cinematográfica, no se hace falta establecer la diferencia entre el japonés y los “occidentales” con respecto a la muerte: Saito muestra la forma “tradicional” suicidándose con el haraquiri al lado de un avión en llamas (2.54).

Aunque Saito no expresa nada concreto vinculado con la política internacional, así como con la ideología imperialista, su enemistad contra los “occidentales”, sobre todo contra los estadounidenses, es sugerida de distintas maneras a nivel cinematográfico: la sombra del personaje en varios cuadros se refiere a la complejidad de esta persona, quien lleva una vida oscura (2.47 y 2.48); o la composición de algunos cuadros que señalan la competencia en torno al poder de

cada momento. Cuando interrogan al japonés, los agentes del servicio secreto norteamericano le rodean mirándole de arriba hacia abajo (2.49 y 2.50), igual que en la composición del cuadro donde rodean al mayordomo mudo de origen chino en la casa de un hombre rico –también oriundo de ese país asiático– traficante de drogas (2.51). En la relación invertida, el japonés parado mira hacia el coronel sentado y atado (2.52), o es observado por un subordinado de éste, lo que se indica mediante la posición en contrapicada de cámara (2.53).

En esta cinta de Juan Orol, el espía japonés no sólo se dedica a las actividades de espionaje, sino también al intento de recuperar a su ex novia Loti, esposa del capitán Raymond. En la escena con Loti, su postura pierde rigidez y reviste un tono apasionado (2.55, 2.56 y 2.57), lo que se muestra a través del plano *medium close up*, así como de la distancia íntima entre los dos personajes. Sin embargo, su sentimiento amoroso es rechazado por ella, quien destaca “el capricho pasajero” del japonés, que “no es el verdadero amor”. En este punto, la película muestra que para Loti, el “amor” comprendido por Saito no es más que el deseo de poseer a la mujer para tener una relación inestable basándose en la expresión apuntada antes por él de que “los occidentales no entienden el amor”; es decir, que su concepto de amor – de él– consiste en tener los sentimientos convenientes *sólo* para el ser masculino y no querer establecer una vida ordinaria basada en la moral de la sociedad en cuestión.

Mientras Saito cree que el amor “oriental” difiere al “occidental”, Loti busca el amor más “universal” a nivel cotidiano. El espía japonés, de esta manera, no sólo es calificado como enemigo del estado, sino también como enemigo de las mujeres que deseen estar integradas en la sociedad; en otras palabras, Saito representa el peligro

a diferentes niveles.



2.47



2.48



2.49



2.50



2.51



2.52



2.53



2.54



2.55



2.56



2.57

La producción del filme *Un día con el diablo* inició en 1945, un poco antes de la terminación de la Segunda Guerra Mundial, y se estrenó en noviembre del mismo año. En esta comedia hay varias escenas tanto del ejército supuestamente mexicano como del japonés, aunque nunca se especifica el origen de este último, enfatizando el carácter ficticio de escenas y personajes, conforme a lo que nos advierte al principio de la película.³⁰

En la prensa mexicana de los años cuarenta, se señalaban calificaciones negativas sobre el Ejército Imperial japonés y de sus miembros, tal y como vimos en el capítulo

³⁰ Después de los créditos dice: "EL ESPÍRITU FESTIVO DE ESTA OBRA HACE QUE MUCHO DE LO SUCEDIDO SEA IMAGINARIO, HACIÉNDOSE NECESARIO ACLARAR QUE NO SE TRATA DE EJEMPLIFICAR ELEMENTOS DEL EJÉRCITO, YA NO TAN SÓLO DE NUESTRO PAÍS, SINO QUE DE NINGÚN OTRO, LIMITÁNDOSE NUESTRA HISTORIA A ESCENAS Y PERSONAJES FICTICIOS, ARBITRARIAMENTE ACOMODADOS PARA DAR MARCO A LA COMEDIA".

II. En los periódicos se destacaban algunos adjetivos atribuidos a los oficiales y soldados de estas fuerzas armadas japonesas: implacables, feroces, crueles, atroces, anormales y bárbaros. Por otra parte, antes de diciembre de 1941, se mencionaba el desarrollo de su fuerza militar acompañada de su modernización, si bien la evaluación iba cambiando conforme a la situación bélica del momento.

Sin embargo, en la cinta *Un día con el diablo* no se muestra lo que correspondía a dicha descripción sobre los soldados japoneses, ni escenas de combate provocadas por ellos, excepto la de unos *stock films* de la batalla. Lo que está marcado en las escenas del campo de batalla, es que los soldados asiáticos al frente se caracterizan por su primitivismo, así como por su inferioridad y rudeza, a diferencia del nivel del ejército mexicano que se presenta en la película.

El entorno de las escenas en cuestión consiste en un bosque, una casa de descanso para los soldados japoneses y otra que funciona como cuartel de oficiales. La de los soldados está caracterizada por la oscuridad y primitivismo, en contraste con la casa de los soldados mexicanos en la que, en ambiente relajado, algunos juegan cartas y uno toca la armónica (2.60). En la casa de los combatientes japoneses no hay más muebles que una pequeña mesa utilizada por el cocinero para servir la comida. En este espacio oscuro, los soldados reciben una comida sencilla en un tazón de arroz, haciendo reverencias al cocinero. Comen sentados en una fila sin encontrarse cara a cara, directamente en el suelo de tierra, con la mirada hacia abajo, y sin intercambiar palabras unos con otros (2.61, 2.62 y 2.63). Este tipo de deshumanización de los combatientes japoneses contribuye a enfatizar su otredad. Es preciso señalar que la iconografía señalada en la escena de esta comedia con una atmósfera apática, se repite sesenta años después en la película bélica

norteamericana *Cartas desde Iwo Jima (Letters from Iwo Jima)*,³¹ en la que están excluidos elementos cómicos, a diferencia de la otra. La cinta *hollywoodense* presenta de forma similar el estado abatido de los soldados japoneses, quienes se encuentran en una cueva de la isla comiendo una ración mínima para sobrevivir (2.71 y 2.72).

En ambos casos, la *japonesidad* se muestra a través del silencio en el espacio incómodo, la no comunicación con los compañeros, la mirada dirigida hacia el suelo, y el uso de palillos. La diferencia reside en que en *Un día con el diablo* surge una irregularidad causada por el sargento mexicano (interpretado por Mario Moreno *Cantinflas*) disfrazado de japonés, lo que produce una comicidad: el mexicano no maneja bien los palillos, juega con éstos como si tejiera un suéter, y finalmente deja de usarlos para comer con los dedos (2.64, 2.65 y 2.66). Asimismo, este personaje mexicano rompe el silencio que dominaba en la casa, pidiéndole a un soldado en español: “¿Me pasas la salsa de chile?”. Antes y después de expresarlo, el sargento levanta sus ojos hacia un oficial japonés, lo que infringe los códigos japoneses vinculados con la jerarquía militar; por ello, el oficial japonés fija su mirada en el extraño desde arriba (2.67 y 2.68). La atención del japonés al peculiar soldado se muestra varias veces en *medium shot*. Este japonés lleva lentes redondos, igual a los agentes japoneses mencionados arriba, lo cual señala la superioridad de su posición en comparación con los simples soldados.

Vale la pena señalar que a menudo se muestra la jerarquización militar de los asiáticos mediante la diferencia de la posición entre un parado y un sentado, como se ve de manera clara en el fotograma 2.63, a diferencia de la relación menos

³¹ Fue producida en el año 2006 por el director Clint Eastwood.

vertical entre un oficial y un soldado del ejército mexicano, según se muestra en la composición del cuadro en los fotogramas 2.58 y 2.59. Esto corresponde a la idea de que el país del protagonista está luchando para defender la “libertad” en contra del sistema totalitario, como lo mencionan varios personajes de la película. La burla caricaturizada de los enemigos no sólo se aplica a sus costumbres y reglas, sino también a las imágenes del grupo de los japoneses. Cuando marchan en fila (2.69) y cuando están sentados en el camión, levantando las manos para rendirse a los enemigos (2.70), se subraya la homogeneidad física y facial de ellos, como si no hubiera diferencia individual entre los soldados. De igual forma, el lenguaje inventado que emplean los personajes enemigos sirve para deshumanizarlos. De ello hablaremos en un apartado posterior.

Esta carencia de individualización de personas implica la mirada hacia los hombres inferiores del ejército mexicano “civilizado”, así como al de los Aliados. Si bien no se señalan explícitamente las características violentas de los soldados japoneses, es obvio que se muestra de forma sutil una mirada despreciativa hacia ellos. Se puede decir que en esta película está reflejada la situación desventajosa para los países del Eje y la pérdida de fuerza de ellos en la última etapa de la Guerra, al mismo tiempo que se subraya la superioridad de los países Aliados, así como de México, matizada con el tono caricaturesco.



2.58



2.59



2.60



2.61



2.62



2.63



2.64



2.65



2.66



2.67



2.68



2.69



2.70



2.71



2.72

IV.2.1.3. Magos

Como vimos en el capítulo anterior, en las películas mexicanas el mago Fu Man Chu se presentaba como un caballero europeo, por su comportamiento y gesticulación, aunque utilizaba atuendos chinos en varias ocasiones. No representaba una amenaza para el mundo “occidental”, a diferencia del personaje Fu Manchu en las cintas estadounidenses y europeas. *Lo chino* no fue más que un elemento estético y decorativo basado en el imaginario, derivado del gusto exótico de David T. Bamberg. En la película *El as negro* se muestra un contraste entre la figura del mago exótico en

la escena (3.2) y el caballero de traje occidental que aparece como colaborador de la policía (3.1), así como el amo europeo que tiene puesta una ropa de estilo chino en la casa llena de objetos asiáticos quien, a su vez, es servido por su ayudante para tomar un desayuno británico acompañado de té negro (3.3 y 3.4).



3.1

3.2

3.3

3.4

En el caso del mago chino Chang en *Han matado a Tongolele*, sus presentaciones de la magia china crean un ambiente exótico, parecido al de Fu Man Chu. Sin embargo, Chang representa la maldad, si bien ésta se basa en un motivo personal en una pequeña esfera privada; a diferencia de otro personaje Fu Man Chu que aparece en las películas estadounidenses y europeas, quien tiene el plan –de gran magnitud– de conquistar el mundo occidental. El motivo de Chang se refiere a sus sentimientos por Tongolele, quien pertenece a otra esfera del mundo exótico: salvaje, libre y abierto, opuesto al mundo del mago chino, tradicional y cerrado. Él mismo reconoce la diferencia entre estos dos polos del exotismo, manifestándole a su esposa china que Tongolele es “misterio, extrañeza, pasión”.

Mientras la bailarina blanca representa lo deseable sexual, razón por la cual su exotismo salvaje siempre es admirado por el sexo opuesto, pero al mismo tiempo es inalcanzable, ya que está comprometida con un mexicano, el de Chang –con sus atuendos de estilo chino así como sus gesticulaciones–, se considera en las imágenes y los diálogos como perverso e inmoral, debido al exceso de obsesión de ella por él a pesar de estar casado con una china, así como al carácter inseguro y

temerario, el cual se confirma en sus propias palabras: “La muerte ha caminado siempre junto a Chang. Me gusta el peligro”.

En contraste con el homónimo de *Café de chinos*, que se mostraba al final del filme como una persona carente de sexualidad, el mago chino de *Tongolele* siempre dirige una mirada de deseo hacia la bailarina. Como lo simboliza la armadura tradicional japonesa, que aparece como una herramienta para la magia en varias secuencias de su camerino y de la escena (3.11), es un aferramiento obstinado que marca la mirada del chino hacia ella. Esta obsesión se subraya precisamente al compararla con la relación distanciada y jerarquizada que sostiene con su esposa y asistente china, Lotto, que se muestra en la parte introductoria de la película. En el espejo del fotograma 3.5 se muestra la espalda de la mujer ante la humillación de su esposo. A través de la reducción de su figura en el espejo, la relación de la pareja se presenta de manera clara: el hombre dominante que le avisa a la mujer de manera unilateral y cruel sobre la terminación de su relación matrimonial. En los siguientes fotogramas se muestra la violencia, acompañada del desprecio, con la que Chang trata a su esposa. En el fotograma 3.6 el mago está parado en el centro, viendo a la mujer instantes después de haberla arrojado violentamente en la cama. Luego, sin verla, él se sienta en el tocador para maquillarse. Al oírla sollozar, se voltea por un instante para observarla con una mirada despreciativa y escucharla implorando – incorporándose– que no siga a Tongolele (3.7 y 3.8).



3.5



3.6



3.7



3.8

En oposición, Chang dirige una mirada muy diferente a Tongolele, quien baila apasionadamente en la escena siguiente. El mago –enfundado en su atuendo chino que cubre todo su cuerpo– se concentra en la mujer que baila semidesnuda (3.9). Atrás de él, nerviosa, su esposa le pone atención (3.10).



3.9



3.10



3.11



3.12

El aferramiento de Chang por Tongolele, así como el de Lotto por su esposo, desarrolla una situación de locura, dado que tanto Lotto como Chang no soportan el rechazo de la persona de quien están apasionados. Como su vestido está estampado con un dibujo de jabalí que simboliza el peligro, la esposa de Chang, antes dócil y abnegada, se convierte en una mujer tan excéntrica y llena de celos y resentimientos que intenta matar a Tongolele. En el momento en que su locura llega al máximo grado, el encuadre se indica que Lotto –quien ha tenido una posición inferior en la relación con su esposo– goza de su posición superior a la de la bailarina inerte, debido al veneno que ella vertió al agua, como si le demostrara así su poder sobre el objeto de la obsesión de su esposo (3.12). Asimismo, las características de las dos mujeres se contrastan en el matiz del tono: Tongolele se viste de blanco, lo que subraya su inocencia, a diferencia del tono más oscuro del vestido de la china, quien está volviéndose una criminal.

De igual forma, se muestra la obsesión y el peligro de Chang –quien desea poseer eternamente a Tongolele asesinandola– en el cambio de composición y plano:

primero entra a su camerino por la ventana para acercarse a Tongolele envenenada (3.13). La composición del encuadre se asemeja a la del 3.5. Ahora es él quien se refleja en el espejo como la persona posesiva y rechazada por la bailarina, mientras en el 3.5 se ve la espalda de la esposa odiada por él. Igualmente, la composición del 3.6 se repite en el 3.14. En la cama del 3.6 se encuentra Lotto llorando bocabajo para protegerse del desprecio y de la violencia cometida por su esposo. En cambio, en el fotograma 3.14 la bailarina –indefensa– está acostada boca arriba. El deseo de Chang se muestra primero en el plano de *medium close up* (3.16 y 3.17), y luego en *close up* (3.19 y 3.20), lo que tiene el efecto de aproximarse a su interior. Su carácter amenazador se indica en las imágenes del leopardo escondido en el camerino, que se insertan con anterioridad a las escenas de Chang.

A pesar de su peligrosidad y cercanía física, el mago no logra cumplir su sueño, ni tocarla, igual que Lotto. De esta manera, se mantiene intacto el orden moral, sexual y racial de la comunidad. La transgresión del chino se castiga severamente. La muerte de Chang –causada por un disparo de bala del prometido de Tongolele–, se considera como la consecuencia de la justicia en contra de la pasión perversa que ha devenido en una locura amenazadora para la vida, no sólo de la *vedette*, sino también, potencialmente, de los demás integrantes de la sociedad mexicana. Tal corolario, se anunció de forma simbólica en el fondo de los créditos al principio de la película: una imagen con un cráneo, un chino y un dragón. El fotograma que presenta la caída del chino en *medium shot*, muestra claramente la postura de la producción en contra del amenazador (3.21).



3.13



3.14



3.15



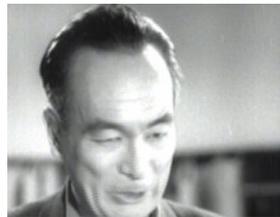
3.16



3.17



3.18



3.19



3.20



3.21

Cabe mencionar que la interpretación del personaje chino por parte del director teatral japonés Seki Sano, hace posible poner de relieve la diferenciación racial y cultural entre los personajes. En otras películas del cine mexicano en aquella época, los personajes asiáticos cruciales, tanto en la iconografía como en los diálogos, fueron interpretados por actores mexicanos o latinos. El maquillaje y vestuario los hacía verse tan caricaturizados, que ellos producían su propia esfera entre lo mexicano o lo occidental y lo asiático, lo cual creaba a menudo una comicidad o humor involuntario. En cambio, la fisonomía y la actuación de Sano, apuntan a marcar la pesadez causada por la diferenciación y división racial en la sociedad, lo que provoca una tensión dramática.

Por otra parte, el personaje interpretado por Seki Sano muestra algo más allá de lo chino, a pesar de sus atuendos, precisamente, de estilo chino. Se considera que ello

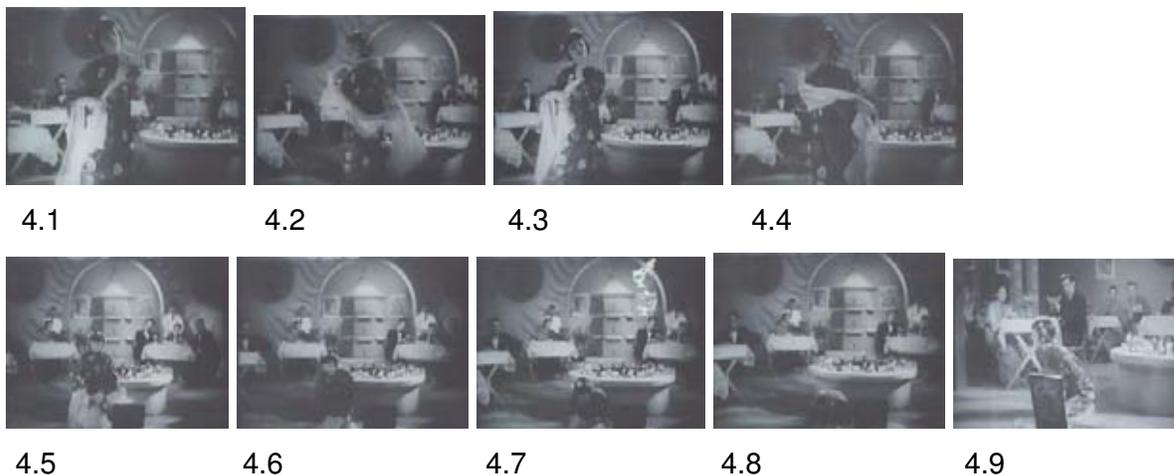
está relacionado con algunos gestos teatrales que expresan las emociones fuertes. A diferencia de los gestos de Juan Lee de *Marihuana, el monstruo verde*, por ejemplo, la gesticulación corporal así como facial del mago interpretado por Seki Sano no señala el estereotipo que indique la *chinidad* (sinidad). Lo que surge del personaje – quien vive fuera de la normalidad mental y emocional– es más bien lo asiático ambiguo que representa el peligro.

IV.2.1.4. Personajes femeninos

En lo que concierne a los personajes femeninos asiáticos, es preciso destacar los siguientes: Rocío de *Marihuana, el monstruo verde*, y Loti de *Una mujer de oriente*. La característica común entre las dos mujeres radica en que sus padres vienen de distintos países: el padre chino y la madre mexicana en el caso de Rocío; y el padre estadounidense y la madre japonesa en el de Loti, si bien la última no sabía de la identidad de su padre. Sin embargo, a ellas las consideran “orientales”, tanto sus familiares como la gente a su alrededor. Las dos se relacionan con el ámbito del entretenimiento: Rocío baila con la música tranquila en el restaurante de su padre, mientras Loti trabajó como cantante y bailarina de música medio tropical en un cabaret de San Francisco antes de casarse con Raymond, quien era cliente de dicho lugar.

Aunque las dos mujeres han atraído la atención masculina, Rocío se caracteriza más bien como una joven sumisa e inocente, semejante a algunos personajes femeninos simbolizados por la flor de loto en el cine estadounidense de la primera mitad del siglo XX. Viste con un atuendo holgado que cubre todo su cuerpo, con un peinado de niña con flores, baila suavemente, con manos expresivas y sin movimientos

eróticos (4.1 a 4.4). Al terminar el baile, se postra en el suelo y hace una reverencia (4.5 a 4.8).



La inclinación corporal en el suelo se repite en otra escena (4.9). En este punto se observa una forma utilizada por la geisha, cuya imagen de la “dulce y gentil niña – mujer japonesa” es recurrente hasta en los últimos años de los tiempos actuales, tal y como Prasso lo señala a través de su interpretación de la cinta *Memorias de una geisha*, producida en 2005 por Steven Spielberg y dirigida por Rob Marshall.³²

La actitud de una mujer fiel, entregada y dominada por los padres y el novio, se muestran en los siguientes fotogramas:



Frecuentemente, Rocío mira hacia abajo cuando está enfrente de su novio (4.10 y 4.11), y dirige la mirada directa a este hombre cuando él está parado mirándola desde arriba. Al ver a sus padres, los que Rocío llama con un respeto “mis

³² Prasso, *op.cit.*, p.87.

venerables padres”, ella siempre baja los ojos y les da la espalda a los espectadores, como si los padres fueran los superiores absolutos (4.12). La composición del cuadro, en el que Rocío está casi en el centro, dando la espalda a los espectadores, se repite cuando se encuentra junto al cuerpo de su novio muerto (4.13), lo que muestra la fidelidad y atención a la persona cercana, y al mismo tiempo, el sentimiento profundo hacia quien la aparta del resto del universo, así como del mundo de los espectadores. En estas miradas y comportamientos se representa una jerarquización vertical entre dos sexos, uno que desea, y otro que es deseado, así como un principio de orden racial entre una “china” y un hombre blanco, cuya nacionalidad no se señala en la película ³³; y además, la relación aparentemente distanciada – físicamente– entre el padre chino y la hija medio china.

De igual forma, los accesorios y las decoraciones que se encuentran en el entorno de Rocío y su padre Lee, están marcados por su orientalismo y exotismo: flores de ciruelas, una pagoda pintada en la pared, estatuas de buda, una miniatura del arco de entrada a un santuario sintoísta japonés, la ventana redonda con rejas, la puerta principal del estilo japonés con un dragón pintado, caracteres chinos dibujados en la pared y la puerta, entre otros. Toda esta composición se caracteriza por la mezcla confusa de las imágenes chinas, japonesas y de otros lugares asiáticos.

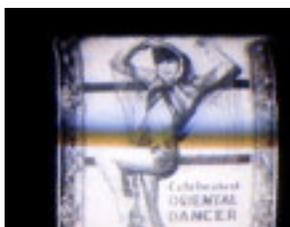
Loti (interpretada por la actriz cubana Rosa Carmina) de *Una mujer de oriente*, trabajó como cantante y bailarina en un cabaret de San Francisco hasta hace ocho años, como se muestra en un *flashback* de su esposo. Su atuendo de la escena revela mucho más el cuerpo en comparación con los vestidos de Rocío, de

³³ En el español que habla Barry Norton, actor que interpreta a Carlos, novio de Rocío, está marcado el acento de Sudamérica.

Marihuana, el monstruo verde, que se vinculan con la indumentaria china. El vestuario de Loti en el cabaret se refiere al ambiente tropical, correspondiente a la pintura de palmas en el fondo de la escena, y su corona se asemeja a aquellas de las bailarinas del sudeste asiático (4.14). Este tipo de exotismo se asocia con la imagen popular de la bailarina oriental, como es el caso de Ling Moy, interpretada por Anna May Wong, en la cinta estadounidense *La hija del dragón* (*Daughter of the Dragon*, 1931) (4.15). Mientras el personaje interpretado por esta actriz chino-estadounidense se considera como seductor y peligroso (4.16), Loti, como bailarina, no muestra una sensualidad explícita. A ello, se agrega que Loti es protegida por su futuro esposo cuando un cliente del cabaret intenta agredirla, a diferencia de Ling Moy, quien está marcada por la independencia y aprovecha el deseo del sexo opuesto para cumplir su objetivo: vengar la muerte de su padre, Fu Manchu.



4.14



4.15 Cartel de Ling Moy
indicada en una escena



4.16 Ling Moy, seductora

En *Una mujer de oriente*, Loti se presenta primero como una persona de origen japonés, y al final como medio japonesa. Sin embargo, respecto a su indumentaria, se muestra una característica china con la imagen del dragón dibujado en su vestido, precisamente, de estilo chino (4.17). Empero, este vestido no indica que el personaje Loti corresponda a la tipología de *Dragon Lady* mencionada en el capítulo anterior. Si bien su mirada directa hacia su esposo no muestra una relación entre la mujer obediente y el hombre dominante (4.19), la cual es dada en *Marihuana, el*

monstruo verde, Loti toma una distancia física aun de su propio amado esposo (4.18), sobre todo cuando él sospecha de su traición. A diferencia de la actitud de Ling Moy de *La hija del dragón*, quien se vuelve calculadora para provocar y cautivar a los hombres, Loti ni siquiera intenta acercarse a su marido para recuperar su confianza en ella. Junto con la falta de expresiones verbales y emocionales, el aparente alejamiento físico puede comprenderse como una de las características de Loti, aunque su madre, “exótica y enigmática”, según las palabras del capitán, padre biológico de Loti, no ha mostrado este tipo de distancia (4.20).



4.17



4.18



4.19



4.20 La madre de Loti

De igual manera, Loti no encaja en la tipología de la *femme fatale*, puesto que ella no cuestiona la función de ser esposa tradicional, si bien nunca habla de la maternidad futura. Además, no es destructiva como varios personajes femeninos del cine negro.³⁴

En *Una mujer de oriente*, no se exterioriza el mundo interior de Loti; es decir, su mirada hacia otros personajes se muestra muy pocas veces, aparte de que no se verbalizan suficientemente sus pensamientos y sentimientos. Esta cinta, entonces, no se encuadra al melodrama, ya que no narra la perspectiva de la víctima³⁵, aunque Loti, como medio japonesa, no necesariamente es la víctima que se sacrifique por su esposo o su país (Japón o Estados Unidos), en comparación con su madre, cuya

³⁴ *No place for a Woman : The Family in Film Noir*, en: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/>

³⁵ Véase el criterio del melodrama hecho por Warren Buckland, *op.cit.*, p.106.

perspectiva tampoco se muestra en la trama de la película.

IV.3. El entorno y los objetos decorativos

En las películas del cine mexicano de la época en cuestión, se creaba un entorno con toque asiático para el que servían diferentes objetos de ese estilo, aparte de la indumentaria “exótica”. Los objetos consistían en muebles, pinturas, estatuas, algunos símbolos religiosos, y ciruelos en flor, entre otros.

Es en la cinta *Marihuana, el monstruo verde* en la que se presentan más elementos asiáticos.

IV3.1. La flor del ciruelo

Tradicionalmente, la flor del ciruelo ha ganado popularidad en China, tanto en las pinturas como en las poesías, lo que fue influyendo sobre las artes y la literatura en Corea y Japón a lo largo de los siglos. Por la diversidad de interpretación de la flor del ciruelo en diferentes ámbitos, espacios y tiempos, se ha generado una amplia gama de significados simbólicos que se extienden a niveles ético, estético, sentimental y físico: nobleza, fidelidad y pureza, son características que se relacionan con las imágenes chinas de la flor del ciruelo que florece sobre la nieve en el frío; el mundo espiritual de las personas ambiciosas con soledad e inocencia; la sabiduría y el talento literario; la belleza de la gracia y elegancia; la ética y el ascetismo; los lazos entre la mujer y el hombre, así como el erotismo.³⁶

³⁶ Véase, Michael Brenson, *Gallery View; Flowering Plum – Chinese motif for the passing of beauty*, en *The New York Times*, 2 de junio de 1985; *Ume de yomitoku kan chuu nicho sangoku no 'bunkateki DNA' - "Ume"*, en: <http://www.chosunonline.com/article/20032232000081> ;Tatehiko Ohshima et. al. (1992, 1971), *Nihon wo shiru jiten*, Tokio, Shakaishisoshu, pp.847-849. La flor del ciruelo es el símbolo nacional de la República China desde 1964.

La diversidad de significados –a veces contradictorios– de la flor del ciruelo se constata con su amplio uso en *Marihuana, el monstruo verde*. Se presenta junto con la joven mujer enamorada, destacada por la pureza del “alma” y el respeto hacia sus padres y su novio Carlos, quien la considera como una salvadora espiritual, ya que él está involucrado en los actos criminales de los narcotraficantes (5.1). De igual forma, la flor del ciruelo se muestra con los padres de Rocío: Juan Lee, caracterizado por su sabiduría y filosofía de la vida, así como por ser un buen observador; y Rosa, mexicana, quien, en general, se encuentra sentada en la mesa del rincón del restaurante, cerca de la puerta de la habitación de la familia Lee observando a los clientes, pero también a su hija y Carlos, además de ayudarlo a su esposo. Ella desempeña la función de guardia, quien se ubica tanto entre el espacio del negocio y su hogar, como entre la esfera mexicana y la china (5.2 y 5.3). También la flor adorna la escena en la que están los policías, Carlos y Juan Lee, a los que observa el *Sapo* desde el otro lado del restaurante (5.4). En este caso, la flor del ciruelo funciona como un biombo que separa a la gente que está del lado de la justicia, de la que está de parte del hampa. Cuando Juan Lee se aleja de la flor para acercarse al *Sapo*, y Carlos le sigue para advertirle el peligro, el del apodo de batracio dispara contra el novio de Rocío. La presencia de la flor del ciruelo no se limita al entorno del restaurante de Lee. De igual modo, se observa fuera de la ventana de la habitación después de la muerte de Carlos. La flor del ciruelo señala el alma purificada de Carlos a través de su sacrificio, al mismo tiempo la fidelidad de Rocío, así como los lazos espirituales entre ellos. Los ramos de ciruelo sirven para indicar la demarcación entre este mundo y el más allá, al cual la mujer quiere entrar junto con su novio (5.5).



5.1



5.2



5.3



5.4



5.5

IV.3.2 Pagoda, *torii* y muebles

Si decimos que la flor del ciruelo se considera como un elemento sustancial de la *chinidad* (*sinidad*), hay otros elementos que representan algo de lo asiático u oriental, pero no exactamente lo chino: la pagoda pintada en la pared, el *torii* (el arco tradicional japonés que se encuentra en las entradas de los santuarios sintoístas), la ventana redonda de rejilla, la puerta principal de estilo japonés y los caracteres chinos pintados en el espacio del restaurante, entre otros elementos.

En la primera escena de una secuencia de la cinta, se muestra la puerta principal del restaurante, en la que está dibujado un dragón. Al lado derecho del dragón está un carácter chino (東) que significa el Este, mientras al lado izquierdo está pintado otro carácter chino (居), con el significado de habitar y domiciliarse. Es una puerta corrediza que se abre de izquierda a derecha al recibir a los clientes (5.6), lo cual se considera como una de las características de las tradicionales casas japonesas³⁷, y no de las chinas que pivotan sobre un gozne. Adentro, en el fondo y atrás de Rocío

³⁷ Véase, Jink Kim y Kyungran Choi, *Comparative Study on Korean and Japanese Traditional Furniture Design: Based on the residential behavior related to floor sitting*, en: <http://www.idemployee.id.tue.nl/g.w.m.rauterberg/conferences/CD.doNotOpen/ADC/final.paper/408.pdf>

–quien baila–, se muestra el Sol con una pagoda aparentemente budista (5.7). A ambos lados del Sol están pintados dos círculos con palabras chinas que significan benevolencia (a la izquierda), así como la elegancia y lo refinado (a la derecha) (5.8). Aquí se comprende que el dragón de la puerta guía al cliente hacia el Sol que sale por oriente, lo cual se considera como una interpretación occidental, puesto que el dragón, un animal mítico, ha estado asociado estrechamente con el agua en la creencia popular del este de Asia, donde se piensa que él puede controlar el agua, lo que es crucial para la agricultura.³⁸



5.6



5.7



5.8

En esta película se muestra un tipo de amalgama del budismo y del sintoísmo, que es una religión japonesa. La pagoda mencionada arriba y unas pequeñas sedentes de buda en la habitación, se relacionan, evidentemente, con el budismo, mientras la miniatura del arco tradicional japonés, *torii*, que está sobre la mesa, se conecta con el sintoísmo (5.9).



5.9
Entre Lee y Rosa está
la miniatura de *torii*.



5.10



5.11

³⁸ Ohshima, *op.cit.*, p.542.

Un *torii* es un arco que se encuentra en la entrada de un santuario sintoísta japonés –en algunos santuarios hay varios arcos–; asimismo, los podemos ver en la entrada de los elementos naturales, tales como una montaña o un río, comprendidos como objetos religiosos. Tradicionalmente, el *torii* tiene la función simbólica de mostrar la frontera de la esfera sagrada. A diferencia de esta finalidad, la miniatura del *torii* de *Marihuana, el monstruo verde*, solamente se utiliza como uno de los signos que indican lo “asiático” y lo “exótico” en un sitio mundano. Si pensamos que con frecuencia se construye en Japón un pequeño arco simbólico en el terreno de una edificación cualquiera con el deseo de que se termine bien la labor sin ningún accidente, resulta irónico que un hombre sea baleado en un espacio “sagrado” y “seguro”.

Se nota una gran diferencia en el uso del *torii* entre esta cinta y la película *San Felipe de Jesús*, realizada a finales de los años cuarenta. En esta cinta, que presenta la persecución contra los cristianos en Japón a finales del siglo XVI, aparece una imagen de un gran *torii* que se yergue encima de la cruz (5.12). Asimismo, los misioneros franciscanos llevados en procesión pasan por debajo de un *torii* (5.13). Lo que estos fotogramas manifiestan no se limita a una confrontación religiosa de la doctrina cristiana con el sintoísmo, puesto que en la trama de la película no se mencionan elementos fundamentales de este culto japonés, ni su relación con la mayoría del pueblo –campesino–, mucho menos la característica religiosa de la vida cotidiana de Japón: el sincretismo del sintoísmo con el budismo. Más bien se señala el antagonismo simplificado entre el mundo cristiano, como el bien absoluto, y otro mundo pagano, el cual reprime el cristianismo y martiriza a varios misioneros

extranjeros. Por ello, se considera que el *torii* simboliza un aspecto más allá del sintoísmo: la intolerancia del mundo no cristiano que sufrieron los mártires franciscanos.



5.12



5.13



5.14

En comparación con el significado del signo del *torii* en *San Felipe de Jesús*, la miniatura del *torii* sobre la mesa del restaurante de Lee en otra película se ve como un adorno lúdico que no se relaciona con la religiosidad, de manera similar al *torii* que se observa en la parte izquierda de un cuadro en *Una mujer de oriente*, en la que el padre de Loti está caminando después del encuentro con la madre japonesa de ella (5.14). En esta escena, el *torii* no es más que uno más de los elementos “exóticos”.

Las ventanas redondas de las habitaciones de la familia Lee se asocian más con un sentido religioso (5.10 y 5.11). En los templos budistas de la secta Zen, la ventana redonda representa el Sol y la Luna llena, y además, se comprende que en ella se refleja el estado espiritual del ser humano. Si recordamos que en la pared del restaurante está pintado el Sol con una pagoda (de 4.1 a 4.8), las ventanas de las habitaciones privadas de la familia pueden ser interpretadas como la Luna llena, en la que se reflejan las emociones y decisiones personales.

Por otra parte, el enrejado de las ventanas redondas junto con la rejilla de la puerta principal del restaurante (5.6), señala un patrón tradicional del diseño con carácter

asiático, que le permite a la gente gozar de la luz natural, así como contemplar la naturaleza desde el interior de la casa. Al mismo tiempo, en algunas imágenes se muestra que tiene también la función de indicar la limitación de la movilidad física: los cuerpos de las personas están encerrados en el espacio pequeño, aunque las almas, referidas a las de Rocío y Carlos, pueden librarse de cualquier restricción espacial.

IV.3.3 Caracteres chinos escritos

Como vimos a manera de ejemplo en la puerta de la entrada del restaurante de Juan Lee, los caracteres chinos están empleados en diferentes espacios cinematográficos de la época. En *Marihuana...*, dentro del restaurante se notan varias palabras escritas con los ideogramas, aunque el uso de ellas no siempre es correcto. Sin embargo, estos caracteres chinos contribuyen, como signos del *otro*, a la ambientación asiática (5.15 y 5.16). Para el público mexicano que no sabe la escritura china, son considerados como los signos “vacíos”, carentes de significados; es decir, son nada más que significantes en la acepción dada por Barthes en *El imperio de los signos*, en el que se trata al Japón como “el imperio de los significantes”.³⁹

Es preciso señalar que en las películas en cuestión, en las que un restaurante o café chinos desempeñan un papel importante, nunca se muestra una imagen culinaria de origen asiático. Sin embargo, las palabras con los caracteres chinos la sustituyen, por lo menos para aquellas a los que no huyen sus significados, ya que éstos, integrados en los significantes, se vinculan con las imágenes de ingredientes. En *Marihuana...*, son llamativos los letreros grandes de madera que indican,

³⁹ Roland Barthes (1991), *El Imperio de los signos*, Madrid, Mondadori, pp. 3 y 8.

supuestamente, algunos nombres de platillos en el lugar del menú de forma de carta. Éstos sugieren implícitamente la función original del restaurante de ofrecer comida, aunque en las escenas cinematográficas se acentúa mucho más el carácter de entretenimientos (5.17).



5.15



5.16



5.17

La decoración excesiva con caracteres chinos realizada en *Marihuana...*, no se repite después en el cine mexicano. A excepción de unos caracteres chinos pintados en la pared del café en *Soy charro de levita* (5.18. Atrás de Tin Tan se ven algunos, difíciles de reconocer en el fotograma), el empleo de ideogramas chinos se limita al set del estudio cinematográfico que se utiliza como decoración en *Asesinato en los estudios*, cuyo protagonista principal es Fu Man Chu, así como a unas escenas del teatro: en *Mujer sin cabeza*, Fu Man Chu muestra una palabra china escrita en una tarjeta de manera equivocada, como se señaló en el capítulo anterior⁴⁰. Asimismo, en la decoración de un *show* en *Han matado a Tongolele*, se señalan unos caracteres chinos (5.19): en la superficie del casco del barco que lleva un dragón decorado en la proa, están pintados tres caracteres chinos que juntos se pueden interpretar como “Creer en lo profano (lo vulgar) es dañino”. Estos caracteres indican el destino trágico del mago chino, obsesionado por la bailarina Tongolele, profana y

⁴⁰ Véase las fotos del capítulo III.

provocadora, al mismo tiempo que seductora, quien baila precisamente junto al barco en donde se encuentra el mago con su esposa china, dirigiendo su mirada a la bailarina exótica.



5.18



5.19

Es necesario mencionar que en algunas películas aparecen los créditos diseñados con la fuente tipográfica para alfabeto latino similar a la escritura empleada en la caligrafía asiática. Esto se observaban igualmente en las películas estadounidenses vinculadas con asiáticos (5.20 y 5.21).

En *El as negro*, primero aparece el crédito del nombre del productor “FILMS MUNDIALES, S.A.” con la fuente común que no tiene estilo asiático. Luego sigue el nombre “FU MANCHU” con la fuente “oriental” (5.22), pero vuelve al estilo anterior cuando se presenta el título “El AS NEGRO” (5.23). Asimismo, este tipo de fuente es mostrado en el crédito del título *Una mujer de oriente* (5.24) –de forma igual está dibujado el título en el cartel original producido en la época (5.25) –, en todos los créditos de *Café de chinos* (5.26), así como en *Han matado a Tongolele* (5.27). Aunque en estas cintas casi no aparecen los caracteres chinos, es obvio que el estilo de la fuente similar a la escritura realizada mediante un pincel, es considerado como un signo de lo asiático.



5.20



5.21



5.22



5.23



5.24



5.25



5.26



5.27

IV.3.4. Jarrones, estatuas de Buda y el cuadro de la Virgen de Guadalupe

En *Marihuana, el monstruo verde*, se observan unas pequeñas estatuas de Buda en las habitaciones de la familia, aunque nunca se dan insertos de sus imágenes en planos cercanos. De igual forma, en la residencia de un traficante chino de *Una mujer de oriente*, a quien se encontró muerto (5.28), hay una estatua de Buda relativamente grande que se ve en el fondo del fotograma atrás de los personajes (5.29). Aparte de la estatua, en esta casa hay varios objetos asiáticos, tales como jarrones chinos de porcelana (5.30), que representan no sólo el Oriente suntuoso o místico, sino también la fortuna y el poder, como solía considerarse en el mundo occidental la presencia de porcelana, por ejemplo. En el inserto de la imagen de un jarrón de gran tamaño, poseído por el caudaloso chino asesinado, la porcelana se convierte en un símbolo de la fragilidad de la riqueza que el traficante asiático amontonó mediante actividades clandestinas, y además, en un símbolo de misterio.



5.28



5.29



5.30

Cabe destacar que en *Soy puro mexicano*, un jarrón, supuestamente mexicano, desempeña igualmente un papel importante: el jarrón que está colocado sobre el pilar de arranque de la escalera, hace resaltar a los personajes de diferentes orígenes, quienes están en una lucha por el poder vinculada con la Guerra Mundial, así como con un conflicto local (5.31, 5.32 y 5.33). Tomando en cuenta que la casa de la hacienda pertenece al agente alemán, el jarrón representa la precariedad y fragilidad del ambiente de la casa, en la que está reflejada la situación nacional e internacional. En este sentido, tanto el jarrón chino como el mexicano tienen una función similar: la de representar el poder y la fortuna rompibles e inestables.



5.31



5.32



5.33

En la habitación de Chang de *Café de chinos*, ubicada detrás de la cocina de su local, están colocados dos jarrones del estilo chino a los dos lados del estante, sobre el cual está una estatua de Buda. Esta parte de su dormitorio manifiesta la identidad cultural del chino, a diferencia de su café en donde no se señala ningún elemento que pueda indicarla. Los objetos chinos pueden ser utilizados para que se refleje una cuestión intercultural e interracial: en el cuadro del *long shot*, la composición

simétrica de los objetos señala la relación armoniosa del chino con Elena y su hija (5.35); mientras la composición de otro cuadro que acentúa uno de los jarrones (5.34), sugiere el pequeño problema de que Elena, al entender mal a Chang, intenta explicarle indirectamente que no quiere casarse con un chino.



5.34



5.35



5.36



5.37

La figura de la estatua a la que Chang llama “Señor Buda”, es considerada como *Budai –Hotei* en japonés– (5.36 y 5.37). En China se cree que *Budai* fue un monje budista que habría vivido ahí hace más de mil años. Al morir, se reveló que él era la encarnación del futuro Buda, *Maitreya*. Su imagen se encuentra en numerosos monasterios budistas chinos. Debido a la similitud de los nombres entre Buda (Sidarta Gautama) y *Budai*, se han homologado equivocadamente en el mundo occidental, en donde *Budai* es conocido como el “Buda sonriente” o el “Buda gordo”, gracias a la figura corpulenta y la sonrisa permanente que caracterizan las imágenes de *Budai* en las representaciones artísticas. En general, en la cultura china *Budai* simboliza la generosidad que lleva a la abundancia tanto a nivel material como espiritual. En Japón se ha convertido en el dios de la buena fortuna y la felicidad; es uno de los siete dioses felices, razón por la cual su imagen está en tiendas y restaurantes⁴¹.

Por ello, el “Señor Buda” del dormitorio de Chang se comprende no sólo como el

⁴¹ Sierra de la Calle, *op.cit.*, p.49; Derek Lin, *Tao Living: Maitreya Buda*, en: <http://www.taoism.net/living/1999/199907.htm> ; “Hotei”, en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Hotei>

fundamento espiritual y moral para el chino, sino también como el patrón de su negocio. Sin embargo, este chino se ve obligado a abandonarlo al convertirse al catolicismo, ya que decidió adoptar a la hija de Elena y educarla como “nosotros los mexicanos” conforme al deseo de la madre de la niña. Chang quita la estatua de Buda, pidiéndole perdón, coloca el cuadro de la Virgen de Guadalupe como elemento crucial en que se apoya la mexicanidad (5.38, 5.39 y 5.40), y luego platica con ella. Mediante la alternancia del sujeto que mira, así como del objeto mirado entre Chang y la *guadalupana*, se muestra una aproximación mutua; es decir, se presenta tanto la disponibilidad del nuevo mexicano de origen chino a integrarse a la cultura mexicana, como la generosidad de la comunidad mexicana simbolizada en la Virgen de Guadalupe que está dispuesta a aceptarlo (5.41 y 5.42).

Los jarrones se quedan, aun después de que la estatua de Buda se sustituyó por el cuadro de la Virgen de Guadalupe. Cuando Chang pasa un momento pacífico y feliz cuidando a su hija adoptiva, aparece la composición triangular simétrica formada por los jarrones y el cuadro que se encuentran en el fondo de la habitación (5.43).



5.38



5.39



5.40



5.41



5.42



5.43

IV.3.5. Otros

En varias escenas de *Fu Man Chu* (David T. Bamberg) y el mago chino Chang de *Han matado a Tongolele*, hay objetos extranjeros que se encuentran tanto en la escena de magia como en el espacio privado.

Lo que nos llama la atención en *Han matado a Tongolele* es la armadura tradicional de estilo japonés que se encuentra en el camerino del mago y se utiliza en la escena de magia. Al observar que este aditamento es usado para privar al mago de libertad para moverse (5.44), es irremediable asociar este hecho con la obsesión y el aferramiento del chino al deseo de poseer a la bailarina. Por otra parte, la armadura, vista varias veces en el camerino del mago, sea en su presencia o no (5.45 y 5.46), indica la pretensión de Chang de poseer una fuerte masculinidad como si fuera realmente un guerrero. Aparte de esto, la combinación del personaje chino – interpretado por Seki Sano, dramaturgo japonés– con la armadura japonesa, destaca la ambigua sustancia de lo asiático: es chino y/o japonés. Independientemente de la identidad cultural, lo oriental implica la criminalidad y el peligro que amenaza otro mundo “inocente” al que pertenece la exótica Tongolele (3.14). Ya en el inicio de la película, mediante las imágenes con los créditos, está señalada la característica del asiático: la perversidad que puede provocar infortunio y destrucción del mundo (5.47).



5.44



5.45



5.46



5.47

Es preciso señalar que la armadura tradicional se halla en varias escenas de *San Felipe de Jesús*. Una persona japonesa, quien es enviada supuestamente por el

emperador japonés al monasterio católico, lleva la armadura y una espada, como si se encaminara a un campo de batalla. Aunque los misioneros extranjeros no llevan armas consigo, el japonés nunca aparece sin tener puesta la armadura, tanto adentro del monasterio como afuera (5.48 y 5.49). El japonés sigue con ella hasta cuando lleva a los misioneros en procesión hacia el lugar de su crucifixión (5.50). Aquí se considera que la armadura, junto con la espada, no representa directamente la clase de guerrero *samurai*, sino la fuerza ostentada por el círculo poderoso de la sociedad japonesa que está enfrentándose con la amenaza potencial del cristianismo, así como con la ambición de los países occidentales.



5.48



5.49



5.50

Es irónico que en la película bélica *Un día con el diablo* no se represente la fuerza del ejército japonés, sino su debilidad y primitivismo, mientras en las películas mencionadas arriba –que no se relacionan con las batallas militares– la armadura pesada japonesa simboliza la obsesión masculina del mago chino (en *Han matado a Tongolele*) y la fuerza del Japón que veía como una amenaza al mundo cristiano (en *San Felipe de Jesús*).

Lo que está marcado en las escenas del campo de los japoneses en el frente de batalla, es su primitivismo, así como la inferioridad de los soldados asiáticos y su espacio, como ya vimos con anterioridad (2.58 a 2.70). No se presenta la crueldad y la ferocidad de los soldados, ni el temor que tengan, ni las consecuencias

aterrorizadoras de las batallas. La secuencia de la casa oscura sencilla donde los combatientes japoneses reciben una comida y descansan, tiene la función de deshumanizar a los combatientes enemigos. En la burla caricaturizada de la escasez, tanto material como espiritual, y de la extrañeza de costumbres y reglas de los enemigos, está reflejada la mirada hacia los hombres inferiores a los del ejército mexicano y los Aliados.

IV.4. La comunicación verbal y no verbal en las películas

Uno de los medios del cine *hollywoodense* clásico es otorgarle a lo extraño un signo específico. Sin embargo, no todo lo extraño se señala con el mismo signo. Dependiendo de la(s) raza(s) de los personajes, se cambiaba el tipo de signo y la manera de emplearlo. En los estudios cinematográficos y con respecto a los personajes chinos, se presentaba la diferencia racial mediante el maquillaje especial de la cara, puesto que la mayoría de los actores que los interpretaron no eran asiáticos debido al código moral existente de la época. Los personajes chinos hablaban inglés. En cambio, en el cine japonés de la época de la Guerra, de los años treinta a la primera mitad de los cuarenta, se destacaba el lenguaje inventado con acentos semejantes a los del idioma chino, pero incomprensible para los espectadores chinos; era una serie de sonidos que no generaban significados. Lo sustancial como signo del *otro* para el público japonés, era un “lenguaje” indescifrable que no tomaba en cuenta su existencia verdadera o falsa; es decir, si era real o no.⁴²

⁴² Ryu, Bunpei (2004), *Eiga no naka no Shanghai*, Tokio, Keio Gijyuku Shuppankai, pp.14, 19, 193-200.

En las películas mexicanas que se analizaron en este trabajo, hay tres tipos de uso del lenguaje:

- Los personajes chinos o japoneses hablan español.
- Los personajes hablan un lenguaje inventado que consiste en la emisión de sonidos raros.
- Los personajes no hablan.

En *Marihuana, el monstruo verde*, *Soy puro mexicano* y *Café de chinos*, los personajes asiáticos hablan español⁴³. En *Marihuana...* el dueño del restaurante chino, en general, habla español, pero expresa unos proverbios en un lenguaje inventado que tiene la pronunciación semejante a la china en forma de monólogo. Su hija, medio china, habla español con algunas características no mexicanas. Asimismo, en *Soy puro mexicano*, el cocinero chino, el agente japonés y el mozo japonés hablan español: el chino tiene acento fuerte, mientras que el espía japonés habla español con fluidez. El mozo japonés también habla español, pero no expresa más que unas cuantas palabras, puesto que otros personajes esperan de él que cumpla su función como sirviente. El mozo no intercambia palabras con el cocinero chino de manera directa, mientras le habla el agente japonés en su idioma. En *Café de chinos*, el protagonista principal, el dueño chino del café, habla español con sus empleados y clientes, y usa el lenguaje inventado con el acento chino al hablar con el cocinero paisano. Los detalles se tratarán más adelante.

En la secuencia escogida del filme *Soy charro de levita*, el dueño del café chino se queda callado. Al interpretar una canción, Tin Tan, Marcelo y Carmelita (los

⁴³ La mayoría de los actores que interpretan los papeles de los asiáticos son mexicanos. Por ello se trata de la puesta en escena de la comunicación verbal, para-verbal (para-lingüística) y no verbal en el cine de ficción.

personajes se llaman igual que los actores), imitan las características verbales de los chinos, pero en español. Además, durante la canción, Tin Tan se convierte de repente en un personaje chino con un bigote muy largo y retorcido, y con los ojos rasgados, para hacer un tipo de discurso, al lado del dueño del café. Este lenguaje consiste en español con el acento casi chino, y luego continúa con palabras ininteligibles:

“Tú no te plocupe má, chinito, nosotlo como gente mu buena que siempre seguimos trabajando lo churupan tun turunlan. Si tú hace una deportación pa nosotros puede pagale toda la cosa latón quielo pa que siga tomando su cerveza viejo pelón panzón quetaisentadu. Notequeredeci nada poque nosotros stamo bajo tuntu turuntu (...).”

Igual ocurre con otra secuencia, en la que Tin Tan, soñando con una comida francesa exquisita, habla medio francés acompañado de algunas palabras españolas, pero con entonación y acento franceses. Aquí se revela un lenguaje especial para lo extraño. Algunos fenómenos que se observan en el lenguaje de Tin Tan se relacionan con los que se dan en los diálogos de los tres filmes arriba mencionados.

IV.4.1. En la comunicación verbal

El nivel fonético

Los personajes chinos pronuncian el sonido de [l] en lugar de los sonidos de [r] y de [rr]⁴⁴. Se dan aquí unos ejemplos:

El cocinero de *Soy puro mexicano*:

“Igual mi letolant de Toleón Cahuila, bitec con papas, flijoles y alto chile. Yo aleglal todo pala usted señol amo”.

⁴⁴ En la novela *El complot mongol* (1969) de Rabel Bernal, las características verbales de los chinos que viven en el céntrico Barrio Chino de la Ciudad de México, están bien aplicadas a los diálogos de los personajes.

Lee de *Marihuana*: “Losa de Oliente”.

Rosa, su esposa mexicana: “De Oriente, no Oliente. Ya podía haberlos aprendido”.

Chang de *Café de chinos*:

“¿(...) yo duelmo en el suelo? Ah, poblecita, ¿ta enojada conmigo polesto? No, no hace caso. Mila, yo taba enojado con este hombre que lleva multa, pone doscientos pesos de multa pala mí, soy inocente. (...) Mila chino gloselo, está acostumblado tlatá gente mu coliente, mu peleonia, no gente inocente como tú. (..) Mucha galacia. Si yo dice señola, po favo, Chang suplica y tú queda aquí”.

“Una fló coló de losa en una noche de luna soble el lío”.

Estas características fonéticas se reflejan en la canción de Tin Tan y sus amigos, quienes las imitan:

Tin Tan de *Soy charro de levita*: “(...)no laava lopa chinitoooo...”

Carmelita y Marcelo: “Chinito, chinito, no plocupe má”.

Tin Tan: “Tocando la malaca comela mucho aló, chinito no tlabaja de la cinco a la dó, (...)”.

El nivel morfológico y sintáctico

Se observa la tendencia a ignorar las inflexiones, las desinencias gramaticales españolas, los artículos, las preposiciones, etc.; o a cometer errores en éstos:

Lee de *Monstruo*: “Calmo. Es malo habla cuando celeblo no puede piensa”.

Chang de *Café*: “Yo, aunque moleste mucho, odia la mujeles, yo está dispuesto hace galan sacrificio, yo quiele ser papá de este niña”.

“(...) yo odiando mujeles, yo va casa contigo, no (...)”.

“ (...) poque ya está clistiano, yo, hoy, cuando tomó comunión (...)”.

El cocinero de *Soy puro mexicano*: “(...) Yo aleglal todo pala usted señol amo”.

Estos errores les producen a los personajes mexicanos la impresión de que los inmigrantes no logran aprender suficientemente la lengua española para integrarse a la vida del país receptor.

El nivel léxico

En *Soy charro de levita* se dan casos de omisión del sonido [s], [i], [n]. Estos fenómenos se asocian con el lenguaje de los inmigrantes chinos cuyas características radican en la unidad monosilábica del vocabulario en ausencia de cualquier sistema de inflexiones o de desinencias gramaticales en el sentido occidental, es decir, en la posibilidad de que sean ambiguos los tiempos, el plural, el género y las categorías⁴⁵.

En los diálogos de Chang de *Café de chinos*, se observan varios rasgos específicos. En una secuencia, el chino utiliza 45 verbos en total. De éstos, se destacan siete por la frecuencia de su uso: comprender, decir, ir, llevar, mirar, poner y querer (Chang, a menudo los pronuncia mal). En cuanto a los verbos “ir”, “llevar”, “poner” y “querer”, se explica el uso frecuente por el contenido de la secuencia: Elena, quien tuvo el parto de la bebé en la casa del chino Chang, entiende mal la voluntad de él y quiere irse llevándose a su hija pequeña. Chang trata de explicar la situación y la convence de que se queden con él. Cuando Elena está de acuerdo con eso, Chang –quien compró un vestido para la pequeña– le pide a Elena que se lo ponga a la niña.

Lo interesante radica en el uso de los verbos “comprender”, “mirar” y “decir”. El verbo “mirar” se utiliza para llamar la atención a la mujer; por ejemplo,

⁴⁵ Consulte *Columbia Encyclopedia*, 6th ed. (2000), Nueva York, Columbia University Press; *Britannica Concise Encyclopaedia* (2004), Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc.

Chang: “*Mila*, yo taba enojado con este hombre (...). *Mila* chino gloselo (...).
Mila yo dice tu dispensa (...). “*Mila* señola”.

Mientras, los verbos “comprender” y “decir” se emplean no sólo para asegurar que el hablante la comprende, o para insistir en su deseo, sino también para confirmar si la interlocutora lo entiende:

Chang: “Tú no *complende* que si tú te va (...)”.
“Ah, ya *compliando* qué te pasa a tí”.
“Si yo *dice*, señola (...) ¿si queda?”.
“Tú no *complende* que este chinita linda ha coltalo mi ombligo a mí.
¿No li *complende*?”.
“Uste ta equivocada. Cómo *complende*, yo odiando mujeres (...)”.
“¿Qué está *diciendo*?”.

Aquí se muestra un aspecto de la interacción verbal entre los nativos e inmigrantes: señales de la retroalimentación solicitada. Como señalan Dittmar y Von Stutterheim, los personajes que están aprendiendo la segunda lengua tienen miedo de que en la interacción verbal, en cualquier momento, no sean comprendidos. Por consecuencia, en el discurso de los inmigrantes se encuentran bastantes señales de la retroalimentación⁴⁶. Igualmente, en los diálogos entre Chang y Elena se observan varias señales, tanto en la retroalimentación solicitada de manera directa, como en los deseos de él de que ella lo entienda; deseos basados en la propia inseguridad de Chang.

Por otro lado, en el lenguaje verbal de Chang, se indican algunas características de la lengua española usada en México. Una de éstas se constituye por los diminutivos:

⁴⁶ Dittmar, Norbett y von Stutterheim, Christiane, “On the Discourse of Immigrant Workers: Interethnic Communication and Communication Strategies”, en: van Dijk, Teun.A., *Handbook of discourse analysis*, vol.4, *Discourse Analysis in Society* (1985), Londres, Academic Press.

Aunque se trata de la interacción verbal entre los alemanes y los inmigrantes turcos en este artículo, las características de los problemas de la comunicación son semejantes a las de la interacción entre algunos personajes asiáticos y mexicanos.

chiquita, vestidito, pobrecita, chinita, solito, hijita, padrecito, viejito, Virgencita mía de Guadalupe, Señora Lupita; Virgencita linda, Virgencita chula, prietita⁴⁷.

En México, el significado de disminuir no es hacer más pequeño el tamaño de algo o alguien, lo cual se llevaba en el español medieval. En el español hablado en México, el diminutivo se considera, sobre todo a partir del siglo XVIII, como “un amortiguador de los aspectos negativos” de la cultura mexicana, puesto que la lengua española de México “se caracteriza por evitar el lenguaje directo”⁴⁸. Cuando Chang dice al cura “Mila señó padlecito”, o “Virgencita linda” mirando el cuadro de la Virgen de Guadalupe, el chino no tiene la intención de ocultar sus elementos negativos, sino que aplica la disminución a éstos como si no se tratara de las figuras religiosas; o sea, para referirse a ellos con afecto. En contrapartida, no utiliza un diminutivo para la estatua Buda, al que él habla diciendo: “Señó Buda”.

En este análisis, hay que considerar con atención el uso de algunas palabras típicamente mexicanas. En una secuencia, Chang utiliza muchas veces el adjetivo “bonito(a)” para calificar a la bebé o el vestido, pero también el adjetivo “chula”, el cual significa, en el lenguaje coloquial, que es bonito, lindo y de buena apariencia⁴⁹. En otra secuencia, se aplica este adjetivo a la Virgen de Guadalupe:

Chang: “Madlecita *chula*...tú sabe cuánto quiele yo a ella”.

“Po que tú cuida a mí, tú, virgencita *chula*, plietita, monita, patlona de todos nosotlo los mexicanos”.

En estos casos, la palabra significa que es bueno y apreciado⁵⁰.

⁴⁷ Chang pronuncia de otra manera, pero se presentan aquí las palabras escritas correctamente.

⁴⁸ Véase el artículo “En busca de la identidad cultural en la Lengua”, basado en una entrevista con Concepción Company Company: en *Galería*, 15 de mayo del 2000 (fuente electrónica).

⁴⁹ Diccionario del Español usual en México (1996), México, Colmex, p.318.

⁵⁰ *Idem*.

De igual modo, el uso de otro adjetivo, “tarugo(a)”, pertenece a la amplia gama de mexicanismos:

Chang: “Jajajajaja, qué vieja tan taluga”.

“¿Qué te va impolta el doló de un chino talugo como yo?”.

Este adjetivo, que originalmente significa “pedazo de madera corto y grueso que sirve como pieza de sostén o refuerzo en obras de carpintería”, se usa en el lenguaje coloquial con el significado de “poco inteligente” o “tonto”⁵¹. Mientras Chang lo utiliza en una escena –para corregir el malentendido de Elena– con el tono de broma, por otro lado lo usa para quejarse con la Virgen de Guadalupe, ante su cuadro, con tono de desesperanza. En el lenguaje de Chang, con el uso específico de las palabras pero con una mala pronunciación, se manifiesta su propia complejidad como individuo tratando de integrarse a su nuevo entorno. Hablamos del inmigrante deseoso de incorporarse a la comunidad mexicana, quien se convierte al catolicismo por su hija adoptiva. Sin embargo, no es completamente aceptado en el nivel emocional de la gente. Chang siempre expresa su felicidad y tristeza solamente con la Virgen, viendo su cuadro y platicando con ella. No les dice directamente a sus amigos mexicanos sus sentimientos, sólo de forma torcida.

El modo subjuntivo en la lengua española sirve para expresar una actitud de la persona con respecto a alguien o algo⁵², pero Chang no puede emplearlo correctamente. En el diálogo entre Chang y Elena se muestra el contraste al respecto:

⁵¹ *Ibid.*, p.855.

⁵² Rubén Delgado, “El modo subjuntivo en la comunicación en español, primera parte”, en: <http://www.unsfrd.org/Subjuntivo>

Chang: “Si yo dice, señola, po favo, Chang suplica y tú queda aquí, ¿si queda?”

Elena: “Pero es mejor que nos vayamos. No quiero que por mi causa tenga más disgustos. [...] Yo me quedaría, pero...”

Elena: “[...] Sólo le pido una cosa”.

Chang: “¿Cuál?”

Elena: “Que bauticemos a mi hija”.

Chang: “¿Qué le pone nombre a la bonito?”.

Chang: “Ah, tú quieles yo lleva a iglesia?”.

También le falta al chino una estrategia para conseguir su objetivo con el uso de expresiones corteses. Al negociar con el cura para que la hija de Elena se bautice, Chang va al grano demasiado directo, así que no puede lograrlo:

Chang: “Entonce dime flancamente, de un jalón, ¿cuánto quiele que yo te dá de moldida?”

Cura: “¡Fuera de aquí inmediatamente!”.

IV.4.2. La jerarquización y categorización en lo verbal y lo no verbal

En el diálogo entre Chang y Elena mse refleja no sólo la diferencia del manejo de la lengua española, sino también la jerarquía superficial entre ellos. Chang le habla a Elena de tú, y Elena al dueño del café de chinos de usted. Por alguna razón, esta jerarquía se enfatiza aún más con el estilo directo y simple del lenguaje de Chang, puesto que suenan las expresiones verbales de Chang menos corteses, más bien rudas. Por otro lado, su petición, así como su manera de convencerla, no se consideran directas o violentas:

Chang: “Tú no ti puede ir di aquí. Tú no complende que si tú te va, si lleva esta niña, esta casa queda mu vacía. [...]”.

“Si yo dice, señola, po favó, Chang suplica y tú queda aquí ¿si queda?”.

El uso del verbo modal (auxiliar) “poder” indica una exigencia unilateral de Chang a Elena. Pero a través del uso del “suplicar”, sin emplear el imperativo, el tono de la petición se suaviza. La composición del fotograma en el que Chang toma menos distancia física entre Elena y la niña, señala también que Chang no está hablando con la actitud imponente, sino la del acercamiento.

Al hablar con el cura, Chang no respeta el poder religioso del cura y habla con él como si hablara con la gente del negocio o de la autoridad de la comunidad; es decir, no utiliza expresiones de cortesía e ignora la formalidad de la presencia del sacerdote. Eso le provoca al cura indignación.

Por otra parte, Chang usa las palabras que se utilizan en la esfera religiosa mexicana, sobre todo después de convertirse al catolicismo: dispensar, (el) cristiano, (la) comunión, (la) felicidad, “en nombre del padre, del hijo, y el espíritu santo, amén”, sacrificar, sufrir, su felicidad, etc., aparte de “Virgencita”.

En los diálogos del personaje chino Lee de *Marihuana, el monstruo verde*, se muestran unas características similares al lenguaje de Chang. Como hemos mencionado arriba, Lee comete errores fonéticos y morfológicos parecidos a Chang. Sin embargo, tiene rasgos distintos en cuanto al nivel de su léxico: el uso de las palabras de Lee, así como las de su hija Rocío, no señalan la especificidad mexicana. Su vocabulario consiste principalmente en las palabras abstractas y metafóricas, que se utilizan en varias expresiones como *dichos* o refranes:

Lee: “Mejor, no echar la *basula* en la casa del amigo. *Basula* puede *reglesar* a *plopia* casa”.

“*Secleto* que *gualda* mujer, es como mancha de aceite. Cada día se *despallama* más”.

“Amor, cosa *misteliosa*. Menos *palabras* y más observación *halían* de ti la mujer”.

“Es malo habló cuando *celeblo* no puede piensa”.

Aparte de éstos, Lee emplea en varios diálogos los conceptos que están lejos del lenguaje coloquial, como por ejemplo, “*sabidulía*” (sabiduría), “*ódenes supelioles*” (órdenes superiores) y “*lesignación*” (resignación).

De igual manera, la medio china Rocío usa la forma de *dicho*:

Rocío: “Flor de loto vive en fango. Pero se conserva blanca y pura”.

Ella, además, incluye conceptos abstractos, tales como la “conciencia”, los “pensamientos”, “tiempo” y “espacio” en la conversación romántica con su novio, lo que le otorga un carácter enigmático. Su forma de expresar revela la separación de lo físico y el espiritual:

Rocío: “Yo no puedo dejar que mis labios hablen”.

Otra característica del lenguaje de Lee y Rocío se constituye en el uso de adjetivos que indican el respeto hacia los superiores. Rocío siempre pone “venerables” a sus padres, aún cuando habla en tercera persona sobre ellos:

Rocío a Carlos: “Si usted quisiera pedir consejos a mis venerables padres para que su conciencia descansara”.

“Mi corazón y mis pensamientos no tienen secretos para mis venerables padres”.

El contenido del discurso sobre sus padres señala que el uso del adjetivo mencionado no sólo es una simple forma honorífica, sino también es una expresión que subraya la confianza y el respeto de ella hacia sus progenitores.

En cuanto a Lee, él utiliza el adjetivo “honorable” al hablar al joven Carlos y al policía:

Lee a Carlos: “*Honorable* señor, ¿no *complende* acá?”.

Lee al policía: “*Honorable* señor con mucha *sabiduría*”.

Su empleado del restaurante, un mesero asiático, también lo emplea para hablar de su jefe: “Di a *honorable* señor, enemigo sentado a la mesa”.

Esta jerarquía en la dimensión verbal se vincula con el comportamiento hacia los superiores. Cuando Rocío se acerca a sus padres para saludarles, se inclina ligeramente y no les mira los ojos, sino los baja. En un fotograma se ve que Rocío nos da la espalda a los espectadores, lo cual muestra su obediencia a sus padres (véase el fotograma 4.12, señalado anteriormente), aunque se muestra finalmente que ella se convierte en el sujeto activo al tomar la decisión de suicidarse para no separarse de su novio.

Relacionado con la cortesía, cabe destacar que Lee no utiliza el pronombre de la primera persona “yo”, sino el nombre “chinito Lee”:

Lee: “Chinito Lee *quisiela* ser un detective”.

“Y ahora chinito Lee tiene *glan pleocupación* por cosa que está haciendo”.

“Chinito Lee tiene *lesignación* [...]”.

Evitar el uso del pronombre de la primera persona del singular, se puede interpretar como un elemento que sirve para desviar la *subjetivización*, de tal modo que se tome más distancia entre el hablante y el interlocutor. Por otra parte, contribuye a no desmarcar claramente las esferas de ambos, hablante e interlocutor. Tampoco los

elementos no verbales sirven para indicar al sujeto “yo” y al interlocutor, ya que Lee no muestra una gran gesticulación con las manos metidas en las mangas de su vestido (la mano derecha en la manga izquierda, y la mano izquierda en la manga derecha). Esto se relaciona con los planos cinematográficos. En *Marihuana, el monstruo verde* no hay planos de *close up* de Lee, o de *medium close up* de él solo; es decir, en el nivel visual, igual que en el nivel verbal y no verbal, se muestra poca subjetividad del personaje Lee.

En contraste con Lee, Chang de *Café de chinos* utiliza con frecuencia el pronombre de la primera persona “yo”, aparte de otros pronombres, como “tú”. Se enfatiza la *subjetivización* por medio de la gesticulación. Chang indica claramente, con su mano puesta en su pecho, al sujeto “yo”.

Además, Chang muestra varias veces una gran gesticulación con las manos en los diálogos con Elena y con la Virgen de Guadalupe, la que contribuye a que el chino exprese su emoción. No vacila en tocar a Elena cuando la empuja suavemente hacia el centro de la habitación. Correspondiendo a la actitud de Chang, Elena pone su mano en el hombro del chino para decirle que no se enojará por su idea –a todas luces equivocada– de querer casarse con ella. Instantes después, Elena coloca su mano, ahora en el brazo de Chang, al saber que era un malentendido del asiático, diciendo con alivio: “Siento que así está muy bien. Sólo le pido una cosa”. Esta gesticulación expresiva, el contacto físico y la poca distancia “íntima” entre un hombre y una mujer que no son un matrimonio, se desvían de los estereotipos de los chinos.

La diferencia entre estos dos filmes se debe a que el espacio del restaurante de Lee se considera como un lugar *orientalizado* y aislado de la comunidad mexicana, si bien hay clientes mexicanos, en el que se condensa en cierto grado el mundo estereotípico chino u oriental clásico y elegante; mientras el espacio del café de Chang está abierto a la comunidad del barrio popular. Y aquí, a primera vista, no se trata de la relación jerárquica vertical según la profesión o la edad.

Los personajes mexicanos reaccionan hacia el dueño del café (Chang) de diferentes formas. Primero se señala el prejuicio de Elena hacia los chinos de manera indirecta: ante la propuesta de Chang de adoptar a su hija, Elena dice:

“Pero, no lo tome a mal. Compréndame. No porque usted sea chino, pero...yo no me puedo casar con usted”.

Además, Elena se opone a la idea del chino de educar a la niña de modo budista y de darle un nombre chino:

Elena: “¡No, señor Chang! No, así no”.

Chang: “¿Cómo si no?”

Elena: “Como nosotros mexicanos”.

Se señala de manera clara que para Elena, Chang es el *otro*, aunque le debe la vida.

La categorización de “nosotros” y “otros” está claramente evidenciada.

En la actitud del cura se observa una similitud con la postura de Elena. El sacerdote rechaza el nombre chino para la niña –propuesto por Chang– por la sencilla razón de que el nombre “no es cristiano”. Además, no quiere bautizarla con un padrino que “ni siquiera existe”, puesto que Chang no es cristiano. Elena trata de explicar al sacerdote –indirectamente– que Chang no maneja bien la lengua española:

Elena: “No sabe lo que dice, perdónelo, Señor cura”.

Chang, convertido al cristianismo, le pide a la Virgen de Guadalupe que cuide a la hija adoptiva y a él mismo, con la justificación de que él ya es un nuevo hijo mexicano bajo su cobijo. Aun así, critica por una sola vez a la Virgen, en situación desesperante porque a ella no le importa el dolor de un chino. Enseguida le pide perdón por ello. Finalmente, Chang se resigna y expresa su fe en la Virgen de Guadalupe, quien es “Virgencita chula, *plietita*, monita, *patlona* de todos *nosotlo* los mexicanos”. Aquí, se señala que él mismo se considera como uno de los “mexicanos” que son comprendidos, de manera generalizada, como un conjunto de creyentes de la Virgen de Guadalupe, sin que se tome en consideración la complejidad étnica y cultural.

Igualmente, en algunas películas producidas antes de *Café de chinos*, se observa la construcción de los grupos internos y externos en las etiquetas de “nosotros” y “ustedes”. Una de ellas es la cinta *Soy puro mexicano* que muestra las relaciones entrelazadas de poder, basadas en la situación internacional y nacional, acompañadas de la conciencia de la identidad en varios diálogos. En su centro está ubicado el jefe de la banda, Lupe, quien representa lo mexicano. Aunque él capta intuitivamente la estructura de las relaciones entre las personas que se encuentran en la casa de hacienda, primero trata de dividirlos entre “nosotros” los mexicanos que somos “felices”, y “ustedes” los extranjeros de los países que hicieron a los mexicanos involucrarse en la Guerra. A “nosotros” pertenecen el periodista Juan y el fotógrafo, lo cual se señala cuando el último anuncia quién ha llegado a la hacienda: “Si no me equivoco, *nuestro* viejo amigo, Lupe Padilla”. En el pronombre posesivo

“nuestro” se muestra la simpatía hacia el bandido heroico mexicano quien invade el territorio de los “hijos del imperio”, según la expresión de un seguidor de Lupe.

El jefe de la banda caracteriza a los agentes de los países del Eje como “güeros” y pregunta si son gringos. Para los bandidos, el pueblo de Estados Unidos que forma parte de los Aliados y las personas de los países del Eje, no pertenecen al grupo interno de “nosotros”.

Ante el jefe de la banda, los espías, sobre todo los agentes de Alemania y Japón, tratan de manifestar de manera lúdica que son del mismo grupo de Lupe. Niegan que sean estadounidenses e insisten en que son ciudadanos mexicanos declarando: “somos mexicanos” o “soy puro mexicano”; o “soy ciudadano mexicano”. No así un agente italiano que insiste en ser oriundo de la península itálica y, con más precisión, “napolitano”. Su pretensión de ser mexicano se tambalea a través de diversos elementos: los nombres alemanes, como Rudolf Herman von Ricker, Max Kruber y Otto Goffenhoffen; el nombre exótico del espía japonés Osoruki Kamasuri que no suena auténtico japonés; los elementos no verbales como los gestos agresivos de von Ricker; la sonrisa del japonés –aunque está molesto–; la pronunciación con acento alemán en el habla español; los platos típicos alemanes de la comida que se anuncian en lengua alemana; y la evaluación jerárquica de la relación entre los chinos y los japoneses, dada por el agente japonés de manera implícita.

Por otra parte, hay una persona que no encaja en la división en dos grupos por parte de Lupe. Es Raquel, estadounidense nativa de Texas, pero hija de españoles. Primero, ella aparece como una figura contrastiva a Conchita, la prometida de Lupe. Mientras ésta se presenta como una mujer mexicana ideal con el espíritu de sacrificio y abnegación, la estadounidense se considera como una mujer liberal que está fuera

de las normas sociales, lo que se señala en sus expresiones verbales y no verbales. Cuando Raquel dice –con un tono irónico y con la cara enigmática– que las estadounidenses nunca mienten, y tampoco los mexicanos (pero, atención, no dice ante Lupe: “ustedes mexicanos”, sino “ellos”, como si no incluyera a Lupe en el grupo mexicano), el aludido comprende el juego y la situación complicada que ella ha planteado. Así las cosas, Raquel obtiene una posición especial entre el grupo interno y el externo.

Con respecto al lenguaje del agente japonés Kamasuri, en el que Lupe no tiene confianza desde el principio, se señala la escasez de expresiones verbales. Este espía no habla mucho, a pesar de que hay bastantes imágenes de él en los planos *close up* o *medium close up*, en los que el japonés está en el centro del campo. Su lenguaje se evidencia solamente en algunas escenas: le dice al mozo japonés (en japonés, claro) que vaya a la cocina y eche veneno a la comida de Lupe; En otras escenas, se señala la cortesía verbal que se utiliza para respetar al interlocutor:

El agente japonés: “Osoruki Kamasuri, si al señor no le molesta”.

“Chino, no, señor, japonés, sí. Mi humildad agrega ciudadano mexicano, si no le molesta”.

En realidad, la supuesta traducción directa de las expresiones honoríficas del japonés al español, sólo sirve para desprestigiarlo debido al carácter vacío de formalidades verbales sin tono sincero, junto con la actitud arrogante e irrespetuosa del hombre japonés. Esto le infunde a Lupe una sensación de que el japonés lo está ofendiendo. A pesar de que el japonés habla español, la manera de usarlo agranda aún más la distancia entre los dos lados divididos: los mexicanos y los *otros*.

Capítulo V La diversidad en la representación cinematográfica: la “sombra de lo mexicano”

En el cine mexicano, en las décadas de los años treinta y cuarenta, aparecen – mucho más que en las épocas posteriores– varios personajes asiáticos y lo asiático de manera explícita e implícita, tal y como se ha señalado en los capítulos anteriores. Tomando en cuenta la poca producción cinematográfica en México en comparación con Estados Unidos en aquellos tiempos, lo arriba constatado es un fenómeno excepcional visto desde la época actual. Es crucial saber que en el cine mexicano de la época en cuestión se reflejaba la construcción de lo mexicano, acontecimiento generado tanto en ámbitos intelectuales y élites culturales como en diversos espacios populares desde principios del siglo XX, de manera polifacética, si bien la búsqueda de la identidad nacional por parte de distintos movimientos nacionalistas – sustentados en los diferentes criterios del pasado– se remonta a los siglos anteriores. La construcción de la “esencia” de la mexicanidad devino en el empleo recurrente de los iconos específicos, tales como los de los indígenas, el charro y la china poblana. El indígena fue mistificado e idealizado a lo largo del tiempo con variaciones de tono de la representación. Sin embargo, las imágenes estilizadas del indígena no mostraron algún cambio en su estatus de ser socialmente subordinado, ni los procesos complejos de su marginación por las clases sociales dominantes. Siguió siendo el *otro* en el universo cinematográfico. Similar a los indígenas cuyo entorno se limitaba al espacio rural con la bella naturaleza, las imágenes del charro y la china poblana en el cine, vinculadas con la identidad nacional, fueron desarrollándose acompañadas de la temática rural mexicana. En la segunda mitad de los años treinta, las películas con los charros y las chinas poblanas tenían gran éxito en los

mercados cinematográficos, no sólo en el mercado mexicano, sino también en otros del mundo hispanohablante. En esta década llena de imágenes folclóricas y nacionalistas “típicamente mexicanas”, se comenzó a colocar a ciertos personajes chinos en la narrativa cinematográfica, pero ellos no se vincularon con el espacio rural, sino con el urbano (en barrios de diversas ciudades mexicanas o de conglomerados cosmopolitas). Es decir, como nos hizo comprender el panorama del cine (en el capítulo III), ya desde el tiempo del inicio del cine sonoro mexicano se daba el principal patrón en el sentido de que los personajes asiáticos se ubicaban en un espacio urbano, mientras las figuras que encarnaron lo mexicano seguían en espacios rurales aislados o abiertos en los que en ocasiones se presentaban personajes estadounidenses, pero ningún asiático. Sin embargo, en estos años en los que el cine era como una gran fábrica de lo mexicano variado, los personajes asiáticos todavía no eran tan visibles como en la década posterior.

Su visibilidad fue aumentando en vinculación con una nueva tendencia con respecto a los géneros cinematográficos, los temas y argumentos, que surgió a finales de los años treinta en medio de la preponderancia de lo mexicano. A medida que se realizaba un cambio general en la ubicación ambiental de las películas mexicanas (de la ambientación rural a la urbana), algunos géneros –tales como los de crimen/gánsteres– ganaron en popularidad. En esta transición en el entorno cinematográfico, resaltaron las funciones específicas de lo asiático y sus personajes, que en los años previos no habían tenido un punto de contacto ni con los personajes indígenas, ni con los charros. Además, para las películas bélicas y de espionaje relacionadas con la situación mundial, los personajes asiáticos –especialmente los japoneses– llegaron a formar parte de los elementos imprescindibles. No obstante,

los roles de los personajes asiáticos no se basaban en el esquema reduccionista del bien y mal, y sus características variaban ampliamente. Los personajes en los filmes que crearon entornos específicos tanto en el café de chinos como en la escena del espectáculo, mostraron aspectos de nuevos tipos aún más complejos.

Al estudiar lo asiático en el cine en las épocas en cuestión, no se podía pasar por alto la influencia del cine estadounidense. Vimos que en aquellos tiempos en México fueron estrenadas una gran cantidad de películas del país vecino, cuyos personajes principales y secundarios se constituían en asiáticos. Varios documentos de la época hicieron patente la gran popularidad de algunos personajes, tales como Fu Manchu y Charlie Chan –y de los actores que los interpretaron–, entre los espectadores mexicanos. Estas cintas no sólo tenían mucha importancia en la recepción, sino también en la producción mexicana, tanto en ámbito del uso de las técnicas cinematográficas, como su puesta en escena, independientemente de que el director de una cinta mexicana fuera mexicano o extranjero con experiencias en la industria cinematográfica estadounidense, lo cual se veía en las similitudes iconográficas entre los personajes asiáticos creados en Hollywood y México en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, no todos los tipos de asiáticos construidos en la historia social de Estados Unidos –reflejados en el cine *hollywoodense*– de acuerdo a la clase social, raza, género y sexualidad (el agente contaminante, el *culi*, el perverso, el peligro amarillo, el modelo minoritario y el *gook*) encajaban en el cine mexicano.

En mi análisis del cine nacional se agruparon los personajes asiáticos en seis tipos: cuatro que corresponden a su ocupación (dueños de un restaurante o café, espías y

soldados, magos, traficantes de drogas y drogadictos); uno de personajes históricos; y uno de personajes femeninos cuya mayoría conectan con el círculo del entretenimiento. Esta clasificación en sí no implica ninguna valoración moral hacia los grupos étnicos. En los estudios de películas mediante el método del análisis de la representación, se mostró que los personajes del mismo tipo de ocupación no eran homogéneos. El tipo de dueños de un restaurante o café, por ejemplo, ha sufrido un cambio durante dos décadas. Con respecto a la puesta en escena relacionada con el personaje así como con su entorno, en los años treinta era predominante el exotismo excesivo que creaba un ambiente “oriental” generalizado. Éste consistía en una mezcla de elementos imaginarios, cuyos orígenes y estilos abarcaban diferentes tiempos y regiones de China, Japón y zonas del sudeste asiático. Es significativo señalar que el énfasis del exotismo asiático se efectuó en la década en la que las imágenes idealizadas de indígenas, así como de charros y chinas poblanas, fueron destacadas. Considero que tanto lo mexicano como lo *otro* necesitaba ser exteriorizado de forma ostentosa, por artificial que fuera. Por otra parte, cabe señalar que en el cine no se agudizó el antagonismo entre los mexicanos y los asiáticos.

En el caso de Juan Lee de *Marihuana, el monstruo verde* (1936), se recalcaba la *chinidad* (*sinidad*) en su vestuario “exótico”, el cual era tan forastero que el actor mexicano no necesitaba tomar un maquillaje fuerte para obtener rasgos asiáticos – similar al caso de la indumentaria de Wu Ling Wong, dueño de un cabaret en Shanghai en *Águilas frente al sol* (1932)–, en su comportamiento enigmático, la expresión verbal racional y abstracta acompañada de errores lingüísticos en su lenguaje, y la invisibilidad de gestos corporales. El hombre destacado en su sabiduría y su familia primero, no sólo estaban en un espacio alejado de la

cotidianidad de los clientes mexicanos, sino también en un espacio protegido de los vicios –muy diferente a varias cintas estadounidenses que mostraron la directa vinculación de los chinos con la opiomanía, además de la película muda mexicana *El puño de hierro* (1927) que insinuó la implicación de chinos en el tráfico de drogas. De ninguna manera, Lee era una amenaza para la sociedad; sin embargo, en la cinta se representaba que el chino finalmente no podía evitar que su restaurante se involucrara en asuntos de la banda de traficantes de drogas. El exotismo excesivo no funcionaba completamente como algo que le ofreciera a la gente un bello sueño, tal como al novio de la hija de Lee, pues aquello no era suficiente para disimular los problemas sociales relacionados con el hampa. Como la puesta en cuadro señala, el personaje chino no se representaba como un sujeto activo que intentara cambiar la situación o integrarse activamente a la sociedad del país receptor. Vivía con resignación, sin protestar por la pérdida de su hija y el novio de ésta, lo que se considera como un claro perfil de sus características: se conforma con su destino y seguir viviendo distanciándose de su alrededor que no está dispuesto a aceptarlo como miembro de su comunidad.

En los años cuarenta, el exotismo excesivo en los personajes asiáticos y su entorno fue desvaneciéndose, aunque los magos chinos lo conservaban para sus presentaciones. Las películas *Soy charro de levita* y *Café de chinos*, producidas a finales de la década de los cuarenta, muestran una diferencia marcada a la película arriba mencionada. En las cintas producidas en 1949, se muestra una sencillez del espacio del café que no tiene decoraciones “exóticas”. Solamente se resalta el mostrador desde el cual el dueño controla y administra su negocio. La ubicación del

lugar se muestra en un barrio popular, por lo que no es un lugar exclusivo para cierta clientela, sino es un espacio abierto al público de clases medias y bajas. Aparentemente integrados en el barrio, los personajes chinos tienen puestas ropas ordinarias al estilo occidental. Las marcas visibles de la diferencia se centran básicamente en los rasgos raciales, que se muestran en el personaje interpretado por un actor asiático en *Soy charro de levita*, y en el personaje interpretado por un actor mexicano con el maquillaje especial para los ojos rasgados y los dientes sobresalientes en *Café de chinos*. Además, se amplifica el ser chino mediante las canciones e imitaciones por parte de sus clientes: en *Soy charro de levita*, al lado del dueño del café –rígido en su comportamiento y movimiento–, Tin Tan imita las características fisonómicas y lingüísticas de inmigrantes chinos de forma caricaturizada, y se burla de su manera de trabajar. Por breve que sea, ahí se proyectan dos diferentes imágenes del chino al mismo tiempo: una de un hombre de un mejor nivel económico, envidiable para la gente mexicana del barrio apurada de dinero; y otra de un pobre inmigrante lavadero que no habla bien español. Cabe destacar que para los clientes, estas dos imágenes indican –de manera sardónica– diferentes lados del mismo chino quien recibe envidia y menosprecio. En cuanto a Chang de *Café de chinos*, un trío musical interpreta una canción que contiene melodía y ritmo de estilo medio chino, enfatizando la oriundez del dueño del café. La letra de la canción sugiere su mejor estado económico del chino en comparación con el de sus clientes. Aquí también se reflejan los sentimientos complejos de los mexicanos del barrio popular hacia el extranjero racialmente “inferior” a ellos, si bien se señala que a Chang no le importa la diferenciación cultural al oír la canción en el momento en el que no tiene conflicto interior causado por su identidad.

Una gran diferencia entre las dos películas con respecto al personaje, radica en que en *Café de chinos* se muestra la subjetividad del chino, mientras que en *Soy charro de levita* no es más que el objeto mirado. Como sugiere la carencia del punto de vista del dueño del café en *Soy charro de levita*, él se caracteriza por el anonimato, la taciturnidad, inflexibilidad, la distancia física que toma de los clientes y la falta de interacción con ellos. En contraste, Chang, en la otra cinta, es abierto, no oculta su origen, personalidad, opinión y emoción; es platicador a pesar de algunas fallas lingüísticas, sobre todo en la primera etapa en la que él no dudaba de su identidad como chino. Se representa su subjetividad claramente a través de las puestas en escena, en cuadro y en serie. Sin embargo, no se le permite a este sujeto activo romper la barrera que categoriza “nosotros mexicanos” y “los otros”. A pesar de su conversión al catolicismo y de su nueva fe hacia la Virgen de Guadalupe, él no puede integrarse a la sociedad del receptor incondicionalmente. Todavía le exigen implícitamente que no sea intruso en el ámbito “racial” mexicano para que no se trastorne el orden social de los mestizos, que se representan, paradójicamente, como “incontaminados” y racialmente “superiores” en contraposición con los inmigrantes chinos. Chang se conforma con ello y ya no piensa recuperar su identidad original, pese a que antes, cuando no dudaba de su identidad como chino, tenía equilibrio mental y emocional. Aquí se transmite un nuevo mensaje discriminatorio que subraya la irreversibilidad de la identidad perdida por su “inferioridad” ante los mexicanos.

Los tres personajes de las películas arriba tratadas, son considerados como diligentes en su trabajo, alejados de los vicios, y sin conexión con el hampa. Son “inmigrantes buenos” que no tienen ninguna intención de amenazar a la sociedad

mexicana. Sin embargo, se reitera que son “no mexicanos”, “chinos” y “extranjeros”, basándose en los sentimientos de envidia, así como en la antipatía indefinida contra los racialmente “inferiores”, que no se ha podido manifestar directamente.

Son los filmes vinculados con la guerra y el espionaje de los países del Eje los que muestran más explícitamente sentimientos contra los asiáticos, sobre todo contra los japoneses, puesto que éstos permanecían en la categoría del enemigo en la Guerra. En las cintas, los personajes oriundos de Lejano Oriente señalaban puntos comunes, pero también aspectos diferentes. Los anteriores consistían en que los rasgos fisonómicos no se enfatizaban, independientemente de que los actores eran de origen mexicano o no, y que la diferencia se marcaba en sus estilos del vestuario occidental –no exótico–, en el comportamiento tanto enigmático como distante, y en las gesticulaciones contenidas. Pero lo sustancial reside en que el contenido y la modalidad de sus expresiones verbales mostraron, directa o indirectamente, sus ideas fundamentales sobre la categorización de las naciones y sus pueblos. Por otra parte, desde los puntos de vista de distintos personajes mexicanos y extranjeros, se subrayaban, en el encuadre y el diálogo, las relaciones hostiles con los japoneses. La intensidad de la agresión y la postura hacia los enemigos varían, lo que tenía que ver con el tiempo de la producción, ya que fue cambiando el discurso sobre los países del Eje –tanto en el ámbito político oficial de México como en los medios de comunicación– acorde al acontecer de la Guerra en distintas regiones del mundo. Lo anterior es evidente sobre todo respecto a Japón, ya que el tono hacia ellos en la primera etapa de la Segunda Guerra Mundial fue diferente en comparación al tono en su última etapa, así como en la posguerra, como se vio en el capítulo II. El deterioro

del nivel de la fuerza del ejército japonés –que significaba el aspecto favorable para los Aliados, así como para México–, se reflejó en cierto grado en la representación cinematográfica de los japoneses en los filmes producidos a mediados de los años cuarenta. Por otro lado, la manera de tratar a los personajes asiáticos dependía del género cinematográfico en turno.

En *Soy puro mexicano* (1942), tanto en la puesta en escena como en la puesta en cuadro, el agente japonés Osoruki Kamasuri, junto con los espías alemanes e italianos, representa la enemistad de los países del Eje contra los Aliados, México incluido. De igual forma, se considera como un enemigo de los socialmente marginados, como Lupe, quien, por otra parte, se comprende que representa el pueblo de la nación de la “raza cósmica”, si se toman en cuenta las modalidades visuales y musicales en las secuencias de la hacienda que expresan su posición preponderante, aparte de las palabras de otros personajes mexicanos, periodista y fotógrafo, que incluyen al bandido en la categoría de “nosotros”. En cuanto a la representación del agente japonés, hay diferentes facetas: primero en vinculación con la política internacional; él es espía de uno de los países peligrosos, arteros y arrogantes por su aparente potencia, pero provoca más desconfianza en Lupe que sus homólogos alemanes e italianos; y en la esfera de las clases populares mexicanas, no es más que un “chino” del mundo remoto y desconocido, ya que no le da relevancia a la gente discernir al japonés del chino. En relación con los asiáticos, el agente japonés se revela como un individuo que está convencido de la superioridad de su país imperialista ante China y otras regiones asiáticas invadidas por la suya, lo cual hace a Kamasuri tomar una actitud menospreciadora hacia los pueblos de los objetos del expansionismo militar de su patria. Lupe tiene la

sensibilidad para adivinar la jerarquización discriminatoria, por ello alcanza a intuir quién pertenece al estrato marginado, independientemente de su nacionalidad. De ahí se vislumbra la estimación sobre el pueblo mexicano por su “alto” nivel con respecto a la “democracia” y la “libertad” basada en su historia, como se expresan en la canción *Soy puro mexicano*. El matiz cómico que tiene la película, se debe al carácter idealista que tiene la postura patriota en torno a la supremacía de México sobre los países del Eje. En este fondo, los personajes extranjeros fueron contruidos como los *otros* de manera caricaturizada, especialmente el espía japonés.

En *Una mujer de oriente*, producida un año después de la terminación de la Guerra, se considera el japonés Amaru Saito como enemigo en diversas dimensiones: como espía que atenta contra la seguridad de Estados Unidos que goza de paz y libertad; como criminal vinculado con narcotraficantes que trastoca el orden social; como fanático de los valores “orientales” abstractos, toda vez que es una amenaza para el mundo “occidental” donde no es posible aceptarlo; y como obsesionado de su antigua novia, porque trastorna la moralidad de la mujer quien desea establecerse e integrarse en la sociedad del país en cuestión, lo cual parece irónico comparado con el caso del padre biológico de la protagonista medio japonesa, ya que este estadounidense nunca es el objeto de la crítica moral, a pesar de su pasado.

La enemistad contra el japonés, sin embargo, pierde un aspecto serio y complejo por la falta de lo concreto en la situación del tiempo figurado en la película, así como por la definición hueca de lo “oriental” y la polarización simplificada del “Occidente” vs el “Oriente”. El peligro acarreado por el mundo “oriental”, encarnado en Saito, se señala como algo vencible para la justicia de otro lado. En esto está reflejada la idea

acerca de la superioridad sobre los *otros* que se consolidó aún más después de la victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial.

En la comedia *Un día con el diablo* (1945), cuya producción inició en la última etapa de la Guerra, las características de los soldados oficiales enemigos distan mucho de las de los espías sofisticados y arrogantes de las películas arriba mencionadas. A través de la narrativa cómica con la doble estructura –un sueño y la “realidad”–, los combatientes supuestamente japoneses son ridiculizados, por consiguiente se muestran como soldados primitivos, rudos y débiles, a diferencia de los miembros del ejército mexicano, si bien éste también se caricaturiza por la presencia de un *pelado* interpretado por Cantinflas. En la secuencia del descanso de los enemigos, se destacan sus características al ser presentados como enemigos inferiores: la taciturnidad, la no comunicación con los compañeros, la inercia y la costumbre específica en la comida.

En estas películas mexicanas, en las que los espías y los combatientes japoneses juegan un papel importante, ellos no son considerados como serias amenazas debido a tanta caricaturización que les otorga un carácter trivializado. Al mismo tiempo, pese a su carácter de entretenimiento, en estas películas se manifiesta de manera constante la superioridad relativa de los mexicanos, así como de los “occidentales”, sobre los japoneses.

Con respecto a los personajes de magos, había una particularidad en el cine mexicano. La gran popularidad del personaje Fu Man Chu en México llegó por dos diferentes rutas, aunque no eran totalmente separadas: primero, por los diferentes títulos de las cintas estadounidenses y europeas, basadas en las novelas inglesas,

que versaban sobre el chino Fu Manchu, quien tenía la intención de gran magnitud de conquistar el mundo “occidental”; luego, por las presentaciones de magia del mago profesional David T. Bamberg, cuyo nombre artístico era “Fu Man Chu”, tomado del nombre del personaje de los filmes populares. El mago cosmopolita interpretó en seis películas mexicanas el papel homónimo, que no se asociaba nada con el personaje malvado de las cintas extranjeras; al contrario, era un tipo de detective, colaborando con la policía. En la puesta en escena, *lo chino* se empleaba solamente como un elemento estético y decorativo, mientras que en el personaje del mago dominaba la identidad europea no particular –el mago era hijo de un mago holandés y de una inglesa, y vivió en bastantes lugares del mundo, lo cual se reflejaba en su papel–. El Fu Man Chu del cine mexicano representó lo chino y exótico imaginario que estaba dissociado de la cotidianeidad de los mexicanos, así como de los residentes chinos “reales”; o sea, era una parte del espectáculo extraordinario.

En los años treinta y cuarenta, excepto las cintas con David T. Bamberg, sólo había una película en la que apareció un mago chino: *Han matado a Tongolele* (1948). Aquí, el mago Cheng y la bailarina *Tongolele* mostraban diferentes mundos exóticos: en contraste con el mundo salvaje, libre y abierto de ella, el de Chang era, a primera vista, tradicional y cerrado. Por otra parte, las imágenes y los diálogos señalaban la perversidad e inmoralidad de este chino, causadas por el exceso de su obsesión por la bailarina. Si bien su motivo de asesinarla se debió a un sentimiento torcido a nivel personal y no a un plan a gran escala que tenía el Fu Manchu de las películas estadounidenses y europeas, el mago representó la maldad y la amenaza para el orden moral y racial de la comunidad, similar a Fu Manchu. Por consiguiente, el

chino tuvo que ser castigado con su propia muerte sin poder quitarle la vida a la bailarina. A pesar de este esquema simplificado en la narrativa, la cinta alcanzó a evadir la ridiculización del personaje chino, ya que pudo señalar, a través de la actuación de un japonés (Seki Sano), su interior irracional basado en el deseo y la tensión causados por la discriminación racial implícita.

En cuanto a los pocos personajes femeninos asiáticos de las películas de la época, se señalaron ciertas similitudes con algunos personajes del cine estadounidense, tanto en la apariencia como en el comportamiento y en las relaciones humanas; pero no encajaban completamente en la tipología *hollywoodense* y había disparidades entre estos personajes. Una de las diferencias sustanciales residía en que en el cine mexicano las mujeres medio asiáticas (hija de padre chino y madre mexicana; o hija de padre estadounidense y madre japonesa) se consideraban como mujeres más “exóticas” y femeninas –con mejores cualidades morales– que las mujeres totalmente asiáticas que llegaron a ser criminales y perversas, aunque las medio asiáticas estaban vinculadas con el círculo de entretenimiento, donde existía la posibilidad de involucrarse en la violencia y el crimen. Esto se debió, por un lado, a la ausencia de estrellas femeninas oriundas de Lejano Oriente o de familias inmigrantes provenientes de Asia. Asimismo, se vincula con el fenómeno migratorio de que a principios del siglo XX llegaron pocas mujeres asiáticas a México en comparación de los inmigrantes masculinos. Por razón de la poca presencia de ellas, casi no se crearon papeles asociados con la labor y la vida cotidiana de las mujeres inmigrantes en la esfera cinematográfica, teatral y literaria. Por otro lado, tiene que ver con la poca demanda de construir más personajes femeninos doblemente

inferiores, tanto en el criterio del género, como en el racial, ya que en el cine se estaban creando bastantes personajes de este tipo: mujeres indígenas.

La medio china, Rocío, en *Marihuana, el monstruo verde*, mostró un aspecto exterior parecido a las chinas jóvenes e inocentes, simbolizadas por la flor de loto de algunas películas clásicas *hollywoodenses*. Al mismo tiempo, se asemejó, por su comportamiento, a las geishas japonesas gentiles y sumisas de la ópera *Madame Butterfly* y del cine estadounidense, cuya tipología vino manteniéndose hasta el nuevo siglo. La combinación de estos tipos se concretó en lo femenino “exótico” de Rocío: inocente y al mismo tiempo sensual, pura y obediente, viva y espiritual a la vez, respetuosa tanto de sus padres como de su tradición, y amorosa con su novio. Por otra parte, estas características fueron destacadas, ya que ella fue reconocida como mujer con “el alma blanca”, quien tenía una posición racialmente específica entre las mexicanas y las chinas. La ambigüedad del exotismo se observa también en el personaje de Loti, mujer medio japonesa en *Una mujer de oriente*. A primera vista era enigmática, peligrosa y traidora, pero finalmente se reveló que su característica no correspondía a la tipología de *Dragon Lady* del cine estadounidense, sino al patrón de una buena esposa y mujer amorosa del cine mexicano. La atracción de ambas mujeres se basó en su “buena” naturaleza femenina, que solamente se les permitió a las mujeres mexicanas y a las mestizas, y no a las asiáticas de pura cepa, tal como Lotto en *Han matado a Tongolele* y la dueña del fumadero de *Carta Brava*. En este aspecto, se señala la perspectiva sesgada relacionada con la cuestión de la raza.

Los traficantes de drogas y drogadictos asiáticos no se presentaron como personajes

que operaran activamente en la narración, a diferencia de varias cintas estadounidenses. Además, en las películas mexicanas de los años treinta, estos tipos se constituyeron por mexicanos y estadounidenses, y no por asiáticos. A mediados de los años cuarenta, se comenzó a relacionar a personajes asiáticos con el tráfico de drogas y el consumo de opio, así como de otros estupefacientes. Sin embargo, lo relevante no residía en sus características individuales, sino en los diálogos que indicaban su vinculación colectiva directa con el vicio y en la manera de colocarlos en la ambientación, de tal manera que se mostraba su inferioridad en los aspectos morales. Aun la cinta *Carta Brava* (1948), que indicó por primera vez en el cine mexicano una directa relación entre los chinos, el fumadero de opio y el círculo de hampones, no presentaba a los adictos chinos de opio como individuos con diferentes personalidades, sino como un grupo homogéneo sin tener diferenciación personal que gemían en el espacio oscuro. En este aspecto, se observa una divergencia entre el cine mexicano y el cine estadounidense: en el segundo, ya en los años diez, los personajes asiáticos representaban la perversidad anteponiendo el opio como uno de los factores inductores. Asimismo, se mostraban los rasgos de carácter de los personajes individuales en varias películas *hollywoodenses*.

Lo que traspasaba a los grupos arriba mencionados en el cine nacional, era una visión nacionalista y racista hacia ellos, sustentada en la compleja estructura jerarquizada y excluyente construida en la búsqueda de lo mexicano. Esta visión estaba entrelazada en la puesta en escena, en cuadro y en serie de manera explícita e implícita. En cada una de las cintas se manifestó la preponderancia de México y/o los países Aliados “occidentales” sobre los países asiáticos, así como la superioridad

racial de su pueblo sobre los oriundos del Lejano Oriente. En lo que concierne a la raza de los mexicanos en los filmes en cuestión, se trataba de diferentes esferas, pero los mestizos urbanos eran predominantes. Ellos se presentaron como un conjunto de “los mexicanos” sin que se cuestionara la complejidad étnica del país, ni su origen. Y en relación con este conjunto, se colocaban y se movían los personajes asiáticos, los mestizos incluidos. También el esquema generalizado se aplicó al caso de la cinta *Una mujer de oriente*, en la que los personajes y el entorno no se vincularon con México, por consiguiente, devino la división racial simplificada: el conjunto de los estadounidenses en contra de los asiáticos, tanto los japoneses como los chinos.

Sin embargo, el antagonismo ideológico en contra de los asiáticos no se representaba tan intensa y profundamente como en el cine estadounidense de la época, sino se lenificaba en las formas de caricaturizar y trivializar la heterogeneidad de los *otros*. En relación con la raza, la situación no era análoga entre los dos países vecinos. En el cine *hollywoodense* de aquellos tiempos, la confrontación racial ante los asiáticos giraba en torno a la norma de los blancos anglosajones de la clase media (cristianos protestantes). En cambio, en el cine nacional, el criterio racial para “el mexicano” no era claro, siendo, durante muchos años, el objeto primordial de las disputas acerca de la identidad nacional y cultural. En correlación con la naturaleza de “los mexicanos”, era ambigua la sustancia de la categoría llamada “los asiáticos”, que se clasificaba en las subcategorías “los chinos” y “los japoneses”. Las fronteras entre estas subcategorías diluían fácilmente en “los asiáticos” o “los orientales” generalizados; a veces “los japoneses” fueron absorbidos en otra subcategoría más amplia: “los chinos”. Las modalidades de representar la relación entre las dos

categorías o las subcategorías, variaban de manera sutil y se generaban diferentes significados de ser asiático o mexicano, dependiendo de la situación de la diégesis cinematográfica acompañada del estado socioeconómico de los personajes de ambos lados, así como de su proceso psicológico en torno a su identidad cultural y a su deseo, por lo que la distancia social y psicológica representada entre ellos no se consideraba unificadora.

Reflejando dicha ambigüedad de la sustancia de las categorías, los estereotipos de los chinos y los japoneses que surgieron en la construcción estética en el cine estadounidense ligada a la construcción social de aquel país, no fueron aplicados al cine mexicano en forma consonante. Por un lado, en el cine nacional, la diferenciación de ellos se llevaba a cabo a través de recalcar los rasgos fisonómicos, indumentarios y de la comunicación, tales como los ojos rasgados, el peinado, el vestuario “exótico” de estilo chino, los anteojos del japonés, los gestos distantes y no expresivos, y el chapurreo del idioma, considerados como signos de los *otros*, aparte de los accesorios y las pinturas en la ambientación. No se presentaron, por otro lado, elementos que sirvieran para representar su heterogeneidad fuerte, por ejemplo, la violencia y ferocidad de la masa, la inercia de opiómanos en la calle, la bestialidad de *culis* desnudos de medio cuerpo para arriba, las uñas extremadamente largas de un hombre malvado, tal como Fu Manchu, el erotismo de villanos bellos, pero poco viriles, la atracción seductora y destructiva de mujeres inmorales, los cuales eran tipos recurrentes, a veces incompatibles entre sí, de los asiáticos en el cine *hollywoodense*.

Es decir, en el cine estadounidense fueron inventándose, sin cesar, varias facetas marcadas de la “esencia” fija de los chinos y los japoneses, o de los asiáticos

generalizados, al nivel estético aparte del nivel psicológico y social. Éstas no sólo representaron algunos “prototipos” sociales, sino, más bien, ellas mismas se convirtieron en nuevos tipos, que luego se multiplicaron como “estereotipos”. En el cine mexicano, en contraste, los elementos para la diferenciación —en parte se apropiaron de algunos del cine extranjero— no tenían suficiente impacto y perseverancia para devenir en nuevos “estereotipos” que pudieran ser recurrentes en el espacio cinematográfico posterior, así como en otros espacios de comunicación. Se consideraron más bien como los tipos cuya función principal residía en indicar la “entidad” imaginaria y enigmática del *otro*, utilizada para revelar la contraparte de la relación jerarquizada, “lo mexicano” forjado. Desde la visión psicológica, se puede señalar que éstos formaban parte de lo que correspondía al concepto del arquetipo de la “sombra”, en la acepción dada por Carl G. Jung, comprendida como la faceta de la personalidad que permanece oculta ante los ojos de la consciencia, pero que puede ser proyectada a la persona opuesta, como al vecino “malo”, al criminal y al extranjero. En este sentido, el *otro* asiático constituía la “sombra de lo mexicano” como el producto de la confrontación con el pasado de México, en el que la sombra de los colonizadores fue reflejada a los mexicanos.

Conclusiones

El objetivo principal, planteado al inicio de esta investigación, residía en estudiar cómo se representarían los asiáticos en el cine mexicano de los años treinta y cuarenta del siglo XX, época caracterizada por el ambiente agitado, no sólo debido a los conflictos internacionales y la Segunda Guerra Mundial, sino también por una gran movilidad multilateral de las personas, tanto mexicanas como asiáticas, así como de las películas. Eran tiempos en los que había encuentros considerables con los *otros* en distintos espacios sociales y culturales. En este contexto, los tres ejes que constituyeron el marco conceptual de la tesis fueron: la representación, la otredad y la construcción de lo asiático.

Sin embargo, el tratamiento de estos conceptos en sí generó complicaciones, ya que cada uno de ellos estaba preñado de problemas y ambigüedades de definición, que han sido tópicos relevantes para los debates teóricos realizados desde diferentes perspectivas en diversos campos académicos. Sobre todo, la objetividad de representar un objeto o una referencia de cosas, así como el esencialismo en la identidad (de los grupos étnicos y de las culturas, entre otros) fueron cuestionados por los pensamientos posmodernos. Pero el planteamiento de las categorías “la representación”, “el *otro*” y “lo asiático”, se basaba, aparentemente, en la afirmación de la representabilidad, de la distinción esencialista con la estructura binaria y de la identidad étnica. Por ello, a lo largo de la investigación, constantemente tuvimos que enfrentar la posibilidad de la “categorización”, empleando las “categorías”.

A partir de las reflexiones teóricas y de su vinculación con el análisis de las películas que formaron parte del objeto de estudio de esta investigación, llegamos a las

siguientes conclusiones:

La representación

Es un proceso por el cual se muestran diversas modalidades de relación de múltiples dimensiones socioculturales, lo que produce el sentido en las prácticas culturales, así como en la comunicación. Estos tipos de relación pueden ser invisibles, puesto que la representación señala, en el proceso dinámico, lo que está más allá de los “objetos” capturados mediante los signos o los textos. La representación ya no es una simple figuración, ni una idea de algo del mundo exterior –dado que los signos y la “realidad” no son separables–, sino que los primeros la construyen. Desde esta aproximación al concepto en cuestión, tanto las imágenes como los “productos” de las representaciones figurativas de personajes del cine, por ejemplo, no son consideradas como un reflejo de la “realidad” social o una expresión directa de ésta. Son elementos de los procesos complejos de las construcciones culturales, en las cuales la interpretación es un elemento imprescindible. Por ello, no es relevante examinar la correspondencia de las imágenes a los referentes del mundo “real” o a la “naturaleza verdadera” de una persona y un grupo étnico sostenida en la suposición de que ellos posean la “esencia” subyacente. Tampoco resulta importante subrayar un personaje solamente por su apariencia física y comportamiento juzgándolo de manera axiológica desde el punto de vista del espectador y/o investigador de nuestros tiempos actuales, aunque puede ser interesante observarlo bajo aspectos estéticos.

Por consiguiente, la representación cinematográfica y la representación de la prensa sobre el mismo tópico pueden construir sus propias realidades diferentes, caso que se comprobó en esta investigación.

La otredad

La otredad se manifiesta en la relacionalidad, revelada u oculta, proporcionada o desproporcionada en la representación de manera variada. Una definición del *otro* se constituye como una persona o un grupo que se desvía de las normas del orden social dominante. Sin embargo, estas normas se establecen de modo diferente en cada sociedad y cultura, y además, pueden ser cambiantes conforme a la situación sociocultural e histórica, por lo que no se considera que haya una entidad fija con la sustancia estable del *otro*. Por ello, no es fácil demarcar las fronteras flotantes entre el grupo dominante y los *otros*.

La marginalidad y la distancia social no se indican simplemente en los estereotipos como tipos que posean su sustancia rígida y recurrente de la diferenciación, sino que, en el caso de la representación cinematográfica, se construyen mediante diversos elementos de la puesta en escena, en cuadro y en serie, lo que hemos visto en el análisis textual de los filmes. Todos éstos componen una complejidad polifónica de la otredad.

En el cine mexicano de la época se presentaban múltiples *otros*, cuya marginalidad y otredad fueron producidas a lo largo del sistema colonial y de la construcción de la identidad nacional o de lo mexicano, que en parte traslapaban dicho sistema. Los estudios del cine de las décadas de los años treinta y cuarenta mostraron afinidades generales entre los diferentes *otros*; por ejemplo, en los años treinta, cuando se dieron las imágenes idealizadas y estilizadas de indígenas, el exotismo asiático se recalcó de manera excesiva bajo la influencia del cine estadounidense. El exotismo excesivo fue desvaneciéndose en los cuarenta, cuando se disminuyó la exteriorización de forma ostentosa de los indígenas, además de la inclusión de los

charros y las chinas poblanas como algunos de los protagonistas en la construcción de la identidad mexicana. En contraparte, se aumentó la visibilidad de los personajes asiáticos a diferencia de la década anterior.

La construcción de lo asiático

En lo que concierne a los asiáticos, el análisis de los filmes demostró una gran diversidad en las modalidades de la distancia discriminatoria hacia ellos, tanto a nivel cultural como intergrupala, desplegada en los tres niveles de la representación de manera explícita e implícita. De estas formas resulta que la categorización de “los asiáticos” era ambigua, y la demarcación entre dos de sus subcategorías, “los chinos” y “los japoneses”, se desplazaba de manera arbitraria.

Su otredad fue expresada, en la mayoría de los casos, a través de la caricaturización y la ridiculización en forma variada, en las cuales se vislumbraba la compleja estructura sociocultural jerarquizada de México, en donde se realizaba una extensa búsqueda de lo mexicano. Desde otro ángulo, puede considerarse que en el cine nacional la otredad asiática fue construyéndose de tal modo que contribuyera, en cierto grado, a la formación de la identidad nacional y cultural, funcionando como la contraparte de la relación. Debido a que la fuerza inmanente de cada uno de los estereotipos tenía menos relevancia que las relaciones entre los mexicanos u “occidentales” y los *otros*, en el cine nacional no se estilaron tantos estereotipos que presentaran la heterogeneidad intensa como en el cine estadounidense, caracterizado con la rigidez y la recurrencia de lo oriental, a pesar de su peso en la producción cinematográfica mexicana.

Comparando el cine mexicano con la prensa nacional de la época en cuestión, se vuelve patente su disparidad en torno a la otredad de los asiáticos, no sólo con

respecto a sus modalidades de la representación, sino también al discurso sobre esta cuestión. Esto así, ambos medios mostraron discursos considerablemente distintos en torno a los oriundos de Lejano Oriente y sus personajes creados para la característica “asiática”, tanto en la sección sincrónica como en la diacrónica.

Tomando en consideración los resultados de la investigación y el desarrollo conceptual, se considera que mis hipótesis han sido comprobadas:

En el cine mexicano de aquellos tiempos, la representación de la otredad de los asiáticos giraba en torno a la búsqueda de lo mexicano, desde la perspectiva nacionalista y racista, que implicaba la auto-confirmación de su identidad cultural y nacional excluyente, así como de la supremacía de los valores de México sobre los de otros países, tanto a nivel sociocultural como racial, a pesar de la ambigüedad del criterio sobre su punto de partida del pasado histórico y sobre la “raza cósmica”.

La diferenciación de lo asiático y lo mexicano se llevó a cabo a través de la caricaturización y trivialización de lo primero; y la subjetividad de los asiáticos casi no fue tomada en consideración. En esta relación está reflejada la estructura segregada del uno *vs* el *otro* del pensamiento colonialista.

El discurso del cine de los años treinta sobre los asiáticos y sus países, mostró una semejanza al de la prensa de las décadas de los años diez y veinte, pero distó mucho del discurso contemporáneo de otros medios de comunicación. En la década de los treinta, en el cine mexicano se subrayó el exotismo del *otro*, exteriorizándose de forma ostentosa, de manera análoga de lo mexicano. No se manifestó una postura explícitamente negativa ante los asiáticos; mientras que en la prensa se mostraron varias posturas paradójicas que contenían una actitud despreciativa hacia

ellos, lo que se debía a la situación compleja tanto internacional como nacional.

En los años cuarenta, a diferencia de la prensa que recalcó la enemistad de Japón y sus ciudadanos por la situación bélica –pero menos la actitud discriminatoria contra los chinos–, no se presentó en el cine una fuerte hostilidad ideológica hacia los japoneses, sino que se mitigó mediante su ridiculización.

Los distintos tipos y entornos, creados en la década de los cuarenta, estuvieron en parte asociados con el fenómeno sociocultural de México en torno a los asiáticos, principalmente a los chinos, quienes fueron generalizados y caricaturizados como una entidad ambigua, quienes se sometieron a las miradas sutilmente discriminatorias hacia la heterogeneidad.

En cuanto al nivel estético de la representación de los tipos de los personajes asiáticos y de su entorno, el cine estadounidense ejerció una gran influencia en el cine nacional. Sin embargo, estos tipos en el cine nacional no se convirtieron en nuevos estereotipos recurrentes, sino que presentaron el arquetipo de la “sombra”.

La representación del *otro* en el cine, construyó una fase singular de la realidad mexicana en forma independiente de los acontecimientos históricos, así como de distintos discursos en los ámbitos sociales, políticos y mediáticos; si bien en algunos momentos, todos se acercaron unilateral o multilateralmente.

La principal conclusión derivada de esta investigación radica en que no se considera que la representación cinematográfica haya torcido o transformado la “realidad” de la época en cuestión, sino que el cine mexicano mostró un espacio original de la realidad en torno a la otredad asiática.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W., et al. (1950), *The authoritarian personality*, Londres, Harper & Row.
- Ahmed, Sara (2000), *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, Nueva York/ Londres, Routledge.
- Altamirano, Carlos (2002), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- Altman, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- Amado, Francisco G. y Alicia Echeverría M. (1960), *El cine en México: Estudios Sociológico*, México, UNAM, Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis de licenciatura.
- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco (1999), *Cartelera cinematográfica 1920-1929*, México, CUEC.
- _____ (1977), *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, México, Filmoteca de la UNAM.
- _____ (1982), *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, CUEC.
- Anderson, Benedict (1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (2000), *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, Londres/ Nueva York, Routledge.
- _____ (eds.) (1995), *The Post-colonial Studies Reader*, Londres/ Nueva York, Routledge.
- Aumont, Jack, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet (1996, 1985), *Estética del cine*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- Aumont, Jack y Michel Marie (1990), *Análisis del film*, Traducción de Mario Eskenazi, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra (1994), *Puros Cuentos, III, Historia de la historieta en México, 1934-1950*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Grijalbo.

- Aviña, Rafael (2004), *Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano*, México, OCEANO, CONACULTA, CINETECA NACIONAL.
- Ayala Blanco (1979, 1968), *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era.
- Barker, Chris (2003), *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Bal, Mieke (1985), *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press.
- Bamberg, David (1991), *Illusion Show: A life in Magic*, Glenwood (Illinois), David Meyer Magic Books.
- Barthes, Roland (2002, 1980), *Mitologías*, Traducción de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI.
- Bartra, Roger (2005), *Anatomía del mexicano*, México, Debolsillo.
- _____ (2003, 1996), *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo.
- Baudry, Jean-Louis (1978), "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil e base", en: *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros.
- Baudot, Georges (1996), *México y los albores del discurso colonial*, México, Nueva Imagen.
- Bazin, André (2002), *Orson Welles, Barcelona/ Buenos Aires/ México*, Paidós.
- _____ (2002), *Qu'est-ce que le cinéma?*, 14 edición, Paris, Cerf-Corlet.
- _____ (1985), "The Stalin Myth in Soviet Cinema (con una introducción por Dudley Andrew)", en: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, vol. II, Berkely/ Los Angeles/ Londres, University of California Press.
- Bense, Max (1986), *Repräsentation und Fundierung der Realitäten: Fazit semiotischer Perspektiven*, Baden-Baden, Agis.
- Benveniste, Émile (1977), *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI.
- Bhabha, Homi K. (2002), *El lugar de la cultura*, Traducción de César Aira, Buenos Aires, Manantial.
- _____ (1997, 1994), *The location of culture*, Londres/ Nueva York, Routledge.
- Billig, Michael (1986), "Racismo, prejuicios y discriminación", en: Serge Moscovici, *Psicología social*, II, Barcelona, Paidós.

- Birus, Hendrick (1982), "Zwischen den Zeiten", en: Hendrick Birus (ed.), *Hermeneutische Positionen*, Göttingen, Vandenhoeck.
- Blanco, José Joaquín (1996, 1977), *Se llamaba Vasconcelos: Una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Blandford, Steve, B.K. Grant y J. Hillier (2001), *The Film Studies Dictionary*, Londres, Arnold.
- Bonnell, Victoria E. & Lynn Hunt (eds.) (1999), *Beyond the cultural turn*, Berkeley/ Los Angeles/ Londres, University of California Press.
- Booth, Wayne (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago.
- Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press.
- Bordwell, David y Kristin Thompson (2003), *Film Art: An Introduction*, Seventh Edition, Nueva York, McGraw-Hill.
- Brading, David (1980), *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era.
- Branigan, Edward (1992), *Narrative Comprehension and Film*, Nueva York, Routledge.
- Brooker, Peter (2002), *A Glossary of Cultural Theory*, segunda edición, Londres, Arnold.
- Brown, Roger (1965), *Social Psychology*, Nueva York, Free.
- Blommaert, Jan (2005), *Discourse: A Critical Introduction*, Cambridge, University Press.
- Blommaert, Jan y Jef Verschueren (1998), *Debating Diversity: Analysing the discourse of tolerance*, Londres/ Nueva York, Routledge.
- Branigan, Edward (1992), *Narrative Comprehension and Film*, Londres/ Nueva York, Routledge.
- Bruner, Jerome S. (1995, 1986), *Desarrollo cognitivo y educación*, Madrid, Ediciones Morata.

- Buckland, Warren (2003, 1998), *Film studies* (teach yourself), Londres, Hodder & Stoughton.
- _____ (2000), *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bühler, Karl (1999, 1934), *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart, Lucius & Lucius.
- _____ (1990), *Theory of language: the representational function of language*, traducción del alemán por D.F. Goodwin, Amsterdam, J. Benjamins.
- _____ (1967), *Teoría del lenguaje*, traducción del alemán por J. Marías, Madrid, Revista de Occidente.
- Buffington, Robert M. Y William E. French (2000), "The Culture of Modernity", en: Meyer y Beezley (eds.), *The Oxford History of Mexico*, Oxford/ Nueva York, Oxford University Press.
- Bunge, Mario (1969), "Analogy, simulation, representation", en: *Revue internationale de philosophie* 87.1.
- Camposortega Cruz, Sergio (1997), "Análisis demográfico de las corrientes migratorias a México desde finales del siglo XIX", en: María Elena Ota Mishima, *Destino México: Un estudio de las migraciones asiáticas a México, siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México.
- Cardiel Marín, Rosario (1997), "La migración china en el norte de Baja California, 1877-1949", en: María Elena Ota Mishima (ed.), *Destino México: Un estudio de las migraciones asiáticas a México, siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México.
- Carreras de Velazco, Mercedes (1974), *Los mexicanos que devolvió la crisis, 1929-1932*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- Casetti, Francesco (1994), *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.
- Castellanos Guerrero, Alicia (2000), "Antropología y racismo en México", en: *Desacatos* 4, verano 2000, México, CIESAS.
- Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México (1994, 1976), *Historia General de México*, México, El Colegio de México.

- Chakravorty Spivak, Gayatri (1988), "Can the Subaltern Speak?", en: Cary Nelson y Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana/ Chicago, University of Illinois Press.
- Chaney, David (1994), *The Cultural Turn, Scene-setting Seáis on Contemporary Cultural History*, Londres/ Nueva York, Routledge.
- Ciuk, Perla (dir.) (2000), *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Cineteca Nacional.
- Chatman, Seymour (1990), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/ Londres, Cornell University Press.
- Clifford, James (1988), "On Orientalism", en: James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press.
- Coelho, Teixeira (2000), *Diccionario crítico de política cultral: cultura e imaginario*, Jalisco, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Coetzee, J.M. (1992), *Esperando a los bárbaros*, Traducción de Concha Manella y Luis Martínez Victorio, México, Alfaguara.
- _____ (1980), *Waiting for the Barbarians*, Nueva York, Penguin.
- Cohen, Esther y Ana María Martínez (2002), *Lecciones de extranjería*, México, UNAM.
- Comoli, Jean-Louis (1985), "Technique and ideology: Camera, perspective, depth of field", en: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, vol. II, Berkely/ Los Angeles/ Londres, University of California Press.
- Cook, David A. (1990, 1981), *A History of Narrative Film*, Nueva York/ Londres, W.W. Norton & Company.
- Courtis, Corina (2000), *Construcciones de alteridad: Discursos cotidianos sobre la inmigración coreana en Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Curran, James, David Morley, Valerie Walkerkine (1998), *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas*, Barcelona, Paidós.
- Danesi, Marcel y Paul Perron (1999), *Analysing Cultures. An Introduction and Handbook*, Bloomington/ Indianapolis, Indiana University Press.
- Dávalos Orozco, Federico (1996), *Albores del cine mexicano*, México, Clío.

- De la Vega Alfaro, Eduardo (1987), *Juan Orol*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- De los Reyes, Aurelio (2000), *Filmografía del cine mudo mexicano, vol.III 1924- 1931*, México, Dirección General de Actividades Cinematográfica UNAM.
- _____ (1987), *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas.
- _____ (1983), *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- De Lauretis, Teresa (1992), “Repensando el cine de las mujeres”, en: *Debate Feminista*, Año 3, Vol. 5, 1992, pp.251-277.
- Deledalle, Gérard (1981), “Le representamen et l’objet dans la sémiotica de Ch.S. Pierce », en *Semiotica* 33 : 3/4, 1981.
- Derrida, Jacque (1972), *Positions*, Chicago, University of Chicago Press.
- _____ (1972), *Positions: entretiens avec Henri Ronse,, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Paris, Minuit.
- Doise, Willem (1985), “Las relaciones entre grupos”, en: Serge Moscovici, *Psicología social*, I, Barcelona, Paidós.
- Douglas, Mary (1966), *Purity and Danger*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- Dyer, Richard (2001), *Las estrellas cinematográficas*, Traducción de Anna Buyreu Pasarisa, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- _____ (1993), *The Matter of Images: Essays on Representations*, Londres/ Nueva York, Routledge.
- _____ (ed.) (1977), *Gays and Film*, Londres, British Film Institute.
- Eagleton, Terry (2001), *La idea de cultura; Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- Eco, Umberto (2003, 1968), *Apocalípticos e integrados*, Traducción de Andrés Boglar, México, Fabula; Editorial Lumen; Tusquets Editores.
- _____ (1986), “Casablanca. Cult Movies and Intertextual”, en: Umberto Eco, *Travels in hyper reality*, San Diego/ Nueva York/ Londres, Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- _____ (1984), *Semiotics and Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press.

- Ehrlich, H.J. (1973), *The social psychology prejudice*, Nueva York, John Wiley & Sons.
- Elsaesser, Thomas (1985), "Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama", en: B. Nichols (ed.), *Movies and methods*, vol. II, Berkeley/ Los Ángeles / Londres, University of California Press.
- Elsaesser, Thomas y Warren Auckland (2002), *Studying Contemporary American Film: A guide to movie analysis*, Londres, Arnold.
- Embajada de México en Japón (2005), *Del tratado al tratado: Apuntes sobre la historia de las relaciones entre México y Japón*, Yokohama, JFE NET Corporation.
- Enaudeau, Corinne (1999), *La paradoja de la representación*, Buenos Aires/ Barcelona/ México, Paidós.
- Ferrater Mora, José (1994), *Diccionario de Filosofía*, tomo I-IV, Barcelona, Editorial Ariel.
- Foucault, Michel (2005, 1968), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- Galindo, Alejandro (1985), *El cine mexicano: Un personal punto de vista*, Prólogo-Introducción de Octavio Colmenares, México, EDAMEX (Editores Asociados Mexicanas).
- _____ (1968), *Una radiografía histórica del cine mexicano*, México, Fondo de Cultura Popular.
- Gamio, Manuel (1960, 1916), *Forjando patria*, México, Editorial Porrúa.
- Gao Hodges, Graham Russel Gao (2004), *Anna May Wong: From Laundryman's Daughter to Hollywood Legend*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- García, Gustavo (1982), *El cine mudo mexicano*, México, Cultura/SEP.
- García, Gustavo y Rafael Aviña (1997), *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío.
- García Canclini, Néstor (2002), *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo.
- García Riera, Emilio (1998), *Breve historia del cine mexicano 1897-1997*, México, IMCINE, Ediciones Mapa.
- _____ (1992-1996), *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

- _____ (1987), *México visto por el cine extranjero*, tomo 1, 1894/1940, México, Ediciones Era, Universidad de Guadalajara.
- _____ (1986), *Historia del cine mexicano*, México, SEP.
- _____ (1969-1978), *Historia documental del cine mexicano*, México, Ediciones Era.
- García Riera, Emilio y Fernando Macotela (1984), *La guía del cine mexicano de la pantalla grande a la televisión, 1919-1984*, México, Editorial Patria.
- Gaudreault, André y François Jost (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- Genette, Gérard (1993), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1980, 1972), *Narrative Discourse*, Traducción de Jane E. Lewin, Prefacio de Jonathan Culler, Oxford, Basil Blackwell.
- Gómez Izquierdo, José Jorge (1988), *El movimiento antichino en México: 1874-1934: Problemas del racismo y del nacionalismo durante la revolución mexicana*, México, FCPyS, UNAM (tesis).
- González, Luis (2006, 2000), "El liberalismo triunfante", en: *Historia General de México*, México, El Colegio de México.
- González Navarro, Moisés (1994), *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero, 1821-1970*, vol. III, México, El Colegio de México.
- _____ (1960), *La colonización en México, 1877-1910*, México, Talleres de impresión de estampillas y valores.
- González Ochoa, César (1986), *Imagen y sentido: Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*, México, UNAM.
- Goodman, Nelson (1968), *Language of Art*, Indianapolis, Bobbs-Merrill.
- Grant, Barry Keith (1995), "Experience and Meaning in Genre Films", en: B.K. Grant, *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press.
- Gumperz, John y Dell Hymes (eds.) (1972), *Directions in sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, Nueva York/ Holt, Rinehart & Winston.
- Hall, Edward T. (1994, 1972), *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI.
- Hall, Stuart (1998), "Significado, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas", en: James Curran, David Morley, Valerie

- Walkerdine, *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- _____ (ed.) (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres/ Thousand Oaks/ New Delhi, SAGE publications; The Open University.
- _____ (1996), "When was 'the post-colonial'? Thinking at the limit", en: Iain Chambers y Lidia Curti (eds.), *The Post-colonial question: Common Skies, Divided Horizons*, Londres/ Nueva York, Routledge.
- _____ (1997, 1990), "Cultural Identity and Diaspora", en: Padmini Mongia (ed.), (1997), *Contemporary Postcolonial Theory: A reader*, Londres/ Nueva York/ Sydney/ Auckland, Arnold.
- Hall, Stuart y Paul Du Gay (eds.) (1996), *Questions of Cultural Identity*, Londres/ Thousand Oaks/ Nueva Delhi, Sage.
- Ham Chande, Roberto (1997), "La migración china hacia México a través del Registro Nacional de Extranjeros", en: María Elena Ota Mishima (ed.), *Destino México: Un estudio de las migraciones asiáticas a México, siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México.
- Harasym, Sarah (ed.) (1990), *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, dialogues: Gayatri Chakravorty Spivak*, Nueva York/ Londres, Routledge.
- Hayashi, Shigeru (1987, 1974), *Nihon no rekishi* [Historia de Japón], vol. 25, *Taiheiyo Senso*, Tokio, Chuokoron.
- Heath, Stephen (1986), "Narrative Space", en: Philip Rosen, *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Nueva York, Columbia University.
- Hershfield, Joanne (1999), "Race and Ethnicity in the Classical Cinema", en: Joanne Hershfield y David R. Maciel (eds.), *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*, Wilmington (Delaware), Scholarly Resources.
- Husserl, Edmund (1900), *Logische Untersuchungen*, Tübingen, Niemeyer.
- Iimura Kunimoto, Iyo (1975), *Japan and Mexico, 1888-1917*, Tesis doctoral, Austin, The University of Texas.
- Isaacs, Harold R. (1962), *Image of Asia: American Views of China and India*, Nueva York, Capricorn Books.
- Jameson, Fredric & Slavoj Žižek (1998), *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires/ Barcelona/ México, Paidós.

- Jones, Jacqueline (1998), *American Work: Four Centuries of Black and White Labor*, Nueva York/ Londres, W.W. Norton & Company.
- Jordan, Glenn y Chris Weedon (1995), *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World*, Londres, Routledge.
- Jost, François (1989, 1987), *L'oeil – Caméra: Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Jung, Carl G. (1991, 1958), *Psyche and Symbol, A selection from the Writings of C.G.Jung*; selección e introducción de Violet S. de Laszlo, traducción de R.F.C. Hull, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- Jung, Carl G., et. al. (1984, 1976), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor.
- Kaczmarek, Ludger (1986), “quid sig aliquid representari in verbo”, en: Klaus D. Dutz y Meter Schmitte (eds.), *Geschichte und Geschichtsschreibung der Semiotik*, Münster, MAKS.
- Kaplan, Ann E. (1998), *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra.
- Katz, Friedrich (1982), *La guerra secreta en México*, tomo 1, *Europa, Estados Unidos y la Revolución Mexicana*, México, Era.
- Klein, Christina (2003), *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, Berkeley, University of California Press.
- Knight, Alan (2004), *Racismo, Revolución e Indigenismo: México, 1910-1940* de *Cuadernos del Seminario de Estados sobre el Racismo en/desde México*, Número 1, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología.
- Kohlhammer, Siegfried (1996), “Edward Saids Orientalismos”, en: *Die Feinde und die Freunde des Islam*, Göttingen, Steidl Verlag.
- Konigsberg, Ira (1987), *The Complete Film Dictionary*, Nueva York, Meridian.
- Kracauer, Siegfried (2004), *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German Film*, Princeton, Princeton University.
- Kristeva, Julia (1991), *Extranjeros para nosotros mismos*, Traducción de Xavier Gispert, Barcelona, Plaza & Janes Editores.
- _____ (1982), *Powers of Horror*, Nueva York, Colombia University Press.

- _____ (1980), *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.
- Lacan, Jacques (1971), *Escritos I*, México, Siglo XXI.
- Laffay, Albert (1964), *Logique du cinéma: Création et spectacle*, Paris, Masson.
- Lajous, Roberta (2000), *La política exterior del Porfiriato (1876-1920)*, tomo IV de *México y el mundo México*, Senado de la República/ El Colegio de México.
- Landry, Donna y Gerald MacLean (eds.) (1996), *Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Nueva York/ Londres, Routledge.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontales (1996), *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós.
- Lee, Robert G. (2000), *Orientalism: Asian Americans in Popular Culture*, Philadelphia, Temple University Press.
- Lenne, Gérard (1979), *El cine "fantástico" y sus mitologías*, Barcelona, Anagrama.
- Lévinas, Emmanuel (1971, 1961), *Totalité et Infini – Essai sur l'extériorité*, La Haya, Martinus Nijhoff Publishers.
- Lippmann, Walter (1957, 1922), *Public Opinion*, Nueva York, The Macmillan Company.
- Maciel, David R. (2000), *El bandolero, el pocho y la raza: Imágenes cinematográficas del chicano*, México, CONACULA, Siglo XXI.
- Marchetti, Gina (1994), *Romance and the 'Yellow Peril': Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press.
- Mattelart, Armand y Eric Neveu, *Introducción a los estudios culturales*, Traducción de Pilles Multigner, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- Metz, Christian (2002), *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- _____ (2002), *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, vol. 2, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- _____ (2001), *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- _____ (1977), *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'Éditions.

- _____ (1971), *Langage et cinéma*, Larousse, Paris.
- Meyer, Eugenia (coordinación), Cineteca Nacional (1975), *Testimonios para la historia del cine mexicano*, II, México, Secretaría de Gobernación.
- Meyer, Lorenzo (2000), *La marca del nacionalismo*, tomo VI de *México y el mundo*, México, Senado de la República/ El Colegio de México.
- Minh-ha, Trinh T. (1995), "Writing Postcoloniality and Feminism", en: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, *The Post-colonial Studies Reader*, Londres/ Nueva York, Routledge.
- _____ (1992), "From a Hybrid Place", en: Trinh T. Minh-ha (ed.), *Framer Framed*, Nueva York, Routledge.
- _____ (1989), *Women, Native, Other*, Bloomington/ Indianapolis, Indiana University Press.
- Mitry, Jean (1978), *Estética y psicología del cine: 1. Las estructuras*, México, Siglo XXI.
- Miyao, Daisuke (2007), Sessue Hayakawa, Silent Cinema and Transnational Stardom, Dirham/ Londres, Duke University Press.
- Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil (1994), *El cine mexicano y su público*, México, El milagro.
- Monsiváis, Carlos (1976), "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en: Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, *Historia general de México*, tomo IV, México, El Colegio de México.
- Morley, David y Kevin Robins (1995), "Techno-orientalism: Japan Panic", en: David Morley y Kevin Robins, *Spaces of Identity: Global Media, Electronic landscapes and Cultural Boundaries*, Londres/ Nueva York, The International Library of Sociology.
- Mora, Carl J. Mora (1989), *Mexican Cinema, Reflections of a Society, 1896-1988*, Berkeley, University of California.
- Moscovici, Serge (1993), "El exilio", Traducción de Enrique Santamaría, en: *Debate Feminista*, Año 7, Vol. 13, Abril 1996, pp.146-149.
- _____ (ed.) (1985), *Psicología social*, I, *Influencia y cambio de actitudes; Individuos y grupos*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- _____ (ed.) (1986), *Psicología social*, II, *Pensamiento y vida social; Psicología social y problemas sociales*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.

- Mourigan Cluzet, Enrique (2005), *María Félix a todo color: Los secretos mejor guardados de La Doña*, México, Random House Mondadori.
- Nichols, Bill (ed.) (1976), *Movies and Methods*, vol.I, Berkeley/ Los Angeles/ Londres, University of California Press.
- _____ (ed.) (1985), *Movies and Methods*, vol.II, Berkeley/ Los Angeles/ Londres, University of California Press.
- Nöth, Winfried (2000), *Handbuch der Semiotik*, segunda edición, Stuttgart/ Weimar, Verlag J.B. Metzler.
- Norbert, Dittmar, y von Stutterheim, Christiane (1985), "On the Discourse of Immigrant Workers: Interethnic Communication and Communication Strategies", en: van Dijk, Teun A., *Handbook of discourse analysis*, vol.4, *Discourse Analysis in Society*, Londres, Academic Press.
- Ohshima, Tatehiko Ohshima et. al. (1992, 1971), *Nihon wo shiru jiten*, Tokio, Shakaishissha.
- Ohuchi, Tsutomu (1994, 1974), *Nihon no rekishi* [Historia de Japón], vol. 24, *Fashizumu eno michi*, Tokio, Chuo Koronsha.
- Ota Mishima, María Elena (1977), "Características sociales y económicas de los migrantes japoneses en México", en: María Elena Ota Mishima, *Destino México: Un estudio de las migraciones asiáticas a México, siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México.
- Ohuchi, Tsutomu (1994, 1974), *Nihon no rekishi* [Historia de Japón], vol. 24, Tokio, Chuo Koronsha.
- Park, Robert E. y Samuel Smith (1943, 1939), *An outline of the Principles of Sociology*, Nueva York, Barnes & Noble, Inc.
- Park, Robert E. y Ernest W. Burgess (1924, 1921), *Introduction to the Science of Sociology*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Parpart, Jane L. (1994), "¿Quién es la 'otra?': una crítica feminista postmoderna de la teoría y la práctica de mujer y desarrollo", en: *Debate Feminista*, Año 7, Vol.13, Abril 1996, pp.327-356.
- Parret, Herman (1982), "A note on representationalism", en: Beatrice de Gelder (ed.), *Knowledge and Representation*, Londres, Routledge.
- Patterson, Wayne (1988), *The Korean Frontier in America: Immigration to Hawaii, 1896-1910*, Honolulu, University of Hawaii Press.

- Payne, Michael (dir.) (2002), *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós.
- Peirce, Charles S. (1987), *Obra lógico-semiótica*, Edición Armando Sercovich, Versión castellana de Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker, Madrid, Taurus.
- Peredo Castro, Francisco (2004), *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM, CCYDEL, CISAN.
- _____ (2000), *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Mexicano de Cinematografía; M.A. Porrúa.
- Pérez Montfort, Ricardo (2003, 2000), *Estampas de nacionalismo popular mexicano: Diez ensayos sobre la cultura y nacionalismo*, México/ Cuernavaca, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos.
- _____ (2003), “La china poblana como emblema nacional”, en: *Artes de México*, núm. 66, México, Artes de México y del Mundo.
- _____ (1999), *Yerba, goma y polvo: Drogas, ambientes y policías en México, 1900-1940*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pilcher, Jeffery M. (2001), *Cantinflas and the chaos of mexican modernity*, Wilmington (Delaware), Scholarly Resources Inc.
- Prasso, Sheridan (2005), *The Asian Mystique*, Nueva York, Public Affairs.
- Puig, Juan (1992), *Entre el río Perla y el Nazas: la China decimonónica y sus braceros emigrantes, la colonia china de Torreón y la matanza de 1911*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ramos, Samuel (2001, 1951, 1934), *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Colección Austral.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres/ Nueva York, METHUEN.
- Romero Castilla, Romero (1997), “Huellas del paso de los inmigrantes coreanos en tierras de Yucatán y su dispersión por el territorio mexicano”, en: María Elena Ota Mishima, *Destino Mexicano: Un estudio de las migraciones asiáticas a México, siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México.

- Rex, John (1983), *Race Relations in Sociological Theory*, Londres/ Nueva York, Routledge & Kegan Paul.
- Rosas Rodríguez, Saúl (2003), *El cine de horror en México*, México/ Buenos Aires, Saga. Torres, Blanca (2000), *De la guerra al mundo bipolar*, tomo VII de México y el mundo, México, Senado de la República/ El Colegio de México.
- Romero, Matías (1875), "Inmigración china", en: *Revista Universal*, 1875, Agosto 20, vol. X, núm. 190.
- Rosen, Philip (1986), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Nueva York, Columbia University.
- Rosenberg, Jay y Charles Travis (eds.), *Readings in the Philosophy of Language*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Roudinesco, Elisabeth (2000, 1994), *Lacan: Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Argentina/ Colombia/ México, Fondo de Cultura Económica.
- Rowe, William y Vivian Shelling (1993), *Memoria y modernidad: Cultura popular en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Grijalbo.
- Russo, Eduardo A. (1998), *Diccionario de cine: Estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires/Barcelona/ México, Paidós.
- Rustomji-Kerns, Roshni (2003), "Las raíces olvidadas de Mirrah-Catarina", en: *Artes de México*, núm.66, México, Artes de México y del Mundo.
- Ryu, Bunpei (2004), *Eiga no naka no Shanhai*, Tokio, Keio Gijuku Daigaku Shuppankai.
- Sadoul, Georges (1972), *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI.
- Said, Edward W. (2000, 1985), "Orientalism reconsidered", en: Diana Brydon (ed.) (2000), *Postcolonialism: Critical concepts*, vol.III, Londres/ Nueva York, Routledge.
- _____ (1983), *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press.
- _____ (1978), *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books.
- Santibáñez, Enrique (1930), *Ensayo acerca de la inmigración mexicana en los Estados Unidos*, San Antonio, Texas, The Clegg Co.

- Santos, José María (1949), "La vuelta de Sessue Hayakawa", en: *Cinema Reporter*, marzo 26 de 1949, México.
- Scheerer Eckhart, et al. (1992), "Repräsentation", en: Joachim Ritter y Karlfried Gründer (eds.) (1971-1996), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel, Schwabe Verlag.
- Schütz, Alfred (1974, 1932), *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Scout, John y Gordon Marshall (eds.) (2005), *Oxford Dictionary of Sociology*, Oxford/ Nueva York, Oxford University Press.
- Shohat, Ella y Robert Stam (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- Shohat, Ella (1997, 1992), "Notes on the 'Post-Colonial'", en: Padmini Mongia (ed.) (1997), *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*, Londres/ Nueva York/ Sydney/ Auckland, Arnold.
- Sorlin, Pierre (1996), *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- _____ (1985), *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, Traducción de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica.
- Spivak, Gayatri Chakravorty Spivak (1988), "Can the Subaltern Speak?", en: Cary Nelson y Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press.
- _____ (1987), *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Nueva York, Methuen.
- Stam, Robert (2001), *Teorías del cine: Una introducción*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- _____ (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós.
- Taylor, Charles (2001, 1993), *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento": Ensayo de Charles Taylor*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Thompson, Kristin (1985), "The formulation of the classical style, 1909-28", en: David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The classical Hollywood cinema*, Nueva York, Columbia University Press.
- Todorov, Tzvetan (1991), *Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana*, México, Siglo XXI.

- _____ (1987), *La conquista de América: el problema del otro*, México, Siglo XXI.
- Todorov, Tzvetan y otros (1988), *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Madrid, Jucar universidad.
- Torres, Blanca (2000), *De la guerra al mundo bipolar*, tomo VII de *México y el mundo*, México, Senado de la República/ El Colegio de México.
- Torres, Pilar (2003), *José Vasconcelos*, México, Editorial Planeta DeAgostini.
- Tuñón, Julia (2000), *Los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Mexicano de Cinematografía.
- _____ (1998), *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*, México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, El Colegio de México; Instituto Mexicano de Cinematografía.
- _____ (1991-1992), "La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)", en: *Historias 27*, Octubre 1991-Marzo 1992, México, Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- _____ (1988), *En su propio espejo: entrevista con Emilio El Indio Fernández*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Turner, Frederick C. (1968), *The Dynamic of Mexican Nationalism*, Chapel Hill, University of North Carolina.
- Uchida, Tatsuru (2004), *L'Autre et le Mort – Lévinas d'après Lacan*, Fukuoka, kaichosha.
- Ulloa, Bertha (2000), *La lucha revolucionaria*, México, tomo V de *México y el mundo*, México, Senado de la República/ El Colegio de México.
- Valdés Lakowsky, Vera (1981), *Vinculaciones Sino-Mexicana. Albores y Testimonios (1874-1899)*, México, UNAM.
- Van Dijk, Teun (ed.) (1992), *Handbook of Discourse Analysis*, tomo I - IV, San Diego, Academic Press.
- Vasconcelos, José (1976), *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana*, cuarta edición, México, Espasa-Calpe Mexicana, S.A.
- Vasconcelos, José y Manuel Gamio (1926), *Aspectos of Mexican Civilization*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Vázquez, Josefina (1970), *Nacionalismo y educación*, México, El Colegio de México.

- Vázquez Mantecón, María del Carmen (2000), "La china mexicana, mejor conocida como china poblana", en: *Anales*, núm.77, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Vázquez Valle, Irene (1989), *La cultura popular vista por las élites*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- Vega Escalante, Carlos (2004), *Manual de producción cinematográfica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco.
- Vizcaíno Guerra, Fernando (2004), *El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo*, México, UNAM.
- Villanueva, Tino (comp.) (1985, 1980), *Chicanos* (Selección), México, SEP.
- Wirth, Louis (1964), *On Cities and Social Life*, Chicago/ Londres, The University of Chicago Press.
- Wood, Robin (1985), "Introduction to the american horror film", en: Bill Nichols, *Movies and methods*, vol. II, Berkely/ Los Angeles/ Londres, University of California Press.
- Woodward, Kathryn (ed.) (1997), *Identity and Difference*, Londres/Thousand Oaks/ Nueva Delhi, Sage.
- Yáñez, Agustín (1960), "Estudio preliminary a J. Joaquín fernández de Lizardi", en: *El pensador mexicano*, México, UNAM, p.XXCI.
- Young, Robert J. C. (2001), *Postcolonialism: An historical introduction*, Malden/ Oxford/ Victoria (Australia), Blackwell Publishing.
- Yui, Daizaburo Yui y Motoo Furuta (1998), *Sekai no rekishi 28, Dainijisekaitaisen kara Beisotairitsu e*, Tokio, Chuokoron.
- Zavala, Lauro (2003), *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco.
- Žižek, Slavoj (2007, 1992), *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI.
- _____ (2003), *Las metástasis del goce: Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Buenos Aires/ Barcelona/ México, Paidós.
- Zúñiga, Víctor y Rubén Hernández-León (2006), "El nuevo mapa de la migración mexicana en Estados Unidos: el paradigma de la Escuela de Chicago y los dilemas contemporáneos en la sociedad estadounidense", en: *Estudios Sociológicos*, Vol. XXIC, núm. 70, enero-abril, 2006, México, El Colegio de México.

Zúñiga, Víctor y Rubén Hernández-León (eds.) (2005), *New Destinations: Mexican Immigration in the United States*, Nueva York, Russell Sage Foundation.

Referencias Generales

Britannica Concise Encyclopaedia (2004), Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc.

Columbia Encyclopedia, 6th ed. (2000), Nueva York, Columbia University Press.

Diccionario de las lenguas española y alemana (1994), Barcelona, Editorial Herder.

Diccionario del Español usual en México (1996), México, El Colegio de México.

Historia General de México (2000, 1976), México, El Colegio de México.

Fuentes electrónicas

American Film Instituts Catalog of Feature Films, en:
<http://www.aficom/members/catalog>

“Antes y hasta 20”, *Cine mexicano: breve reseña histórica*, en:
http://mexico.udg.mx/arte/cinemexicano/historia_texto01.html

Biographical Dictionary of Mexican Film Performers, en:
<http://www.wam.umd.edu/~dwilt/dictb.htm>

Delgado, Rubén, “El modo subjuntivo en la comunicación en español, primera parte”, en: <http://www.unsfrd.org/Subjuntivo>

Derrida, Jacques, “Semiología y Gramatología: Entrevista con Julia Kristeva”, en:
http://cv.uoc.edu/~4_999_01_u07/derrida.html

Drew, William M. y Esperanza Vázquez Bernal, “*El puño de Hierro*, a Mexican Silent Film Classic”, en: <http://www.gildasattic.com/punodehierro.html>

Hernández, Guillermo E. “Las características cómicas del pocho y del pachuco: sus antecedentes literarios y populares”, en:
<http://www.chicano.ucla.edu/center/events/carácter.html>

Kahraman, Birsén y Günther Knoblich, “Stereotypisierung”, en:
http://www.mpipf-muenchen.mpg.de/CA/RESEACH/stereo_g.htm

Kim, Jink y Kyungran Choi, "Comparative Study on Korean and Japanese Traditional Furniture Design: Based on the residential behavior related to floor sitting", en: <http://www.idemployee.id.tue.nl/g.w.m.rauterberg/conferences/CD.doNotOpen/ADC/final.paper/408.pdf>

Lin, Derek, *Tao Living: Maitreya Buda*, en: <http://www.taoism.net/living/1999/199907.htm>

No place for a Woman : The Family in Film Noir, en: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/>

Olmos Aguilera, Miguel (2001), "La noción de cultura y la construcción del 'otro' en el Noroeste de México", en: *El Bordo*, vol. 07, <http://www.tij.uia.mx/elbordo/vol07/>

Ryukyushimpo, en: <http://ryukyushimpo.jp/variety/page-37.html>

Tilmann, Betsch, "Soziale Kognition", en: <http://www.uni.erfurt.de/psychologie/prof/sozialslehre/vorlesung-socog.paradigma.pdf>

Lexikon der Philosophie, en: <http://www.phillex.de>

Ume de yomitoku kan chuu nicho sangoku no 'bunkateki DNA' - "Ume", en: <http://www.chosunonline.com/article/20032232000081>

Sobre "*Hotei*", en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Hotei>

Sobre la biografía de John Dillinger, en: <http://www.prairieghosts.com/dillinger.html> entre otros.

Sobre los géneros cinematográficos, en: <http://www.filmsite.org/genres.html>
y en: <http://www.allmovie.com>

Sore Sessue Hayakawa, en: <http://www.sessue-net/his.html>

Sobre *The Cheat*, en: <http://www.cinesa.es/mayors/mayors.asp?raiz=13&id=14>

Sobre *The Motion Picture Production Code* ("*Hays Code*") de 1930, en: <http://www.artsreformation.com/aoo/hays-code.html>

The Movies of Fu Manchu, en: <http://www.njedge.net/~knapp/movies1.htm>

The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1968), en: <http://home.earthlink.net/~prodcodes/>